

Dirección de documentales  
3ª Edición

Michael Rabiger





**Dirección de documentales**  
**Tercera edición**  
**MICHAEL RABIGER**

INSTITUTO OFICIAL DE  
RADIO Y TELEVISIÓN  
COLECCIÓN MANUALES PROFESIONALES

*Directing the Documentary, 3ª ed.* por Michael Rabiger  
Butterwoth-Heinemann, Department Reed Educational & Professional Publishing Ltd.  
Butterwoth-Heinemann — 1998

*Dirección de documentales, 1ª edición, 1987, 1989*

*Dirección de documentales, 2ª edición, 2001*

*Dirección de documentales, 3ª edición, 2005*

*Traducción:*

M. Luisa de Diego Morejón

Dedicado a  
Paul, Joanna y Penélope

© INSTITUTO OFICIAL DE RADIO Y TELE VISIÓN. RTVE  
Carretera Dehesa de la Villa, s/n  
28040 MADRID, 2001  
ISBN: 84-88788-41 -X  
Depósito Legal: M-30.083-2001  
Imprime: NEOGRAFIS, S.L.  
Pol. Ind. San José de Valderas 1 – C/ Vidrio, 12-14  
28918 Leganés (Madrid)  
Tel.: 91 488 06 20



<b>PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN, HISTORIA Y FUTURO .....</b>	<b>9</b>
1. Introducción .....	11
2. Historia breve y funcional del documental .....	18
<b>SEGUNDA PARTE: IDENTIDAD Y AUTORÍA .....</b>	<b>33</b>
3. En busca de la identidad creativa .....	35
4. Desarrollo de las ideas básicas .....	40
<b>TERCERA PARTE: ESTRATEGIAS DE LA PANTALLA.....</b>	<b>47</b>
5. El lenguaje de la pantalla .....	49
6. Análisis del lenguaje de la pantalla .....	59
7. Proyectos básicos de realización .....	80
<b>CUARTA PARTE: PREPRODUCCIÓN.....</b>	<b>89</b>
8. Investigación inicial y propuesta .....	91
9. Investigación previa al rodaje .....	100
10. Desarrollo del equipo .....	110
<b>QUINTA PARTE: PRODUCCIÓN.....</b>	<b>117</b>
11. Elección del equipo .....	119
12. La iluminación.....	126
13. Evitar los problemas.....	129
14. Las entrevistas.....	132
15. Dirección de los participantes.....	143
16. Dirección del equipo.....	153
17. Los autores .....	157
18. Proyectos de producción.....	160
<b>SEXTA PARTE: POSTPRODUCCIÓN .....</b>	<b>181</b>
19. Un vistazo a la postproducción.....	183
20. La edición sobre papel: diseño de una estructura .....	189
21. El primer montaje .....	193
22. El montaje: el proceso de refinamiento .....	201
23. La narración.....	207
24. El montaje: el partido final.....	215
25. Proyectos de postproducción.....	225
<b>SÉPTIMA PARTE: ESTÉTICA Y AUTORÍA.....</b>	<b>233</b>
26. Teoría del documental.....	235
27. Elementos del documental.....	239
28. Forma, control e identidad .....	256
29. Reconstitución, reconstrucción y docudrama .....	261
30. Ética, autoría y cometido del documental .....	264
<b>OCTAVA PARTE: EL OFICIO .....</b>	<b>271</b>
31. Educación .....	273
32. Conseguir trabajo .....	282
<b>NOVENA PARTE: INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA .....</b>	<b>287</b>
33. Filmografía del director Michael Rabiger.....	289
34. Glosario.....	290
35. Bibliografía y películas de referencia.....	299



## Prólogo

Toda persona interesada en la realización de documentales en cine y en video encontrará en este libro tanto la teoría como los conocimientos técnicos necesarios, ya que se trata de un manual orientado hacia la práctica a través de proyectos que muestra, paso a paso, cómo se debe utilizar la pantalla para convertirla en herramienta de investigación y de expresión personal. Si es usted principiante en estas materias, puede convertirse en un competente experto, y si ya se encuentra en el grupo de los profesionales puede que le sirva para descubrir nuevos puntos de vista y para adquirir una visión más amplia y más lógica del universo que le rodea.

La presente edición se ha revisado a fondo y se ha comprimido todo lo posible con el fin de dar cabida a las novedades que han ido surgiendo, sin afectar a su extensión ni a su coste. Las explicaciones y las prácticas se plantean en base a mi larga experiencia tanto cinematográfica como docente. Los seminarios y talleres que he dirigido en los últimos años también han constituido una fuente de conocimientos de amplia aplicación. Confirman que las necesidades que se plantean los documentalistas de todo el mundo, y sus modos de actuación, son muy similares. Aunque la mayoría de las películas que se citan en este libro se rodaron en lengua inglesa, y muchas están realizadas por directores americanos independientes, la metodología y la práctica representan a una amplia gama de culturas diferentes.

Esta nueva edición aporta:

- Los mismos resúmenes al final de cada proyecto que tan buena acogida tuvieron.
- Comentarios a las películas más importantes de reciente estreno.
- Revisión exhaustiva de los capítulos dedicados a la enseñanza de audiovisuales y a la carrera de imagen.
- Una lista más completa de escuelas de cine.
- Desarrollo en mayor profundidad de proyectos, proceso de elaboración de propuestas y de la carpeta de presentación.
- Estudio en profundidad del lenguaje y la metodología del documental.
- Nuevas tecnologías y técnicas de comercialización.
- Mayor número de proyectos de prácticas en el área de la realización reflexiva del documental de compilación, así como del ensayo cinematográfico, distinguiendo entre proyectos de cine directo y de *cinema vérité*, con el fin de abarcar todas las opciones, tanto con cámara portátil como con trípode y también para desarrollar mejor la técnica de toma de sonido. Una nueva guía para resolver los problemas que plantea el sonido.

Nuevos capítulos sobre:

Las nuevas corrientes de la teoría del documental.

Lenguaje de la pantalla y teoría del montaje.

- Nueva sección dedicada a “la obra de autor”, con ejercicios que le ayudarán a descubrir y articular su propia identidad artística como director —algo que no se suele aprender ni en las escuelas ni en el ámbito de la industria cinematográfica— que le permitirá:
  - Definir los temas que surjan de las huellas que la vida ha ido dejando en usted.
  - Desarrollar su persona artística.
  - Desarrollar variaciones documentales de su “historia” nacidas de sus experiencias, de sus intereses y de sus gustos personales.

Como reconozco que existen cientos de personas que, como yo mismo, aprenden de la experiencia y que, por temperamento, son capaces de absorber cantidades ingentes de información que no se ha tratado anteriormente, el libro pretende ser accesible a todo tipo de usuarios:

- Los que requieren una formación teórica preparatoria antes de dedicarse de lleno a la producción propiamente dicha encontrarán cada fase relacionada con ella precedida de una amplia introducción y de proyectos de dificultad progresiva para el mejor desarrollo de sus capacidades, de sus juicios y de su confianza en sí mismo.
- Los que tengan mayor necesidad de practicar que de recibir cantidades ingentes de información previa podrán pasar directamente a los proyectos y utilizar la teoría solamente para resolver los problemas que se les planteen a medida que su propio proyecto vaya tomando cuerpo.
- Los profesores que deseen aportar lo mejor de la enseñanza del documental a sus alumnos y requieran asesoramiento, pueden contar con él, puesto que el libro se ha puesto al día precisamente para relevarles de esta difícil tarea y para que puedan dedicarse a disfrutar de la maravillosa relación que se establece en el ambiente de trabajo de los alumnos.

- Los que desean dirigir obras de ficción y sin embargo admitan que el documental constituye una magnífica preparación de cara a la dirección de largometrajes, podrán ganarse la vida entretanto.
- Los que ya se encuentran inmersos en la industria cinematográfica, atrapados en la rutina del trabajo diario, pero desean llegar a dirigir ¡descubrirán que este libro también es para ellos!

El desarrollo de la técnica narrativa documental ha abierto camino a la ficción cinematográfica y los aprendices de directores de esta clase de obras, al descubrir lo que es auténtico y orientador en los documentales —tanto en la vida como en los actores—, adquieren confianza suficiente para improvisar y hacer uso de la espontaneidad de los finales abiertos. Aquellos profesores que se enfrentan al clima educativo que requiere mayores y más definidos programas, y que esperan asesoramiento práctico, se darán cuenta de que los proyectos y los ejercicios de este libro van acompañados de criterios de evaluación y de un sistema de calificación. Como el libro ofrece múltiples formas de enjuiciamiento de una obra, servirá de ayuda a profesores y a alumnos, que podrán juzgar el trabajo realizado a través de criterios de valoración compartidos. El documental actual e independiente está atravesando una buena racha en el mundo de hoy. Lidera frescas corrientes y causas nuevas y atrae, cada vez más, el interés del público al exhibirse más en las salas comerciales. Como contribución a la aceleración de este proceso, los equipos de vídeo digital y la postproducción a través de ordenadores parecen haber revolucionado la producción visual en general y el documental en particular. El futuro no puede presentarse más esperanzador para los cineastas independientes.

Mi agradecimiento especial a Peter Attpetty, Camilla Calamandrei, al doctor Judd Chesler, Michael Ciesla, Dan Dinello, Dennis Keeling, Cezar Pawlowski, Barb Roos y a los estudiantes de la Universidad de Grand Valley State. A Bill Yancey por la ayuda que me prestó al escribir este libro. También quiero agradecer a Dirk Matthews y a Milos Stehlik sus ilustraciones y las fotografías.

Mi agradecimiento más sincero a Dean Mary Schmidt Campbell, a Ken Dancyger, a la Facultad de Cinematografía y a los alumnos de la Tisch School de la Universidad de Nueva York por proporcionarme el maravilloso privilegio de trabajar con ellos. Debo también enorme gratitud a los alumnos del Columbia College:

Queridos amigos, tanto actuales como antiguos: sois demasiados para nombraros uno a uno; todos me enseñasteis a escribir y a reescribir este libro.

Por último, gracias de todo corazón a mi esposa, Nancy Mattei, por sus revisiones de las pruebas de imprenta y su certera crítica, siempre constructiva.

Michael Rabiger, Chicago



## PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN, HISTORIA Y FUTURO

CAPÍTULO 1: Introducción .....	11
¿Qué es un documental? .....	11
Objetividad y fidelidad .....	13
El oficio de director .....	14
Un “contrato” con el espectador .....	14
El cineasta y los medios .....	15
¿Cine o vídeo? .....	16
Papel testimonial .....	17
CAPÍTULO 2: Historia breve y funcional del documental .....	18
Sobre el lenguaje cinematográfico .....	18
Los autores: la filmación de sucesos y actualidad .....	18
La aparición del documental .....	20
La tecnología aporta importantes mejoras .....	25
Cine directo y cinema verité .....	26
El documental y la televisión .....	29
Tecnología: eliminando barreras .....	30
El futuro del documental .....	32



# CAPÍTULO 1

## Introducción

### ¿QUÉ ES UN DOCUMENTAL?

Si preguntáramos a dos documentalistas lo que es un documental, con seguridad no se pondrían de acuerdo. Con el paso del tiempo, los parámetros se van ampliando y las nuevas generaciones continúan con la misma discusión. Lo que sí resulta incontestable es el meollo del espíritu del documental —la noción de que el documental explora personas y situaciones reales.

*El documental y el tiempo:* El documental suele cubrir el presente o el pasado, aunque puede proyectarse también hacia el futuro. *The War Game* (1965), de Peter Watkins, utiliza los bombardeos que se produjeron durante la Segunda Guerra Mundial sobre Dresde, Hiroshima y Nagasaki para simular un ataque nuclear sobre Londres. En ocasiones se utilizan actores cuando no se dispone (le IOS protagonistas legitimados para dar cuenta del espíritu real de los hechos).

*El documental como tratamiento creativo de la realidad:* El padre fundador del documental, John Grierson —al que más adelante volveremos a referirnos—, definió deliberadamente el documental como “el tratamiento creativo de la realidad”. Esta definición es convenientemente imprecisa, pues abarca todo tipo de cine exceptuado el de ficción, es decir, el dedicado a la naturaleza, la ciencia, los viajes, el cine industrial, el educativo e incluso cierto tipo de cine publicitario, aunque bien es cierto que muchas obras que se encuentran dentro de estas categorías no tienen por qué ser necesariamente documentales.

*El documental como crítica social:* Parece que el documental se ocupa de destapar dimensiones que se encuentran más allá de la realidad e implican en cierta medida una crítica social. Los mejores que se han realizado no se dedican a promocionar un producto o un servicio, ni siquiera se ocupan de hechos que se puedan medir objetivamente. Una película basada en hechos reales que muestra a unos trabajadores que fabrican hojas de afeitar sería una película industrial; pero si mostrara los efectos que la fabricación repetitiva y de gran precisión produce en los trabajadores, que *invita al espectador a sacar conclusiones que suponen una crítica social*, estaríamos hablando de un documental, aunque también describa perfectamente el proceso físico de la fabricación. La inquietud y el interés por la calidad de vida y la justicia entre los hombres lleva al documental más allá de los meros hechos, a una dimensión moral y ética por cuanto es un examen de la organización de la vida humana y constituye un acicate para la conciencia. Los mejores documentales son modelos de pasión disciplinada, muestran lo conocido de manera no habitual y nos exigen un alto nivel de conocimiento.

*Documental, individualidad y punto de vista:* Émile Zola dijo: “una obra de arte es un rincón de la realidad visto a través de un temperamento”. Si le aplicamos esta máxima, “el documental es un rincón de la realidad visto a través de un temperamento humano”, observaremos que encaja perfectamente, ya que todo documental examina lo real a través del objetivo de un temperamento humano. Películas memorables de todos los géneros presentan a los personajes y sus avatares a través del objetivo de una persona identificable, de un autor. En definitiva Hitchcock, Godard, Bergman, Wertmuller y Altman en el cine de ficción, y Rouch, Wiseman, Kopple y los hermanos Maysles en el documental, nos muestran sus conflictos internos y lo hacen con un estilo propio. Todos ellos se involucran de una manera especial con la condición humana aportando una nueva frescura.

Los artistas antes que nadie son sensibles a todo lo que se encuentra en los límites de la consciencia social. Los museos y las galerías de arte nos muestran la amplia gama de puntos de vista que se han manifestado a través de la historia. Los documentalistas, al igual que los pintores, hacen sus distinciones críticas guiados por sus convicciones, su ideología, su interés por las formas, y también ellos desean convencer. Pero un artista no es necesariamente un individuo que trabaja en solitario. Una pintura italiana del siglo XV podría atribuirse a Fray Angelico o a Ucello, pero en realidad es la obra de un equipo de especialistas y de aprendices. Cada experto se ocupó de unos detalles, de los fondos paisajísticos, las manos, o las telas (tapicerías). De la misma manera, los aspectos de una película o su punto de vista los maneja un equipo y no sólo un individuo. *Hoop Dreams* (1994), codirigida por Steve James, Fred Marx y Peter Gilbert, muestra en la pantalla la huella de autor, que es en este caso fruto del trabajo compartido y no de valores individuales (Figura 1.1). Dado que el medio es colaborativo, y dado que el receptor es una audiencia colectiva, esto no puede resultar sorprendente.

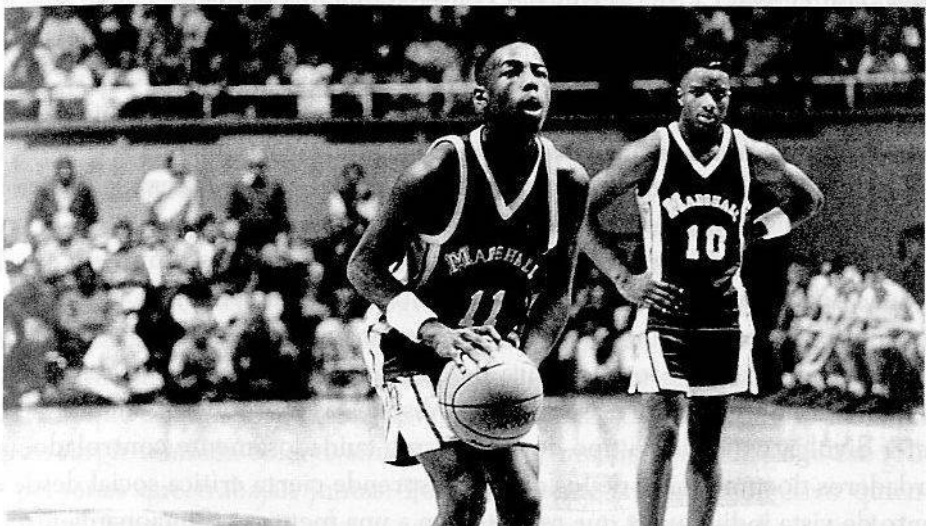


Figura 1.1.

El sello del autor queda magistralmente plasmado, aun cuando se trata de valores compartidos, en *Hoop Dreams* (1994), película codirigida por Steve James, Fred Marx y Peter Gilbert. (Copyright *Hoop Dreams* 1994. Reservados todos los derechos. Fotografía cedida por cortesía de New Line Productions, Inc.).

*El documental como historia organizada:* Los documentales más importantes, como sucede también en el cine de ficción, requieren una historia de cierta calidad, con personajes interesantes, tensión narrativa y un punto de vista integrado. Todos estos elementos son fundamentales a toda historia y están presentes tanto en los mitos y las leyendas como en los cuentos populares — la narrativa más antigua de la humanidad.

¿De dónde emana esta organización y quién tiene el derecho de imponerla? T. S. Eliot decía que era cometido del artista: “la función de todo arte es la de proporcionarnos la idea de un cierto orden en la vida, a base de imponerle a la vida un orden”. El documental nos proporciona una idea del orden que subyace en la vida, utilizando la relación causa-efecto.

*Formas del documental:* La imposición de un orden y la demostración de la relación causa-efecto pueden afrontarse de diversas maneras. El documental puede ser controlado o premeditado, espontáneo o impredecible, lírico o impresionista, de observación estricta, acompañado de comentarios o mudo; puede basarse en las preguntas, catalizar el cambio, o incluso puede coger por sorpresa a sus personajes. Puede “imponer un orden” con la palabra, con imágenes, con la música, o a través del comportamiento humano. Puede servirse de tradiciones orales, teatrales o literarias y tomar rasgos de la música, de la pintura, la canción, ensayo o la coreografía.

*Fidelidad a lo real frente a realismo:* Las posibilidades del documental son ilimitadas, pero lo que sí queda siempre reflejado en cualquiera de ellos es un profundo interés y un respeto por la realidad. Pero ¿qué es la realidad? Para los materialistas es algo objetivo que vemos, medimos y aceptamos. Desde el punto de vista de las poderosas cadenas de televisión, o de las empresas que las subvencionan, que se quieren proteger contra posibles demandas judiciales, el contenido del documental debe ser únicamente aquel que contenga sólo lo que se puede ver, probar y lo que tenga defensa ante un tribunal. No resulta sorprendente que estas empresas estén más dispuestas a producir películas de carácter divulgativo o cierto tipo de periodismo cuidadosamente controlado, que verdaderos documentales de los que se desprende cierta crítica social desde un punto de vista individual y que representan a una mente en funcionamiento.

Pero el documental refleja la riqueza y la ambigüedad de la vida, y esto le lleva más allá de la observación objetiva. La realidad humana cuando se encuentra bajo presión se convierte en surrealismo y alucinación, como se observa brillantemente en *The Thin Blue Line* (1988). Junto a la realidad exterior visible buscamos formas de representar la vida interior de los personajes que estamos filmando, ya que sus pensamientos, sus recuerdos, sus sueños y sus pesadillas forman parte de su realidad. Los escritores han sabido siempre fluctuar entre la dimensión exterior y la interior de sus personajes, y a veces han incluido las percepciones del autor como parte de la rica narrativa resultante. Esas libertades, en el cine, están aún en proceso de desarrollo.

*El documental como presencia y consciencia:* El documental moderno difiere del anterior, mucho más dependiente del guión, en que hoy día la tecnología nos permite filmar los acontecimientos con el sello de su autor tal como se manifiestan. Se consigue así dar una sensación de espontaneidad y adaptación que nos resultan familiares, pues las hemos vivido en momentos álgidos de nuestras propias vidas. Tomemos, por ejemplo, *Soldier Girls*, de Nicholas Broomfield y Joan Churchill, (1981). La película nos muestra al ejército americano entrenando a sus soldados femeninos y también nos revela situaciones más o menos informales de la vida militar, incluyendo escenas de entrenamientos sádicos y humillaciones sistemáticas tanto más inquietantes cuanto que son hombres blancos los que las ejercen sobre mujeres que se encuentran en minoría. La película evita enfrentarse a la paradoja central hasta que está bien avanzada: puesto que la guerra es brutal e injusta, un instructor bondadoso no puede enseñar a sobrevivir a los soldados, sean hombres o mujeres. Este argumento se mantiene después de lo que hemos presenciado y nos

perturba ante las grandes cuestiones sobre las tradiciones y la mentalidad militar, que es precisamente lo que pretendían sus autores. La película comparte lo que les preocupaba y conmovía a Broomfield y Churchill, pero en ningún momento nos indica lo que debemos sentir o pensar. Más bien al contrario, *al exponer la evidencia contradictoria y provocativa*, nos obliga a pensar y nos plantea un debate interno.

*Documental y arte social:* Un documental es una construcción hecha a base de evidencias. 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.

Dado que las películas suelen llevarse a cabo en colaboración, la sensibilidad puede surgir también colectivamente de determinados miembros de ese grupo de personas que trabajan juntas. Posteriormente, es otro colectivo quien la consume, la audiencia. El cine y especialmente el documental, es verdaderamente una forma de arte social.

## OBJETIVIDAD Y FIDELIDAD

*Objetividad:* La gente supone normalmente que los documentales son “objetivos” porque con frecuencia presentan puntos de vista opuestos. Este tipo de equilibrio hace que el relato documental sea un examen sin prejuicios de los acontecimientos y de los personajes en cuestión. Ésta es una táctica heredada del periodismo, pues sirve para minimizar los peligros y las responsabilidades que podrían recaer sobre las empresas periodísticas. Si se demuestra que la información era falsa, será un descrédito para quien la publicó o incluso puede desencadenar procesos legales. Por otra parte, los periodistas se exponen a que se les acuse de tendenciosidad política. Por todo ello, podríamos decir que parte del cometido profesional del periodista ha sido y todavía lo es, aparentar objetividad. Los periódicos lo consiguen imponiendo un estilo “de la casa”, uniforme y sin personalidad, camuflando las actitudes personales de los periodistas de manera que las opiniones que manifiestan y los conflictos que plantean parecen de otras personas. En los años treinta la defensa a ultranza del corporativismo llevó a los periódicos británicos más conocidos a tratar los hechos que se estaban produciendo en la Alemania de Hitler como si se tratara de meras trivialidades, una disputa entre comunistas y fascistas avivada por “alborotadores rojos”. Considerándolo retrospectivamente, tenemos que reconocer que ningún comentarista podía, desde la barrera, escribir imparcialmente, sin hacer su propia interpretación de los hechos. No hubiera sido justo ni responsable por su parte, sobre todo porque los nazis ya habían comenzado a poner en práctica su filosofía del genocidio. &a necesario entonces, como lo es ahora, *interpretar* los hechos y decidirse a tomar partido sobre acciones específicas en aras de la justicia y la humanidad.

*Fidelidad:* Otra responsabilidad no menos importante, cuando tantos aspectos de la vida humana se mantienen en la ambigüedad, es sencillamente la de mantener la imparcialidad. Si, por ejemplo, se trata de acusar a un cirujano por prácticas abusivas, es más que prudente dar cobertura informativa adecuada a las alegaciones de las dos partes, y comprobar y cotejar cualquier factor que pueda verificarse de manera imparcial e independiente. Ésta es una práctica tradicional de periodistas que se precian de serlo y de detectives en todo el mundo.

*Clarificar, que no simplificar:* Muy pocas situaciones de interés para los documentalistas puede decirse que sean claras y diáfanas o sencillas y elementales, aunque la tentación de representarlas así es un peligro que está siempre presente. *A Rustling of Leaves* (1990), de Nettie Wild, es un valiente y simpático reportaje sobre la guerrilla popular de Filipinas, pero la naturaleza partisana de sus creencias nos deja un sabor de escepticismo culpable. Wild presentó a los campesinos de izquierdas como si fueran héroes en la lucha contra los desalmados y perversos. Probablemente, lo que vemos respondía a la realidad, pero cualquiera que tenga una pizca de conocimiento de lo que es la política sabe que en el más honrado movimiento de resistencia, después de un cierto tiempo en lucha, se cometen atrocidades en ambos bandos, y, a partir de ahí, es cuando las aguas empiezan a enturbiarse. Aquí la imparcialidad significa no solamente hacer patentes los principios declarados de los protagonistas, sino mostrar también los aspectos más feos y paradójicos de la liberación a través de la violencia. Wild lo intenta —mostrándonos, por ejemplo, el juicio y posterior ejecución de un joven informante a manos de la guerrilla—, pero no nos permite saber a ciencia cierta si el juicio fue tal como nos lo cuenta o fue mucho más inicuo en aquel momento en que las cámaras no estaban presentes. Por consiguiente, el documental no sólo tiene que ser fiel a los hechos y preciso en sus apreciaciones, sino que debe parecerse a la audiencia. Para conseguirlo, quizás hubiera que indicar de algún modo que lo que se muestra es absolutamente fidedigno, o bien que se trata solamente de una visión subjetiva. Conocer anticipadamente las conclusiones que la audiencia va a sacar significa predecir el impacto que cada fragmento de la película va a producir en el público y saber en qué momento es necesario que del discurso de la película emane algo especial. Cuanto más intrincados son los asuntos, más difícil resultará conseguir un equilibrio entre la inevitable necesidad de simplificación, por una parte y la fidelidad que se debe a la complejidad de la vida humana.

*Se denomina documental a lo que no lo es:* A cualquier película, si no es de ficción, indefectiblemente se le denomina documental, aunque se trate de cine publicitario patrocinado por las agencias de viajes, o de pelucitas sobre cuidados de animales de compañía que demuestran lo imprescindible que resulta el producto “Doggo para perros” para el bienestar del mejor amigo del hombre. Los verdaderos documentales son los que se ocupan de los valores humanos, no de la venta de productos o servicios. El lenguaje que se utiliza al hablar del documental también puede resultar confuso. A la exposición penetrante e imparcial de los problemas de una persona se le llamaría “objetividad”, aunque el mismo término se emplearía para denominar a la barrera conque se protegen las agencias de noticias para evitar que se les tache de parciales o de fomentar determinadas inclinaciones políticas. Y

lo que es aún peor, los documentalistas y periodistas disfrazan artificioosamente su propia parcialidad y confunden al público haciéndole creer que el documental es de por sí objetivo. Nada más lejos de la realidad.

*Un documental es una construcción subjetiva:* La seductora idea de que la cámara siempre puede captarlo todo con objetividad comienza a desmoronarse en cuanto nos enfrentamos con unas cuantas consideraciones prácticas. Por ejemplo, ¿cuál es la posición objetiva de La cámara, dado que ha de colocarse en algún sitio?, ¿cómo se decide objetivamente en qué momento ha de iniciarse y cortarse una toma? Y, al revisar posteriormente el material, ¿cómo se hace la evaluación de los fragmentos que mejor representan la “verdad objetiva” y, por consiguiente, deben emplearse? Todas estas decisiones, que se han de tomar al efectuar el montaje, tienen como objeto comprimir tomas que resultan largas y confusas para obtener secuencias que sean relativamente breves y cargadas de significado.

Dicho de forma sencilla, la producción de una película implica efectuar una serie de elecciones importantes: lo que se va a tomar, la forma en se van a efectuar las tomas y lo que se va a utilizar al final del proceso. Si pretende que la audiencia se convenza de que su película es justa y fiel, equilibrada y objetiva, el conocimiento del tema que ha elegido debe ser, por su parte, exhaustivo; el material que emplee debe ser convincente y creíble por sí mismo y usted debe contar con el valor y la perspicacia suficientes como para realizar juicios de valor al hacer uso de ese material. Todas estas decisiones llevan involucrada una opción que, en muchos casos, le perturbará y le quitará el sueño más de una noche. Sean cuales sean sus intenciones, el propio medio documental juega un papel de la mayor importancia en el mensaje que transmite, ya que se están presentando ante la audiencia no sólo unos hechos desnudos, sino una representación artística de los mismos con la lógica, la dinámica y la vehemencia inherentes al propio arte.

## EL OFICIO DE DIRECTOR

Como en muchos otros oficios, hay un gran número de directores de película/vídeo que trabajan mediante un proceso lógico de carácter tan personal que actúan más en respuesta a sus reflejos que como resultado de una deducción consciente. Saben al instante lo que “va a funcionar” y lo que será eficaz. Naturalmente, esto es enloquecedor e inaccesible para el novato y casi parece diseñado para cerrarle el camino. Hay incluso miembros profesionales de algunos equipos que alimentan ideas equivocadas o distorsionadas sobre el papel del director, especialmente en las fases de antes y después del rodaje. Hay muchos directores que han sido acusados, medio en broma y medio en serio, de que las decisiones que adoptan proceden de algún recóndito rincón de su mente en el que se gestan sus particulares nociones artísticas. Esto puede ser otra rama de la separación que establece nuestra sociedad entre el arte y la tecnología. De ser así, es un *apartheid* especialmente nocivo para los equipos que ruedan documentales, ya que su principal responsabilidad es la de lograr un conjunto armónico de imagen.

Vamos a ser claros. La dirección no es un proceso místico; si un director parece ser inescrutable en su trabajo, es poco probable que sea una afectación. Significa, sencillamente, que un agotador proceso interno está al mando de la mayor parte de sus energías. Las películas —como cualquier obra de arte— sólo pueden surgir a través de una serie de decisiones más o menos conscientes y responsables. Una película que representa cualquier proceso humano —ya sea un partido de tenis, o un caso ante un tribunal, o una revolución— debe ofrecer no sólo unos antecedentes pasivos, sino también un relato activo y persuasivo. Aunque la cinematografía parece situar al espectador en contacto directo con el tema, se hace evidente, al examinar el asunto con mucha atención, *que la audiencia espera que cada uno de los aspectos de las distintas tomas tenga su significado, ya que se les ha inculcado esta tendencia a través de su experiencia como espectadores.* A esto se le denomina interpretación activa, no grabación generalizada C-Span.

Dirigir exige un discernimiento altamente evolucionado, un conocimiento tanto del universo que se está filmando, como del proceso que se pretende presentar. ¿Como se consigue? A base de práctica. De manera que se debe aceptar que un primer trabajo resulte torpe e ingenuo. Prepárese el inexperto para un proceso increíblemente largo y tortuoso; prepárese para equivocarse una y otra vez y para reconocer, sobre todo cuando se sienta derrotado, que a veces hay que insistir y persistir para que las cosas salgan bien.

Su recompensa será sentirse involucrado en los misterios de la vida y profundizar más en lo desconocido. Se encontrará con magníficos compañeros de viaje, y si consigue aumentar sus conocimientos y los del resto del equipo, no dude jamás de que su honroso empeño dará buenos resultados.

## UN “CONTRATO” CON EL ESPECTADOR

El cineasta cautiva al espectador mediante mecanismos que proceden de profundas e inexploradas hipótesis sobre el verdadero modo de ser de “las otras personas” y la manera de relacionarnos con ellas. Estas hipótesis, que le vienen heredadas del surtido indiscriminado de películas que ha visto a lo largo de toda su vida, influyen en el lenguaje cinematográfico que utiliza y en la presentación de puntos de vista e intenciones. Es evidente que existen distintos niveles de respeto por la inteligencia del público, lo cual puede considerarse como el contrato que el comunicador establece con su audiencia.

El publicista o propagandista, como pretende condicionar al espectador, sólo reproduce la evidencia que sustenta conclusiones previamente determinadas. Utiliza los elementos cómicos o el sensacionalismo para coaccionar a los espectadores y conseguir así que compren determinado producto. Si ascendemos por la escala de respeto, nos encontraremos con otra clase de comunicador “binario”, que mencionábamos anteriormente, que da “idéntica cobertura a los dos bandos” en cualquier controversia —como si los asuntos a discutir tuvieran únicamente dos vertientes en oposición—. Esta forma de hacer cine, que da por sentado que el mundo está lleno de ideas opuestas, nos indica que no podemos hacer otra cosa que seguir adaptándonos. En este caso, se sigue considerando al público como sujeto pasivo al que hay que informar y entretener, pero que no puede aspirar a hacer juicios de valor.

A otro nivel aún más elevado —y esto es aplicable también a la ficción narrativa— está quien no aspira a condicionar ni a divertir a la audiencia, sino a compartir algo en toda su complejidad. *Best Boy*, de Ira Wohl (1979), trata de una pareja de mediana edad que entrega, a costa de mucho esfuerzo, a su hijo discapacitado mental a una institución, en previsión de un futuro en el que no puedan hacerse cargo de él (Figura 1.2). Con delicadeza, aunque de manera bien clara, la película aborda el lamento, el dolor y la sensación de fracaso que trae consigo la posición de un hijo discapacitado en una familia.



Figura 1.2.  
*Best Boy*, de Ira Wohl. Pearl debe dejar que su “hijito” Philly ingrese en un centro especial de apoyo. (Ira Wohl.)

Una película como ésta no está pensada para vender ni para convencer, sino más bien para ampliar la mente y las emociones de los espectadores, provocándoles y haciéndoles partícipes de una serie de acontecimientos cargados de significado y ambigüedad. Nos invita a hacer difíciles juicios sobre sus motivos y responsabilidades, y nos convierte en aliados suyos en busca sincera de la bondad y la verdad.

Una buena película, como un buen amigo, consigue que nos sintamos involucrados de manera activa, pero jamás manipula a los personajes ni a los espectadores.

Consciente o inconscientemente, toda película manifiesta qué tratamiento va a darle a la audiencia y cuál es su hipótesis general. Creo que esto constituye “el contrato” que se establece con el espectador. Las mejores películas, como los mejores novelistas, ponen los términos de su contrato sobre el tapete desde el primer momento, para que éste se enfrente a las prometedoras expectativas y al gran suspense que tienen delante.

## EL CINEASTA Y LOS MEDIOS

Hoy en día, los realizadores de documentales dependen principalmente de la televisión para mostrar sus trabajos. La noción de que la verdad puede residir con más fuerza en la visión de un individuo que en el consenso adoptado en una sala de juntas es una cuestión espinosa para los ejecutivos de televisión, suspendidos como están en la mayoría de mitos generados por nuestra democracia mercantil. Las corporaciones, por razón de su propia naturaleza, tienen que actuar sobre la base de los niveles de audiencia, de la supervivencia y de los beneficios. Deciden la programación detrayendo paternalísticamente aquello que pueda ofender a un sector de la audiencia, al patrocinador, o a quien se ha erigido en guardián de la moral pública. Los individuos o los

grupos que disienten, aunque esté justificado honrarles como héroes históricos, tienen que mantener una lucha incesante para que sus opiniones personales aparezcan en televisión.

Pero, paradójicamente, han sido las corporaciones inteligentes, las fundaciones filantrópicas, o los individuos luchadores dentro de ellas, quienes han mantenido vivo el documental por su compromiso con la libertad de expresión, y quienes, por extensión, han mantenido viva su contribución al pluralismo democrático.

Hoy en día, la diversificación del consumo televisivo, por cable, vía satélite, y a través de Internet, y de los avances en mundo del vídeo (equipos más pequeños, mejores y más baratos), ha hecho posible una utilización del vídeo que antes resultaba difícil y prohibitiva por su alto coste. La distribución está evolucionando hacia la diversificación de publicaciones, por lo que aparece una creciente demanda de autores para la pantalla. La disminución de los costes de producción y el aumento de los medios deberían traducirse en una mayor libertad para la expresión de opiniones individuales —el tipo de libertad que ya existe en los medios de letra impresa. Si prevalece la lógica (con un “si” en mayúsculas), tendremos una sociedad verdaderamente democrática y saludable.

## ¿CINE O VÍDEO?

Aun a riesgo de agraviar a los puristas, he dado la denominación de “película” a los trabajos realizados con cualquiera de los dos soportes. Este libro abarca los conceptos y la metodología implicados en la dirección de documentales y aunque recomiendo al lector que dé sus primeros pasos con la cinta de vídeo, no existe ningún elemento exclusivo de ninguno de los dos medios. La mayor parte de la información de esta obra es también aplicable a otros rodajes distintos de la ficción, como por ejemplo las películas sobre temas industriales, aquellas que versan sobre la naturaleza o los viajes, y las de carácter educativo e incluso las del género de ficción, puesto que disponen de un fondo común de técnicas, utilizan un lenguaje común que las audiencias comprenden, y dependen de una organización dramática similar para el logro de sus objetivos. He asumido que el lector se va a embarcar en la maravillosa aventura de experimentar con la imagen documental y va a utilizar la cinta de vídeo atendiendo a razones puramente económicas.

*Utilización del vídeo:* Empleando el equipo de vídeo más sencillo, se pueden conseguir magníficos resultados de manera inmediata. Los trabajos realizados con película necesitan un proceso de revelado para poder ver lo que se ha filmado y, por lo tanto, la evaluación de los resultados sufre cierta demora.

A mí personalmente me es indiferente trabajar con película o con cinta de vídeo. Con la película consigo mayor calidad de imagen, pero tengo que estar vigilando continuamente la cantidad de material que consumo. Los equipos de cine pueden que sean más grandes, más difíciles de portar y algo más fiables que los grabadores de vídeo y, en cambio, la edición en vídeo está hoy en día muy extendida. *Hoop Dreams* se grabó en vídeo con Betacam y se transfirió posteriormente a película de 35 mm para su distribución en salas comerciales. Tengo mis dudas de que alguno de los espectadores se percatara de ello o le diera la más mínima importancia.

Por razones de economía y para que su moral no sufra, aconsejo a mis lectores que no rueden sus documentales con película mientras no hayan ensayado lo suficiente con cinta de vídeo. En el momento en el que escribo, se puede poner en pantalla una película de vídeo de unos treinta minutos, en Hi8 o en formato digital, por el precio de 400 dólares o menos, mientras que el equivalente en película de cine de 16 mm (negativo, revelado, copias de trabajo, copia para la proyección y coste del procesado del sonido) supone como mínimo 15.000 dólares. Cuando los profesionales han de elegir entre estos dos medios, tienen en cuenta otros factores; pero para el novato, sea cual sea el sistema que escoja, los problemas y defectos serán los mismos. Uno de los medios de aprendizaje es veinte veces más caro que el otro y, además, mucho más laborioso a la hora de editar.

*Edición lineal en vídeo:* La edición lineal tiene un gran inconveniente. Como se hace necesaria la transferencia selectiva de escenas a un fragmento de cinta sin cortes, la versión editada se acumula de manera lineal. Esto significa que no se puede retroceder para acortar o alargar una escena sin transferir nuevamente todo lo que viene a continuación. En la práctica, siempre hay formas de salirse de esta “camisa de fuerza”, pero el problema subsiste.

*Edición no lineal:* La edición por acceso aleatorio al ordenador devuelve la flexibilidad al montaje cinematográfico al prescindir de los cortes y de la clasificación, una tarea pesada y monótona. El proceso de postproducción no-lineal consiste en que los copiones (que también se denominan copias diarias de trabajo) se transfieren a un disco duro masivo como versión en vídeo en formato digital comprimido. Ello permite el montaje y la manipulación de cuantas versiones cortadas se deseen, a la misma velocidad y con el mismo grado de eficacia que se consigue con un procesador de datos. A partir de la publicación de la primera edición de este libro, el montaje de cine ha ido desapareciendo de los grandes centros de producción dotados de equipos de alta tecnología.

*Producción digital:* Los camascopios digitales (*Camcorder*) y los equipos de montaje no lineal han ido proliferando a tal ritmo (Figura 1.3) que, ahora más que nunca, se puede aprender a hacer cine con bajos costes y de manera rápida. Rodar y montar con la calidad del *on-line* es posible con un presupuesto de 15.000 dólares (camascopio digital, ordenador audiovisual de alta velocidad y disco duro de alta capacidad; *software* para edición en vídeo y audio, y salida digital). Hasta hace poco el coste era diez veces superior (camascopio Betacam: equipo de edición *off-line* y equipo *on-line* para efectuar el máster digital).





Figura 1.3.

Modelo Sony HVR-7ZE. Los actuales modelos de camacopios digitales (*camcorder*) para uso doméstico están alcanzando niveles profesionales. (Cortesía de Sony Electronics, Inc.)

## PAPEL TESTIMONIAL

Si se le ha ocurrido investigar en los registros de su localidad en busca de antepasados suyos, lo más probable es que inicialmente haya encontrado nombres, profesiones, fechas de nacimiento, bodas, decesos y poco más sobre la herencia genética de la que es portador. A mí me encantaría hacer más averiguaciones sobre determinada rama de mi familia que en el siglo XIX fueron deshollinadores en las afueras de Londres. Solamente he podido obtener dos datos que resultan evocadores por lo contradictorios: que los niños tenían que frotarse las rodillas y los codos magullados con salitre para que se les endureciera la piel para seguir cumpliendo con el brutal oficio que consiste en trepar por las chimeneas y que la familia creía descender de la nobleza.

Ignoro si estos datos son auténticos o no, pero hay un hecho incontestable: la gente normal no sabe nada de lo que pensaban sus antepasados, ni de su modo de vida, sobre todo cuando se trata de personas pobres e incultas. La gran masa de la humanidad no ha dejado rastro alguno salvo aquello que se vislumbra en los archivos de la época, en la música popular, en sus dichos aleccionadores y en las huellas que dejaron a su paso por la tierra. De los humildes no sabemos nada; tan sólo si tuvieron que vérselas con la ley o hicieron algo de verdadera importancia. Su historia colectiva, si es que llegó a escribirse, la escribieron sus amos y señores, que no eran precisamente unos dechados de sabiduría ni les faltaban prejuicios.

Nosotros no pasaremos tan desapercibidos por la vida. Los futuros historiadores cuentan con los documentales, que son el punto de vista del pueblo, no lo que una minoría de alto rango y sus sirvientes quisieron conservar. Usted y yo podemos utilizar el lenguaje cinematográfico —la contribución del siglo XX al entendimiento universal— para historiales de familias, amigos y entornos, para formular ideas, para transmitir lo que sentimos y lo que vemos. Podemos proponer las causas, los efectos y los significados de la vida que vivimos. Podemos dar testimonio de estos tiempos que corren, reinterpretar la historia y profetizar el futuro. Las consecuencias que pueda tener para la democracia, de cara a crear un tapiz más armonioso y más rico de culturas, son incalculables. Ésta es la vocación y la sutileza del documental.

## CAPÍTULO 2

### Historia breve y funcional del documental

En un libro como éste lo más práctico es echar un breve vistazo al desarrollo del documental. De manera que no pretendo presentar un tratado histórico y geográficamente equilibrado; más bien se trata de un relato personal y selectivo que sirva de telón de fondo para el resto del libro. Las películas que aquí se citan y analizan, aun siendo clásicas, no se encuentran con facilidad. En los departamentos de vídeo de los comercios se encuentran algunos documentales, pero el cine más especializado es realmente difícil de conseguir. Si por casualidad vive en las proximidades de alguna universidad, puede que encuentre alguno de los títulos en la videoteca. Si se encuentra usted en los Estados Unidos, puede buscar en los videoclubes o en las tiendas especializadas que se mencionan en la sección de “películas de referencia”, al final del libro. Si no vive usted en los Estados Unidos, intente encargárselo al servicio de intercambio de préstamos de su videoteca o póngase en contacto con la Filmoteca Nacional para que le aconseje.

### SOBRE EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El arte nos permite disfrutar realidades ajenas a la nuestra y conectar emocionalmente con las vidas, las circunstancias y los temas que, de otra manera, seguirían siendo extrañas para nosotros. Expuestos a ideas y experiencias que no nos resultan familiares, reaccionamos dentro de un contexto nuevo y ampliamos la perspectiva que tenemos de ellos. Por ejemplo: aunque los hechos de la II Guerra Mundial, que podríamos considerar distante en el tiempo, no han cambiado, la perspectiva que de ellos tenemos sigue en proceso de modificación. La imagen monolítica de la Alemania nazi está continuamente sometida a nuevas apreciaciones. En obras como *Das Boot*, de Wolfgang Petersen, *Signs of Life*, de Werner Herzog, o *La lista de Schindler*, de Steven Spielberg, podemos llegar a apreciar trazos aislados de normalidad e incluso de humanidad y nos dan una versión del Tercer Reich no por más peligrosamente humana menos espantosa.

Dado que el cine es tan reciente si se le compara con otras artes, su lenguaje, en continua evolución, se está empezando a comprender ahora. Para complicar más la cuestión, la acción filmada, al igual que los “hechos históricos”, adquiere gran parte de su significado partiendo de la perspectiva de la época y de la estructura interpretativa impuesta por los productores de la película. Dos planos contiguos forman una sugerente yuxtaposición que sería bastante distinta si se invirtiera el orden. La relatividad y la comparación son, por tanto, el cuerpo y alma del lenguaje cinematográfico.

El medio cinematográfico es más experimental que contemplativo, si no somos capaces de apreciar las diferencias, nunca llegaremos a ser verdaderos cineastas. La literatura puede situar al lector en el pasado o en el futuro con cierta facilidad, mientras que el cine mantiene al espectador en un tiempo presente que está continuamente avanzando. Incluso el flash back se convierte de nuevo en un tiempo presente propio que va avanzando. La literatura se experimenta como una actividad intelectual y contemplativa en la que el lector, en soledad y a su propio ritmo, comparte los procesos mentales y emocionales con el autor y con los personajes. El cine, por el contrario, es una experiencia dinámica en la que el espectador interfiere en la causa y el efecto y los acontecimientos suceden de manera simultánea. Al igual que sucede con la música, su pariente más cercano, el cine subyuga al espectador en cuerpo y alma con insistencia existencial. Rara vez desea detener, ralentizar o repetir una parte de lo que tiene ante sus ojos y, por lo tanto, no puede pararse a pensar en los medios que se han utilizado para persuadirle, ni a conocer el alcance de su arrebató emocional. La verosimilitud del cine consigue que seamos espectadores pasivos de esos acontecimientos que parecen reales y la voz del autor no parece existir. Nada más lejos de la realidad. El documental es la obra de un autor como lo es el cine de ficción, con el que tantas cosas comparte.

La historia del documental es como la saga de David y Goliat; el tema tiene verdadero peso específico y sustancia, pero es a costa del trabajo de autor, un aspecto primordial que en este caso prácticamente desaparece, lo que no sucede en otras manifestaciones artísticas. Siempre existen excepciones a la regla del género y actualmente la “voz” del autor está siendo objeto de estudio. El vídeo y la postproducción no lineal contribuirán a acelerar esta evolución, pues el cineasta puede filtrar, congelar, ralentizar, sobrepresionar o intercalar textos a voluntad, queda liberado de la tiranía del realismo y el tiempo real, para poder dar un tratamiento subjetivo e impresionista a la película original. La serie *The Great War* (1996), de la PBS, es una demostración del efecto tan positivo que tal tratamiento puede producir cuando se trata de un relato histórico.

### LOS AUTORES: LA FILMACIÓN DE SUCESOS Y ACTUALIDAD

El cine no perteneciente al género de ficción ya había existido durante los 20 años anteriores a la invención de la forma documental, a la que se dio nombre en la década de 1920. Ante los maravillados ojos del mundo, las primeras imágenes en movimiento presentaban en pantalla escenas tan cotidianas como la de unos trabajadores saliendo de la fábrica, la comida de un

bebé, la llegada de un tren y la bajada de sus pasajeros, un bote de remos saliendo a la mar. Hay algo muy conmovedor en estas primeras reproducciones de unos instantes de la vida diaria, porque son las primeras películas caseras de la familia humana.

La incipiente cinematografía amplió rápidamente su repertorio de temas. A partir de sus comienzos como truco óptico que producía la ilusión de imágenes en directo, se acopló con naturalidad a los gustos de los públicos hacia el vodevil, el music hall y el teatro popular. Por consiguiente, las primeras películas del género de ficción abarcaban la comedia teatral, la reconstitución histórica, las ilusiones mágicas, la farsa y el melodrama. La cámara, no obstante, continuó haciendo tomas de hechos y acontecimientos reales para los noticiarios, que siempre fueron muy populares. Durante la Primera Guerra Mundial, los muchos metros de película que se hicieron de toda las fases de las hostilidades se convirtieron en un importante medio de comunicación entre los gobiernos y sus poblaciones civiles. De todas las primeras películas sobre acontecimientos reales, las de la Primera Guerra Mundial seguramente son las que nos resultan más familiares, y también son las que ponen de manifiesto una actitud y unas omisiones totalmente tendenciosas. Desde nuestra perspectiva, ahora que ya ha pasado el tiempo, estas películas y sus subtítulos revelan una postura patriota e ingenua, mostrando “a nuestro lado” como héroes y “al enemigo” como una máquina malévol e inhumana.

Y aquí surge una pregunta: ¿son estos noticiarios películas documentales? Es evidente que los noticiarios son material documental, pero como episodios individuales carecen de la identidad de una verdadera película documental, debido a que cada uno de ellos es episódico e inconexo. Los metros de película están centrados en un acontecimiento, pero la relación entre los diversos sucesos y su significado se encuentra inmersa en algún otro lugar del esquema global de la guerra. Por lo tanto, a aquellos primeros documentales filmados de la Gran Guerra no solamente les falta la pista de sonido, sino también el tipo de visión interpretativa que ya se observa en una obra contemporánea de ficción como *Birth of a Nation (El nacimiento de una nación)* (1915), aunque tenga los fallos inherentes a la visión que Griffith tenía de las tendencias racistas del Sur. Pero para la película de ficción existían ejemplos magníficos en la literatura de este mismo género. Un productor en busca de material sobre el tratamiento de la guerra, podía, por ejemplo, recurrir a la obra *Guerra y paz*, 1 de Tolstoi. Se utilizó en este caso la forma de novela histórica para subvertir aquellas actitudes históricas de la época que suponían la predominante influencia de reyes, generales y embajadores durante las guerras napoleónicas. Tolstoi sabía, basado en su propia experiencia como soldado en Sebastopol, que los rumores incontrolados, unos equipos inadecuados o, incluso, las suposiciones populares sobre el enemigo podían hacer que un ejército se pusiera en fuga con tanta facilidad como si fuera el resultado de una acertada maniobra militar. No tuvo necesidad de alterar ninguno de los hechos de la invasión francesa de Rusia; se limitó a enfocarlos desde el punto de vista del pueblo ruso común, en lugar de visionarios desde una posición elitista de perspectiva histórica. La amplitud de miras de Tolstoi, su compasión por el humilde terrateniente y el soldado de a pie, y por la valiosa coherencia de la vida familiar, así como una idea más abstracta de la propia Rusia, nos ayudan a ver no solamente aquellas guerras, sino todas las guerras, como un fenómeno trágico de la humanidad que ha de ser evitado casi a cualquier precio.

Las primeras películas sobre hechos y acontecimientos de la época no tenían estas facetas, ni lograban organizar el material para presentar una visión comprensiva de la vida humana, al igual que ya se venía haciendo en el cine del género de ficción. Cuando se busca la contrapartida objetiva en la herencia que la cinematografía ha derivado de la literatura, no se encuentra una forma evidente o un grupo de trabajos. Los informes persuasivos sobre hechos y acontecimientos eran emitidos en épocas previas a través de los comunicados de los gobiernos, la literatura especializada o los periódicos.

*El London Labour and the London Poor*, de Mayhew (publicado entre 1851-1862) está mucho más cerca de la forma documental y utiliza métodos de entrevista que por lo menos permiten a sus interlocutores hablar con sus propias palabras e ideas (Figura 2-1). Pero el libro es bastante pasivo en su presentación de una completa trama de interconectadas injusticias.

La pintura y la caricatura son, probablemente, los verdaderos antecedentes del documental, y sus valores e inquietudes pueden verse en los trabajos de artistas como Bruegel, Hogarth, Goya, Daumier y Toulouse-Lautrec. Su forma de representar la actualidad, desde una perspectiva individual basada en sus propias emociones, ayudó a trazar el camino que debía seguir el documental, el ojo que debía posarse, sin pestañear, sobre la terrible belleza del siglo veinte.

Los noticiarios fueron sólo una contribución al conocimiento público de la Primera Guerra Mundial, conocimiento al que también dieron forma las noticias de los periódicos y los informes de los gobiernos, las cartas, los relatos de testigos visuales, la ficción, la poesía y la fotografía. Los historiadores, que han tenido acceso a este material, han vuelto a trabajar con él para presentar unas perspectivas revisadas de la Primera Guerra Mundial, perspectivas que se han formado, naturalmente, con la ventaja que supone disponer de una visión de conjunto, pero creadas también sobre la base de una conciencia política y social distinta de la que prevalecía durante aquel período. Seguirán formulándose aún más interpretaciones de aquella guerra, a medida que se vaya desarrollando el proceso de evaluación y debate y habrá filmaciones idénticas en apoyo de posturas radicalmente diferentes.

La mera existencia del cine puede haber variado la noción de lo que es la verdad, pues su evidente plasticidad dramatiza la idea de que la verdad es relativa y no absoluta. A medida que se dispone de mayor información de la Primera Guerra Mundial y a medida que los nuevos investigadores no comprometidos con los puntos de vista anteriores examinan la compleja trama de hechos y acontecimientos, proponen nuevas relaciones y explicaciones de ámbito más amplio. Aquella guerra no es más que un solo ejemplo entre los innumerables temas que abarca el documental.



Figura 2. 1.  
Henry Mayhew entrevistó a los pobres de Londres. Ilustración de *London Labour and the London Poor*, de Mayhew.

## LA APARICIÓN DEL DOCUMENTAL

El espíritu del documental puede quizás encontrarse por primera vez en Rusia, con el Kino-Eye de Dziga Vertov y su grupo. Este joven poeta y montador cinematográfico produjo noticieros educativos que fueron parte vital en la lucha revolucionaria rusa. Como creyente apasionado del valor de la vida real según la cámara la captaba, y de acuerdo con el espíritu de aquella época, llegó a aborrecer la forma artificial y ficticia con que la cinematografía burguesa presentaba la vida. Fue un teórico destacado durante la década de 1920, período de gran inventiva en la Unión Soviética.

Se dice que fue John Grierson quien acuñó el término “documental”, mientras revisaba el *Moana* de Flaherty en 1926. Flaherty, un canadiense cuya producción anterior, titulada *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*), está reconocida como trabajo seminal del documental, comenzó el rodaje de su documento etnográfico sobre una familia de esquimales en 1915 (Figura 2.2). Al regresar a Toronto para montar el material, 10.000 metros de negativos ardieron accidentalmente y tuvo que recoger fondos para volver a rodarlo todo.

Debido a las limitaciones de su cámara, que se accionaba mediante una manivela, a la baja sensibilidad de la película, que precisaba luz artificial y a las desastrosas condiciones climatológicas, Flaherty tuvo que pedirles a sus personajes que realizaran las actividades normales de forma especial y en momentos determinados. Como *Nanook* le había cogido mucho cariño y sabía que estaba contribuyendo a dejar constancia para la posteridad de una forma de vida que estaba en vías de desaparición, él y su familia facilitaron el rodaje y ejercieron gran influencia en él, lo que permitió a Flaherty rodar con “actores” como si se tratara de un relato de ficción sobre la lucha de los hombres contra los elementos (Figuras 2.2 y 2.3).

Después de tan larga relación con ellos, el trato de Flaherty con sus “actores” era tan natural que podían seguir desarrollando su vida normal ante la cámara sin ningún tipo de inhibiciones, con lo que se consiguieron resultados muy naturales y convincentes. El realismo de los participantes en la película y la vida que llevaban eran tan incuestionables, que la película resultó ser mucho más que una representación con actores. Además, la visión carente de todo sentimentalismo que Flaherty tenía de la vida esquimal hace surgir el tema más amplio del hombre en su lucha por sobrevivir.

En un principio, los distribuidores no pensaron que *Nanook* pudiera tener interés para el público, pero se equivocaban, porque atrajo a grandes masas de espectadores. Y, sin embargo, mientras el público hacía cola para ver la película, su protagonista falleció

durante una expedición de caza en el Ártico. Es difícil imaginar una confirmación más irónica de la verdad tal como Flaherty la había presenciado.

Sin embargo, con *El hombre de Aran (Man of Aran)* (1934) y otras películas que hizo a lo largo de su carrera, Flaherty se enfrentó con Grierson, con Rotha y con algún otro, porque le acusaban de estar más interesado en crear arquetipos líricos que en respetar las condiciones reales y políticamente comprometidas de las vidas de sus personajes. No sólo se inventó una familia ideal escogiendo los personajes de entre los isleños, sino que cautelosamente evitó mostrar la gran mansión del señor siempre ausente que era, en gran medida, el principal responsable de las privaciones de los habitantes de la isla. *How the Myth Was Made* (1978), de George Stoney y Jim Brown, se sitúa en Aran y explora el proceso de Flaherty con algunos actores supervivientes de la película.



Figura 2.2.

Nanook calentando las manos de su hijo, perteneciente a *Nanook el esquimal*. (The Museum of Modern Art Film Stills Archive.)



Figura 2.3.

Nanook. Una familia a la que alimentar. (The Museum of Modern Art/Film Stills Archive.)

Pero a partir de *Nanook* el cine basado en hechos reales mostraba la vida de una forma que iba más allá de la presentación fragmentada de los noticiarios. Al transformar los hechos en el relato documental, éste hacía su propia interpretación de los mismos y les confería carácter de causa social y efecto. Grierson, que iba a convertirse en el pionero del movimiento documental británico, describió posteriormente la forma documental como “tratamiento creativo de la realidad”. En el desarrollo de las cinematografías nacionales que vino después los documentales norteamericanos siguieron con frecuencia el ejemplo de Flaherty, mostraron la lucha entre el hombre y la naturaleza. Paradójicamente, las películas que se hicieron para el Gobierno de los Estados Unidos, *The Plow That Broke the Plains* (1936) y *The River* (1937), fueron las que mostraron, con excesiva claridad, la conexión que había entre la política gubernamental y el desastre ecológico (Figuras 2.4 y 2.5). Su éxito como material de denuncia hizo que los productores norteamericanos de documentales se lanzaran a trabajar sin subvenciones oficiales.

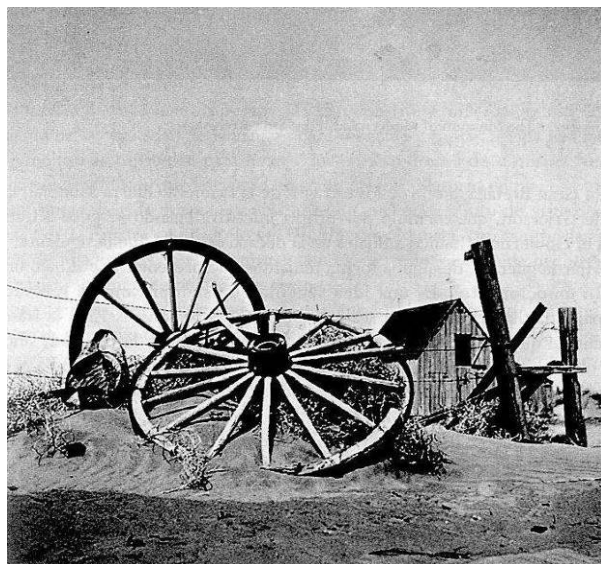


Figura 2.4.

*The Plow That Broke the Plains*. (The Museum of Modern Art/Film Stills Archive)

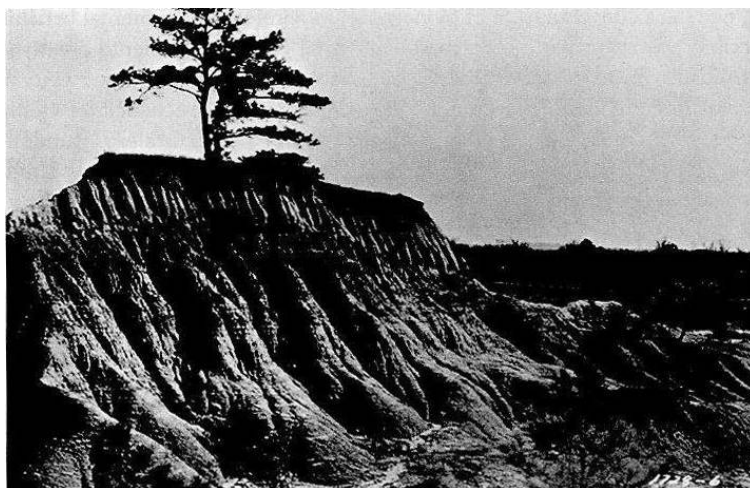


Figura 2.5.

*The River*. (The Museum of Modern Art / Film Stills Archive.)

En Gran Bretaña, a raíz de los estragos de la Primera Guerra Mundial, la tesis de Grierson, que formuló por propia iniciativa cuando se puso a trabajar para el Gobierno británico a finales de la década de 1920, fue la siguiente: “Para evitar la guerra, de alguna forma teníamos que presentar la paz bajo un aspecto emocionante”. Es una idea sencilla que siempre me ha servido de propaganda: hacer que la paz sea emocionante. Grierson suscribía la frase de Brecht de que “el arte no es un espejo en que se refleja la realidad, sino un martillo con el que se le da forma”. La gente que se agrupó en torno a él eran socialistas comprometidos por las ideas de “comunidad y fuerza comunal”. El verdadero logro de la escuela británica de documentales fue el de revelar la dignidad del pueblo llano y su trabajo. *Night Mail* (1936) y *Coal Face* (1936) reclutaron a algunos de los más famosos talentos

artísticos, como el compositor Benjamin Britten y el poeta W. H. Auden, para que colaboraran en la producción de obras que se han hecho famosas como recuerdo y celebración de los métodos y condiciones de los trabajos más humildes.

Unos años más tarde, al principio de la Segunda Guerra Mundial, surgió un poeta de la pantalla en Inglaterra: Humphrey Jennings. Sus obras *Listen to Britain* (1942) y *Fires Were Started* (1943) ni predicán ni idealizan nada, sino que, a través de innumerables escenas del pueblo llano que trata de adaptarse a la dureza de la guerra, consiguen crear un retrato conmovedor, aunque carente de toda sensiblería o sentimentalismo, de la propia Inglaterra.

En la Rusia de los años veinte, con una revolución que casi no había terminado, el nuevo gobierno se encontró con que tenía que atender a una vasta nación de gentes que no sabían leer ni entender sus respectivas lenguas. El cine mudo ofrecía un lenguaje universal con el que los ciudadanos de la nueva República Soviética podían considerar con optimismo la diversidad, la historia y los acuciantes problemas de su nación. Como el nuevo gobierno deseaba un cine a la vez realista e inspirador, y para huir de la artificiosidad del cine comercial de Occidente, donde era sólo un medio de evasión, se realizaron muchos estudios para conseguir una codificación de la función de la cinematografía. Uno de los resultados obtenidos fue una mayor conciencia de las posibilidades que ofrecía el montaje, y otro fue la articulación que Dziga Vertov llamó "cine-ojo", un tipo de cine que representa la vida sin ejercer ninguna imposición sobre ella. Fue el precursor del moderno movimiento que, hoy en día, conocemos como "cine directo", del que hablaremos más adelante.

*El hombre de la cámara*, de Vertov (1929), constituye una exuberante manifestación de la capacidad de la cámara para moverse y captar la vida por las calles e incluso su capacidad para tener conciencia reflexiva de sí misma. Vertov estaba convencido de que haciendo un montaje compilatorio de planos rápidos y cambiantes, la vida misma surgiría libre de cualquier punto de vista que no fuera el de la cámara que todo lo ve. Un film tan altruista, con tan caótica profusión de imágenes, con ese humor y con esa serie inacabable de hechos y de personajes, solamente podía ser de Vertov

Sergei Eisenstein, la eminencia gris del cine soviético, no hizo nunca un documental, pero sus reconstituciones históricas, en especial *La huelga* (1924) y *El acorazado Potemkin* (1925) tienen un gran realismo documental en su presentación de la historia reciente de Rusia y son las precursoras del docudrama.

Los documentales europeos de las décadas de 1920 y 1930, que provenían de sociedades que ni eran de reciente constitución, como Norteamérica, ni habían sufrido los estragos de una revolución, como Rusia, tendían más bien a reflejar el advenimiento de problemas urbanos. En las ciudades con muchos siglos de antigüedad, con poblaciones de creciente densidad y acosadas por la pobreza, directores de cine como Jans Svendsen, Alberto Cavalcanti y Walter Ruttmann produjeron películas experimentales a las que, a través del tiempo, se les ha dado el nombre de *city symphonies* (sinfonías urbanas) (Figura 2.6). Realizaron películas en Francia, Holanda, Bélgica y Alemania que tenían unas características definidas en cuanto a inventiva, rodaje impresionista y proceso de montaje. Se siente uno maravillado por la actitud romántica que estas películas muestran hacia el incesante ritmo de la vida diaria y la tensión que supone vivir en la pobreza y el hacinamiento. También se encuentra uno con la paradoja de que, a pesar de sus carencias e incomodidades, el pueblo ordinario que vive en estos ambientes sórdidos y sucios muestra la vitalidad y buen humor de sus antepasados de épocas medievales, los mismos que construyeron estos entornos con sus propias manos. Es como si Bruegel hubiera regresado con una cámara.



Figura 2.6.

Berlin: Sinfonía de una ciudad (Berlin: Symphony of a City). (The Museum of Modern Art/Fila Stills Archive.)

Luis Buñuel, en su *Tierra sin pan* (1932), mostró la espantosa pobreza y los sufrimientos de un remoto pueblo de la frontera española con Portugal. De forma elocuente y desapasionada, la película deja al espectador con una ira latente al haber sido testigo de un sistema social que es tan letárgico y está tan sometido a la tradición, que no siente preocupación alguna por ciudadanos tan oscuros e insignificantes.

Los nazis, en mayor grado que cualquier otro grupo de poder, se dieron cuenta del potencial ilimitado que tenían las películas en una generación adicta a la cinematografía. Además de las películas de propaganda, en las que se utilizaban actores cuidadosamente escogidos para mostrar la supremacía aria y la superioridad de las políticas de Hitler, el régimen produjo dos obras épicas que están tan logradas por lo que se refiere a los elementos argumentales y musicales de la filmación que pueden calificarse, sin lugar a dudas, como obras maestras entre los documentales de todos los tiempos. *Olimpiada* (1938), de Leni Riefenstahl, hizo que los juegos Olímpicos de 1936 fueran un himno de alegría al bienestar físico de los atletas y, por asociación, a la salud del Tercer Reich, junto con *El triunfo de la voluntad* (1937), también de Riefenstahl, *Olimpiada* está considerada como pináculo en la explotación del potencial que tiene el cine no perteneciente al género de ficción (Figura 2.7).

Lo que quizás resulta siniestro en esta evaluación es que *Der Triumph des Willens* también está considerada como la mejor película de propaganda que se haya hecho jamás. En apariencia su tema es el congreso nazi que se celebró en Nuremberg en 1934, pero su verdadero objetivo era el de mitificar a Hitler y mostrarle como dios del pueblo alemán. Resulta incómodo para los historiadores del cine que el gran arte cinematográfico sirva para ensalzar a una figura tan monstruosa como la de Hitler, pero el trabajo de Riefenstahl sirve como valioso recordatorio de que la representación de la realidad precisa un intérprete sabio y responsable si deseamos que el arte esté del lado de los buenos.

La Segunda Guerra Mundial, que inmoló a casi la mitad de Europa, fue una época de prodigiosa filmación de la actualidad. La mayoría de los documentales, patrocinados casi todos por los gobiernos, se centraron en las consecuencias que tiene una guerra masiva: la destrucción de ciudades, las gentes sin hogar, la patética situación de millones de refugiados y las vidas de los soldados, que lucharon y murieron por sus países. Lo que resulta irónico es que fueron las propias filmaciones de los nazis las que sirvieron de base para la condena expresada por Alain Resnais en su película *Noche y niebla* (1955), que es quizás el documento que describe con mayor fuerza la capacidad que tiene el hombre para destruir a sus semejantes (Figura 2.8).

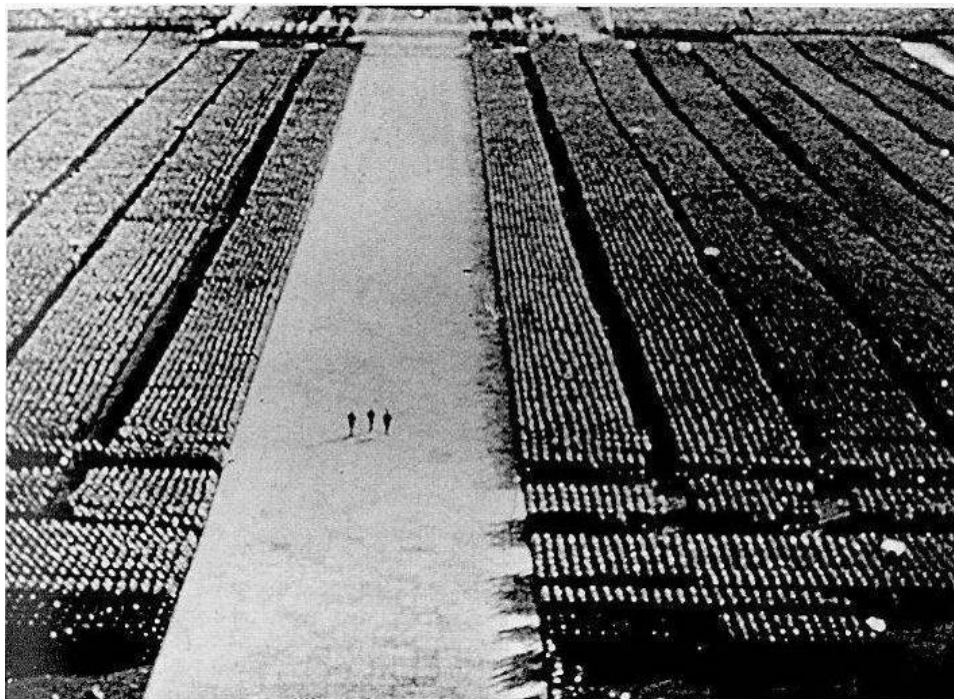


Figura 2.7.

Masiva concentración ante Hitler, en *El triunfo de la voluntad* *Der Triumph des Willens*. (The Museum of Modern Art/Film Stills Archive.)





Figura 2.8.

El apasionado alegato de Resnais por una humanidad vigilante, en *Noche y niebla* (Nuiet et Brouillard). (Films Inc.)

## LA TECNOLOGÍA APORTA IMPORTANTES MEJORAS

La película documental estuvo limitada por su tosca técnica hasta la década de los cincuenta. Las voluminosas cámaras y los equipos de grabación de sonido enormes y pesados eran los únicos elementos de que podían disponer los directores de cine que deseaban rodar con sonido sincronizado. Era posible lograr un sonido sincronizado en exteriores, pero tenía unas condiciones que hacían que los personajes del documental aparecieran como actores de marcada afectación. Sólo con ver una de las últimas películas de Flaherty, como *Louisiana Story* (1948), uno se percató de la sumisión del contenido y la forma a una tosca técnica (Figura 2.9). Incluso la poética obra de Humphrey Jennings, *Fires Were Started* (1943), se dispuso y se rodó de forma tan cohibida y afectada que hay que recordar, durante las secuencias de diálogo, que las personas y las escenas de la ciudad de Londres en llamas durante la guerra son reales.



Figura 2.9.

Flaherty rodando una película muda. El sonido resultaba inviable en exteriores. *Louisiana Story*. (The Museum of Modern Art/Film Stills Archive.)

Con demasiada frecuencia la vida se escenificaba, pero rara vez se captaba tal y como era en realidad. Pero los adelantos tecnológicos cambiaron el panorama. Uno fue la grabación de sonido en cinta magnética, que se efectuaba por medio de una grabadora portátil de tamaño bastante reducido y el otro fue la cámara Eclair, con su propio recubrimiento y mecánicamente silenciosa, que hicieron posible la filmación sincronizada con cámara portátil. Como funcionaba con cartuchos, el recargado se llevaba a cabo muy rápidamente y se perdían solamente unos segundos en las pausas entre tomas. Pero aún hubo otro avance

que provino del grupo Ricky Leacock y Robert Dre de Time Inc., en Nueva York. Resolvieron el problema de la grabación sincronizada sin necesidad de tener que unir la grabadora a la cámara mediante incómodos cables.

Al comienzo de la década de los sesenta estas mejoras permitieron la reestructuración de las distintas fases del rodaje en exteriores desde la propia captación de la noticia, los rodajes ENG, pasando por los documentales, hasta llegar a las producciones dramáticas improvisadas. El resultado supuso una revolución en la relación entre la cámara y el sujeto. La cámara y el equipo de sonido, ahora ya verdaderamente móviles y flexibles, se convertían en observadores que se adaptaban a la vida a medida que ésta se iba revelando ante sus ojos. Solamente eran necesarias dos personas para manejar un equipo portátil, y con él se podía seguir la acción a donde quiera que ésta llevara. La cámara se convirtió en observador activo y se podían trasladar las imágenes a la pantalla con la enorme rapidez que requería la nueva fórmula cinematográfica.

## CINE DIRECTO Y CINEMA VERITÉ

Se desarrollaron dos teorías bien distintas sobre el arte de manejar la cámara móvil recién estrenada. En América los hermanos Maysles, Fred Wiseman y otros cuantos cineastas promovieron un cine de observación de la realidad que se conoció con el nombre de "cine directo". El objetivo era intervenir lo menos posible para así captar la espontaneidad y el fluir natural y sin inhibiciones de los acontecimientos de la vida. Era de la mayor importancia rodar de manera informal, sin iluminación especial ni preparación aparente, y mantener una postura de neutralidad para que fueran tomando forma los acontecimientos más significativos.

Los defensores del cine directo defienden cierta pureza de procedimiento, pero, a menos que la cámara esté oculta —cosa que, en el mejor de los casos, es una práctica dudosa desde el punto de vista ético— los participantes se suelen percatar de su presencia y por lo tanto reaccionan modificando su comportamiento. La pureza de la observación es, por lo tanto, más aparente que auténtica. Se mantiene el aspecto de realidad eliminando en el montaje las escenas menos naturales y, desde luego, se consigue que los espectadores se sientan observados<sup>1</sup> privilegiados, pero la autenticidad de lo que ven es muy cuestionable. El cine directo funciona mejor cuando la acción que se está desarrollando acapara toda la atención de los participantes y peor cuando la cámara se hace visible y les resta parte de esa atención.

La creación del llamado *cinema vérité* se debe al francés Jean Rouch, quien después de estudiar a fondo la etnografía africana, llegó a la conclusión de que, al registrar en forma de documental una determinada forma de vida, se establecía una relación con ella. Al igual que le sucedió a Flaherty con *Nanook*, Rouch descubrió que participantes y cineasta podían compartir protagonismo. Si se permitía y se fomentaba la interacción de director y personajes, el *cinema vérité* legitimaba la presencia de la cámara y le daba al director el papel de catalizador de lo que tenía lugar en la pantalla. Y, lo que es más importante, le autorizaba a provocar hechos significativos y, al mismo tiempo, buscar momentos de privilegio, en lugar de esperar, de manera pasiva, a que éstos ocurrieran realmente.

Eric Barnouw, en su excelente obra *The Documentary: A History of the Non Fiction Film* (London: Oxford University Press, 1974) resume las diferencias:

El documentalista de cine directo ponía la cámara como testigo de una determinada situación de tensión y esperaba hasta que se producía la crisis; en la versión de Rouch del *cinema vérité* se trataba de precipitar o provocar esa situación de tensión. El realizador de cine documental directo aspiraba a ser invisible; el del *cinema vérité* de Rouch era un participante declarado. En el cine directo hacía el papel de espectador de lo que aconteciera; en el *cinema vérité* adoptaba el de provocador del acontecimiento.

El cine directo encontraba su verdad en hechos asequibles a la cámara. El *cinema vérité* estaba condenado a una paradoja: las circunstancias que se habían creado artificialmente harían aflorar la verdad a la superficie.

Al estar basados en la espontaneidad los dos procedimientos, ninguno de ellos podía reflejarse en un guión, los montadores, libres de la tiranía de unos esquemas premeditados, quedaban en libertad para comenzar a construir una forma nueva y más libre, utilizando pistas para la palabra con contrapuntos y cortes impresionistas. Con el paso del tiempo, el cine narrativo también adoptó estos avances poéticos.

Como el profesional del *cinema vérité* influye voluntariamente en la realidad que filma, y el defensor del cine directo lo hace involuntariamente, en la práctica ambas visiones de la cinematografía tienen mucho en común. El ideal de exaltada fidelidad a los hechos reales se evapora más deprisa si se consideran las implicaciones que lleva consigo hacer un montaje que supone unir rutinariamente en la pantalla lo que en la vida real está separado en el tiempo y en el espacio. Como sucede en el cine de ficción, el documental está totalmente mediatizado por sentimientos humanos bien definidos, a pesar de su apariencia de objetividad y verosimilitud. Resume lo mejor que puede más bien el espíritu que la letra de las cosas y por esto es más interesante.

En definitiva, son los espectadores con su conocimiento de la vida quienes finalmente confieren la impronta de "creíble" a las películas, lo cual es igualmente subjetivo, pues requiere juicios emocionales y empíricos.

En los Estados Unidos el actor John Cassavetes utilizó el nuevo equipo portátil para rodar su primera película, una obra de ficción en la que se hace uso extensivo de la improvisación dramática. La película *Shadows* (1959) se rodó con bastantes irregularidades y era difícil de oír, pero tenía una espontaneidad de indudable fuerza. Los intrépidos Albert y David Maysles (Figura

2-10), que 1 habían unido sus equipos, produjeron *Salesman* (1969), una película en la que se sigue a un grupo de agresivos vendedores de Biblias en una campaña de ventas en Florida. De forma metódica e imperturbable muestra cómo se exige el éxito de los vendedores norteamericanos y los extremos a los que llegan estos vendedores para alcanzar las cuotas de ventas que les han sido asignadas. También es prueba de esa exactitud la que aporta Willy Loman en *La muerte de un viajante* que hizo un compendio del dilema con el que se enfrenta el empleado de una corporación norteamericana. Hay pocas obras que hayan reflejado con tan macabro ingenio los costes operacionales del sueño americano.

En la película *Gimme Shelter* (1970), de los hermanos Maysles, se sigue a los Rolling Stones en su gigantesco concierto al aire libre de Altamont, California. Esta película muestra el lado mezquino y peligroso de la contracultura de la década de los sesenta, y culmina con el asesinato de un alborotador del público cometido por Los Angeles del Infierno. Se utilizaron muchos equipos de cámara y la película pasa continuamente de un sector a otro de la multitud enorme e inquieta.



Figura 2.10.  
Albert y David Maysles, un completo equipo de filmación listo para empezar. (Wolfgang Volz.)



Figura 2.11.  
*El pelotón de Anderson*. Balada de una guerra que no se podía ganar. (Films Inc.)

Una película francesa muy buena, en la que se aprovechó la nueva movilidad, fue El pelotón de Anderson (The Anderson Platoon) (1967), de Pierre Schoendoerffer (Figura 2.11). Este realizador fue originalmente operador de cámara del ejército francés. El y su equipo arriesgaron sus vidas al seguir a una sección de soldados rasos americanos en Vietnam dirigidos por un teniente negro. Acompañamos al pelotón de Anderson durante varios días experimentando lo que se siente al enfrentarse a un enemigo invisible, luchar sin verdadero objetivo, ser herido y morir lejos de casa. La película rinde homenaje al soldado raso, sin crear en ningún momento un halo romántico alrededor de la guerra; se limita a observar, escuchar y seguir compasivamente a la disminuida patrulla desplazándose por tierra y aire. El uso frecuente de la música le confiere la elocuencia de una balada popular.

Otro cineasta que desarrolló su arte a través de la movilidad fue el norteamericano Freed Wiseman. En un principio profesor de Derecho, le convencieron para que hiciera una película sobre una institución a la que él normalmente llevaba a sus alumnos. El resultado fue The Ticut Follies (1967), donde se muestra la vida que llevan los pacientes del Bridgewater State Hospital de Massachussets, una institución para perturbados con instintos criminales. Es una película violenta y perturbadora, en la que se ven escenas de la crueldad sin prejuicios que creíamos desaparecida con el siglo XVIII. El personal del hospital, sin darse cuenta de la impresión que iban a causar en el mundo exterior, permitió que Wiseman rodara una enorme cantidad de metros de película, lo que realizó con equipos mínimos y sin ninguna iluminación especial. La obra provocó indignación y se prohibió inmediatamente su exhibición en Massachussets.

Un estudio más retrospectivo, el magnífico análisis pleno de sutilezas de Marcel Ophuls The Sorrow and the Pity (1970), trata de la propagación del colaboracionismo fascista en Francia durante la segunda Guerra Mundial. Este documental desembocó en un ciclo de debates durante una época lamentable para los franceses. En los Estados Unidos la película Hearts and Minds (1974), de Peter Davis, realizó una labor similar, un examen excelente y agresivo de las raíces de la implicación norteamericana en Vietnam.

Jaskell Wexler es un hombre del cine que viene dedicándose a los documentales desde la década de los sesenta. Realizó la cobertura de la "Marcha sobre Washington" con The Bus (1965), hizo una filmación de un viaje personal a través de Vietnam del Norte en Introduction to the Enemy (1974), y rodó escenas para la película Interviews with My Lal Veterans (1971), de Joseph Strick. Utilizó su experiencia como operador de cámara para desarrollar una película del género de ficción titulada Medium Cool (1969), ambientada en los disturbios que tuvieron lugar en Chicago durante la Convención Democrática de 1968. En la película se presenta a un reportero cinematográfico de noticias que se ve obligado a abandonar su oficio para entrar en los avatares de la política. La película es una demostración de la inquietud que se estaba produciendo en el pueblo americano como resultado de la violencia perpetrada por el gobierno, tanto dentro como fuera del país, en nombre de la democracia.

Otro documental norteamericano de alta calidad es Harlan County, USA (1976), de Barbara Kopple, en el que se sigue el desarrollo de una huelga de mineros de Kentucky y que demuestra que los antiguos malos métodos de intimidación y violencia por parte de los patronos seguían vigentes (Figura 2.12). Kopple nos muestra los estrechos lazos que unen a una comunidad explotada y su estoico temperamento. Quizá no haya otra película que describa tan gráficamente la cara fea del capitalismo y el derecho moral que tienen los trabajadores a defenderse de él. Su película American Dream (1990) documenta las divisiones de opinión que se produjeron con motivo de otra huelga de grandes proporciones, esta vez en la fábrica de productos cárnicos Hormel. En una América que recorta plantillas, hostil al trabajo organizado y a punto de sufrir transformaciones masivas en empleo y consumo, los trabajadores estaban condenados a perder esa batalla.



Figura 2.12.

Harlan County, USA. Gestación de la violencia en la vida real. (Krypton International Corp.)

## EL DOCUMENTAL Y LA TELEVISIÓN

En la década de 1960 a la mayor movilidad de la cámara se unió una mejora en la sensibilidad de la película en color. El rodaje en color elevó el coste de las producciones y el presupuesto asignado a la adquisición de película fue un importante impedimento en la filmación de documentales. Para entonces la televisión ya estaba mermando mucho los ingresos de las taquillas cinematográficas y el documental había emigrado de los cines para reaparecer en las pantallas domésticas. Siempre había sido un producto conflictivo para sus patrocinadores y, ahora, el documental tenía que existir con el permiso de las cadenas gigantes de televisión, siempre susceptibles a las presiones ejercidas por los grupos comerciales, políticos y de orden moral. Hasta la BBC, con la reputación que tenía de ser relativamente liberal e independiente, prohibió la proyección de *Warrendale* (1967), una película canadiense sobre un centro para adolescentes perturbados que había levantado bastante polémica (Figura 2.13).

Asimismo, la estremecedora producción de Peter Watkins titulada *El juego de la guerra* (*The War Game*), un drama de la BBC basado en lo que ocurrió como resultado del bombardeo de Dresden, que mostraba los efectos que tendría un ataque nuclear contra Londres, tuvo que esperar veinte años para su transmisión (Figura 2.14). Es evidente que este tipo de censura es sólo el resultado de un paternalismo descarado.

Para bien o para mal, la supervivencia del fabricante de documentales, siempre inmerso en un mar de inseguridades, había pasado a depender de la buena disposición y aprobación de las compañías de televisión. Desde un punto (le vista global, los documentales sólo tienen interés para una minoría; por lo general se centran en problemas y temas conflictivos. Su inclusión en un programa de esparcimiento presenta algunas dificultades, porque el que su extensión y contenido resulten adecuados depende de la opinión de cada persona en particular. Por lo general son lentos, exigen una concentración por parte de la audiencia y se piensa que no son “entretenidos”. Tienen un bajo índice de aceptación y desde el punto de vista del ejecutivo de televisión que aspira a tener programas con grandes audiencias se puede prescindir de ellos.

No obstante, el documental es una forma de examinar y sopesar unos hechos virtualmente dramática. En una sociedad pluralista que respeta el principio de la libertad de palabra, es indudable que juega un papel vital en la información de la opinión pública.

Pero como el documental no genera beneficios para los anunciantes, sus autores han de depender del patrocinio de entidades culturales o bien han de conseguir que los documentales que dirigen sean más atractivos de cara a la programación. Esto ya está ocurriendo y los documentales cuentan cada día más con el favor del público.



Figura 2.13.

Niños inadaptados, en el filo de la navaja, de *Warrendale*. (The Museum of Modern Art/Film Stills Archive.)



Figura 2.14.

The War Game (El Juego de la Guerra) es una visión aterradora del desastre nuclear que fue ocultado al público. (Films Inc.)

## TECNOLOGÍA: ELIMINANDO BARRERAS

La proliferación de la televisión por cable y de los omnipresentes videoclubes abre la posibilidad de que se produzcan algunos cambios muy interesantes. El control sobre la programación que ejercen las cadenas y que tan familiar nos resulta hoy en día deja tan escaso margen real al espectador, que está dando paso a una diversidad mayor. Empresas de televisión por cable tipo Home Box vienen de hecho financiando películas no ficcionales a la par que Discovery Channel solamente exhibe películas de ese género y lo hace en todo el mundo.

El video digital y el video interactivo, que dentro del contexto de una operación computerizada permiten al usuario elegir entre el material disponible, ofrecen gran variedad de posibilidades tanto en el campo de la educación como en el del mero esparcimiento. Además, la industria de la televisión se apresta a elevar los niveles de nitidez de imagen y fidelidad del sonido que se reflejan en lo que se ha dado en llamar televisión de alta definición, pero que anuncia una fusión de tecnologías. Las relaciones entre la música, la televisión, el ordenador, Internet y el esparcimiento doméstico evolucionan rápidamente, dado que todos estos sistemas están dotados de electrónica digital. Con todos estos cambios, parece que la industria del cine/video tiene intención de adoptar el mismo sistema que ya hace mucho tiempo es norma de la industria discográfica, es decir, una flexibilidad en las ediciones que comporta la aceptación de los correspondientes riesgos. Lo único que se puede decir con seguridad es que la industria electrónica está desarrollando productos con enorme potencial para el lugar de trabajo y el hogar, y que esa evolución se está produciendo con tanta rapidez que una persona normal es incapaz de seguirla mediante la lectura de periódicos y revistas especializadas.

Además del cambio en el sistema de distribución, los enormes costes de la producción en video tienden a disminuir. Estamos ante una nueva generación de cámaras de video digital, con calidad de sonido e imagen. Se trata de un aparato, rival de los de Betacam, cuyo precio es de unos cuatro mil dólares. Se puede hoy en día hacer una grabación sincronizada en color de una hora de duración en una cassette con cinta de 6mm que cuesta casi lo mismo que una comida caliente. Al igual que la película de 16mm sustituyó a la de 35mm como soporte para la filmación en televisión, los formatos de cinta están disminuyendo de tamaño y de precio. No hace mucho tiempo era normal ver aparecer camiones repletos de aparatos y técnicos cada vez que se efectuaba una grabación en exteriores. Posteriormente fue un camcorder de grandes dimensiones, y éste, a su vez, se ha visto reemplazado por instrumentos digitales que una sola persona puede manejar, y que logran un registro de color y de sonido de alta calidad. La grabación digital en 6mm consigue gran calidad de imagen y de sonido a precios razonables, y ello con equipos de reducidas dimensiones. Los modelos profesionales aún son mejores. Cualquiera de ellos se acopla directamente al disco duro del ordenador. El desarrollo de la postproducción no lineal ha abaratado los precios de los equipos, y éstos tienen ya calidad de emisión además de la fidelidad de sonido del disco compacto (CD) (Figura 2.15). Pero lo que verdaderamente ha supuesto una revolución ha sido la posibilidad de hacer diversas generaciones de copias absolutamente idénticas al original. Afortunadamente, ya han pasado los tiempos en que se producían pérdidas generacionales; ahora tenemos a la vista un nuevo sistema de archivo.

Mayor definición, pantallas de gran tamaño y sonido de alta fidelidad serán los factores que van a transformar el foro de desarrollo de las ideas y ámbito de esparcimiento de la sociedad, aunque la sala de cine, el lugar donde se contempla un espectáculo junto con una gran audiencia, pervivirá siempre.

Los avances técnicos siempre son precursores de innovaciones en la forma. La filmación en vídeo unipersonal con calidad de emisión está aquí ya. Lo que hizo Ross McElwee con grandes dificultades y con un coste muy elevado en su delicioso *Sherman's March* (1989), es decir, filmar sin ayuda una serie de encuentros sorprendentes de gran impacto, podría hacerse ahora con la rapidez con que se utiliza una grabadora. El realizador no sólo filma sin causar molestias a nadie, sino que se puede ir a casa y editar con la misma facilidad con la que se escribe en un ordenador. Las consecuencias de estas nuevas formas de creación cinematográfica son apasionantes. Los seguidores del espléndido *Cris Marker*, por ejemplo, pueden trabajar sobre la base del formato de diario que él utiliza en sus películas de ensayo, tan intensamente personales.



Figura 2.15.

Frente de la mesa de postproducción on line D-Vision. Mediante un PC a través de Windows NT y un Targa 20000TX, se pueden realizar los procesos de postproducción con calidad de imagen y sonido con calidad de CD. (Fotografía por cortesía de D-Vision Systems Inc.)

La serie de la BBC *Video Diaries* está construida con los mismos parámetros: dotan de una cámara en miniatura a personas que desempeñan trabajos interesantes o que se encuentran en circunstancias dramáticas por algún motivo, y posteriormente aportan técnicos expertos que efectúan el montaje. El resultado suele ser interesantísimo y muy emotivo, dado que un aficionado puede grabar un viaje o una reunión para posteriormente mostrarlo al público con el fin de hacerle reflexionar sobre su impacto y su significado. Un hijo adoptivo en busca de sus padres biológicos puede grabar cada paso que va dando a lo largo del viaje más importante y conmovedor de toda su vida y con la ayuda de un equipo experto de montaje y producción puede compartir las ilustraciones y las revelaciones de su autodescubrimiento.

Muy pronto los estudiantes empezarán a utilizar la pantalla con la misma libertad con que el escritor emplea el ordenador y el papel. Como todo el mundo sabe, escribir es algo más que disponer de papel, pero es innegable que el bajo coste del papel hace posible que el escritor experimente y evolucione. El desarrollo del cineasta nunca fue cosa fácil. El medio es difícil de utilizar de manera competente. Antaño sólo los privilegiados, las personas agresivas por naturaleza o los más afortunados podían aspirar a ello. Del mismo modo en que los equipos de grabación magnética abrieron las puertas a los músicos con escasos medios en la década de los sesenta, ahora el acceso a los equipos de vídeo está generando una mayor democratización de quienes controlan el mundo del cine y del vídeo. No hay razón, por tanto, para que las películas originales no lleguen a una audiencia selectiva amplia, ya que los mecanismos de distribución y la apetencia por el consumo de esos productos van en aumento. Al fin y al cabo, de eso sí entiende el capitalismo.

## EL FUTURO DEL DOCUMENTAL

Este examen somero de la historia del documental —que es poco más que una impresión personal de sus aspectos más relevantes— se propone demostrar que el documental es un medio de exponer una voz individual y comprometida. El equipo de producción es cada vez más reducido y trabaja en estrecha relación, compaginando una estructura previamente acordada con una espontaneidad existencial. El documental es la suma de relaciones establecidas durante un período de actividades y vivencias compartidas, una composición hecha con las chispas que se generan durante una reunión de mentes y corazones.

Los documentalistas sienten un profundo respeto por la integridad de lo actual, por la primacía de la verdad de las vidas de gentes auténticas, de los pequeños o grandes personajes. La misión del documentalista no es la de modificar o soslayar el destino, sino la de abarcar su sustancia, hablar apasionadamente de lo que la historia nos enseña y de las posibilidades que se abren ante nosotros para conseguir una sociedad generosa y realmente humana. La experimentación y el aprendizaje de esta misión resulta cada vez más fácil, pues la innovación técnica pone en manos de personas corrientes unos equipos de mejor calidad.

Actualmente observamos el interés creciente del público por el cine basado en hechos reales de actualidad, que abarca desde los llamados programas de “infoentretenimiento”, mitad informativos, mitad de entretenimiento, pasando por las series de policías y los espectáculos populares que utilizan vídeos caseros, hasta llegar a las obras de los directores serios e independientes. La PBS (Public Broadcasting Service), en su serie POV, ha puesto en pantalla la obra de realizadores independientes basada en una gran variedad de temas controvertidos; por otra parte, documentales americanos como *Sherman's March* (1989), *The Thin Blue Line* (1989), *Roger and Me* (1989), *Brother's Keeper* (1992), *Hoop Dreams* (1994) y *Crumb* (1994) han logrado llegar a las salas de cine. Por sorprendente que pueda parecer, la película preferida por la audiencia en el Chicago International Film Festival fue un documental, *Roger and Me*, y los críticos han observado que, desde hace dos años, los documentales que se han presentado al Festival de Sundance para cineastas independientes, tenían más fuerza que los largometrajes.

La popularidad de estas películas se debe, en parte, a la frescura de su lenguaje y a su estructura innovadora —aspecto que comentaré más adelante—, pero también es cierto que hay una tendencia hacia lo que se puede llamar la “voz” de la gente de la calle, su postura ante los temas, que tiene enorme fuerza, sobre todo cuando se emplea para reconstruir la historia, como ya quedó demostrado en *Yesterday Witness*, que se estrenó en Inglaterra. Esta serie, la primera que se basaba en la narración oral de la historia por boca de sus protagonistas, comenzó a producirse a finales de los años 60 y alcanzó los 100 capítulos. Rara vez escriben la historia quienes se encuentran fuera del orden establecido. Aunque la gente de la calle ha sido tema, muchas veces, de diversos documentales desde los comienzos del género, jamás, hasta este momento, se había convertido en su verdadero autor.

Como, a medida que pasa el tiempo, hay mayor número de publicaciones electrónicas para dar respuesta a intereses minoritarios, hay razones suficientes para suponer que también se producirá mayor demanda de películas personales sobre asuntos de actualidad. También habrá necesidad de autores imaginativos y comprometidos, porque el medio no sólo precisa productos nuevos, sino también orientaciones y enfoques nuevos, voces nuevas.



## SEGUNDA PARTE: IDENTIDAD Y AUTORÍA

CAPÍTULO 3: En busca de la identidad creativa .....	35
Encontrar los temas de una vida .....	36
Proyectos .....	36
Proyecto 3-1: El inventario personal .....	36
Proyecto 3-2: Alter ego .....	37
Proyecto 3-3: Los sueños como medio para descubrir lo que le preocupa .....	38
Proyecto 3-4: Resumen de objetivos .....	38
Descubrimiento de la línea de trabajo.....	38
CAPÍTULO 4: Desarrollo de las ideas básicas .....	40
Recopilación de materia prima .....	40
El diario personal .....	40
Los periódicos y revistas.....	40
La historia.....	40
Mitos y leyendas.....	41
Historias familiares .....	41
Historias de la infancia.....	41
Historia social y sociología .....	42
Las obras de ficción .....	42
Análisis de un tema.....	42
Utilización del medio.....	43
Temas de ámbito local de interés universal .....	44
Cine temático versus cine de personajes.....	44
Temas que conviene eludir .....	45
Desplazar y transformar.....	45



## CAPÍTULO 3

### En busca de la identidad creativa

La profesión de realizador de documentales es maravillosamente enriquecedora porque consiste en reflejar la vida contemporánea. A usted, lector, le atrae esa profesión. Es una búsqueda del significado de las cosas, una pretensión humana noble y fundamental donde las haya. Como todo verdadero aprendizaje, nos hace sentirnos vivos.

Cuando todavía no haya adquirido el verdadero dominio técnico de la pantalla, ya estará deseando rodar películas que tengan significado para usted. Su atracción por las artes tiene una finalidad. Los seres humanos somos por naturaleza buscadores, y el arte que uno elige es el vehículo que empleamos en la búsqueda. Usted desea que su película trate sobre algo y se encuentra con un problema: ¿Como voy a utilizar mi capacidad de desarrollo? ¿Qué tipo de tema debo tratar? ¿Qué es lo que a mi se me puede dar bien? ¿Tengo identidad creativa?, si es así, ¿cuál es?

Al principio, sus documentales tratarán de hechos concretos que le han llamado la atención y se concentrará en plantearse de qué manera los va a captar con la cámara. Sería razonable que así fuera, pero faltaría algo. Usted. Usted es quien faltaría. Si es cierto que “el documental es un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento”, debe estudiar a fondo ese corazón y esa mente que elige los temas.

Marketa Kimbrell, la tan respetada directora y profesora de la Universidad de Nueva York, dice: “Si quieres levantar un edificio muy alto, debes cavar un agujero muy profundo”, lo cual significa que es necesaria una sólida base de conocimiento de uno mismo para poder crear un espectáculo o dirigir una obra dramática compleja. Para dirigir documentales hay que profundizar en nuestra subjetividad interna para poder enjuiciar y valorar la de los demás. El documentalista trata de adentrarse en la realidad de las personas para poder ver el universo como esas personas lo ven.

Hacemos bien el trabajo para el que estamos hechos. Yo creo que debemos comenzar por reconocer de qué manera nos ha ido marcando la vida y las pasiones y las exigencias que nos dominan como fruto de esas vivencias. Esto significa reconocer, sin hacer juicios de valor, las tensiones que a largo plazo soportamos y los rasgos personales que somos capaces de reflejar. Todos recorreremos un camino que hemos marcado previamente. Novalis nos lo recuerda con su gran máxima “El carácter es el destino”.

Sin embargo, nos hemos acostumbrado a creer que sufrimos la influencia de los demás y rara vez nos percatamos de lo que nosotros influimos en ellos. Hacemos ojos ciegos a la verdadera intención de nuestros actos más inconscientes o censurables. Esto nos facilita vivir instintivamente la vida sin excesivos cargos de conciencia, pero cuando se trata de trabajo creativo es como ir sonámbulos por la vida. El cine existe para crear una corriente de consciencia en la audiencia y es evidente que no podemos conformarnos con menos cuando se trata de nosotros mismos. Este compromiso no se adquiere en un momento, sino que requiere una vida entera de introspección, que posteriormente se aplica al trabajo profesional.

Después de haber observado la evolución de bastantes directores, creo que es conveniente elaborar un perfil provisional (le nuestra propia formación y de las cosas que consiguen deslumbrarnos. Posteriormente, a través de las películas que vayamos haciendo, iremos practicando comprobaciones, corregiremos y ampliaremos. Les recomiendo que perfilen solamente quiénes son y lo que están haciendo con miras a la película que tienen en cada momento entre manos. Al ver a través de los ojos y la identidad de un personaje se estabilizará su ventaja y logrará hacer la película. El desarrollo del conocimiento de uno mismo es una tarea progresiva y cada película constituye una etapa. Sin embargo, no recomiendo que se utilice la dirección cinematográfica como verdadera búsqueda de la propia identidad, pues sería como una sala de espejos y sus películas serían egocéntricas, imposibles de ver y de terminar.

Quienes han sufrido en propia carne experiencias dramáticas (por ejemplo una guerra, un campo de concentración o la orfandad) rara vez dudan a la hora de elegir los temas. Pero para el resto, los que llevamos vidas normales, el hecho de añadir identidad al sentido del cometido que nos guía puede resultar desconcertante. Nos enfrentamos a una paradoja; no podemos crear arte sin partir de cierto sentido de identidad, pero esa identidad es lo que buscamos a través del arte.

Muchas personas se sienten atraídas por las artes porque necesitan un medio para expresarse, pero esta frase tiene gran variedad de sentidos. El más importante es el de la autoafirmación, aunque sugiere que arte y terapia son sinónimos. Yo creo que el arte es el trabajo que desempeñamos en la vida, mientras que la terapia se utiliza para conseguir la normalidad y el bienestar. No hay objeciones que ponerle. La autoafirmación trasladada a las artes, sin embargo, puede convertirse en la ladera resbaladiza que conduce a la vanagloria, y un inventario de creencias puede convertirse en un sermón.

La expresión personal puede encontrarse también en la forma. Algunos directores piensan que si llegan a dominar determinados estilos y géneros, pueden labrarse una identidad; yo me temo que esta manera de buscar la individualidad resulta errónea en una sociedad bloqueada por los medios de masas hasta la incomodidad. Vivimos unos tiempos en los que la individualidad ha ascendido a la altura de diosa. Se nos pretende convencer de que uno mismo es lo diferente a todos los demás. Pero esta idea, desde el punto de vista histórico, ya cobró fuerza durante el Renacimiento cuando el hombre empezó a hacer de sí mismo y no de Dios, el centro del universo. Los hindúes lo ven de otra manera. Para ellos, uno mismo es lo que compartimos con

todo lo creado. Es significativo el hecho de que esta última teoría nos incluye, mientras que la anterior nos aísla. Quienes tratan de crear algo, de hecho suscriben los dos extremos de ambas teorías. Pretenden ser individuales y reconocidos, pero paralelamente desean crear algo universal, otra paradoja.

Puede que usted se esté preguntando: ¿Realmente es esto tan importante ahora que estoy al principio de mi carrera? Puede que no lo sea, pero la mayoría de nosotros está ansioso por descubrir para lo que verdaderamente vale y yo creo que ese instinto es lícito. Desde luego, sin convicciones respecto de las causas y los efectos en la vida, sin percepción de su orden, carecemos de visión para poder crear visión. ¿Cómo, entonces, vamos a definirnos para poder dirigir documentales?

En realidad no tenemos demasiadas opciones. La vida nos ha marcado irrevocablemente y esas marcas —tanto si somos conscientes como si no— determinan en gran medida lo que vamos a perseguir. Nos podemos revelar contra ello, podemos negar las marcas que llevamos, pero es un esfuerzo inútil, pues lo que se pone de manifiesto es su poder sobre nosotros. La gente intenta conseguir lo que realmente le importa. Si miramos hacia atrás, vemos nuestras pautas vitales y vemos también el hilo conductor que nos ha servido de guía. Y vemos, todavía con mayor claridad, el hilo conductor que han seguido las personas que conocemos bien.

## ENCONTRAR LOS TEMAS DE UNA VIDA

Llevamos la impronta de unos temas capitales. El hecho mismo de recordarlos nos obliga a tomar partido. Aunque esos temas sean pocos y personales, al explorarlos con sinceridad e inteligencia vamos a conmover profundamente al espectador. No estamos hablando de desarrollar el género autobiográfico, sino de temas que nacen de sus experiencias más íntimas, y que son susceptibles de interminables variaciones.

Encontrar los temas de una vida significa dejar a un lado cualquier otro que se salga de lo que constituye sus verdaderas preocupaciones. Pero no resulta fácil, dado lo ambigua y frágil que es la naturaleza de la realidad. ¿Qué es lo real? ¿Cuáles son causas y cuáles efectos? La mayoría de los cineastas, cosa que no les sucede a los escritores ni a los pintores, parecen pararse enseguida ante la comprensión superficial de sus propias experiencias. El cine documental es una derivación del dramático y si pretende que su drama sea original debe desarrollar un diálogo —consigo mismo y entre usted y la audiencia— a través del conducto de las historias que narra. A continuación expongo unos proyectos que le ayudarán a comenzar el proceso.

## PROYECTOS

### PROYECTO 3-1: EL INVENTARIO PERSONAL

Elabore un inventario, sin hacer juicios de valor, de las experiencias que, más le han conmovido, con el fin de descubrir y determinar sus verdaderas preocupaciones y conflictos internos, que es lo que usted puede aportar a los demás. Esto no resulta difícil, pues la memoria humana retiene solamente aquello que considera importante. Aunque opine que, de antemano, conoce bien los temas que le preocupan, trate de hacer el inventario de todas maneras —y tal vez se lleve una sorpresa—. Si se afronta con honradez este proyecto, puede revelar qué acontecimientos le han servido de formación, y al saber de su existencia, puede que se vea impelido a explorar las consecuencias subyacentes. Probablemente descubrirá que esos temas ya han surgido cuando empiece a considerar sus afinidades en música, literatura y cine sin olvidar las elecciones que ha ido haciendo en cuanto a amistades, relaciones amorosas y familiares.

Esto es lo que debe hacer:

Reclúyase en un lugar apartado de la gente y tome breves notas de cada experiencia importante que recuerde, tal y como se le vayan ocurriendo.

Continúe hasta tener como mínimo diez o doce vivencias con las que se sintió conmovido (de alegría, de rabia, de miedo, de pánico, de enfado, de angustia, amorosas, etc.).

A continuación, organícelas en dos o tres grupos. Póngale nombre a cada grupo y defina la relación que existe entre ellos. Algunas experiencias serán positivas (con sentimientos de alegría, de descubrimiento, de risa), pero la mayoría serán experiencias penosas. No haga distinción entre ellas, porque no existe el concepto de verdad negativa o positiva. Si discrimina, estará ejerciendo de censor, lo cual es otra forma de prolongar la búsqueda interminable e inútil de la aceptación. La verdad es *la verdad*.

Ahora examine objetivamente lo que ha escrito, como si se tratara de una lista de otra persona. Al ver las cosas con otra perspectiva, seguro que descubre rasgos, incluso una cierta visión del mundo, que se desprenden de estas experiencias. Al hacer

un perfil de sí mismo, no tema que los resultados sean provisionales o imaginarios, como si estuviera desarrollando un personaje de ficción. Su objetivo no es auto-psicoanalizarse ni encontrar la verdad. Eso resultaría imposible. Simplemente cree una identidad ficticia, un papel que pueda usted representar de corazón. Como se trata de un papel, puede cambiarlo, desarrollarlo y mejorarlo.

Tome notas que, sin descubrir nada demasiado privado, le permitan hacer una descripción objetiva en voz alta ante sus amigos y colegas:

- Las huellas que la vida ha dejado durante la etapa formativa. Haga descripciones mínimas de sus experiencias y concéntrese en los efectos. Ejemplo:
  - “Habiéndome criado en una época de guerra, crecí lleno de miedo y fobia contra los uniformes y todo lo que suponía uniformidad. Cuando, después de la guerra, mi padre volvió a casa, mi madre era menos accesible, y mi padre estaba más unido a mi hermano mayor, por lo que yo empecé a pensar que iba a tener que valerme por mí mismo.”
- Dos o tres temas que surjan de sus experiencias. Ejemplos:
  - “Una separación crea autosuficiencia, aunque también poca capacidad de adaptación”
  - “Quien reconoce tus méritos te puede dar fuerzas para enfrentarte a quien te ataca.”
  - “Luchar contra los enemigos es una protección contra las carencias.”
  - “A veces se consigue mucho por razones equivocadas.”
- Cinco o seis personajes diferentes por los que se siente extrañamente atraído. Puede tratarse de personas que ya conoce, o de personas que existen con las cuales podría entablar relación. Ejemplos:
  - “Un amigo que se crió en un orfanato y que tiene problemas con las mujeres y con las relaciones íntimas.”
  - “Un amigo que elude sus verdaderos problemas poniendo todas sus energías en un movimiento de protesta medioambiental.”
  - “Una mujer madura que lucha contra su empresa porque su jefe le dijo que no era competente y la sustituyó por otra persona más joven.”
  - “Personas cuyo control emocional las ha llevado a una situación de crisis. Personas solitarias que se fabrican sus propios mundos.”
  - “Personas que nadan contra corriente o que desconfían de la autoridad. Cualquiera que busque lo que ha perdido.”
- Tres o cuatro títulos provisionales para películas. Deben ser muy distintos, pero todos ellos deben constituir formas alternativas de abordar sus principales preocupaciones. Al desplazar las preocupaciones propias a otras áreas de la vida, se evita caer en la autobiografía y se penetra en otros universos que, sin embargo, se observarán con ojos sabios. Elija los que reflejen las preocupaciones que ya le acechaban. Ejemplos:
  - Personas cuya existencia es amarga porque deben mantener su identidad en secreto, como por ejemplo un homosexual en el ejército.
  - Personas que se ven obligadas a convivir en ambientes en los que se sienten rechazadas.
  - Personas que dudan de que su trabajo sea válido.
  - Personas que se creen en posesión de la verdad y se equivocan.
  - Personas que se han visto rebajadas de categoría y que consiguen de nuevo autoestimarse.

## PROYECTO 3-2: ALTER EGO

Algunas personas creen que existe solamente una personalidad “verdadera”, mientras otros piensan que estamos hechos de varias personalidades, que surgen de determinadas circunstancias. Este último punto de vista, sea cierto o no, es el más conveniente a la hora de narrar una historia, que es de lo que realmente se ocupa el documental. Por lo tanto, otra manera de entrar en las aspiraciones e identificaciones más íntimas es descubrir esas personalidades ocultas que podemos intuir. El objetivo, en este caso, es complementar lo que se hizo en el ejercicio anterior con una autocaracterización adicional diferente.

- Enumere seis u ocho personajes sacados de la literatura o de la ficción con los que tenga una afinidad especial. Colóquelos por orden de importancia. La afinidad que siente con ellos puede llegar a ser la adoración del héroe, pero resulta más interesante cuando responden a las cualidades más oscuras y complejas.

- Haga lo mismo con personajes públicos como actores, políticos, deportistas etc.
- Haga una tercera lista de personas que trata actualmente o que haya conocido en el pasado que ejercieron influencia sobre usted, pero evite a los familiares más cercanos si con ello se complica el ejercicio.
- Coja los dos o tres primeros nombres de cada lista y escriba una breve descripción de lo que representa cada persona a nivel humano o incluso mítico y el dilema que los convierte en arquetipos. En mi lista personal estaría una joven enfermera de la guerra civil española que, al encontrar- se ante un pasillo lleno de soldados gravemente heridos, se vio obligada a elegir a los pocos que podía atender el único cirujano del que se disponía. En mi opinión ella representa al desdichado que se enfrenta a una responsabilidad trágica y que pierde la libertad de la juventud para siempre, pues nunca dejará de asaltarle la duda de la elección que hizo.
- Utilizando lo que sugieren los recuerdos, escriba un perfil de sí mismo todo lo veraz que pueda. Si lo que surge es un personaje diferente, no se preocupe. El objetivo no es definir quién es usted, sino dibujar un retrato activo y provocativo de lo que está buscando y de su manera de proceder en la vida. No dude en utilizar la imaginación para redondear el retrato, como si se tratara de un personaje de ficción.
- Trate de imaginar qué tipo de trabajo podría desempeñar esa persona.

### PROYECTO 3-3: LOS SUEÑOS COMO MEDIO PARA DESCUBRIR LO QUE LE PREOCUPA

Anote sus sueños, puesto que a través de ellos la mente se expresa sin trabas y con imaginación surreal y simbólica. Si no es que tiene una época de gran intensidad soñadora, tendrá que tomar nota de sus sueños durante varios meses para que aparezcan denominadores comunes que pueda analizar. Lo mejor es tener un cuaderno en la mesilla de noche al alcance de la mano y procurarte despertar apacible para mantener el sueño en el recuerdo lo suficiente para poder escribirlo. Una vez que se habitúa a realizar este trabajo, se despertará automáticamente después de un buen sueño para escribirlo. No hay que decir que esto no les va a gustar demasiado a los compañeros de cama.

Los sueños a veces proyectan imágenes de gran fuerza que pueden resultar inquietantes. Si se hace un seguimiento del sueño sin interpretaciones adicionales, posteriormente se puede volver a leer y reinterpretar a medida que se reúne más material. Esas imágenes suelen ser la clave de nuestras más profundas preocupaciones.

### PROYECTO 3-4: RESUMEN DE OBJETIVOS

Para resumir sus objetivos trate de responder a las preguntas que figuran a continuación. Sea honrado con lo que es y lo que conoce y evite refugiarse en el optimismo o la fantasía escapista.

El tema o temas que surgen de mi autoanálisis son: \_\_\_\_\_

Los cambios que pretendo introducir son: \_\_\_\_\_

El tipo de personaje que más suscita mi interés es: \_\_\_\_\_

Otros objetivos que tengo en mente son: \_\_\_\_\_

### DESCUBRIMIENTO DE LA LÍNEA DE TRABAJO

El perfil que ha aparecido debe haberle acercado más al ser íntimo que ha estado buscando su camino. La vida le ha dado entendimiento y comprensión de ciertas fuerzas y de la forma en que éstas actúan en el mundo. Al comprometerse a mostrarlas a través de su trabajo, en expresión de los sentimientos que suscitan en usted, el proceso de su trabajo traerá su posterior comprensión. Éste es el proceso creativo, algo cíclico y siempre interesante que le acerca a los demás.

El proceso de aprendizaje del documental es largo y exigente. Al principio se obtienen pautas, las pautas conducen a descubrimientos, los descubrimientos traen movimiento y el movimiento trae consigo nuevas pautas y un trabajo en el que desarrollarlas. El trabajo —ya sea un escrito, un cuadro, un cuento, un guión cinematográfico o un documental— es, por lo tanto, la evidencia del movimiento y un primer mover en el descubrimiento de más significados. Nuestro trabajo se convierte en el rail y el vehículo de nuestra propia evolución.

La dirección cinematográfica conlleva riesgos. Es un proceso intensamente socializante, y uno puede perderse fácilmente entre las ortodoxias y las críticas de la gente que le rodea. El cine se hace y se ve de manera colectiva y, por lo tanto es necesario tener un gran sentido del objetivo que se persigue y de la propia identidad, porque nos vamos a tener que agarrar a su significado.

Trabajar y actuar sobre la base del material de autodescubrimiento que se presenta en este capítulo significa tomar decisiones y confiar en que llevan a alguna parte. Si se trabaja estrechamente con otras personas (como espero que sea), tendrán que tomar decisiones porque si la gente escucha y reacciona a lo que estamos contando, nos servirá para descubrirlo y aceptarlo nosotros. Quien coge el toro por los cuernos y se convierte en un artista no puede permanecer en el anonimato. En cualquier grupo que observemos, el más valiente destacará y habrá quien tema exponerse. Es requisito previo el narrar nuestra historia a compañeros creativos, pues no podemos exigir la liberación de ataduras a otros si no nos hemos liberado nosotros mismos antes.

No todos los entornos soportan este tipo de trabajo. Dependiendo de las tradiciones y de los liderazgos, algunos resultan intensamente competitivos, pues están en juego prebendas, patrocinios y otras ventajas. Desgraciadamente esto es un hecho vital que puede resultar lamentable, pero que se puede evitar. No se puede esperar sentado a que se produzcan las circunstancias ideales para llevar a cabo este importante paso en la vida. Las mejores circunstancias de trabajo son agradables, aunque exigen mucho y hay personas que florecen y evolucionan durante cierto tiempo.

Si cree que no está haciendo los progresos que esperaba, no se desanime. La producción cinematográfica le coloca constantemente en situaciones de cambio y evolución. Enfrentarse y superar las dificultades es parte importante del desarrollo de la identidad creativa que no finaliza antes de introducirse en la producción sino que está siempre presente en cada película, desde que nacemos hasta que morimos.

## CAPÍTULO 4

### Desarrollo de las ideas básicas

Escribir obras de ficción y dirigir documentales son tareas que tienen algo en común. El primer paso es dar con una idea y desarrollarla. Los escritores suelen intercambiarse “los sombreros”, y los dos que más se utilizan son el *hallazgo de la historia* y el *desarrollo y montaje de la misma*. Para llevar a efecto estas dos tareas se utilizan distintas partes del cerebro: en el primer caso se trata de encontrar el tema que nos “conmociona”, para lo que empleamos la imaginación y el instinto. El otro es el análisis, la comprobación y la estructuración de la idea, con el fin de decidir si tiene posibilidades reales de convertirse en un buen relato cinematográfico.

Lo primero que vamos a hacer es descubrir donde se encuentran esas ideas que nos están esperando.

### RECOPIACIÓN DE MATERIA PRIMA

El “rastreador de ideas” es aquel que se ocupa de buscarle significado a las desconcertantes pistas, a los indicios y a los detalles que observa en la vida. Si usted es uno de ellos, seguramente estará ya utilizando parte de los recursos que me dispongo a describir: las diversas maneras de recopilar y escudriñar en busca (le material para construir un relato, *el* relato que usted quiere contar. Cuando posteriormente examine con cuidado el fruto de esa recopilación, tendrá ante sus ojos el perfil del recolector, el difuminado Yo que implacablemente reúne datos que representan sus propias inquietudes. ¿Qué mejor herramienta para hacerlo que un diario?

### EL DIARIO PERSONAL

Escriba un diario en el que anote todo aquello que le llame la atención, sea de la naturaleza que sea. Esto significa llevar consigo siempre un cuaderno y estar dispuesto a hacer uso frecuente de él en público. Si dispone de ordenador, copie las incidencias en una base de datos sencilla y prepare sub-archivos para agrupar los apuntes por temas, para que pueda disponer de la información con mayor comodidad y rapidez. No es que el ordenador sea mejor que las fichas, pero en él se puede jugar con el orden, imprimir una determinada información o experimentar con diferentes estructuras.

Cuando posteriormente relea el diario, será como un viaje por sus más intensas ideas y asociaciones. Cuantas más anotaciones haga, más se acercará a los temas y las inquietudes latentes que le asaltan. Usted cree que las conoce todas, pero no es así.

### LOS PERIÓDICOS Y REVISTAS

Los relatos más extravagantes se encuentran en la vida real. Guarde recortes o bien transcriba todo lo que llame su atención y clasifíquelo según su propio criterio. Tipificar las reseñas que va reuniendo es un trabajo de lo más creativo, pues ayuda a descubrir estructuras ocultas, que se dan en la vida real y se encuentran en lo que a usted le deslumbra.

Los periódicos son el espejo de la condición humana a todos los niveles, desde lo más trivial a lo más universal. La prensa local es especialmente útil, porque tanto el panorama como los personajes son accesibles y reflejan la economía, las condiciones de vida y la idiosincrasia local. Las esquelas, las notas de sociedad, e incluso la sección de animales perdidos, sugieren temas y personajes. En este tipo de prensa escrita se puede descubrir sentido, tramas y situaciones.

### LA HISTORIA

La historia no sucede, sino que se escribe. No hay más que pensar por qué se relatan ciertos hechos o porqué se escribe tal tratado histórico: observamos que no se trata de relatar la verdad objetiva, sino de hacer una interpretación particular, mostrando el deseo de recalcar o persuadir. La historia es el punto de vista; por ello dicen que los historiadores encuentran lo que están buscando.

El pasado está repleto de grandes y pequeñas figuras que participaron en los dramas que nos interesan. En *Luther* el dramaturgo John Osborne exploraba el conflicto de Martin Luther, que se rebeló contra las costumbres establecidas. Alan Bennett, en *The Madness of King George*, investigaba la autoridad paterna llevada a los límites de la locura y Steven Spielberg dio vida a



Oskar Schindler en *La lista de Schindler (Schindler's List)*, para poder explorar el terrible dilema de un judío en la Europa dominada por los nazis. La historia es el drama humano y está llena de repeticiones que son analogías de situaciones contemporáneas. En la memoria de quienes aún viven hay miles de historias maravillosas que aguardan a quien las cuente.

Si le entusiasma la historia, quizás su cometido sea el de contar las historias que tengan fuerza y sentido para usted. Hágalo bien y convencerá a otros de que actúen de manera diferente (“quienes olvidan la historia están condenados a volver a vivirla”).

## MITOS Y LEYENDAS

Las leyendas son historias no auténticas. Si escoge una persona real y examina su realidad en relación con la leyenda que de ella se hizo, descubrirá la humanidad que existió tras esos personajes que cautivaron la imaginación de la gente. Éste es el tema de *From the Journals of Jean Seberg (1995)*, de Mark Rappoport, que coloca a una actriz en el papel de una hipotética Jean Seberg que, en lugar de morir a los 40 años, vuelve unos ojos inquisitivos a su vida anterior.

Las distintas culturas, los lugares, las comunidades y las familias cuentan con sus propios iconos que reflejan el sentir local con respecto a sus santos, sus demonios, sus locos y sus genios. Cuando éstos se descubren o se resucitan en el cine, constituyen temas emblemáticos de enorme fuerza. Todas estas unidades culturales tienen también sus propios mitos, muchos de ellos trasladables a la actualidad. Los mitos son útiles, ya que expresan conflictos no resueltos por los hombres que deben ser reinterpretados. Las verdades humanas en la mitología griega (por ejemplo) no devienen en soluciones fáciles ni felices, sino que dejan un regusto amargo de fatalidad, pero son inexplicablemente edificantes. ¡Y así es!

Cada generación tiende a regenerar los mitos según sus intereses, y los utiliza para enmarcar a personajes y hechos contemporáneos que de otra manera serían imposibles de resolver. Los personajes de cierta magnitud representan en los documentales uno o varios de estos mitos, de manera que si sabemos descubrir el papel que en la mitología encarnan los personajes, habremos descubierto en parte el tema que dormita en nosotros a la espera de que lo liberemos a través de los documentales.

## HISTORIAS FAMILIARES

Todas las familias tienen historias favoritas que definen a algunos de sus miembros. Mis dos abuelas parecen figuras sacadas de relatos de ficción. Mi abuela materna se hizo célebre entre nosotros porque siempre encontraba las cosas antes de que se perdiesen. Con todos los respetos, era ligeramente cleptómana, sobre todo por lo que se refiere a la fruta y las flores. Anciana ya, en las paradas que hacíamos durante largos viajes en automóvil, saltaba las verjas de los jardines para conseguir unas cuantas fresas o un ramillete de crisantemos. La forma en que la familia explica y acepta lo que pueda hacer el más ex- céntrico de sus miembros es, en sí misma, un relato.

Mi otra abuela fue niña rebelde en un pueblo de Inglaterra, se hizo *hippy* en la época eduardiana, se casó con un pintor alemán alcohólico que la pegaba, para posteriormente abandonarla en Francia, donde permaneció el resto de su vida. La vida de Winifred y de sus hijos es demasiado fantástica para ser creíble como relato de ficción, pero muchos de sus aspectos podrían dar lugar a un buen documental. Las historias familiares, heroicas o más oscuras, al ser transmitidas verbalmente resultan realmente elocuentes.

## HISTORIAS DE LA INFANCIA

Todos salimos de la infancia con alguna cicatriz. Si hizo el ejercicio del capítulo anterior sobre identidad creativa, seguramente anotó diversos hechos que le traumatizaron cuando era niño y que fueron las claves de su vida futura.

Mientras escribo estas líneas un hecho me viene a la memoria: a la edad de diecisiete años oí casualmente un comentario misógino sobre mi editora. Al volver a la sala de montaje, se lo repetí ingenuamente a la interesada por lo absurdo que yo lo consideraba, pero ella se puso colorada y salió a toda prisa de la sala en busca de quien había hecho el comentario. Me quedé de piedra esperando que se produjera poco menos que un asesinato. Aquella indiscreción me hizo aprender la lección.

El incidente tiene muchas posibilidades: a veces somos espías, otras, guardianes, defensores o denunciadores. Cuando la vida nos concede cierto poder, ¿cómo utilizarlo? Son muchas las influencias ocultas que dirigen el destino de las personas. ¿Hasta qué punto ha explorado usted las suyas? ¿Qué correlaciones encuentra entre el documental y lo que quedó grabado en su memoria?

## HISTORIA SOCIAL Y SOCIOLOGÍA

Tanto la sociología como la historia social constituyen magníficas fuentes para los documentalistas. Si el tema de la explotación de las clases humildes le interesa, puede recurrir a estudios que se han realizado sobre trabajadores agrícolas empleadas domésticas u obreros de fábrica. Cada una de esas actividades contendrá una bibliografía con la que podrá ampliar la información. Cuanto más actual sea la fuente, mayor será la bibliografía disponible. Hoy en día algunos libros contienen también filmografía.

Los casos históricos son una enorme fuente de información cuando se trata de distinguir lo típico de lo que no lo es. En ellos interviene la observación y la interpretación de los hechos, de manera que puede comparar su propia interpretación con la del autor de la historia. Los sociólogos son cronistas e intérpretes. Sus estudios le informarán en base a conocimientos profundos y muy meditados. Con su ayuda puede comprobar si sus inclinaciones y sus sentimientos en determinado campo cuentan con el apoyo de otras personas.

## LAS OBRAS DE FICCIÓN

No descarte ni discrimine la ficción por el simple hecho de que se supone que usted parte de hechos reales. Las obras de ficción, si se observan con cuidado, pueden constituir una magnífica fuente de inspiración para el documental. La excelente novela de Jane Smiley *A Thousand Acres* no sólo hace una reinterpretación de *El rey Lear* ambientada en el medio-oeste rural, sino que constituye una soberbia evocación, magistralmente documentada, de la vida en la granja y de los granjeros. Si la leemos con miras a la elaboración de un documental basado en, digamos, la despoblación de la tierra debida a los negocios de los grandes terratenientes en detrimento de las pequeñas granjas familiares, constituye un recordatorio, a todos los niveles, de lo que el realizador de documentales debe perseguir.

## ANÁLISIS DE UN TEMA

Para comprobar si el tema que hemos elegido tiene fuerza, es necesario llevar a cabo cierta investigación previa (para descubrir lo que puede dar de sí) y es preciso que se pregunte a sí mismo si ese tema es adecuado a sus intereses. Lo más importante es saber: ¿Deseo realmente hacer una película sobre esto? Si cree que esta pregunta es absurda, mire a su alrededor y compruebe la frecuencia con que los principiantes se aferran a unos temas sobre los que les faltan conocimientos o no les interesan demasiado.

¿Por qué la gente elige temas por los que después pierde el interés? La televisión nos condiciona tanto, que tendemos a hacer de manera refleja lo que nos resulta más familiar. Para los americanos, “documentales” son los respetables y elogiosos reportajes que se hacen para satisfacer las necesidades de programación responsable de las distintas emisoras. Suelen adolecer de una agresividad mínimamente crítica, y presentan una visión cerrada y complaciente que impide que ‘os espectadores hagan sus propios juicios de valor. Por muy recomendable que sea el tópico y el criterio que lo sustenta, se trata de propaganda, no de verdaderos documentales. Los buenos documentales van más allá de la exposición de los hechos o del “qué buenos somos todos”, y tocan temas complejos, ambiguos y duros desde el punto de vista moral.

Hacer un documental —intento decirlo con voz clara y potente— es un proceso largo y lento. El que se lo proponga debe estar preparado para que el entusiasmo inicial vaya disminuyendo a medida que recorre el camino. Obliga mucho más que una atracción pasajera. Procure profundizar en su propio maquillaje exterior y en el del tema que ha elegido, como si se tratara de escoger un nuevo país de residencia:

¿Existe algún campo que ya conozco a fondo y del que tengo ya formada mi propia opinión?

¿Me siento estrechamente vinculado a él —desde un punto de vista emocional— en mayor grado que a cualquier otro tema?

¿Puedo hacerle justicia a ese tema?

¿Tengo la oportunidad de aprender algo sobre él?

Si contesta honradamente a estas preguntas, descubrirá cuál es su grado de compromiso. El deseo de *aprender* es un buen indicador de nuestra capacidad para mantener el interés y el esfuerzo necesarios. Procure no abarcar más de lo que puede abrazar —es un impulso frecuente—. Por razones puramente económicas, tendrá que dejar de lado algunos tópicos que quedan reservados a las grandes compañías. Por ejemplo, el estudio biográfico sobre un actor de la pantalla sería imposible sin subvención, dado que las apariciones del actor sólo se producen en obras protegidas por derechos de autor.

Otro de los temas más inaccesibles es el de las instituciones. Para poder filmar a la policía o al ejército, por ejemplo, hay que salvar barreras a niveles muy altos. Incluso el refugio para animales que tiene más próximo puede ser un tema políticamente

controvertido que puede suscitar recelos. A la mayoría de las instituciones no les compensa permitir que en un documental no muy acreditado se saquen a la luz o se manipulen hechos o evidencias que pudieran dañar su imagen pública. Así como, efectivamente, ciertas instituciones podrían resultar interesantes para un documental, la mayoría de ellas carecen de ese interés, por lo que una película que las tratara tendría que contentarse con lo que ya está de manifiesto y limitarse a confirmar lo que sugiere el sentido común.

Reduzca sus expectativas y elija temas fáciles de manejar. A nadie le premian las buenas intenciones, de manera que sea benévolo consigo mismo y emprenda aquello que encaje dentro de las posibilidades de que dispone y se ajuste a su presupuesto. Con esto no le estoy sugiriendo, ni mucho menos, que se limite a los temas más insignificantes. Si, por ejemplo, le interesan las raíces de la guerra de Vietnam, pero no tiene acceso al material de archivos ni a filmaciones de combates, siempre puede dar a su documental otro enfoque más imaginativo. Quizás se entere de que el vendedor de periódicos de la esquina es un veterano de la guerra de Vietnam que ha vivido experiencias interesantes y muy significativas en ella. A partir de ahí puede que descubra que ese vendedor tiene varios amigos y compañeros de aquella campaña que le pueden prestar instantáneas, películas caseras o recuerdos de la guerra. Y ya tendría material del que partir para hacer un relato de las experiencias de un hombre cualquiera que va a la guerra absolutamente convencido de que está defendiendo la libertad.

La mejor manera de seleccionar los temas de mayor interés es utilizar el ingenio y estar dispuestos a rechazar lo evidente. Hay que tener en cuenta que lo primero que se nos ocurre subrayar ya se les ha ocurrido a los demás, de manera que debe hacerse las siguientes preguntas para evitar caer en el tópico:

¿Qué hay detrás de este tema verdaderamente significativo para mí?

¿Qué aspectos de este tema conoce ya la gente como los conozco yo?

¿Qué es lo que realmente a mí —como a la mayoría de la gente— me gustaría descubrir?

¿Qué tiene de interesante o de insólito?

¿Dónde reside su singularidad?

¿En qué aspecto me voy a centrar y, por lo tanto, con qué profundidad voy a enfocar la atención de la película?

¿Qué voy a *demostrar*?

Enfrentarse con el impacto personal de un tema en lugar de tratar de verlo desde el punto de vista omnisciente de la audiencia conduce a veces por nuevas y emocionantes direcciones. Para dar una visión fresca es de vital importancia tratar de descubrir lo insólito o revelar lo inesperado, y ello conlleva definir con absoluta precisión lo que realmente desea mostrar y lo que desea evitar.

El tema de la vida interna de una ciudad podría ser muy interesante; pero abarcar todos sus aspectos es tan imposible como poco aconsejable. Si se intenta abarcar demasiado, el resultado es que se cae en generalizaciones sin base, cosa que cualquier espectador mínimamente maduro suele rechazar. Pero si se ciñe a un determinado café y refleja lo que sucede de la mañana a la noche en él, puede revelar mucho, y en términos muy específicos.

Limitese a lo pequeño, a lo local. Se pueden hacer muchas buenas películas sin moverse del radio de unos cuantos kilómetros del lugar donde reside. A la mayoría de la gente no se le ocurre explotar su propia "cantera". *Limitémonos a lo pequeño y lo local, para empezar, a lo breve.* Al principio dedique sus habilidades a pequeños fragmentos o correrá el riesgo de sentirse abrumado y se desanimará.

## UTILIZACIÓN DEL MEDIO

El documental debe ir dirigido al corazón y no solamente al intelecto. Existen para *cambiar nuestros sentimientos respecto de ciertos temas*. Por ejemplo, es un hecho comprobado que no se suele oír música compuesta por mujeres, y que prácticamente ninguna mujer dirige orquestas, y sin embargo a nadie parece preocuparle demasiado —al fin y al cabo el mundo está lleno de mayores injusticias—. Fue necesario que apareciera la película *Antonia* (1974), de Bill Godmillow y Judy Collins, para echar por tierra esta afirmación. Conseguimos identificarnos con Antonia Brico, nos gusta su talante, reúne todos los requisitos necesarios para ser directora de orquesta, todos menos uno: no ser varón. Aunque en esta película es solamente una persona quien se ve afectada por el problema, cada vez que escucho a una orquesta repaso a cada uno de sus componentes para comprobar que los papeles siguen igual de desequilibrados.

El veterano productor de la BBC Stephen Peet opina que los mejores documentales producen en nosotros un verdadero choque emocional. Una sola escena memorable o toda una película biográfica, como sucede con *Antonia*. Si utilizamos todo el potencial del documental, trascenderemos el ámbito de los hechos y de las opiniones, que por sentado son absolutamente vitales, para *mostrar una evidencia que provocará un gran impacto*.

¿Qué es lo que puedo mostrar?” es la pregunta clave, pues la pantalla es diferente de otros métodos de persuasión. El cine retrata a la gente y las situaciones desde un punto de vista externo, por lo que se puede ver en acción. Cuando la gente describe un sentimiento o narra un acontecimiento, no nos sentimos tan involucrados ni tan conmovidos como cuando vemos el momento preciso en que los viven. Hacer es siempre más interesante, más naturalmente creíble que hablar de haber hecho. ¿Se siente capaz de recopilar material suficiente como para contar una historia sin servirse de la voz? Es cierto que algunos temas sólo se pueden presentar a base de bustos parlantes, y que, en determinadas circunstancias, una película construida a base de bustos parlantes puede resultar increíblemente dramática, pero para tratar la mayoría de los temas se ha de rechazar la opción de los bustos parlantes. *Resulta más efectivo mostrar comportamientos, acción e interacción, porque invocan nuestros propios pensamientos sentimientos y juicios de valor.*

Podemos poner a prueba cualquier idea de una manera bien sencilla: *imaginándonos que hemos de convertirla en una película muda.* De esta manera descubrirá si su mentalidad es cinematográfica o periodística. Si elige la primera, se verá obligado a crear con la cámara en lugar de utilizar el micrófono.

¿Cómo es que con tanta facilidad concebimos ideas en términos de la voz en lugar de concebirlas en términos de acción y de imágenes? Quizás es que estemos bien adoctrinados en el hábito de mostrar y contar. Se llega a la abstracción para pasar a imágenes que la ilustran. Imagínense un *Nanook el esquimal* como documento periodístico, la película estaría basada en la narración, las entrevistas o en el trabajo de un reportero y se habrían intercalado fragmentos de la acción a modo (le ilustraciones. Sería una parodia, pues rebajaría el trabajo de observación, con todo su misterio y su suspense, a la categoría de conferencia televisiva.

El reto es investigar en la realidad viviente en busca de las ideas que ya tienen su expresión y su simbología en la vida real. Cuando la búsqueda da su fruto, la acción en una escena determinada transmitirá un sentimiento claro e intenso que llevará implícita una idea (como por ejemplo “los hijos han de sobrevivir a sus padres para poder ser ellos mismos”). No es necesaria descripción alguna, ni que las palabras corroboren nada. Ha dado con un drama, no con una ilustración sociológica.

El buen cine y la acción bien llevada contribuyen a provocar *estados de ánimo de gran intensidad.* Esto predispone al espectador a entrar incondicionalmente en la película y a que sea receptivo a valores más abstractos. Una vez que la película se ha conseguido liberar de la tiranía de la llamada “entrevista con ilustraciones” se torna más sensual, más lírica, más propicia y afín a los ambientes y a la iluminación, a los pequeños pero significativos detalles que crean un aura de subjetividad que, para el espectador, es inseparable de las sensaciones que ha vivido personalmente (ojala lo hubiera recordado yo a lo largo de mi carrera como director).

Por cierto, cuando llegue el momento del montaje, en primer lugar ensamble todo el material visual y desarrolle lo que éste le sugiera; no comience por organizar la parte hablada como si se tratara de la edición en papel. De esta manera evitará que la voz sea el factor dominante en la etapa de montaje.

Para facilitar que una película provoque determinados estados de ánimo se puede recurrir a diseñar una composición musical. Escuche el material sonoro indígena del lugar donde se desarrolla su película. La música autóctona y los sonidos auténticos pueden conformar una banda sonora muy efectiva. El poder de adueñarse de la imaginación de las personas yace en el sonido, no en la imagen. Como dijo Robert Bresson, “el ojo ve, pero el oído imagina”. La música, debidamente utilizada, puede constituirse en sutil comentario personal del cineasta, en eje de la vida interior y de la dimensión de los personajes. Cuando efectúe las audiciones de los personajes debe tener en consideración estas posibilidades.

Para desarrollar la capacidad para el diseño del sonido es muy adecuado fijarse en un acontecimiento al aire libre, como pueda ser un mercadillo callejero, pues se produce una enorme profusión de voces, ruidos y músicas que provienen de los distintos aparatos de radio y de los altavoces. Si pasamos un rato concentrándonos en lo que oímos como si fuéramos ciegos tratando de “ver” a través del sonido, podremos hacernos con un amplio inventario para posteriores grabaciones.

## TEMAS DE ÁMBITO LOCAL DE INTERÉS UNIVERSAL

Intente que sus documentales traten temas de gran amplitud que puedan resultar interesantes fuera del ámbito del lugar en que usted se mueve y que no se limiten a atraer la atención de su grupo de compañeros de profesión. No obstante, con inteligencia puede revelar verdades universales utilizando el material más localizado. Es una difícil tarea, que surge del desarrollo de su capacidad de captación de lo que los hechos más nimios pueden comportar. Es como si, ciegos y salvajes, empezáramos a mejorar cada vez más partiendo de nosotros mismos. En un momento dado nos rendimos y decimos: “ya no hay nada más que decir”. Pero rara vez es cierto. El hecho es que no hemos sido capaces de ver más allá y existe algo más, mucho más.

## CINE TEMÁTICO VERSUS CINE DE PERSONAJES

Una forma de evitar caer en el tipo de película didáctica que ilustra o manifiesta conceptos consiste en rechazar mensajes y buscar en cambio personajes de categoría. Me refiero a personas de espíritu amplio que tratan de conseguir o de llevar adelante alguna tarea apreciable. La esencia del drama es la oposición, de manera que si filmamos a personas que reúnan estas cualidades siempre aportarán ideas y tendrán aspectos que revelar. Su deber es descubrirlas y conseguir clarificar su verdadera naturaleza.

## TEMAS QUE CONVIENE ELUDIR

Muchos son los temas que nos vienen a la mente, bien porque están a nuestro alrededor, bien porque nos los imponen los medios de comunicación. Es conveniente que se aparte de:

- Situaciones que no conoce y no puede observar de cerca.
- Cualquier problema que le afecte personalmente y le preocupe (al intentar ponerlo en imágenes no conseguirá darle otra perspectiva; consulte con un buen psicólogo).
- Los temas o las personas “típicos” (nada real es típico y, por lo tanto, nada típico será jamás ni creíble ni interesante).
- Prédicas o moralinas de cualquier índole.
- Películas que afrontan problemas para los que usted ya ha encontrado la solución (la audiencia también la habrá encontrado).

## DESPLAZAR Y TRANSFORMAR

Después de un período de investigación y reflexión, imagine que dos o tres de los temas que considera los mejores, aunque sean susceptibles de cambios posteriores, son los que ha elegido para su película. Si se dispone a trabajar directamente a partir de acontecimientos y personalidades conocidos, utilice la documentación de que disponga para encontrar otros semejantes, de situaciones parecidas, de manera que pueda *transformar lo que está en la pantalla y colocarse así a cierta distancia de ello*. Esto tiene varias ventajas. En primer lugar le libera del retraimiento, y además le permite narrar todos sus aspectos subyacentes, no solamente los que amigos y familiares conocen ya. Y lo que es más importante, le permite concentrarse en aspectos dramáticos y temáticos, en lugar de verse atrapado por la precisión que requiere un estudio biográfico.

He tardado muchos años en descubrir que todas las películas que he dirigido trataban de la privación de libertad y de la manera de escapar de ella. Un colega me decía que el tema latente de todas sus películas era la búsqueda de un padre (el suyo murió cuando era niño). Todos estamos marcados de alguna manera y esas marcas nos mueven y nos motivan profundamente. La autobiografía directa suele resultar inhibitoria, pero si utilizamos casos semejantes a los que sufrimos en propia carne, el resultado puede ser liberador y gratificante.

Más adelante, en la Parte cuarta, “la preproducción”, se tratan los temas de la investigación, el desarrollo y la propuesta. Antes vamos a echar un vistazo al lenguaje de la pantalla, con el fin de poner en claro el funcionamiento de la expresión cinematográfica y, en particular, la del documental. Mientras lo hacemos, le resultará muy útil tener presente el tema que ha elegido, pues estar pensando en términos prácticos y no en simples abstracciones.



## TERCERA PARTE: ESTRATEGIAS DE LA PANTALLA

CAPÍTULO 5: El lenguaje de la pantalla .....	49
El plano .....	49
Connotación y significado de los planos .....	50
Yuxtaposición de planos .....	50
El eje .....	51
Acción y reacción.....	52
El subtexto .....	53
Movimiento horizontal de la cámara .....	53
Movimiento vertical de la cámara .....	54
Dirección en pantalla .....	54
Cambios de la dirección en pantalla .....	54
La misma acción desde diferentes ángulos.....	55
Abstracción.....	56
Subjetividad frente a objetividad.....	56
Duración, ritmo y concentración .....	56
Secuencia narrativa .....	57
Transiciones y procedimientos transicionales .....	57
Resumen.....	58
CAPÍTULO 6: Análisis del lenguaje de la pantalla .....	59
Proyecto 6-1: Análisis de la composición de la imagen .....	59
Estrategia para el estudio.....	59
Composición estática.....	59
Ritmo visual.....	61
Composición dinámica.....	61
Composición, forma y función .....	63
Proyecto 6-2: Análisis del montaje.....	63
Primer visionado .....	64
Formato de guión.....	64
Utilización de un plano de planta del plató .....	65
Estrategia para el estudio.....	65
Primeras impresiones .....	65
Definición y estadística .....	66
Utilización de la cámara .....	66
Utilización del sonido .....	66
Montaje .....	66
Punto de vista.....	67
Punto de vista y emplazamientos .....	67
Proyecto 6-3: Análisis de la iluminación .....	68
Esquemas de iluminación .....	72
Estrategia para el estudio.....	77
CAPÍTULO 7: Proyectos básicos de realización.....	80
Teoría del sonido.....	80
Encontrar los problemas .....	81
Soluciones.....	81
Proyecto 7-1: Toma de sonido en interiores.....	82
Proyecto 7-2: toma de sonido en exteriores.....	82
Teoría del manejo de la cámara .....	84
Proyectos sobre el manejo de la cámara .....	85
Proyecto 7-3: Entrevista a un solo objeto con cámara sobre trípode.....	85
Proyecto 7-4: Cámara al hombro, toma de un objeto estático .....	86
Proyecto 7-5: Cámara al hombro, cámara y sujeto avanzando .....	87
Proyecto 7-6: Cámara al hombro, cámara y sujeto retrocediendo .....	87





## CAPÍTULO 5

### El lenguaje de la pantalla

No pase de largo por este capítulo porque crea que va a tratar del lenguaje convencional de la pantalla. No es así. Más bien se va a encontrar con 1.º enfoque del lenguaje de la imagen que, como director, le va a impedir desorientarse, una vez se encuentre entre las redes y las delicias de la técnica. El cine es en realidad una forma de comunicación con los espectadores, que se beben las películas como se beben la música y no porque se trate de la demostración de determinadas teorías ni un alarde técnico, sino porque les permiten adentrarse en el reino del sentimiento y de las ideas.

En este capítulo se demuestra hasta qué punto el lenguaje cinematográfico es análogo a la percepción, la acción y la reacción humanas. Si tiene siempre esto en cuenta, el cine que haga nacerá no sólo de su mente, sino también de su corazón.

Todo lenguaje, el del cine no es una excepción, tiene su propia gramática y sus convencionalismos. El lenguaje del cine se desarrolló a partir de 1890, año en que los primeros cámaras y los actores (los directores también, por cierto) rivalizaban por narrar historias sencillas a los espectadores de entonces. En un principio, las películas que se realizaban eran simples e inocentes, pero dos décadas más tarde, a pesar de la ausencia de sonido, se inventó prácticamente todo el lenguaje de la imagen que ahora existe y damos por sentado. En los estudios cinematográficos de todo el mundo se descubrió lo que de verdad era eficaz, a través de los errores y las pruebas que se hacían, y únicamente los rusos hicieron un esfuerzo conjunto para formular con palabras lo que se podía conseguir en una pantalla. Es un hecho que entre los cineastas la teoría brilla por su ausencia, pero no debe sorprendernos, puesto que existen lenguas habladas de enorme sutileza que florecieron antes de que nadie pensara en la filología.

El lenguaje cinematográfico es un conjunto de convencionalismos generado colectivamente que nos permiten contar historias a través de la orquestación imágenes, acciones, sonidos y palabras en un contexto temporal. Este existe porque los seres humanos de todas las culturas comparten procesos complejos de percepción y lógica. Aquellos que en las artes del tiempo toman discusiones creativas de manera rutinaria (sea cual fuere su nivel de sofisticación orientan la mayoría de las discusiones a determinar si un aspecto concreto de obra dramática "funciona bien". El criterio que indefectiblemente se aplica es de si funciona o no una acción, un plano, una línea o las motivaciones de un personaje. Las implicaciones que esto puede tener son importantes, pues las decisiones artísticas se toman a la luz de instintos compartidos de comprobación e identificación. Si fuera de otra forma, no existirían ni el cine ni el teatro.

La mayoría de la gente aprende las técnicas cinematográficas de otros directores, y resulta tan natural y tan arriesgado como cuando los actores aprenden de otros actores. Pero debemos hacer caso de la advertencia de Stanislavsky cuando decía que los actores deben buscar las raíces de su buen hacer en la vida misma, no en otros actores.

Expresado de otra manera, la copia de una copia siempre sufrirá cierta de 1.ª gradación. Lo más importante para usted deben ser sus sentimientos y sus ideas sobre la vida, y las técnicas cinematográficas debe utilizarlas como vehículo para su plasmación en cine. Está claro que aprendemos a hablar de esa manera, adquirimos el lenguaje porque nos sirve para conseguir lo que deseamos. La primera frase que formuló mi hija mayor fue: "Came, me gusta." El lenguaje es una herramienta con la que hacer o conseguir algo (¡más carne!).

Desde esta perspectiva fundamental, vamos a echar un vistazo a los distintos patrones del lenguaje cinematográfico.

### EL PLANO

Un plano es una imagen encuadrada y grabada por alguien que piensa que esa imagen tiene significado propio. Si visiona *copiones*, que son las grabaciones recién salidas de la cámara, intentará dilucidar lo que pensaban, lo que sentían o lo que buscaban el operador de cámara y el director. No sólo se trata de lo que se ve en una determinada toma, sino también de lo que se *excluye de ella*. El plano de un hombre que mira fuera de pantalla cuando excluye lo que el hombre ve, da una enorme importancia a lo que le hace sentir y pasa por alto el objeto de su observación.

Cuanto más distante es el material, en tiempo y en espacio, más fácil es que el cineasta busque significados y sea más receptivo al aprendizaje diario. La conclusión que sacamos resulta cierta: tendemos a creer que las escenas actuales que nos familiares nos resultan son más *objetivas* y están menos sometidas a valoraciones subjetivas. Sin embargo, las grabaciones, ya sean de la realidad o bien representaciones o recreaciones, son siempre *construcciones*, son siempre subjetivas y siempre invocan una relación triangular entre contenido, narrador y espectador.

Voy a precisar más. Imaginense que se encuentran a la caza de imágenes en los archivos de planos del Museo Imperial de la Guerra, en Londres, como me sucedió a mí en una ocasión. Una vez recuperados de la sensación que produce un ambiente como aquél, tan repleto de tristes fantasmas, nos percatamos de que las cámaras que emplearon entonces y los planos que allí se

almacenan están mucho menos desarrollados de acuerdo con los criterios actuales. Pero aun así, cada plano atestigua que sus autores se implicaron de distinta manera en los temas que presentaban pues la intensidad de sus emociones es bien diferente.

Imagínese que está visionando un plano que alguien ha identificado como “soldados rusos, en los alrededores de Varsovia, expuestos a los disparos de francotiradores”. Desde el primer fotograma nos percatamos de la carga emocional que se desprende de esas imágenes. Es un plano en blanco y negro de alto contraste que acentúa el estado de ánimo de los soldados. La atmósfera es nebulosa, porque la luz se proyecta desde detrás de los sujetos. En este caso, como suele suceder, es incuestionable que el cine es un proceso mecánico de reproducción, todo está polarizado por la interrelación de la elección humana, la tecnología, el tema y el ambiente. Todo ello contribuye a producir en nosotros esa intensa sensación. La cámara penetra en el universo de los soldados porque corre temblorosa junto a ellos y no los filma desde un trípode a cubierto. Contenemos la respiración cuando un soldado cae al suelo, pues el operador de la cámara casi se tropieza con su cuerpo. La cámara recupera el equilibrio y continúa filmando, abandonando al soldado herido a su suerte, pero de repente se desploma y cae también a tierra. El motor de la cámara sigue filmando el barro desenfocado. Horrorizados, nos damos cuenta de que acabamos de acompañar al operador en los últimos segundos de su vida y su trabajo. Desolados, volvemos a ver la escena una y otra vez. Observamos que cuando se mantiene un encuadre determinado, parece que el tiempo y el destino se pueden volver a repetir, a revivir. Pero incluso cuando volvemos a ver unas imágenes sabiendo lo que va a suceder, *el cine siempre mantiene su tiempo presente*.

Después nos traen la fotografía de mi operador de cámara que yace de bruces en el campo de batalla, la cámara junto a sus manos. Es él. Nuestro pobre operador. Reconocemos el montón de barro de los últimos segundos de película. A solas con él, ponderamos la combinación de *fuerzas* que le impulsaron a arriesgar su vida para llevar a cabo su trabajo. Nos preguntamos a quién habrá dejado atrás y si sus allegados supieron como murió. Usted es su testigo, pero también es un poco él, y carga con su destino. El estará ya para siempre con usted, en alguna parte Usted ha madurado y siempre será él, en algún escondrijo recóndito de su ser.

Verdaderamente, el significado último de un plano va más allá de lo que pretendía reflejar.

## CONNOTACIÓN Y SIGNIFICADO DE LOS PLANOS

Si es capaz de identificar el contenido de un plano, sabrá lo que significa pero para captar sus verdaderas connotaciones tendrá que mirar más allá de superficie e interpretar cómo y por qué motivo se podría utilizar, para que tuviera más implicaciones de las que representa. Esta especulación, en nos impulsa a preguntarnos por el corazón y la mente que hay detrás de que lo creó. Resulta evidente cuando el plano comunica la muerte de quien lo hizo, pero lo es mucho menos cuando se trata de planos tranquilos de una flor o de una mano que prende una vela. Los planos denotan una flor y una vela que se enciende, pero, dependiendo del contexto, pueden connotar belleza natural, devoción u otros miles de ideas más. La connotación es una actividad cultural que depende de lo lejos que el cineasta quiera llevar a la audiencia por el camino de la asociación metafísica.

## YUXTAPOSICIÓN DE PLANOS

Cuando dos imágenes están yuxtapuestas, o unidas mediante un corte, inferimos su significado a partir de la relación que existe entre ellas. En la Figura 5.1 vemos varios ejemplos con sus correspondientes explicaciones.

Los ejemplos de la Figura 5.1 ilustran el desacuerdo entre dos teóricos rusos del montaje. Los ejemplos 1 al 5 ilustran los tipos de yuxtaposición según Pudovkin, en los que la exposición y la construcción de la línea narrativa son primordiales. Los ejemplos 6 al 12 muestran los tipos preferidos por Tein, para quien la esencia del arte narrativo está en el conflicto y la sus yuxtaposiciones por lo tanto realzan el contraste y la contradicción, y argumentan tanto como informan.

La intención y el significado, como toda comunicación, están basados en la cultura, que se encuentran en lenta, aunque inexorable, evolución. El significado depende de la colisión entre la audiencia y el comunicador, un conjunto de convencionalismos que se deben adivinar antes de que su propósito se haga evidente. Por ejemplo, los etnógrafos han señalado, después de proyectar un documental ya montado ante los componentes de una tribu aislada, que los interesados entendieron la historia hasta el momento en que se vieron en un primer plano. Perdieron la concentración, porque no entendían que el objetivo de la cámara había dado un salto y se había acercado a ellos. Estaban a punto de averiguar que un primer plano no supone un colapso del espacio, sino que disminuye temporalmente el área de atención, elimina lo que rodea y oscurece el centro de interés. Pero ¿el centro de interés de quién? El técnico cinematográfico o el visionador podrán contestar a esa pregunta: el centro de interés de la audiencia. Nuestra respuesta es más compleja, e infinitamente más útil a la hora de dirigir, porque coloca a la persona del narrador por delante de la recepción de la historia por parte de la audiencia.

La percepción por medio de la cámara es un proceso mecánico por el cual un plano focal se ve afectado por la luz que le ilumina. La percepción que tenemos usted y yo es diferente, porque nosotros desarrollamos un marco intelectual y emocional en el que organizamos lo que nuestros sentidos nos transmiten. La convención del monólogo interno o comentario en off lo ilustra, puesto que verbaliza este proceso. Para nuestros propósitos, digamos que la *percepción es nuestra vida interior de ideas y sentimientos que actúan de contrapunto con nuestro entorno de acontecimientos externos, visibles y audibles*. Quiero señalar que esta actividad interior no es únicamente una reacción pasiva, sino que dirige nuestra atención cuando nos disponemos a confirmar impresiones, esperanzas, temores, intereses y explicaciones hipotéticas. El objetivo del narrador oral o literario es volver a capturar, mantener y modular esta actividad vital. Sin embargo, dado que el cine siempre está en tiempo presente, el narrador cinematográfico es una presencia que conduce nuestra atención y no alguien que repite una historia. No se puede volver a narrar el presente, pero se puede observar, acompañar, o incluso narrar e interpretar a medida que transcurre.

Vamos a examinar la forma en que se desarrolla este proceso de percepción a través de una figura notoria que denominaré “el observador inquieto”. Esta persona es un observador involucrado que formula ideas y se anticipa a lo que ve y oye. Más adelante vamos a convertir al “observador” en un “narrador” activo y participativo, cuya función es absolutamente vital para la dirección cinematográfica consciente e integrada.

Plano A	Plano B	Plano B con relación a A	Tipo de corte
1. Mujer descendiendo escalera interior	La misma mujer caminando por la calle	Estructural	Narra su progreso (construye una escena)
2. Un hombre corre por una calle concurrida	Primer cordón que se desata	Nos anticipa su caída ante un vehículo	a un detalle significativo)
3. Un mendigo hambriento pidiendo en un portal	Un rico comiendo ostras en un restaurante caro	Enfrenta el destino de ambas personas	Relacional (crea contraste)
4. Una bañera que se está llenando	Un adolescente en albornoz, al teléfono en su dormitorio	Muestra dos situaciones que suceden al unísono	Relacional (paralelismo)
5. Un boxeador agotado recibe un puñetazo que le deja fuera de combate	Un buey muerto en un matadero	Sugiere que el boxeador es una víctima expiatoria	Relacional (simbolismo)
6. Policía vigilando un bloque de casas	Una camioneta desvencijada que circula errática a gran velocidad	El conductor ignora lo que se va a encontrar	Conflictivo (lo estático frente a lo dinámico)
7. Maquinaria trabajando en el movimiento de tierras	Una hormiga se mueve entre las briznas de hierba	Coexistencia de microcosmo y macrocosmo	Conflictivo (conflicto de tamaño)
8. Un ganso cruza el plano volando	Agua que salpica en la catarata del Niágara	Fuerzas que fluyen en direcciones opuestas	Conflictivo (conflicto direccional)
9. Primer plano que llena la pantalla de un rostro, los dientes apretados	Enorme estadio olímpico. Los corredores en la línea esperando la salida	El Individuo frente al conjunto	Conflictivo (conflicto de tamaño)
10. Una mariposa negra descansa sobre una cortina blanca	Un resplandor que surge de un bosque oscuro	Elementos en oposición	Conflictivo (oscuro frente a la luz)
11. Joven entra en una feria	Cara distorsionada aparece en espejo de feria	El original y su reflejo	Conflictivo
12. Conductor ve a ciclista en su camino	A cámara lenta el conductor grita y da un volantazo	Suceso y su percepción	Conflictivo (tiempo real frente a tiempo percibido)
13. Conductor sale de vehículo para discapacitados	La misma imagen, el coche en primer término, el conductor caminando como figura diminuta en la distancia	Transición/ha pasado cierto tiempo	Corte brusco

Figura 5.1. Ejemplos de planos o cortes por yuxtaposición.

En este punto quiero recalcar la importancia y constancia de la percepción, pues es una cuestión tan rutinaria y tan cotidiana, que nos impide conocer las causas y el modo en que observamos lo que nos rodea. Incluso la palabra “observar” tiene connotaciones pasivas y científicas que pueden llevar a error, ya que en realidad, se trata de un proceso altamente activo y cargado de un intrincado juego de sentimientos, asociaciones e ideas, todas ellas indefectiblemente orientadas a la acción.

## EL EJE

La próxima vez que se encuentre cerca de dos personas enzarzadas en animada conversación, fíjese en que su propia atención va cambiando del uno al otro. La Figura 5.2 representa que A y B son observados por O, el observador. Es conveniente que imaginemos que O es un niño, pues los niños son muy observadores, se emocionan con facilidad y suelen pasar desapercibidos para las personas mayores. Al representar el papel de observador su línea de visión se mueve de atrás a delante llevándole de A a B y viceversa mientras ellos hablan. Su percepción va siguiendo la línea de tensión entre ellos, la trayectoria

activa de sus palabras, sus miradas, su percepción y su interés. A esto se le denomina *eje de la escena*, pero en realidad se trata del eje sujeto-a-sujeto.

Cada escena tiene, además de uno o varios ejes sujeto-a-sujeto, otro eje observador-a-sujeto que, en el ejemplo que estoy empleando, está en los ángulos rectos que se forman con respecto del eje de la escena entre A y B. A esto se le denomina *eje de la cámara*, o bien, *eje de la cámara-a sujeto*. Este término resulta confuso, pues parece un tecnicismo, cuando en realidad es enteramente natural. El observador (usted, que está mirando a las dos personas mientras conversan, por ejemplo) percibe su propia relación con cada una de las personas, (su eje) siente la conexión invisible que existe entre ellos (el eje de ellos) y también percibe cuanto se cruza entre ellos.

Al volverse el observador para mirar a cada una de las dos personas, se le puede reemplazar efectuando una panorámica horizontal con la cámara que vaya del uno al otro. Vamos a fijarnos ahora en lo que sucede en la Figura 5.3, cuando O se acerca más al eje de A y B. El observador, que no desea perderse nada, se coloca rápidamente entre ellos.

Los seres humanos, cuando nos colocamos en una situación como ésta, evitamos la sensación desagradable que se produce al intentar ver al mismo tiempo dos sujetos excesivamente separados entrecerrando los ojos. Este acto traslada al cerebro dos imágenes estáticas sin ninguna zona negra en medio. Si, desde una misma posición, se corta entre dos ángulos de cámara, se produce el mismo efecto. La historia del uso de este equivalente cinematográfico probablemente surgió cuando alguien trató de cortar una panorámica horizontal excesivamente rápida entre dos personajes. "Funcionó" porque la experiencia humana ya apuntaba en esa dirección.

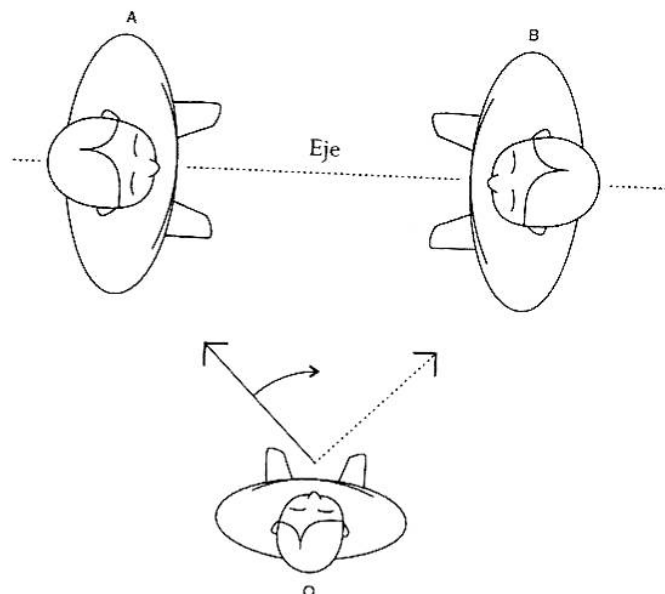


Figura 5.2.  
El observador es testigo de una conversación.

## ACCIÓN Y REACCIÓN

Cuando somos testigos de una conversación, a veces nos volvemos a mirar al orador. Otras veces, cuando la charla se caldea, desviamos la vista para observar el efecto que está teniendo sobre su oyente. ¿Qué sucede? Cualquier interacción humana es semejante a un partido de tenis. En un momento dado un jugador *actúa* (sirve la bola) y el otro recibe la acción (recibe la bola). Cuando un jugador se dispone a efectuar un saque que se supone agresivo, nuestros ojos se adelantan a la bola para ver la reacción del receptor. Le vemos correr, saltar, mover la raqueta de un lado a otro e interceptar la pelota. En cuanto somos conscientes de que lo va a lograr volvemos la vista para ver dónde se encuentra el primer jugador y cómo va a devolver a su vez la bola. El círculo completo se ha invertido, puesto que nuestros ojos vuelven al primer jugador antes de que le alcance la pelota.

Controlamos todas las interacciones humanas porque, como en este caso, sabemos que consciente o inconscientemente todo el mundo está *constantemente tratando de conseguir o de hacer algo*, no importa dónde, qué, o quién sea. El partido de tenis simboliza este intercambio en forma de competición para conseguir unos puntos, pero la conversación puede llegar a ser tan compleja y estructurada como la competición.

Desde luego, a las personas de clase media y agradables como yo no nos gusta pensar que somos exigentes. Creemos, más bien, que somos víctimas pacientes y tolerantes de un mundo codicioso y egoísta. Pocas veces nos consideramos personas que

actúan sobre Otras, excepto en situaciones de triunfo personal. Pero el hecho es, y deben asimilarlo bien los que tienen la intención de dedicarse a realizar documentales, que son una rama de la representación dramática —que *todos actuamos sobre quienes están a nuestro alrededor, incluso cuando utilizamos la estrategia más pasiva*—.

A ojos del observador, dependiendo del momento, una persona es el actor y la otra el receptor. A veces la alternancia se produce muy deprisa, pero aun así, vamos conociendo rutinariamente, a través de la acción y la reacción, el carácter de las personas, su estado de ánimo y los motivos que les mueven.

Observe ahora cómo mira a dos personas que mantienen una conversación. Su mirada pasa de uno a otro, dependiendo de quién actúa sobre quién. Al igual que cuando observa un partido de tenis, tan pronto considere que A está actuando sobre B va a dirigir su mirada a B, para ver de qué manera recibe y, dependiendo de cómo B se adapte y reaccione, volverá a mirar a A.

Una vez comprendido este principio, las decisiones que se hayan de tomar respecto de la filmación y el montaje resultarán evidentes.

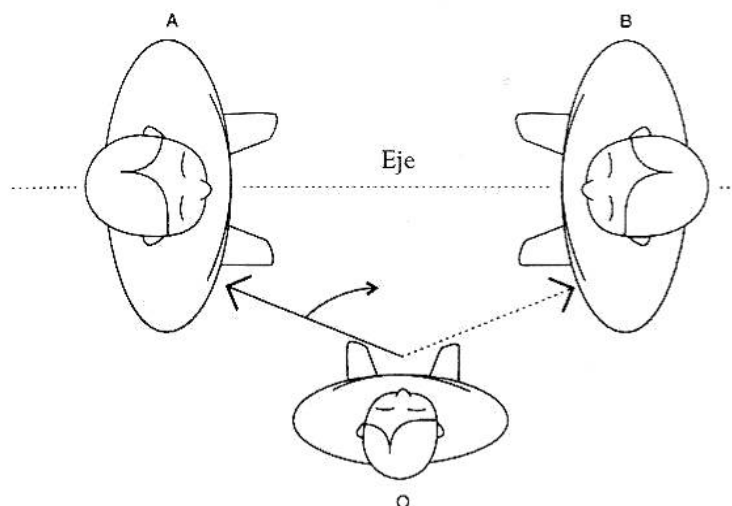


Figura 5.3.  
El observador se acerca al eje de los personajes.

## EL SUBTEXTO

Cuando somos testigos de una conversación buscamos claves en el comportamiento de 'os personajes que nos descubran sus razones más ocultas su vida interior. Bajo la superficie de lo que vemos y oímos, a la que podríamos denominar el texto de la situación, yace el subtexto o significado oculto que siempre queremos encontrar. Pero ¿por qué dicen lo que dicen y hacen lo que hacen? Sus razones subyacentes constituyen el subtexto, algo que en las representaciones dramáticas desarrollan el director y los actores, y algo que se desarrolla de manera continua durante los ensayos, la filmación e incluso el montaje, donde la labor del editor, además de unir todas las piezas consiste en liberar esas posibilidades subtextuales que todo el mundo eludió

## MOVIMIENTO HORIZONTAL DE LA CÁMARA

Cualquier movimiento de la cámara en el espacio en sentido horizontal se efectúa con *dolly*, *travelling* o grúa. En la vida real nuestros pensamientos y sentimientos nos impulsan a acercarnos o a alejarnos de nuestro foco de atención. Nos desplazamos lateralmente para evitar un obstáculo que se interpone en nuestra mirada o para tener mayor visibilidad. A veces, si acompañamos a algún personaje importante, le miramos de perfil. Lo que debemos siempre recordar es que para desplazar la cámara debe haber un motivo que lo justifique, ya sea en respuesta a una acción o, lo que es más interesante, como parte de la estrategia de la revelación que adopta el "narrador".

## MOVIMIENTO VERTICAL DE LA CÁMARA

El movimiento vertical de la cámara ascendente o descendente se efectúa bajando o subiendo la grúa. El movimiento se corresponde respectivamente con las actitudes sedente o erguida, a veces como acto de conclusión, y otras veces para conseguir que mejore la visibilidad,

## DIRECCIÓN EN PANTALLA

La dirección en pantalla es un término que describe la dirección o el desplazamiento de un sujeto en un cuadro o en una secuencia en el movimiento del sujeto que une varios planos como, por ejemplo, en una persecución (Figura 5.4). Existe una norma por la que *los personajes y sus desplazamientos se observan generalmente sólo desde un lado del eje de la escena*. Vamos a imaginar que se desconoce esta regla y se intercala una parte de un desfile cambiando la dirección en pantalla de izquierda a derecha (I-D) con otra en la que se desfila de derecha a izquierda (D-I). Lo que el público vería es que las dos facciones iban a chocar entre sí, como sucede cuando la policía se coloca en posición de bloquear una manifestación.

Supongamos ahora que nos adelantamos al desfile con el fin de verlo pasar por delante de un punto determinado. Desde esta posición veríamos a los soldados entrar en una calle vacía con la misma dirección en pantalla. Pero en la vida real podríamos cruzarnos en la marcha del desfile para verles desde el lado opuesto, puesto que ya habíamos iniciado el cambio de posición. Pero en el cine el salto de eje debe planificarse antes en la pantalla para no confundir al espectador.

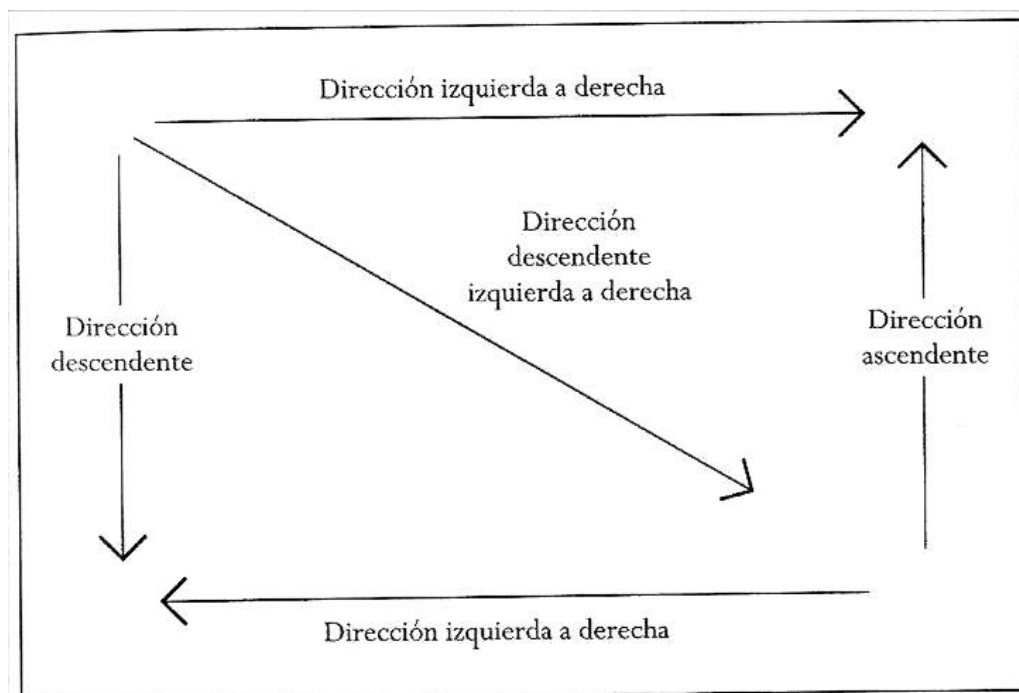


Figura 5.4. Distintas direcciones de pantalla y la descripción de las mismas.

## CAMBIOS DE LA DIRECCIÓN EN PANTALLA

Es posible alterar la dirección en pantalla cuando la gente o los objetos están en movimiento, pero el cambio debe ser patente. Se puede conseguir que un desfile cambie su dirección en pantalla efectuando las tomas en ángulo desde una esquina (Figura 5.5). El desfile entra desde el fondo de la calle y marcha de derecha a izquierda, rodea la esquina en primer término y sale de izquierda a derecha. Ha cambiado su dirección en pantalla. Si las tomas subsiguientes tienen que mantener la misma dirección, su desplazamiento debe ser también de izquierda a derecha. Otra solución a la que se puede recurrir para cambiar la dirección en pantalla, durante una parada del desfile, por ejemplo, es desplazar la cámara lateralmente con una *dolly*, para que la audiencia vea que la cámara se traslada a la nueva posición y cruza el eje (Figura 5-6). Recuerde que cualquier cambio en la orientación de la cámara con respecto a la acción en desarrollo debe mostrarse en la pantalla.

## LA MISMA ACCIÓN DESDE DIFERENTES ÁNGULOS

Hasta el momento hemos ido encontrando correlaciones en la vida real con todos los aspectos del lenguaje cinematográfico. Pero ¿podríamos encontrar también correlación en la vida real que justifique que la misma acción pueda filmarse desde diferentes ángulos? Hemos dicho anteriormente que si pasarnos de planos cortos a planos más largos tomados con un solo eje sugeriremos que ha variado el grado de concentración del "observador". Pero ahora imaginemos una escena en la que se celebra una comida familiar y todos están en tensión y que grabamos desde diferentes ángulos. Aunque desde el punto de vista del cine el tratamiento de la situación es del todo convencional, no tiene consonancia en la vida real. Pero un momento. Este recurso narrativo (cambiar de punto de vista en el transcurso de una única escena) era ya una convención propia de la prosa escrita mucho antes de que se inventara el cine, lo cual nos hace pensar que sus raíces son profundas.

En el ámbito de la literatura la utilización de múltiples puntos de vista no implica cambios físicos de colocación, sino variaciones en el punto de vista psicológico y emocional. Cuando esta misma estrategia se emplea en la pantalla, el resultado es el mismo. Pero en el cine —y esto no sucede en la literatura— puede llevar a confusión, porque parece que nos está presentando hechos "reales". Debemos recordar siempre que el cine nos proporciona una "percepción" de los hechos, una "aparición" que, aunque parezca real, no son verdaderos hechos.

Voy a poner un ejemplo sacado de la vida misma. Cuando nos encontramos en una situación en que varios amigos discuten de un tema, estamos tan absortos en la discusión, que se nos olvida quiénes somos. Participamos de los acuerdos y desacuerdos internos y somos testigos del punto de vista de unos y otros. Nos llegamos a interesar tanto, que vivimos la realidad de cada protagonista de la discusión.

El lenguaje de la pantalla evoca esta subjetividad tan exacerbada utilizando puntos de vista privilegiados que se corresponden con la forma en que el observador se identifica con distintas personas a medida que se desarrolla la situación. Sus simpatías y su admiración van pasando de una persona a otra a medida que transcurren los acontecimientos. Lo que importa es que los cambios emocionales del espectador se identifiquen con la sensibilidad de un único narrador, si se desea integrar de forma natural las sensaciones. Una gran concentración no se puede mantener mucho tiempo.

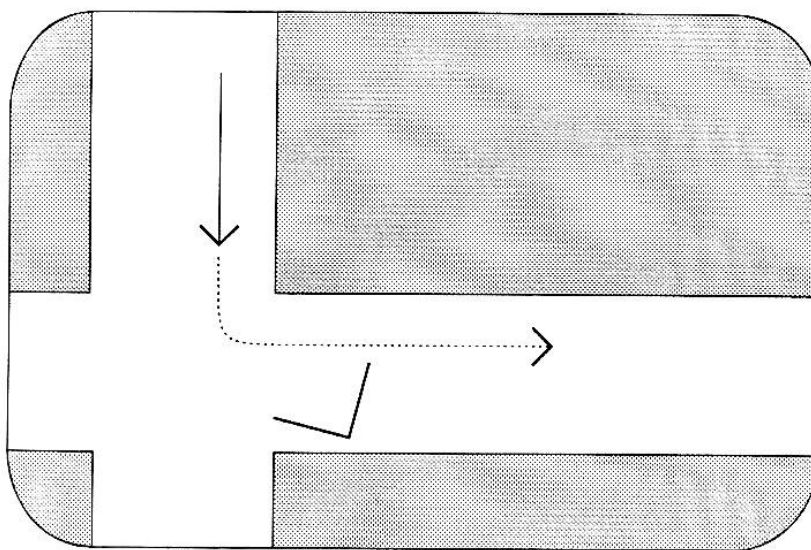


Figura 5-5.

Se puede variar la dirección en pantalla de un desfile o cualquier objeto en movimiento si se graba desde una esquina.

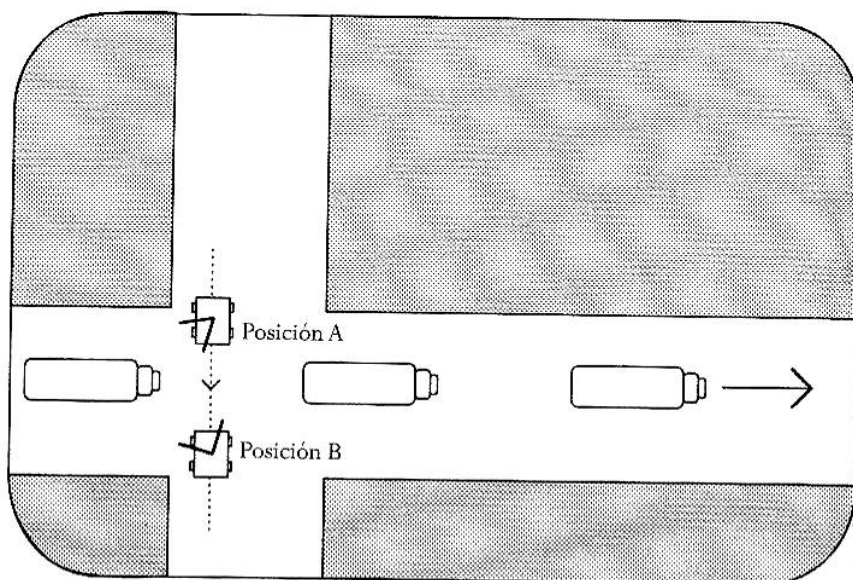


Figura 5-6.

Cuando se graba un desfile con cámaras emplazadas a ambos lados, la dirección real cambia pero debe apreciarse el movimiento de la dolly.

## ABSTRACCIÓN

Lo contrario de la investigación a fondo de los aspectos más emocionales sería la abstracción, o estado de ensimismamiento por el que hacemos balance mental de nuestras vivencias; se examina el todo hasta llegar a sus partes más pequeñas, o bien partiendo de éstas llegamos a comprender el todo. Si observamos los desplazamientos a que sometemos a nuestra atención, descubriremos que a veces necesitamos acudir a un paraje privado para sentirnos libres y poder especular, recordar o imaginar. Suele suceder que tras un detalle que llama poderosamente nuestra atención, se esconde toda una simbología; otras veces una parte puede llegar a representar un todo. Vamos a poner un ejemplo: la imagen de la manivela de la puerta de un coche tirada en el suelo junto a una superficie de agua arremolinada puede sugerir la idea de inundación. A este principio, tan utilizado en el cine, se le denomina sinécdoque. A veces la vista se fija en algo simbólico, o convencionalmente representativo, como la balanza que representa la justicia o una flor que crece en una parcela vacía puede representar promesa de renovación.

A la abstracción se puede llegar por diferentes motivos, no solamente es el refugio del observador sino que puede ser también una forma de partir en intensa búsqueda del significado de un acontecimiento reciente. El enfoque selectivo es un medio eficaz de sugerir este estado de abstracción. Si aislamos un objeto en la pantalla desenfocando todo lo que se encuentra en primer término y lo que constituye el fondo, sugeriremos abstracción, cosa que también se puede conseguir empleando la técnica de cámara lenta (o acelerada). Representamos el desmantelamiento rutinario de la realidad y nos distanciamos objetivamente del momento. Es una forma de búsqueda de significados o simplemente un juego de la imaginación que nos puede servir de refresco en un momento dado.

## SUBJETIVIDAD FRENTE A OBJETIVIDAD

El mundo que nos rodea está plagado de dualidades, de oposiciones e irónicos contrastes. Una noche conducimos un vehículo a gran velocidad, y nos detenemos a mirar las estrellas; en un momento somos conscientes de nuestra propia insignificancia bajo esa luz que tarda millones de años en llegar hasta nuestros ojos. Nuestra atención de seres humanos nos lleva de lo subjetivo a lo objetivo, del pasado al presente y viceversa, de considerar a la muchedumbre como un extraño fenómeno a admirar el perfil de una bella mujer que pasa a nuestro lado. El lenguaje de la pantalla existe para replicar a cada aspecto que atrae la atención del observador. Si en sus películas consigue que el flujo de las imágenes tenga un nexo de unión, la audiencia tendrá la sensación de que existe una presencia humana integradora, la de nuestro invisible, pensativo y sentido observador-que-todo-lo-ve.

## DURACIÓN, RITMO Y CONCENTRACIÓN

A los seres humanos nos dirigen las cadencias que se originan en el cerebro y que controlan el latido del corazón y la respiración. Seguimos el ritmo de la música con los pies y cuando la música se apodera de nosotros, bailamos a su compás. Todo



cuanto hacemos está en función del ritmo, la duración y nuestra capacidad mental y física. ¡Se dice que la duración máxima de una película debe ser la de la capacidad máxima de nuestra vejiga! El lenguaje de la pantalla está gobernado por otro tipo de capacidades humanas. La duración de una toma va determinada por la atención que requiere, de la misma manera que la decisión de cruzar una calle depende del tráfico que la atraviesa en cada momento. La velocidad de un movimiento en la pantalla se juzga por su contexto, por la dirección que toma y los motivos que lo impulsan.

Existen unos poderosos ritmos inherentes a la palabra. Al compositor checo Leos Janacek le impresionaban tanto los ritmos del lenguaje hablado, que sus últimas composiciones se basaban en sus ritmos y en sus diagramas tonales. Las películas, y en particular aquellas que cuentan con escenas dialogadas muy extensas, están compuestas asimismo alrededor del ritmo de esos diálogos y (le los movimientos de sus personajes). En este caso, el lenguaje de la pantalla escenifica el modo en que un observador experimenta los desplazamientos y reproduce el modo en que mantenemos la concentración, refrescándonos la mente a través de esa continua búsqueda. Éstas son las escenas más difíciles de montar con precisión, pues la consistencia subtextual depende de matices extremadamente delicados.

Los ritmos juegan otro papel importante de cara a la audiencia. Las primitivas leyendas que perduran a través de los siglos, como la del rey Arturo o las sagas noruegas, se compusieron siguiendo estructuras rítmicas muy estrictas pues ello facilitaba la memorización por parte de los trovadores que las recitaban de corte en corte. El hecho de que cuando el lenguaje hablado tiene una estructura rítmica poderosa logra que la audiencia pueda concentrarse durante períodos más largos, es igualmente significativo.

El lenguaje de la pantalla hace uso de todos los ritmos a su alcance. Los sonidos que la vida cotidiana proporciona —el canto de los pájaros, el tráfico, el ruido procedente de una construcción o el traqueteo de las ruedas del tren—, contienen ritmos que hacen su aportación a la composición de las secuencias. Incluso las composiciones pictóricas estáticas contienen ritmos visuales como pueden ser la simetría, el equilibrio, la repetición, la oposición de elementos y las estructuras, que resultan enigmáticos al ojo que los observa.

## SECUENCIA NARRATIVA

La vida es un flujo de acontecimientos, pero solamente algunos son dignos de recordar. Cuando narramos la vida, entresacamos sus partes más significativas y tendemos un puente que los una, como sucede con los sueños. Los bloques constituyen bien fragmentos temporales (la visita del héroe a la sala de urgencias del hospital después de un accidente de carretera), bien los acontecimientos más importantes que tuvieron lugar en una determinada localización (hechos que transcurrieron durante su estancia en Roma), o bien el desarrollo de una actividad (durante la construcción de la nueva casa la esposa pierde la paciencia a causa de la lentitud de las obras). Como tanto el momento en que se producen como el lugar donde acontecieron quedan indicados, aunque no necesariamente representados, los nexos entre los distintos bloques pueden indicarse o pueden ocultarse según lo requiera la propia historia.

## TRANSICIONES Y PROCEDIMIENTOS TRANSICIONALES

La mayoría de las transiciones que se producen en la vida real —de un lugar a otro, de un momento a otro—, son lentas o tal vez imperceptibles, pues tenemos otras preocupaciones. En la narración se reproduce esto, bien ocultando las uniones entre secuencias, bien indicándolo o captando la atención hacia el paso del tiempo. Un corte de acción compaginado, el plano de una mujer bebiéndose un zumo en el desayuno y el de un bebedor de cerveza que levanta el vaso en un antro lleno de humo, reduce y minimiza el cambio temporal de la acción desviando la atención hacia el propio acto de beber. Un fundido encadenado de una escena a otra indicaría, en términos de lenguaje de la pantalla, que “ha transcurrido el tiempo”. Un simple corte de un lugar a otro invita al espectador a rellenar el vacío que se produce. Sin embargo, la escena de un adolescente que va cantando al compás de la canción que está escuchando en la radio de su coche durante una travesía larga y aburrida, si va seguida de ráfagas de imágenes de un camión, al que le chirrían las ruedas, para volver a pasar al adolescente, que da un volantazo desesperado, constituye una transición súbita, que reproduce con precisión el cambio violento que se produce cuando a alguien le cogen desagradablemente por sorpresa.

El sonido puede constituir también una herramienta al servicio de la transición. El sonido de una conversación sobre el fondo de un paraje deshabitado nos conduce a la escena siguiente: dos personas acampando en una tienda.

Si pasamos a un paisaje urbano mientras continuamos oyendo el canto de un pájaro que se encontraba en la zona de la acampada, notaremos que nos están proponiendo un cambio de localización, aunque nuestra mente y nuestro corazón continúen en los bosques. Estos dos instrumentos que se han empleado para transmitirnos la idea de transición llevan implícito un punto de vista emocional.

Toda transición es, de hecho, un instrumento narrativo, es un modo de manejar la necesidad de movimiento entre un tiempo o un espacio discontinuos, y lleva implícita una actitud o un punto de vista que depende de los personajes o del narrador.

## RESUMEN

El lenguaje de la pantalla es un concepto que siempre se ha entendido mal y se ha considerado como una especie de limitación o encasillamiento profesional. Empleado como técnica para documentar acontecimientos de cara a la audiencia, puede pensarse que es algo mecánico y falto de inspiración, pero cuando, como espectadores, somos conscientes de que se trata de una inteligencia humana que trabaja en busca de la verdad, la vida que se representa en la pantalla se hace también humana y poderosa y no mecánica y banal.

Imagínese que asiste a una reunión universitaria y que después es testigo de lo que filmó otro participante con su pequeña cámara de video. Será lo que sus ojos y sus oídos tuvieron a bien grabar. Le sorprende que las imágenes que está viendo den una idea muy particular de la personalidad de quien las grabó. No solamente ve en quiénes se fijó o las personas con quienes entabló conversación, sino también la forma en que pasó el tiempo de estancia en aquel lugar lo que su mente elaboró a partir de aquellos hechos. Partiendo de sus acciones y sus reacciones puede leer en su mente y en su corazón a pesar de que no expresa nada desde detrás de la cámara.

De igual modo, una buena película de ficción que maneja bien los acontecimientos y las personalidades que retrata crea una forma personal de sentir y percibir. En el marco de teoría del cine de autor, lo que tiene delante es la visión del director. Pero el manejo de todo el equipo humano y de los actores que participan en la creación de una película está fuera del control de una sola persona, de manera que prefiero personificar la inteligencia que respalda el punto de vista de una película en la figura del narrador. No se trata del simple "Yo" del director, ni de la pasividad reactiva del observador, sino de un ente ficticio que es hiperactivo y complejo y que depende tanto del descubrimiento artístico como de cualquier otro creado por un actor o novelista.

Todo ello puede aplicarse al documental y, en menor medida, a otras formas que no son de ficción. Todas ellas son obras de construcción, incluso cuando toman los materiales de la vida real. En su grado de mayor convicción, *el lenguaje de la pantalla implica la trayectoria de desarrollo de una inteligencia en acción, que se esfuerza por aclarar los hechos en los que toma parte*. Las personas que trabajan en el medio comprenden este concepto de manera instintiva, pero si este instinto no forma parte de su ser, estructura su trabajo en torno al proceso natural y observable de la percepción humana, la acción y la reacción. Si lo hace así, su película se identificará con un ente narrativo propio y esto es su principal objetivo.

Para prepararse debidamente a afrontar esta tarea, o se lee todas y cada una de las obras de Proust y Henry James o, si no dispone de tiempo, se habitúa a llevar el control de su proceso de observación física y emocional. Constantemente nos olvidamos de hacer este esfuerzo porque somos prisioneros de nuestra propia subjetividad hasta el punto de llegar a olvidarnos de todo lo demás. En la cotidianidad de la vida vemos, pensamos y reaccionamos de manera automática y pasamos casi todo por alto. Comparemos esto con lo que estamos acostumbrados a ver en la pantalla. La verosimilitud de la cámara hace que los acontecimientos se desenvuelvan con aparente objetividad. Es la cámara bien utilizada la que confiere a los hechos la fuerza de *lo inevitable*, como sucede con la música. Los principiantes creen que el propio proceso del cine es una suerte de alquimia que ennoblece y magnifica cuanto se coloca ante la cámara. Sin embargo, el proceso cinematográfico es sobre todo un marco y un espejo de aumento: hace que la verdad parezca más verdadera y el artificio se hace aún más artificial. Lo pequeño se hace grande, y lo grande se hace enorme. Cada paso que el cineasta da, revela sus errores de manera implacable a la vez que pone de manifiesto también sus intuiciones más certeras.

Mediante este proceso no se produce automáticamente cine objetivo e inevitable. Lo que se produce es una metamorfosis de progresión. Quien haya sido testigo de un rodaje y haya asistido posteriormente a la proyección en una sala de cine, sabe qué diferentes fueron sus impresiones en el momento del rodaje (le las que le produjeron las imágenes que después vio. El contenido final no solamente se fue decidiendo poco a poco y se vio mediatizado por diversos juicios de valor, sino que, por si esto fuera poco, resultó transformado por las lentes, la iluminación, el material con el que fue rodado o el equipo de video que se empleó. Incluso el contexto en el que vemos la película (una sala de cine atestada, el televisor de un motel o en casa en compañía de la familia) influye en la apreciación que de ella vamos a hacer.

El medio cinematográfico requiere un gran conocimiento de la psicología humana. Es imprescindible conocer de antemano las reacciones que nuestra película va a provocar en la audiencia. Y sus raíces no se encuentran en los tratados teóricos ni en los libros, sino en instintos compartidos sobre la autenticidad y el discernimiento humano que le podamos presentar.

Lo repetirá otra vez: una película expresa no solamente una versión filtrada de unos hechos, sino que, además, representa el flujo de una consciencia humana en acción, apoyado en un corazón y una mente que se ha ocupado de la observación. Cuando asistimos a una proyección del cine más primitivo, casi podemos palpar a los hermanos Lumière tras su cámara de madera, girando la manivela hasta que se termina la cinta de sus películas artesanas. A través de sus mentes y de sus cámaras, vemos a los obreros salir de las fábricas Lumière o vemos el tren expulsando pasajeros, esos que tan ajenos eran a la historia que estaban creando.

Los convencionalismos del cine se modelan sobre el flujo dialéctico de nuestra consciencia siempre que seguimos tras algo que es importante para nosotros. Nuestras respuestas emocionales juegan una parte enorme en ello, ya que dirigen nuestra vista y nuestro oído. Puede hacer la prueba. Trate de anotar lo que recuerda de un acontecimiento importante que haya vivido. Lo que todo el mundo recuerda de un accidente, por ejemplo, es altamente visual abreviado, selectivo y cargado de emoción. ¡Exactamente como una película!

## CAPÍTULO 6

### Análisis del lenguaje de la pantalla

#### PROYECTO 6-1: ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN DE LA IMAGEN

El objetivo que nos proponemos es estudiar:

- Cómo reacciona la vista ante una composición estática,
- Cómo reacciona la vista ante una composición dinámica,
- Los elementos visuales para componerlos con mayor conocimiento de causa.

La investigación en grupo de la composición suele dar muy buenos resultados. Sin embargo, cuanto se explica a continuación puede ponerse en práctica a solas si es preciso. No he visto la necesidad de anotar formalmente las propias reacciones, aunque si trabaja en solitario unas notas o unos bocetos pueden ser un refuerzo de cuanto vaya descubriendo. En los manuales no se suele encontrar demasiada información, ya que tienden a plantear el tema de manera obligatoria y muchas veces incluso a base de fórmulas. Confíe en sus ojos para ver que hay detrás y en su propio vocabulario de aficionado para describirlo.

**Equipo que se precisa:** reproductora de vídeo, con sistema de congelación de imagen y regulador de velocidad de lectura. Para conseguir el mejor sonido conecte la salida de sonido del VCR a un estéreo. Un proyector de diapositivas o un epidiascopio son útiles pero no indispensables.

**Materiales de apoyo:** cualquier secuencia visualmente interesante tomada de alguna de sus películas favoritas (cualquier película de Eisenstein es un recurso seguro). Un libro de pinturas figurativas (para utilizarlo preferiblemente con epidiascopio, para ver la imagen muy ampliada). Una docena de diapositivas de arte de 35mm, proyectadas también con ampliación. (En mi opinión, las pinturas impresionistas son las ideales porque suelen hacer una interpretación de escenas “reales” reconocibles; pero cuanto más ecléctica sea su colección, mejor).

#### ESTRATEGIA PARA EL ESTUDIO

Si es usted quien lleva la dirección del grupo, explique lo que se requiere poco más o menos de la siguiente forma:

Van a ver una imagen en pantalla. Observen el punto de la composición en el que se fija su vista, y el curso que sigue para examinar el resto del cuadro. Cuando hayan pasado 30 segundos, le pediré a uno de ustedes que describa la trayectoria de su vista por el cuadro. Les ruego que eviten intentar adivinar “de qué trata” el cuadro y tampoco sugieran ninguna historia que pudiera haber detrás. Lo único que nos interesa es saber cómo funciona la percepción visual de cada uno.

Vaya preguntando a unos y otros. La vista no responde siempre igual y se pueden plantear discusiones muy interesantes sobre la versión de cada cual. Habrá varios puntos de acuerdo de donde surgirán ideas sobre los reflejos visuales y sobre aquellos componentes de las composiciones que la vista considera atractivos y subyugantes. Una vez que el grupo haya visto suficientes cuadros, anímelos a que saquen conclusiones que sirvan de enseñanza de cara al espectador

Cuando el grupo ya ha trabajado con los cuadros, lo que hago es mostrar fotografías buenas y malas. La fotografía se suele aceptar con espíritu menos crítico, pues parece ofrecer aspectos artísticos menos evidentes. Es interesante descubrir el grado de control que interviene en una fotografía que en un principio parecía un registro directo. A continuación muestre al grupo imágenes más abstractas hasta llegar a imágenes completamente abstractas y deje que descubran que se rigen por idénticos principios.

#### COMPOSICIÓN ESTÁTICA

He aquí algunas preguntas que le ayudarán a establecer varias formas de ver las cosas con un espíritu más crítico. Se pueden aplicar después de ver varias pinturas o fotografías o también puede usted dirigir la atención del grupo hacia el área que corresponde a cada pregunta, a medida que va adquiriendo importancia.

¿Por qué se dirigió su vista a ese punto inicial en particular? ¿Era el de mayor luminosidad? ¿O era el punto más oscuro de una composición de gran claridad? ¿Era una zona de color intenso, o era un cruce de varias líneas que creaban un punto focal?

Cuando su vista se apartó de este punto inicial de atracción, ¿qué curso tomó? El desplazamiento sigue unas líneas comunes —quizás líneas reales—, como por ejemplo, una valla o un brazo extendido, o líneas inferidas, como por ejemplo la línea de visión

de un personaje que mira a otro. A veces la vista se limita a desplazarse de un área importante a otra y va saltando por las distintas áreas lógicas para evitar la “desorganización” que media entre ellas.

¿Cuanto se desplazó su vista antes de retornar al punto de partida?

¿Qué es lo que atrajo específicamente su vista a cada nuevo lugar?

¿Hay lugares en su línea de visión especialmente cargados de sentido? Suele tratarse (le líneas de visión, como las que van desde los ojos de la Virgen al Niño, o desde los ojos del guitarrista a la mano que pulsa las cuerdas, o entre dos trabajadores del campo, uno de los cuales está mirando en otra dirección.

Si traza una línea imaginaria por la ruta que su vista siguió, ¿qué forma tiene? A veces será un esquema circular, otras un triángulo o una elipse, pero se pueden producir muchas formas diferentes. Cualquiera de las formas puede sugerir una organización alternativa que sirve para ver más allá de la idea dominante y equivocada de que “cada cuadro cuenta una historia”.

¿Cómo clasificaría el movimiento de la composición? Podría ser geométrico, de texturas repetitivas, en remolino, en caída hacia dentro, dividido simétricamente por el centro, en sentido diagonal, etc. Pasar de un medio a otro, en este caso de lo visual a lo verbal, ayuda a descubrir lo que hay allí en realidad.

¿Qué papeles juegan los siguientes factores en una determinada imagen?

- Repetición.
- Paralelas.
- Convergencia.
- Divergencia.
- Curvas.
- Líneas rectas.
- Verticales muy pronunciadas.
- Horizontales muy pronunciadas.
- Diagonales muy pronunciadas.
- Texturas.
- Colores no naturalistas.
- Luz y sombra.
- Profundidad.
- Dimensión.
- Figuras humanas

¿Cómo se sugiere la profundidad? Éste es un problema permanente para el operador de cámara, ya que a no ser que haya sido capacitado para actuar de otra forma, probablemente colocará a sus sujetos humanos contra un fondo liso para hacer los planos. A no ser que haya algo que se desplace en ángulo desde un primer término hacia afuera para sugerir un espacio que va en disminución, la pantalla es como el lienzo de un pintor y tiene el aspecto que le corresponde: el bidimensional.

¿Cómo se expresan la individualidad y el talante de los sujetos humanos? Naturalmente, la forma más común es a través de la expresión facial y el lenguaje corporal. Pero lo que es más interesante es la elección que ha hecho el pintor en lo referente a la yuxtaposición de una persona en relación con otra, la de una persona en relación con su entorno y la de la gente dentro de un diseño total. El mensaje que aquí existe para el creador de documentales es que se ha dispuesto el encuadre —con la salvedad de la legitimidad que esto pueda tener según una determinada interpretación que subyace en el sujeto; la composición ayuda a definir el subtexto. Un buen operador de cámara es el hombre o la mujer que tiene capacidad para ver las cosas en términos de la relación existente entre ellos y utiliza esta visión responsablemente en beneficio de los objetivos que tiene la película.

¿Cómo se dispone el espacio a ambos lados de un sujeto humano, especialmente en el caso de retratos? Generalmente, cuando se trata de vistas de perfil hay más espacio frente a la persona que detrás de ella, lo cual quizás responde a nuestra necesidad de ver lo que la persona está viendo.

¿Qué margen se deja por encima de la cabeza de una persona, especialmente en un primer plano? Hay ocasiones en las que el borde del encuadre recorta la parte superior de la cabeza, o quizás no aparezca la cabeza de un grupo en un plano.

¿Con cuánta frecuencia y con qué grado de intencionalidad se coloca a la gente y los objetos en los márgenes de la imagen, para que uno tenga que imaginarse lo que ha sido recortado? Esto suscita el tema de la utilización de un encuadre restringido, para que la imaginación del espectador suministre lo que está más allá de los bordes de la imagen.

## RITMO VISUAL

He recalcado la idea de una respuesta inmediata e instintiva a la organización de una imagen, porque ésta es la forma en la que la audiencia reacciona ante cada nuevo plano de la película. A diferencia de la respuesta a una fotografía o una pintura, que puede ser pausada y bien meditada, el espectador de una película ha de interpretar con un incesante movimiento hacia delante en el tiempo, que ya fue previamente establecido. Es como leer una valla publicitaria desde un autobús en movimiento; si las palabras e imágenes no pueden ser asimiladas dentro de un tiempo determinado, el mensaje se queda atrás sin haber sido comprendido. No obstante, si el autobús está avanzando a marcha lenta debido a un atasco del tráfico, se dispone de tiempo de sobra para ver el anuncio y poder formarse una opinión crítica sobre él e incluso para rechazarlo.

Esta analogía dramatiza el hecho de que hay una *duración óptima en pantalla para cada uno de los planos según su contenido* (o "mensaje" y la complejidad de su forma (la cantidad de trabajo que ha de desarrollar el espectador para interpretar el mensaje a partir de su presentación). Esta duración está también afectada por un tercer factor invisible, el de la expectativa. Esto es debido a que la audiencia, o bien trabajará rápidamente en la interpretación de cada nueva imagen o, lentamente, según el tiempo que le fue concedido para los planos inmediatamente anteriores.

Este principio, por el cual la duración de un plano está establecida según su contenido, forma y consiguiente expectativa, se denomina *ritmo visual*. Como pudiera esperarse, el cineasta puede relajar o intensificar el ritmo visual, al igual que lo puede hacer un músico. Esto tiene consecuencias, tanto en lo que se refiere al ritmo de los cortes como al tempo de los movimientos de la cámara.

Las películas que son ideales para el estudio de la composición y el ritmo visual son las del ruso Sergei Eisenstein, cuyos orígenes como escenógrafo teatral le proporcionaron un perfecto conocimiento del impacto que el diseño musical y visual tiene en la audiencia.

Los bocetos de los diseñadores y las tiras cómicas son quizás los progenitores del *storyboard*, utilizado mucho por las agencias publicitarias y los elementos más conservadores de la industria cinematográfica para puntualizar el mensaje que cada nuevo cuadro ha de proporcionar. Encuentro que este deseo de ejercer un control tan absoluto sobre el proceso creativo, que tiene un carácter tan impreciso, es a la vez admirable y algo totalitario. Al igual que en su contrapartida política, puede tener que pagarse un precio para conseguir que los trenes cumplan sus horarios. Es obvio que el *storyboard* no tiene sitio en la película documental, que deriva mucha de su fuerza y autenticidad en ir acoplado lo espontáneo. Sin embargo, a la hora de rodar hay mayor necesidad de profundizar en la composición de las imágenes y en la relación entre los distintos elementos.

## COMPOSICIÓN DINÁMICA

Cuando se trabaja con imágenes en movimiento en lugar de imágenes fijas, entran en juego más principios. Cuando los componentes de una composición están en movimiento, la situación se denomina *composición dinámica* y surge un nuevo problema, ya que una composición equilibrada se puede desequilibrar si alguien se mueve a través del cuadro o sale del cuadro por completo. Incluso el movimiento de la cabeza de una figura en primer término puede postular una nueva línea de visión, que a su vez exige un nuevo equilibrio de la composición. Un *zoom* de aproximación desde una cámara estática, por ejemplo, casi siempre exige un nuevo encuadre, ya que se produce un cambio radical en el aspecto composicional, aun cuando el sujeto es el mismo.

Para estudiar esto utilice una secuencia de película que sea visualmente interesante. Una escena de persecución constituye un buen tema. Será de gran utilidad que su grabadora de videocasete pueda hacer la lectura a velocidad lenta. Vea cuántos de los siguientes aspectos puede encontrar:

- *Nuevo encuadre porque el sujeto se movió.* Compruebe la variedad de ajustes de cámara que se pueden hacer.
- *Nuevo encuadre porque algo o alguien se salió del cuadro.*
- *Nuevo encuadre anticipándose a algo o alguien que va a entrar en el cuadro.*
- *Un cambio en el punto de enfoque para trasladar la atención desde el fondo al primer término, o viceversa.* Esto modifica la textura de áreas importantes de la composición.
- - *¿Cuántas clases de movimiento puede establecer dentro de una composición, que de otra forma resultaría estática?* A través del cuadro, diagonalmente, desde el fondo al primer término, desde el primer término al fondo, hacia arriba del cuadro, hacia abajo del cuadro, etc.
  - *¿En qué medida se siente uno identificado con el sujeto?* Esto reviste bastante complicación, pero, generalmente, cuanto más próximo se esté del eje de un movimiento, tanto más subjetiva será la sensación de implicación.

- *¿Con cuánta rapidez se ajusta la cámara a una figura que se levanta y se mueve a otro lugar del cuadro?* Normalmente, el movimiento del sujeto y el cambio composicional de la cámara son sincrónicos. El movimiento de la cámara puede resultar torpe si se anticipa al movimiento o se acopla a él con retraso.
- *¿Con cuánta frecuencia se sitúan la cámara o los personajes de tal forma que se aísla a uno de los personajes?*
- *¿Qué justificación dramática tiene centrar de esta manera la atención en un personaje?*
- *¿Con cuánta frecuencia está la composición más o menos en ángulo a lo largo de las líneas de visión y cuántas veces están estas últimas a lo ancho de la pantalla?* Se produce aquí con frecuencia un desplazamiento del punto de vista de lo subjetivo a lo objetivo.
- *¿Qué sensación le produce el cambio de ángulo y el cambio de composición con respecto a los personajes?* Mayor implicación o mayor objetividad.
- *Busque una composición dinámica que sugiera, forzosamente, profundidad.* Una muy evidente es aquella en que la cámara está al lado de una vía de ferrocarril y el tren llega y pasa a toda velocidad.
- *¿Cuántos planos puede encontrar en los que se modifica la posición de la cámara para incluir más o distintos detalles del fondo, con el fin de comentar sobre el sujeto que está en primer término o para que sirvan de contrapunto?*

#### Composición interna y externa

Lo que hemos visto hasta aquí ha sido la composición dentro de cada plano y, por lo tanto, de carácter interno con respecto al mismo. Pero hay otra forma de relación composicional: la relación momentánea entre un plano saliente y el plano siguiente, es decir, el entrante. Esto se denomina composición externa, y es una parte oculta del idioma cinematográfico; oculta, porque no nos damos cuenta de que ejerce una influencia en nuestros juicios y expectativas.

Un ejemplo pudiera ser el siguiente: El punto donde un personaje sale del cuadro en el plano A dirige la vista del espectador en el punto de corte al preciso lugar del plano B en el que un asesino surgirá de una amplia e inquieta multitud. En este ejemplo se dirige la vista al lugar correcto en una composición activa.

Otro ejemplo de composición externa pudiera ser el encuadre de dos primeros planos que se complementan en los que dos personajes sostienen una conversación muy intensa. Las composiciones son similares pero simétricamente opuestas (véase Figura 6.1).

Utilice el reproductor a velocidad lenta para que le resulte más fácil ver las relaciones composicionales en el punto de corte. Intente descubrir los aspectos de composición interna y externa haciéndose las siguientes preguntas:

- *¿Dónde estaba su punto de concentración al final del plano?* Puede trazar la trayectoria de su visión moviendo su dedo sobre la pantalla del monitor. Su último punto en el plano saliente es donde su vista entra en la composición del plano entrante. Lo que aquí resulta interesante es que una visión normal podrá captar una mayor o menor información, según el mayor o menor tiempo que se mantenga el plano en pantalla. Por consiguiente, la duración del plano puede ejercer una influencia en la composición externa.
- *¿Existe simetría y son los planos complementarios?* Estos planos están rodados para ser empalmados.
- *¿Cuál es la relación entre dos planos de distinto tamaño del mismo sujeto, que fueron rodados para ser empalmados?* Éste es un aspecto muy revelador; el operador de cámara con poca experiencia rodará muchas veces planos medios y planos de cerca de la misma escena que no quedarán muy bien al ser empalmados, porque las proporciones y la colocación composicional del sujeto son incompatibles.
- *¿Se produce algún solapamiento en los empalmes de planos al visionarlos a muy poca velocidad?* Especialmente en el caso de que haya una acción relativamente rápida, para que un empalme de planos iguales tenga fluidez, ¿es preciso repetir dos o tres cuadros de la acción del plano entrante porque la vista no capta los primeros dos o tres cuadros de cualquier nueva imagen? Plantéese esto como una manera de acomodar el fallo innato que se produce en nuestra percepción. La única forma en que se puede cortar la música de acuerdo con el compás es haciendo los cortes dos o tres cuadros antes del compás correspondiente.
- *¿Las composiciones externas expresan comparaciones visuales que dan a entender algo no literal?* Corte del plano de unos ojos, al de los faros de un coche que se acerca en la oscuridad; de la grúa de un muelle, a un hombre que está dando de comer a unos pájaros con el brazo extendido, etc.

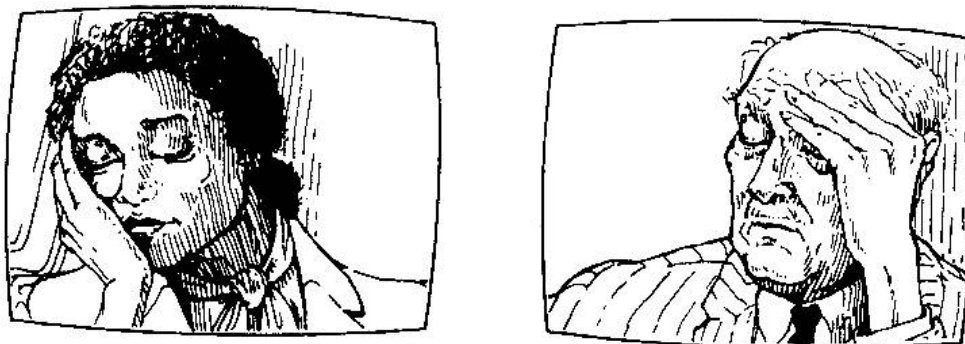


Figura 6.1.

Composiciones complementarias en las que los principios de composición externa requieren equilibrio y simetría.

## COMPOSICIÓN, FORMA Y FUNCIÓN

Si forma es la manera en la que se presenta el contenido, entonces la composición visual no es sólo embellecimiento, sino un elemento vital en la comunicación. Aunque interesante e incluso agradable a la vista, la composición, si está en buenas manos, puede ser *una fuerza organizadora que dramatiza visualmente las relaciones y proyecta ideas*. Hace que el sujeto (o “contenido”) sea accesible, intensifica las percepciones del espectador y estimula su implicación imaginativa —como el lenguaje, cuando lo utiliza un buen poeta—.

¿De qué manera vamos a plantear la composición? Podemos primeramente implicarnos en un tema y, después, buscar una forma apropiada de comunicarlo con la mayor eficacia, O bien, si estamos más interesados en el lenguaje que en el tema, podemos decidir en primer lugar la forma y después buscar un tema apropiado. La diferencia estriba en los objetivos y en el temperamento de la persona.

## PROYECTO 6-2: ANÁLISIS DEL MONTAJE

El objetivo es:

- Aprender los convencionalismos del lenguaje cinematográfico para poder utilizarlos con confianza
- Analizar un fragmento de la película utilizando las abreviaciones y la terminología *standard*
- Analizar la forma en que ha sido estructurada una película
- Analizar la pista de sonido de una película como si se tratara de una composición.

*Equipo que se precisa:* reproductora de vídeo, como en el proyecto 6-1. Como monitor puede utilizar su receptor de televisión doméstico, pero conecte el sonido del videocasete a la línea de entrada de un aparato estéreo, pues obtendrá mejores resultados.

*Materiales de apoyo:* cualquier documental de acción en directo (hay gran variedad en cinta de vídeo actualmente en el mercado a precios asequibles). Las películas de recopilación (recopilaciones de material de archivo, por e hacen un uso extensivo de la narración para unir filmaciones que, de otra manera, resultarían inconexas; resultan útiles para estudiar la forma en que se y se coloca la narración para darle sentido a planos sin relación ninguna.

En el caso del documental, no obstante, es muy importante encontrar una estructura global que sirva de orientación durante el proceso de montaje, ya que en un principio no se hizo ningún anteproyecto para ajustar la película a unas y características determinadas. Las escenas individuales se elaboran o con el material disponible que cuando se monta puede dar resultados no muy elegantes. Aun cuando la espontaneidad y el realismo del rodaje del *cinema vérité* siguen estando condicionados por la forma en la que se ha de desarrollar el para que la película tenga un estilo y una elegancia cinematógrafos, el creador de documentales se encuentra muchas veces con las manos atadas al tener también que respetar el realismo que tiene su obra y, por lo tanto, está sujeto a muchos compromisos. Por consiguiente, para poder estudiar toda la gama de expresión que se pueden conseguir con el montaje se debe recurrir a la modalidad de ficción.

El largometraje de Nicolas Roeg *Amenaza en la sombra* (1973) tiene una gran riqueza de técnicas de montaje. La película es una adaptación de un cuento de Daphne du Maurier y fue rodada en Venecia con una explotación muy imaginativa este exótico lugar. El estilo narrativo es admirablemente compacto y alusivo y se utiliza mucho el montaje para comprimir la acción y lograr un breve montaje de los momentos esenciales. Roeg fue anteriormente operador de cámara y, por lo tanto, da más valor a lo visual que a lo hablado, y su composición y uso de la cámara son magistrales. La película tiene también una pista de sonido densa y altamente evocativa. La narrativa, que está basada en el trauma que sufre un matrimonio que ha perdido a su hijo, se desarrolla libremente hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, lo cual se hace especialmente evidente en la escena amorosa.

Otro largometraje que yo recomendaría como tema de estudio del documental es *The Black Stallion*, de Carroll Ballard (1979). Ballard, que dirigió documentales al principio de su carrera cinematográfica, sigue utilizando a veces las técnicas de rodaje propias del documental. La escena de la isla, cuando el niño consigue domeñar por primera vez al caballo, es soberbia en su lirismo y su espontaneidad.

## PRIMER VISIONADO

Sea cual sea la película que elija, véala, *primeramente, entera sin detenerse* y véala a continuación por segunda vez antes de intentar analizarla. Haga una anotación de todas las sensaciones fuertes que le produjo, sin tener en cuenta ningún orden. De acuerdo con lo que pueda recordar, anote también las secuencias que provocaron dichas sensaciones. Quizás haya una o dos secuencias más que le intrigaron por el especial virtuosismo con el que se hizo el relato. Anótelas también, pero lo que debe estuchar con detalle es aquello que le conmovió a nivel emocional, más que a nivel intelectual.

## FORMATO DE GUIÓN

Antes de proceder al análisis de cualquiera de las secuencias que haya elegido, quizás sea necesario que haga un repaso de la terminología que se utiliza normalmente en cinematografía para que pueda reflejar sus conclusiones sobre un papel de forma que las pueda entender cualquier cineasta. Debe escribir sobre una hoja dividida en dos partes, colocando todos los datos visuales en la mitad izquierda de la página y todo el sonido en la mitad derecha (Figura 6.2).

Es mejor analizar exhaustivamente una secuencia breve (digamos de 2 minutos) que hacer un análisis superficial de una secuencia larga, porque nuestro objetivo es extraer la máxima información acerca de un pasaje interesante. Visione plano a plano la secuencia que haya elegido y analice cada vez un par de aspectos del contenido y la forma. El “guión” ha de escribirlo dejando amplios espacios interlineales y debe ocupar varias hojas de papel, para que pueda ir insertando información adicional cada vez que visiona los planos.

Algunas de las anotaciones, como por ejemplo una que se refiera a la sensación que le produjo un plano determinado, no encajarán en el formato de “guión”, que debe tratar únicamente sobre *lo que puede verse y oírse*. Las notas sobre las *sensaciones* del espectador deben ir por separado. En primer lugar debe analizar la relación entre la imagen y el diálogo plano a plano y palabra por palabra. La primera página del “guión”, a doble columna, podría parecerse al de la Figura 6.2.

Una vez que se tenga esta información básica sobre el papel, se puede uno dedicar a cosas tales como las transiciones de planos, la composición interna y externa de planos, la dirección en pantalla, los movimientos de la cámara, los efectos ópticos y sonoros y la utilización de la música.

ACCIÓN	SONIDO
Abre con PG de la GRANJA, EXT, DIA	Trinos de pájaros, música
Corte a PM de Granja, granero incendiado al fondo	V/O de Karen: “¡Pero yo creía que habías que se iba a aplazar todo la última vez que hablamos tú dijiste...!”
Corte a COCINA, INT. DIA	
PP de Ted	Ted: “Todo ha cambiado” K: ¿Todo ha cambiado? T: “No tenemos la culpa. Eso ya lo sabes”
P2 Ted y Karen	
PP Karen asustada, conmocionada	
PM Karen camina de izquierda a derecha hacia el fogón	
PM Ted camina lentamente tras ella	T: “Hay un comprador... hay alguien interesado”. (Música se desvanece)
Karen se vuelve de repente hacia él	
PPP Ted, sus ojos parpadean y baja la vista	K: “Ted, Ted, ¿qué me estás diciendo?”
Corte a piano de referencia de Ted, enfocando a Karen	
Corte a plano de referencia de Karen, enfocando a Ted	K: “Tú me dijiste... (perro empieza a ladrar)..., tú me prometiste...”
Corte a OTRO LADO DE PUERTA DE COCINA Ana, 4 años, asiendo una muñeca, aspecto asustado	V/O; “me dijiste que no dejarías nunca que el abogado te engañara y te quitara esto. Tú dijiste...” V/O de Ted; “El corredor de fincas dijo que ahora o nunca. Tenemos que decidirnos ahora”

Figura 6.2. Ejemplo de página de guión a doble columna.



## UTILIZACIÓN DE UN PLANO DE PLANTA DEL PLATÓ

Cuando se trate de una secuencia que contiene diálogo, haga un esbozo del plano del plató (véase Figura 6.3) que le pueda proporcionar una visión global de la habitación o lugar de que se trata, de la forma en que los personajes se movían y como se colocó la cámara para mostrar todo esto. Este conocimiento le será útil cuando tenga que decidir, posteriormente, cómo colocar la cámara para sus rodajes.

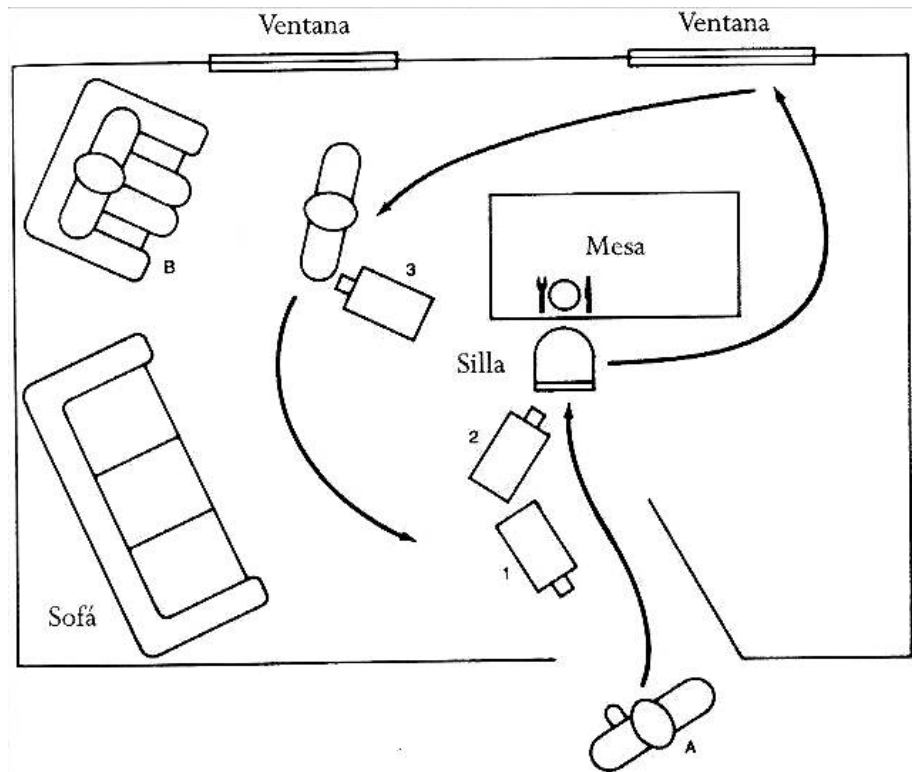


Figura 6.3.

Plano de planta del plató: Muestra la entrada y los movimientos del personaje A en una habitación, en relación con el personaje B, que está sentado. Toda la acción está cubierta por los tres emplazamientos de cámara numerados.

## ESTRATEGIA PARA EL ESTUDIO

La información que habrá anotado en la hoja dividida debe ser: en el lado de la acción, las descripciones de cada plano con su acción y, en el lado del sonido, anotaciones con detalle del contenido y entrada del diálogo, los puntos en los que se inicia y se detiene la música y 'os efectos sonoros que acompañan a la acción (adicionales a los que sirven de mero acompañamiento).

El examen de la secuencia de una película se hace por categorías. Señalo a continuación el orden lógico, pero no dude hacer un nuevo ordenamiento de mi lista si hay otro que le conviene más. Para no sobrecargarse de cometidos, concéntrese cada vez sólo en unos cuantos aspectos. Para derivar un mayor beneficio de este proyecto, deberá hallar por lo menos un ejemplo de todo, para poder comprender los conceptos que están en juego. Si se siente abrumado, haga solamente aquello que le resulte interesante y aleccionador.

## PRIMERAS IMPRESIONES

¿Qué progresión tuvieron sus sensaciones mientras veía la secuencia? Es más importante aprender a leer lo que la película le está diciendo, que intentar averiguar lo que le da a entender. El cine es un medio complejo y engañoso, como lo es su amigo listo y con mucha labia, y puede conseguir que no se sienta usted ya tan seguro de sus propias percepciones y le obligue a aceptar lo que

“debe” ver o lo que “debe” sentir. Por lo tanto, reconozca lo que sintió en realidad y relacione sus impresiones con lo que realmente puede verse y oírse en la película.

A continuación propongo una serie de preguntas que le ayudarán a ver los factores de mayor importancia:

## DEFINICIÓN Y ESTADÍSTICA

- *¿Cómo se determinan los puntos de comienzo y final de la secuencia?* Por ejemplo, ¿se define su duración por su presencia en una localización, o porque representa un continuo segmento del tiempo?
- *¿Se determina la secuencia por la específica sensación que proporciona o por las fases de un proceso?*
- *¿Qué duración tiene la secuencia en minutos y segundos?*
- *¿Cuántos cambios de imagen contiene la secuencia?* La duración de cada plano y la frecuencia con la que se modifica el ángulo de la cámara son aspectos inherentes al estilo de un director, pero también pueden ser una consecuencia del contenido de la secuencia. Intente averiguar si el número de cambios de plano está determinado por el contenido o por el tratamiento del mismo.

## UTILIZACIÓN DE LA CÁMARA

- *¿Qué es lo que motiva cada movimiento de la cámara?* ¿Sigue los movimientos de un personaje? ¿Muestra un paisaje o la geografía de una escena? ¿Se acerca la cámara a alguien o a algo e intensifica nuestra relación con él o ello? ¿Se separa la cámara de alguien o de algo para proporcionarnos una visión más objetiva? ¿Revela la cámara mediante su movimiento una información más significativa? ¿Supone en realidad el movimiento un nuevo encuadre que se acomoda a una nueva situación de los personajes? ¿Constituye dicho movimiento una reacción como, por ejemplo, una panorámica para captar a un nuevo orador? ¿Es el movimiento una revelación del narrador, motivada más bien por un punto de vista expectante que por el contenido?
- *¿Cuando se utiliza la cámara subjetivamente?* ¿Cuando nos asociamos directamente con el punto de vista de un personaje? ¿Hay alguna indicación especial de que la cámara está teniendo una visión subjetiva? (por ejemplo, una cámara portátil que se sostiene con cierta inestabilidad para captar el punto de vista de un hombre que está corriendo). ¿Cuál es la justificación dramática?
- *¿Hay cambios en la altura de la cámara?* ¿Para acomodar los temas? (por ejemplo, para mirar el interior de un barril) ¿Para hacer que vea las cosas de cierta manera? (por ejemplo, para mirar hacia arriba, desde el punto de vista de un niño, al severo rostro de la profesora).

## UTILIZACIÓN DEL SONIDO

- *¿Qué perspectivas de sonido se han utilizado?* Un determinado pasaje de sonido: ¿Complementa la posición de la cámara? (cerca del micrófono para planos cortos, lejos para planos generales —como réplica a la perspectiva de la cámara—). ¿Sirve de contrapunto para la perspectiva de la cámara? (en las películas de Altman se plantea muchas veces la conversación íntima de dos personajes mientras ellos están a gran distancia cruzando un amplio paisaje). ¿Mantiene una intimidad de calidad uniforme? (como en una narración, o con voces en off y “voces del pensamiento”, que funcionan como el monólogo interior de un personaje).
- *¿Como se utilizan los distintos efectos sonoros?* ¿Para crear ambiente y un estado de ánimo? ¿Para subrayar? ¿Para motivar un corte? (el sonido de la secuencia siguiente va subiendo de volumen hasta que pasamos a ella). ¿Como herramienta narrativa? (suena una bocina, la mujer se levanta y se dirige a la ventana, donde descubre que su hermana la ha venido a visitar por sorpresa). ¿Para crear, mantener o suavizar una tensión? ¿Para imprimir ritmo? (mediante un montaje de planos breves se muestra como se prepara la comida al ritmo de los hachazos de un hombre cortando troncos).

## MONTAJE

- *¿Qué es lo que motiva cada corte?* ¿Se produce una continuación de la acción en el siguiente plano que da fluidez al corte? ¿Existe una relación composicional entre los dos planos que hace que el corte resulte interesante y esté justificado? ¿Existe una relación de movimiento (por ejemplo, corte de un coche que se está desplazando de izquierda a derecha a un barco que se desplaza de derecha a izquierda) que da fluidez al corte o a alguien o a algo que se sale del cuadro (y nos hace sentir el deseo de ver un nuevo cuadro)? ¿Hay alguien o algo que llena el cuadro por completo, dejándolo en blanco, justificando así el corte a otro cuadro, que comienza en blanco y luego se aclara? ¿Ha entrado en el cuadro alguien o algo que exige una mayor atención? ¿Estamos cortando para seguir la línea de visión de alguien, para ver lo que ellos ven? ¿Hay algún sonido o frase que exige que veamos la fuente? ¿Estamos cortando para ver el efecto que se produce sobre un oyente? ¿Qué es lo que define el instante correcto de corte? ¿Estamos cortando para pasar a un orador en un determinado momento que es visualmente revelador?, y de ser así, ¿qué es lo que define dicho

momento? Si el corte intensifica nuestra atención ¿qué es lo que lo justifica? Si el corte relaja y objetiva nuestra atención, ¿qué lo justifica? ¿Se ha hecho el corte a una actividad paralela (algo que está sucediendo paralelamente)? ¿Se ha establecido, mediante yuxtaposición, alguna comparación seria o irónica? ¿Estamos cortando a un ritmo determinado, por ejemplo al de la música? ¿Estamos cortando según la cadencia de la palabra?

- ¿Qué relación existe entre la palabra y la imagen? ¿Lo que se muestra ilustra lo que se dice? ¿Existen diferencias y, por lo tanto, contrapunto entre lo que se dice y lo que se oye? ¿Hay contradicción significativa entre lo que se dice y lo que muestra? ¿Proviene lo que se dice de otro cuadro de tiempo? (por ejemplo, un recuerdo de uno de los personajes o un comentario sobre el pasado). ¿Hay un punto en el que se utiliza la palabra para trasladarnos hacia adelante o hacia atrás en el tiempo? ¿Puede señalar un “cambio de tiempo verbal” en la gramática de la película? (esto puede hacerse visualmente, como en el viejo cuché de las hojas cayendo en otoño, después de ver escenas de verano).
- ¿Cuál es el impacto de la primera palabra fuerte sobre cada imagen? ¿Clarifica la nueva imagen? ¿Le proporciona un énfasis particular o una interpretación? ¿Se esperaba dicho efecto o resulta, tal vez, inesperado, dando lugar, quizás, a una conmoción? ¿Existe una contradicción deliberada?
- ¿Dónde y cómo se utiliza cada segmento de la música? ¿Como se inicia? (cuando los personajes o la historia inician algún tipo de movimiento). ¿Qué sugiere la música, por su textura, instrumentación, etc.? ¿Como se le pone fin? (muchas veces cuando los personajes o el relato llegan a una nueva localidad). ¿Qué comentario está haciendo? (irónico, comprensivo, lírico o revelador del estado interno de un personaje o situación). ¿De qué sonido emerge? ¿Con qué otro sonido se funde en su final? (a los fundidos de este tipo se les denomina *segue*).

## PUNTO DE VISTA

Cuando hablamos de *punto de vista* queremos expresar algo más que el mero punto de vista de quien comparte ocasionalmente nuestra línea de visión, nos referimos a *aquel con cuya realidad se identifica totalmente el espectador en un momento dado*. El tema es complejo e interesante, ya que el cine al igual que la novela presenta:

- Un punto de vista principal (probablemente el que se encarga de expresar uno de los personajes).
- Un punto de vista múltiple, es decir, los puntos de vista conflictivos de varios personajes.
- Un punto de vista omnisciente (que todo lo ve).
- El punto de vista del autor.

El punto de vista del autor se utiliza pocas veces, excepto en los documentales narrados por el propio director. Normalmente el punto de vista surge de las situaciones que se plantean y de la forma en que los distintos personajes van apareciendo. Sin embargo, las apariencias pueden resultar engañosas si no se observa con sumo cuidado. En el transcurso de una misma escena el punto de vista puede variar y, por otra parte, la multiplicidad de puntos de vista pueda enriquecer y matizar a personajes secundarios con los que quizás no simpatizamos, pero que forman parte del entorno del personaje central.

## PUNTO DE VISTA Y EMPLAZAMIENTOS

He aquí algunas formas prácticas de analizar una secuencia para poder establecer cómo está estructurando el modo en que vemos a los participantes y reaccionamos ante ellos. Pero quiero hacer una advertencia: el punto de vista sólo se puede determinar con seguridad y garantía después de haber tenido en consideración los objetivos y el tono general de la obra completa. Si se analiza una secuencia con lupa, puede que se verifique o no su hipótesis general. 1a forma de manejar la cámara, lo vibrante que sea la acción, la frecuencia con que se revelan los sentimientos de los personajes y el grado de desarrollo del protagonista, todo ello juega su papel a la hora de suscitar nuestra simpatía y nuestro interés.

*Emplazamiento* es un término heredado del teatro para denominar los movimientos de los participantes en el ámbito del plató. Nuestras simpatías se ven afectadas por los personajes que vemos y la forma en que los vemos, de manera que no se pueden considerar por separado los emplazamientos y el punto de vista.

- ¿A quién va dirigido el diálogo o la narración?
- ¿De un personaje a otro?
- ¿A sí mismo? (pensando en voz alta, leyendo un diario o una carta).
- ¿A la audiencia? (narración, entrevista, declaración ya preparada).
- ¿Cuántos emplazamientos de cámara se emplearon? Utilizando el plano del plató, muestre:
  - Las posiciones básicas de la cámara, rotulándolas A, B, C, etc.
  - Los movimientos de la cámara con la *dolly*, señalando con una línea de puntos la trayectoria.
  - Los planos en el parte de cámara, con los ángulos de cámara A, B, C que correspondan.

- La posición de la cámara a un lado del eje de la escena, o el eje principal sujeto-sujeto, para que los personajes miren en la misma dirección y guarden la misma dirección de pantalla en planos sucesivos. Si se rompe este principio, se produce un salto de eje y se desorienta a los espectadores.
- ¿Cuántas veces se encuentra la cámara cerca del eje crucial entre personajes? ¿Cuántas veces comparte la cámara **subjetivamente** el punto de visión de un personaje?
- ¿Cuándo y por qué adopta la cámara una actitud **objetiva** con respecto a la situación? (bien sea un punto de vista distante o independiente de las líneas de visión).
- **Emplazamiento de los personajes:** ¿Cómo se desplazaron cámaras y personajes dentro de la escena?
- Al esbozo de la situación y de los movimientos de la cámara añádale líneas de puntos que señalen los movimientos de los participantes (emplazamientos) para mayor claridad puede utilizar diferente color para cada uno.
- Con qué **punto/s de vista** nos involucró el "autor"
- Dejándose guiar por sus instintos, ¿a qué personaje corresponde el relato de esta secuencia?
- Teniendo en cuenta el enfoque de cada personaje, ¿a qué personaje corresponde el punto de vista con el que han inducido a identificarse?
- ¿Cuántos puntos de vista compartió? (algunos pueden haber sido momentáneos o fragmentarios)
- ¿Hasta qué punto vienen dadas las simpatías de la audiencia por los ángulos de la cámara y el montaje?
- ¿Hasta qué punto se moldea dicha simpatía independientemente, por medio de la acción o por medio de la propia situación?

(Si desea ampliar datos sobre este tema, recurra al epígrafe titulado "Punto de vista", del Capítulo 27, "Elementos del documental".)

## PROYECTO 6-3: ANÁLISIS DE LA ILUMINACIÓN

El objetivo de este proyecto es:

- Efectuar un análisis de las condiciones de iluminación que se dan tanto en las películas de ficción como en las no ficcionales.
- Comprender qué es exactamente la creación de un ambiente lumínico.

**Equipo que se precisa:** una grabadora de vídeo, como en el proyecto En primer lugar, quite el color de su monitor para ver la distribución de la en blanco y negro. Ajuste los mandos de brillo y contraste para que sea visible la mayor gama posible de grises entre el blanco y el negro.

**Materiales de apoyo:** cualquier película de ficción o cualquier documental el que se den condiciones de iluminación variadas, es decir, interiores, exteriores, tomas nocturnas, anocheceres, amaneceres, etc. La película *A Brief Story of Time*, de Erroil Morris (1991), cuenta con varias iluminaciones de interiores muy elaboradas.

### *Terminología de iluminación*

La labor consiste en poder reconocer distintos tipos y combinaciones de iluminación para familiarizarnos con el aspecto y el efecto que producen una de ellas y para poder nombrarlas utilizando la terminología que se emplea corrientemente en este campo de actividades. A no ser que esté especialmente interesado en el color, en muchas ocasiones es mejor ver solamente *la luz* quitando el color del monitor, para que la imagen sea sólo en blanco y negro. He aquí alguna terminología básica:



Figura 6.4.  
Se ilustra aquí un estilo de iluminación con luz principal intensa.



Figura 6.5.  
En este ejemplo de iluminación muestra una imagen con escasa luz principal.

**Imagen con luz principal intensa** es un plano con mucha iluminación global y pocas áreas de sombra. En la Figura 6.4 el plano ha sido tomado en exteriores, de día, pero el interior de un supermercado también puede tener una iluminación intensa.

**Imagen con escasa luz principal** es un plano que en su conjunto resultaba bastante oscuro, con sólo unas pocas áreas de iluminación puntual. Por lo general son planos interiores, o tomados de noche, pero en la Figura 6.5 tenemos un interior de día con contraluz, que en realidad es un plano de escasa iluminación.

Los planos con una **gradación tonal** son aquellos que no tienen ni una luz puntual muy brillante ni sombras acentuadas; lo que tienen, principalmente, es una gama equilibrada de tonos medios que puede apreciarse mejor en blanco y negro. Algunos ejemplos pueden ser el plano de un paisaje con lluvia o una escena de un bosque, como en la Figura 6.6. En este último caso, un cielo nublado hace que la fuente de luz sea difusa y los desorganizados rayos de luz se esparcen por todas las posibles áreas de sombra, con lo cual no hay ni luces puntuales ni sombras acentuadas.



Figura 6.6.

Aquí se muestra una *imagen con una gradación total*, como ejemplo de una iluminación procedente de una fuente de luz difusa.

Los planos de *imagen con alto contraste* pueden tener tanto una intensa como una escasa iluminación principal, pero existe una gran diferencia en el nivel (de iluminación entre el área con luz puntual y la de sombra. Esto es tan cierto en el caso de una escena con luz de velas como en la Figura 6.4. La Figura 6.7 es un ejemplo más claro de una escena con alto contraste, porque la zona de sombra se hace más evidente.

Los planos de *imagen con bajo contraste* también pueden tener una intensa o una escasa iluminación principal, pero con una iluminación en la zona de sombras que no está lejos de los niveles de luz puntual. El plano de la oficina rural de correos en la Figura 6.8 y la escena del bosque de la Figura 6.6 son ambos de bajo contraste.

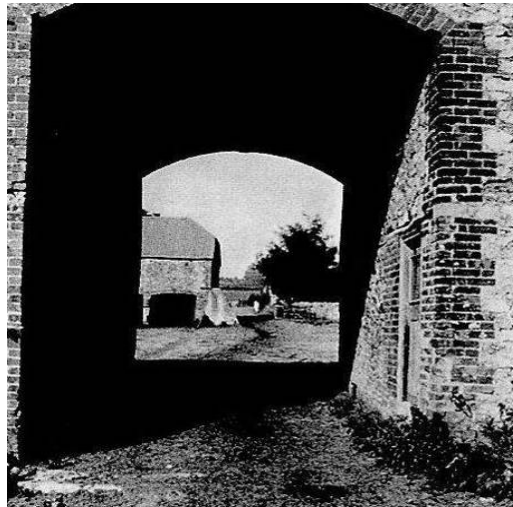


Figura 6.7.

*Imagen de alto contraste*, en donde se observa una gran diferencia en los niveles de iluminación.

*Iluminación dura* (o puntual) es una descripción de la calidad de la luz y puede ser cualquier fuente de luz que produzca sombras muy contrastadas (por ejemplo el sol, el proyector de estudio, la llama de una vela). El plano del establo (Figura 6.7), con su fuerte definición de sombras, está iluminado por una luz del sol fuerte.

*Iluminación suave* es el término que se utiliza para describir la calidad de luz que tiene cualquier fuente de iluminación que crea sombras con bordes suaves (por ejemplo, tubos fluorescentes, la luz del sol reflejada por paredes de superficie mate, la luz de cielo nublado, luces suaves de estudio). Los planos que se muestran en las Figuras 6.6 y 6.8 tienen una iluminación suave y carecen de sombras acentuadas.



Figura 6.8.

En una *imagen de bajo contraste* hay pocas diferencias entre los niveles de iluminación.

La *luz principal* no proviene, necesariamente, de una fuente artificial, ya que puede ser el sol. Es una fuente de luz con la que se producen las sombras y se desea que aparezcan en el plano, y éstas, a su vez, revelan el ángulo y la posición de la supuesta fuente de luz. En la Figura 6.7 la luz principal proviene de arriba, a la derecha de la cámara, de acuerdo con lo que revela la línea de sombra. Esto, naturalmente, indica que es de día.

*Luz de relleno* es la fuente de luz que se utiliza para dar más iluminación a la zona de sombra. En el caso de interiores, será probablemente luz suave proyectada en la misma dirección de la cámara, para evitar que se produzcan más sombras visibles. La luz de relleno, especialmente cuando se trata de exteriores, es generalmente proporcionada por reflectores de blanco mate. En la Figura 6.5 la joven no sería visible sin la luz de relleno que se proyecta en la misma dirección que tiene la cámara.

*Contraluz* es una fuente de luz que se proyecta sobre el sujeto desde atrás, y también muchas veces desde atrás y a la vez desde arriba. Una técnica que se utiliza mucho es la de crear un cerco de luz alrededor de la cabeza y los hombros de un sujeto para establecer una separación entre dicha figura y el fondo. Se puede apreciar esto en la Figura 6.5, en la que el brazo y el hombro de la chica están separados del fondo por un cerco de contraluz. Aunque el plano de la Figura 6.9 tiene una alta iluminación principal, ésta proviene de la parte trasera superior, lo que indica que el joven está en contraluz. Esto proporciona textura a su pelo y hace que se destaque del fondo.

Cualquier fuente de luz que aparece en el cuadro como parte de la escenografía (por ejemplo, una lámpara de mesa, o un fluorescente de techo) es un accesorio. La pareja de ancianos de la Figura 6.10 no sólo tiene accesorios dentro del cuadro (las velas), sino que también está iluminada por ellos. Cada una de las velas tiende a rellenar las sombras que producen las otras y, por lo tanto, el efecto global no es tan duro como en el caso de la luz puntual que produce la llama de una vela.

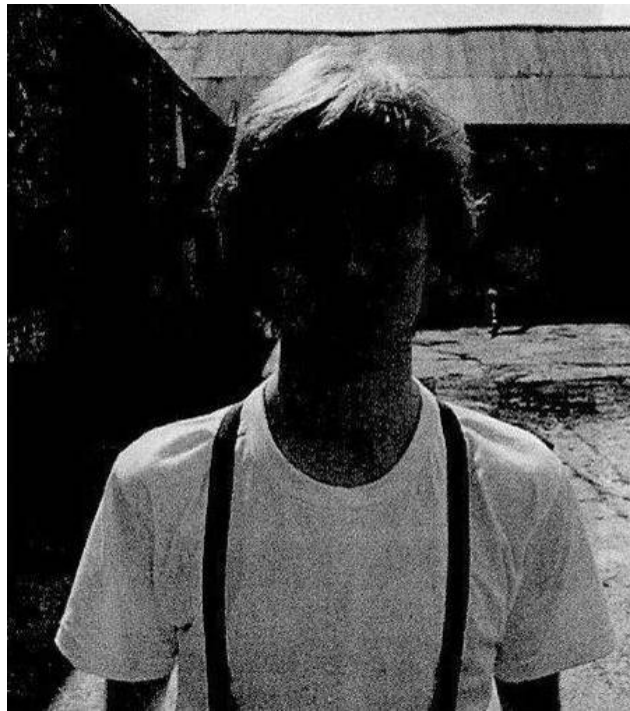


Figura 6.9.

Una imagen a contraluz puede ser también una imagen con luz de alto contraste, pero con la fuente de luz por detrás del sujeto.



Figura6.10.

Cualquier fuente de luz que aparece en el cuadro, independientemente de si es o no una fuente funcional, es un accesorio.

## ESQUEMAS DE ILUMINACIÓN

En las Figuras 6.11 a 6.15 la misma modelo está iluminada desde distintas posiciones, por lo que el efecto de cada retrato es muy diferente. En los esquemas se aprecian las luces principales y las de relleno, pero en la mayoría de los retratos se han utilizado otras fuentes, incluyendo el contraluz que se muestra por separado. En los esquemas de plató no se puede indicar la *altura* de las



fuentes de luz que producen sombras, sino únicamente el *ángulo de proyección* en relación con el *eje cámara/sujeto*. Las alturas se pueden deducir de las áreas de luz intensa y sus correspondientes sombras.

En los esquemas de *iluminación frontal* la luz principal está próxima al *eje cámara/sujeto* y, por lo tanto, las sombras se proyectan hacia atrás fuera de cuadro. Puede apreciarse la pequeña sombra que produce el cuello de la blusa sobre el sujeto. Obsérvese lo plano de este retrato y la carencia de volumen en comparación con otros (Figura 6.11).

En los esquemas de *iluminación difusa* la luz principal está situada lateralmente, con lo cual se ilumina una amplia zona del rostro y del cuerpo del sujeto. Si se compara este plano con el anterior se observa que, como la luz principal pasa rozando al sujeto, se aprecian sus rasgos, los contornos del cuello y los pliegues de la blusa. Tenemos bolsas de sombras muy pronunciada especialmente en la cuenca del ojo, pero se pueden reducir aumentando la luz de relleno (Figura 6.12).

En los esquemas con *iluminación concentrada* la luz principal está a un lado del sujeto y quizás incluso más atrás, con lo cual sólo queda iluminada una parte del rostro de la mujer, y una gran parte queda en sombra. Esta parte de la figura está iluminada con luz de relleno. Midiendo la luz reflejada en el área iluminada por la luz principal y comparándola con la que refleja el área iluminada con luz de relleno, se obtiene la *proporción de iluminación*. Al tomar las mediciones, es importante recordar que la luz de relleno alcanza el área iluminada con luz principal, pero no a la inversa; por ello para que las mediciones sean exactas hay que tener todas las luces encendidas (Figura 6.13).

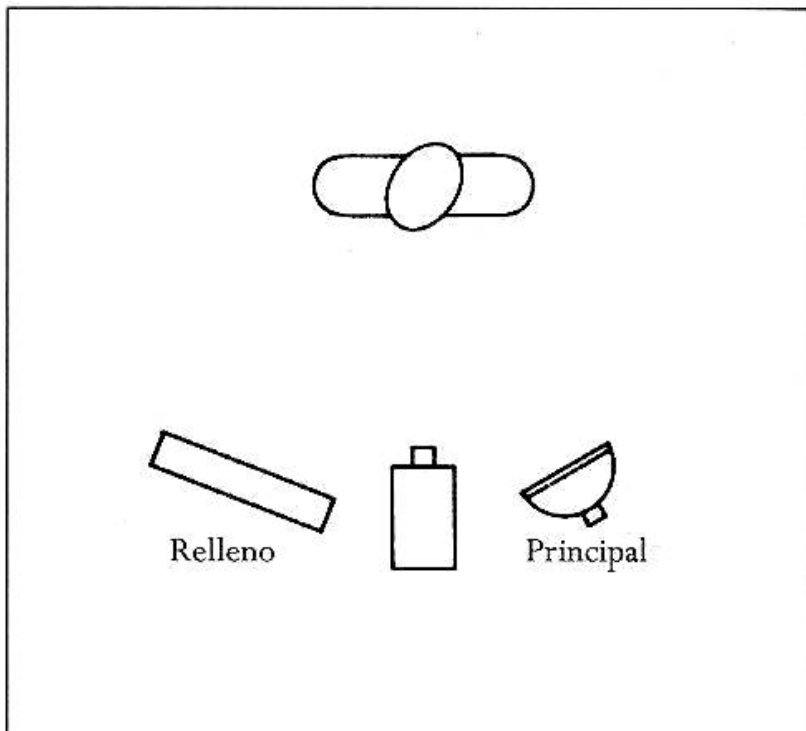


Figura 6.11.  
Ejemplo de *iluminación frontal*, con plano de planta del estudio. (Dirk Matthews.)

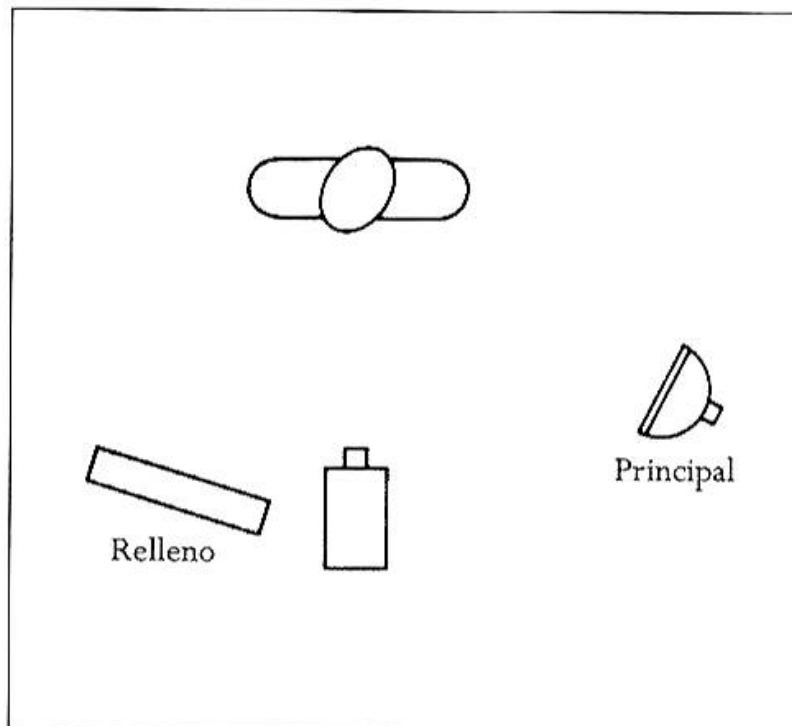


Figura 6.12.  
Ejemplo de *iluminación difusa*, con el plano de planta del estudio. (Dirk Matthews.)

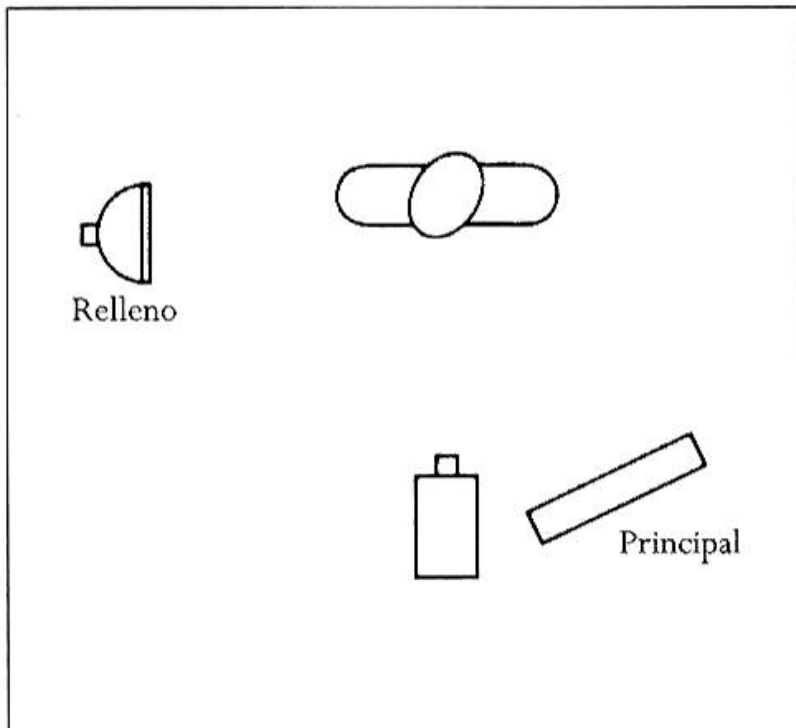


Figura 6.13.  
Ejemplo de iluminación concentrada, con el plano de planta del estudio. (Dirk Matthews.)

En los esquemas con iluminación de *contraluz* la luz principal se por encima y detrás del sujeto, para perfilar el contorno del cuerpo y proyectar la luz principal sobre su cabello y su perfil. En el caso de una entrevista, se consigue un esquema muy aceptable añadiendo también algo de luz de relleno. En las Figuras 6.12 y 6.13 el contraluz es un componente de ambas y ayuda a sugerir profundidad. En la Figura 6. 11 la falta de volumen se debe a que carece de sombras y a la alta intensidad. Un contraluz iluminaría el perfil, dándole la viveza y profundidad que tienen los otros retratos (Figura 6.14).

En la *iluminación de silueta* el sujeto no refleja ninguna luz y aparece sólo como un perfil contra una luz fuerte. Esta iluminación se utiliza algunas veces en los documentales, cuando no se desea revelar la identidad del sujeto (Figura 6.15).

## ESTRATEGIA PARA EL ESTUDIO

Localice dos o tres secuencias que tengan distintos esquemas de iluminación y, utilizando las definiciones que hemos dado anteriormente, clasifíquelas de acuerdo con lo siguiente:

- Estilo: ¿Alta ilumin./baja ilumin./gradación tonal?
- Contraste: ¿Alto o bajo contraste?
- Escena: ¿Se pretende que parezca luz natural o iluminación artificial?
- Esquema: ¿Frontal, difusa/concentrada o con contraluz? Ángulos: ¿Ángulo alto/bajo de luz principal?
- Calidad: ¿Tienen las sombras perfiles duros o suaves?
- Fuente: Se pretende que la fuente en escena sea.....
- Accesorios: Los accesorios en escena son.....
- Tiempo: ¿De día para escena de día, noche para escena de noche, crepúsculo para noche y día por noche?
- Ambiente: El ambiente que produce la iluminación es de.....

Entre las películas de largometraje, dos clásicos en blanco y negro con excelente iluminación: *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (1941), de cuya cinematografía fue autor el revolucionario Gregg Toland, y *La bella y la bestia*, de Jean Cocteau (1946), de cuya iluminación se hizo cargo Henri Alekan, que se inspiró en la pintura holandesa, especialmente de interiores. Otra película magistralmente iluminada es *La pequeña*, de Louis Malle (1978), ambientada en la Nueva Orleans de 1917. De la iluminación se ocupó el gran Sven Nykvist, que colaboraba con Bergman, y que decía que uno de sus mayores logros había sido trabajar cada vez con esquemas de iluminación más sencillos.

En el Capítulo 10, titulado “Elección del equipo”, encontrará información sobre aparatos de iluminación, y en el Capítulo 11, titulado “Sobre la iluminación”, encontrará información sobre iluminación práctica, pues trata sobre los rudimentos de la iluminación de cara al documentalista de bajo presupuesto.

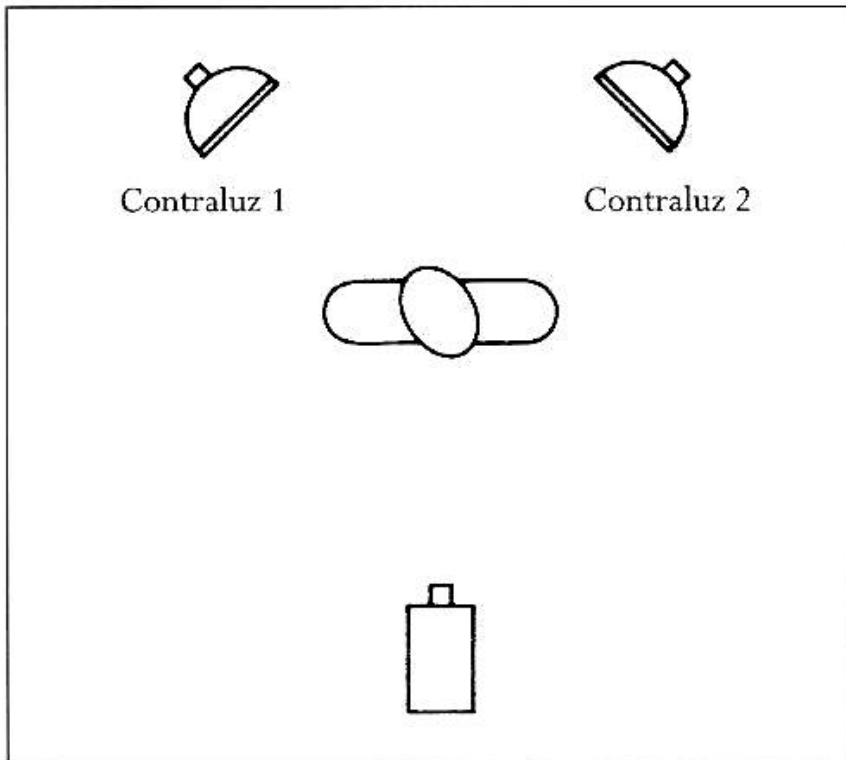
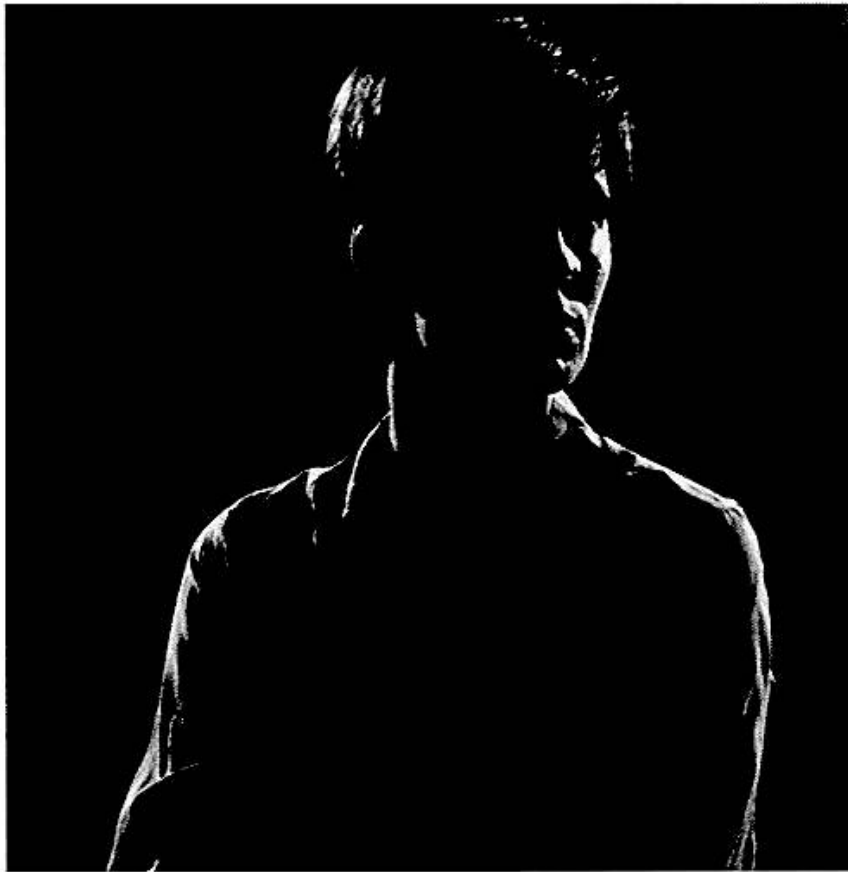


Figura 6,14.  
Ejemplo de *contraluz*, con el plano de planta del estudio. (Dirk Matthews.)

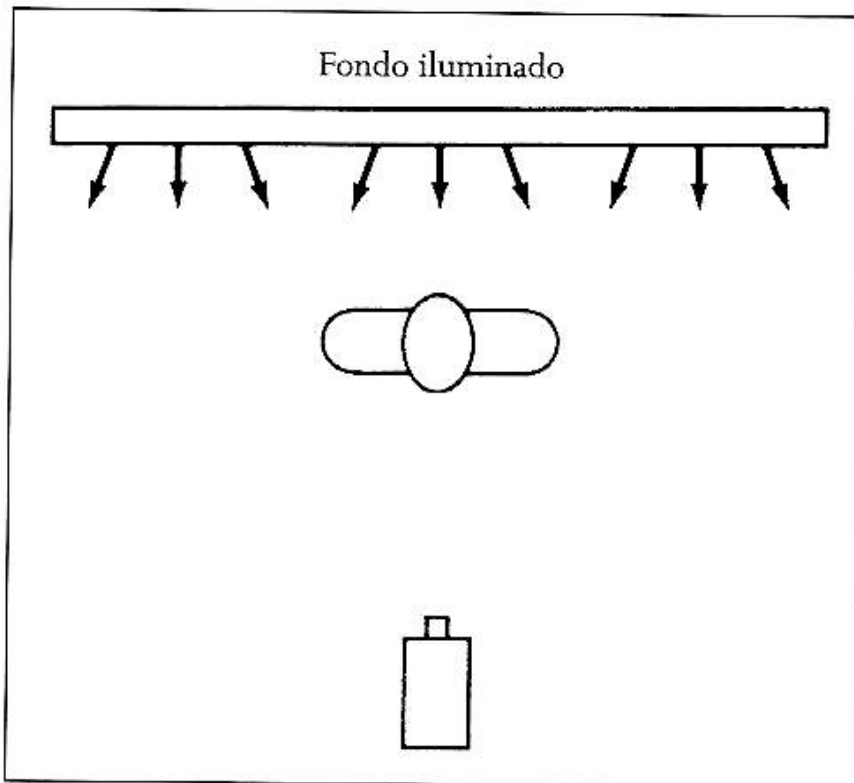


Figura 6.15.  
Ejemplo de *iluminación de silueta*, con el plano de planta del estudio. (Dirk Matthews.)

## CAPÍTULO 7

### Proyectos básicos de realización

Cuando haya puesto en práctica estos proyectos, tendrá una mayor habilidad para afrontar la realización y unos conocimientos que le van a resultar muy útiles. Más adelante el Capítulo 17, que está dedicado a los proyectos de producción, se encontrará con prácticas que necesitan mayor dominio y grado de aportación personal. Pero por el momento su trabajo se va a centrar en adquirir previamente cierto control sobre las herramientas y las técnicas básicas (IC realización. En algunos proyectos se han combinado los experimentos de sonido con los trabajos de cámara. Cuando se trata de clases de prácticas, es mejor que cada grupo se dedique a tareas diferentes, de las que todos los alumnos pueden aprender, a que todos hagan los mismos ejercicios.

### TEORÍA DEL SONIDO

El objetivo es:

Conocer los rudimentos del comportamiento del sonido.

Conseguir que su oído se familiarice con él.

Conocer los requisitos para que la grabación de la voz sea perfecta.

Los estudiantes de cinematografía tienen tendencia a concederle poca *importancia* al sonido, y lo pagan caro. Cuando el sonido está deficientemente grabado o es poco homogéneo, pocas veces se debe a fallos en los equipos, sino más bien al modo en que se utilizan. Cuando haya adquirido cierta experiencia analítica sabrá reconocer y corregir una serie de fallos frecuentes. Vamos a echar un primer vistazo a los diversos problemas con que nos encontramos al efectuar cualquier grabación de voz en exteriores. La Figura 7.1 es el diagrama de una grabación de voz efectuada en el interior de una oficina ruidosa que recibe además el ruido del tráfico exterior de la calle. Toda grabación de sonido consta de cuatro componentes básicos:

- 1. **S = Señal:** objeto de la grabación que se va a efectuar, en este caso, el orador.
- 2. **A = Ambiente:** sonido de fondo inherente al lugar elegido para la grabación, en este caso el tecleo de la máquina de escribir y el ruido del tráfico procedente de la calle.
- 3. **Rb = Reverberación:** sonido derivado de la señal que rebota en las superficies reflectoras de sonido y empaña la claridad de la señal, pues sus reflexiones llegan al micrófono en forma de ondas sonoras.
- 4. **R = Ruido:** siseo o interferencia inherente a los sistemas sonoros. A menos que sea enteramente digital, se suele ver amplificado con cada generación de transferencia de sonido.

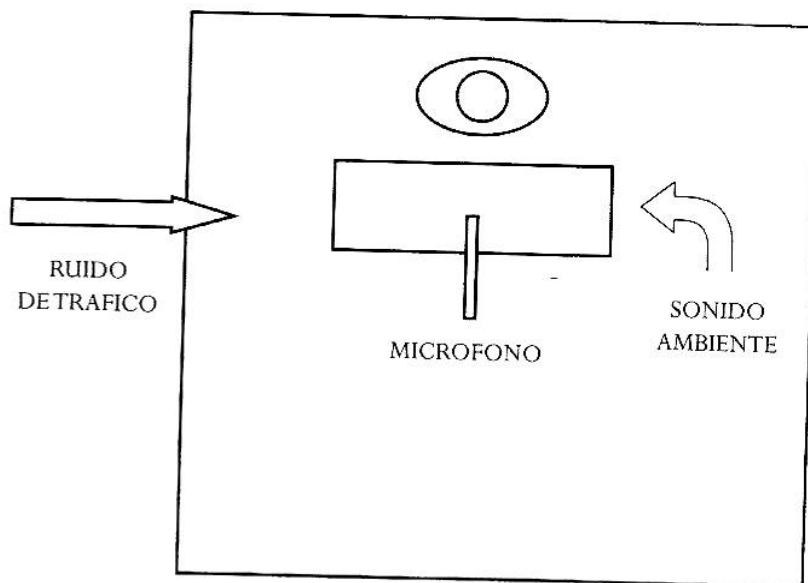


Figura 7.1.

Esquema de sonido en una situación en la que la voz del sujeto se capta con un micrófono en una oficina ruidosa con tráfico en el exterior.



## ENCONTRAR LOS PROBLEMAS

Se puede evaluar una grabación de la voz respondiendo a estas preguntas:

- *Señal/Amb.:* ¿hasta qué punto están bien separados los niveles de señal y de ambiente? Piense en el ambiente (el de la oficina) que compite con la señal (el orador) en términos comparativos o de relación señal/ambiente. Es más aconsejable una relación alta, pues se traduce en una mayor inteligibilidad de la palabra. La relación baja es menos inteligible y requiere un esfuerzo mayor por parte del oyente.
- *Señal/Reverb.:* ¿Qué cantidad de reverberación está empañando la señal? La reverberación es la relación de la señal con sus "reflexiones". El sonido rebota desde todas las superficies como suelo, paredes y techo. Prolonga la señal sumándose a las reverberaciones de la señal anterior. La reverberación ayuda al oyente a identificarse con las características de la habitación en la que se realiza la grabación (grande, pequeña, amueblada o vacía, de techos altos o bajos, etc.).

Existen, de hecho, dos tipos de sonido reflejado:

*El eco* es el sonido retardado que se oye cuando la señal se refleja después de un retardo uniforme (como cuando se dan palmadas a cierta distancia de un edificio alto y aislado).

*La reverberación* es una señal reflejada que rebota en múltiples superficies y contiene múltiples retardos. En espacios amplios como piscinas cubiertas los retardos de la reverberación son amplios y cada señal se confunde con una "cola" masiva de reverberación. En una habitación de tipo medio los retardos son cortos, pero su efecto colorea la grabación.

El técnico de grabación hace una *prueba de sonido* dando una sola palmada; después de la fugaz palmada (señal), su efecto posterior (la reverberación) se puede oír de varias maneras: largo, corto, fuerte o tenue. En la mezcla final ambiente y reverberación se pueden unir a la grabación, pero jamás se pueden restar de ella, por lo cual son preferibles las grabaciones originales "secas" (sin reverberación).

- *Señal/Ruido:* ¿Qué nivel de ruido existe? Los antiguos sistemas de amplificación del sonido tenían una relación señal/ruido muy baja, como bien saben los aficionados a las películas antiguas. Los sistemas modernos de amplificación son muy diáfanos, pero la grabación analógica (en cinta de vídeo o, lo que es peor, en sonido óptico de 16mm) no lo es casi nunca. La grabación original debe ser perfecta, pues con cada generación la calidad empeora y aumentan los niveles de ruido. Las grabaciones digitales —tanto en vídeo como en audio— pueden copiarse varias veces sin que las distintas generaciones se degraden.
- *¿Hasta qué punto es posible cortar el sonido, es decir, hasta qué punto podemos discriminar la señal del resto de los componentes de sonido?* Este tema es complicado, porque los defectos se hacen evidentes una vez que se han efectuado los cortes y los empalmes de las secciones.

*Inconsistencia en la relación señal/ambiente.* Imagine que una entrevista de 2 horas de duración se graba en la parte trasera de un restaurante. Queremos empalmar dos secciones que encajan bien pero tienen grandes diferencias en la relación señal/ambiente. El primer segmento contiene pocas imágenes que denoten el ambiente del restaurante y el segundo contiene muchas. El problema es grave, pero no irresoluble. En la mezcla final se podrá añadir tono de ambiente al material que contiene menos y hacerlo encajar con el segmento más ruidoso.

*Inconsistencia en la relación señal/ruido.* Podría ser un problema sin solución. Ocurre con los ángulos complementarios cuando se unen con defectos de micrófono. El resultado es que cuando se pasa del plano medio al primer plano, una de las voces cambia mucho y pierde calidad porque el plano más largo tiene mucha reverberación. No se puede fijar en la mezcla. No hay que decir que cuando los documentales se gravan sobre la marcha se produce este tipo de problema.

## SOLUCIONES

Cuando esté desempeñando el papel de técnico de grabación o microfonista lleve siempre cascos y concéntrese en la calidad del sonido captado, no en lo que los personajes dicen. La regla de oro es colocar el micrófono lo más cerca posible de la fuente de donde proviene la señal (en este caso el orador) para conseguir mayor amplitud de la señal y mejor relación señal/ambiente y señal/reverberancia. Cuando se trata de cine, va a existir la necesidad de ocultar el micrófono y dejar libertad de movimientos al sujeto, por lo que la norma anterior quedaría en parte sin efecto.

El técnico de grabación utiliza básicamente micrófonos con dos tipos de diagrama de directividad, cada uno con sus ventajas y sus inconvenientes.

**Omnidireccional.** Aunque su fidelidad es ligeramente mayor, capta el sonido procedente de cualquier dirección y resulta muy práctico para conversaciones espontáneas de grupo. Los micrófonos Lavalier (de corbata) son omnidireccionales y resultan muy prácticos, porque son de pequeño tamaño, se ocultan con facilidad y se colocan muy cerca del orador o de la señal. Se suelen

utilizar con transmisores de radio para que el sonido resulte excelente y para dar mayor libertad de movimientos a quienes los llevan, pero la voz (le las personas que están en movimiento pierde todos los cambios de perspectiva porque el micrófono permanece a una distancia fija del orador, cosa que no sucede con la cámara, El gran inconveniente del micrófono omnidireccional es que no se puede angular para separar el sonido ambiente de la señal.

**Direccional.** Este tipo de micrófono, al que se suele denominar cardioide por la forma de corazón de su diagrama de captación, discrimina el sonido que no proviene de su eje. Cuando la filmación se desarrolla en una calle muy ruidosa, se dirige el micrófono hacia el orador alejándolo del ruido del tráfico para aumentar la inteligibilidad del diálogo y suprimir el tráfico que queda fuera de eje. Los micrófonos superdireccionales no “acercan” el sonido ni elevan el volumen, sino que simplemente discriminan más aún el sonido que no procede de su eje, aunque siempre a costa de cierta pérdida de fidelidad.

Para que el sonido sea de calidad hay que aprender a diferenciar los distintos tipos de cobertura y a reconocer sus efectos sobre cada ambiente. Es de la mayor importancia montar todo lo que se ha grabado, porque los sonidos defectuosos se manifiestan con mayor claridad al hacer el montaje. Escuche varias veces la versión ya montada con los ojos cerrados. Oirá los componentes del sonido con la misma claridad con la que el director de orquesta distingue los distintos instrumentos de un cuarteto.

## PROYECTO 7-1: TOMA DE SONIDO EN INTERIORES

Utilice una habitación relativamente grande y con pocos muebles. Grabe a una persona sentada que está leyendo en voz alta de manera constante y que sostenga el papel con el texto entre la boca y el micrófono. Únicamente necesita una grabadora de video básica o un *camcorder* con auriculares equipado con micrófonos direccionales y omnidireccionales.

- *Escucha del sonido ambiente.* En la habitación más vacía que encuentre, efectúe una toma de un plano general a unos 3,5 metros de distancia de la persona sentada. Coloque un aparato de radio cerca de la cámara y sintonice una música ambiental a lo largo de toda la toma. Ponga un micrófono direccional u omnidireccional cerca de la cámara; escuche por los auriculares y disponga el volumen de la radio de tal manera que permita oír al lector. Sin cambiar de posición ni variar el volumen de la radio ni de la voz, filme quince segundos de plano general, de plano medio y de plano detalle, variando la posición del micrófono según lo requiera el caso. Monte las tres tomas juntas para obtener una ilustración dramática en los puntos de corte de las variaciones que se producen en la relación señal/ambiente a medida que el micrófono se aproxima al orador.
- *Escucha de los cambios de perspectiva del sonido y la reverberación.* Repita el experimento, esta vez prescindiendo del aparato de radio. Tome planos generales y primeros planos, colocando el micrófono en la posición adecuada a cada caso y, a continuación, vuelva la situación del revés y tome un primer plano con la posición que tenía el micrófono en el plano general y un plano general con el micrófono tal como lo colocó para el primer plano. Monte el material obtenido efectuando toda clase de permutaciones. Podrá observar que al cambiar la posición del micrófono se produce un cambio de perspectiva del sonido y que el sonido del plano corto resulta aceptable en el plano largo, pero no sucede así en el caso contrario. En el plano general el sonido resulta hueco, como si proviniera de una caja. Esta grabación, comparada con la del primer plano, contiene el ingrediente agregado de la reverberación.
- *Escucha de los cambios en el eje del micrófono.* Tome un plano medio sostenido del lector con el micrófono en pantalla colocado directamente delante del orador a 1,20 metros de distancia. Durante la lectura continuada, apunte un micrófono direccional al eje (directamente a la boca del orador) y manténgalo así durante 10 segundos; a continuación, vaya girándolo hasta formar un ángulo de 90 grados con respecto al eje, y mantenga esta posición durante 10 segundos más; después gire otros 90 grados para que apunte ahora a la cámara y se aleje del orador, mantenga la posición durante otros 10 segundos. Vea y escuche los copiones y haga después un montaje que solamente muestre las tres posiciones estáticas del micrófono. *De nuevo, cuando efectuamos el empalme, notaremos los cambios.* Observe que la calidad del sonido disminuye y el componente de reverberación aumenta a medida que el micrófono se aparta del eje.
- *Elección de la posición óptima de escucha del eje del orador.* El habla y en particular las importantísimas consonantes salen de la boca direccionalmente. Tome un plano medio largo del lector que contenga 10 segundos de voz, sosteniendo un micrófono (preferiblemente omnidireccional) manualmente a unos 60cm de distancia de su rostro. Procure no producir ningún ruido al llevar a cabo la operación. Situando el micrófono a la misma distancia, camine en círculo hacia un lateral y manténgase allí durante 10 segundos. Para finalizar, gire hasta colocarse detrás del orador y manténgase así durante 10 segundos más. Vea y escuche los copiones y después monte juntas las tres posiciones para obtener la ilustración de lo que sucede con la claridad de la voz cuando el micrófono se va alejando del eje del orador. Compare la claridad de las consonantes y la fidelidad de los otros planos con la mejor grabación (sobre el eje) y anote las variaciones en la relación señal/sonido reverberante.

## PROYECTO 7-2: TOMA DE SONIDO EN EXTERIORES

- *Escucha de los cambios de perspectiva.* En un espacio abierto que sea tranquilo, porte en la mano un micrófono direccional u omnidireccional para tomar a un orador en primer plano y después en plano general (la cámara a unos 6,30 metros de distancia). Monte hacia atrás y hacia delante entre los dos planos para obtener la ilustración de los cambios de perspectiva, que esta vez no contendrán sonido reverberante.

- *Escucha de la relación señal/ambiente y a la distancia de la cámara.* Grabe en un espacio abierto cerca de una fuente constante de sonido ambiental en exteriores como una autopista, una fuente o el patio de un colegio. Con el micrófono direccional en la mano, grabe una entrevista de un minuto con la cámara y el micrófono dirigidos ambos a la fuente de sonido ambiente y de espaldas al orador. A continuación, invierta la situación y grabe un minuto con el eje del micrófono apartado de la fuente de sonido. Alterne las dos pistas varias veces. Como no hay ningún sonido reverberante, el grado de discriminación del micrófono se hará evidente en los cortes.
- *Escucha de la señal/ambiente y el modo en que afecta a la elección del micrófono:* En la misma localización anterior, grabe otra sección adicional para la entrevista de (2) utilizando un micrófono lavalier. Alterne el sonido de (2) con el sonido del lavalier para observar las diferencias entre ambas formas de cobertura. Comente las relaciones señal/ambiente de su toma.

Tabla de fallos de sonido

PROBLEMA	CAUSA	SOLUCIÓN
Orador tapado por ruido de ambiente alto,	Falta de aislamiento o separación.	1. Cerrar las ventanas para reducir el ruido exterior. 2. Corregir el emplazamiento alejándolo de la fuente de ruido. 3. Reducir la fuente del sonido ambiente.
	Baja relación señal/ambiente.	1. Acercar el micrófono. 2. Utilizar un lavalier para que se incremente la relación señal/ambiente. 3. Orientar el micrófono direccional para que el sonido ambiente quede fuera del eje de cobertura y la señal dentro.
La voz del orador no se oye con claridad.	Exceso de sonido sibilante.	1. Colocar el micrófono en el eje del orador. 2. Colocar el micrófono por debajo del eje del orador y no por encima.
La voz del orador es excesivamente aguda.	Sobremodulación.	Reducir el nivel de grabación de manera que los picos no sobrepasen los 0 dB.
	Excesiva sibilancia o sonidos indeseables.	1. Aleje el micrófono progresivamente. 2. Cambie de modelo de micrófono porque es posible que esté reforzando ciertas frecuencias.
	Dos micrófonos captan la misma señal pero fuera de fase,	1. Hacer la toma con un solo micrófono. 2. Acercar los micros a los respectivos oradores de manera que la relación señal/ambiente aumente. 3. Sustituya uno de los cables o utilice un interruptor para cambiar la fase (si dispone de él).
Retorno de los sonidos agudos.	El micrófono capta su propio sonido que proviene de los cascos del operador y crea un bucle de retorno,	1. Separar más el micrófono de la fuente sonora secundaria (los cascos). 2. Dirigir mejor el micro para discriminar el sonido de la fuente secundaria. 3. Reducir el nivel de la fuente secundaria.
La acústica de la sala tapa al orador,	Alta reverberación en la sala,	1. Atenuar el reflejo de las superficies, alfombrando el suelo, colgando mantas de insonorización en las paredes fuera del tiro de cámara. 2. Acercar el micro a la fuente o utilizar lavaliers para conseguir mayor relación señal/reverberación. 3. Cambiar de sala. 4. Colocar un tapete en la mesa, si la hay y/o evitar situar el micro sobre superficies muy reflectantes o próximo a ellas.
PROBLEMA	CAUSA	SOLUCIÓN
Sonido poco homogéneo	Ambiente inconsistente.	1. Grabe una banda de ambiente para poder conseguir un sonido más uniforme en los puntos de corte. 2. Dirija el micro para controlar la relación S/A.
	Calidad de voz inconsistente.	1. Utilice micros y pértigas fuertes. 2. Mejore la distancia del micro a la fuente. 3. No varíe la dirección del micro cuando cambie la posición de la cámara, porque los primeros planos sonoros se pueden atenuar para dar la sensación de planos sonoros generales, pero no al contrario.
	Reverberación variable.	1. Efectuar cambios mínimos en el eje y en la posición del micro. 2. Amortiguar las superficies reverberantes como en el caso anterior. 3. Mejorar la relación señal/ruido acercando el micro o utilizando uno personal.
	Niveles de voz variables.	1. Se puede ajustar en el micrófono. 2. Comprobar el nivel de grabación. 3. Comprobar que el nivel de referencia de las sucesivas copias de trabajo se haya ajustado con un tono <i>Standard</i> de 0 dB (1.000 Hz).
Ruidos indeseados en el micrófono,	Corrientes de aire.	1. En lugares ventosos cubra el micrófono con cubiertas insonorizadas. 2. Cambie la dirección del micro si la respiración del orador produce variaciones en el

		diafragma.
	Manejo del micrófono.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sostenga el micro con mucho cuidado y controle a través de los cascos.</li> <li>2. Utilice cubiertas protectoras.</li> <li>3. Compruebe que los cables no estén excesivamente tensos o produzcan ruido al arrastrarlos.</li> <li>4. Considere la posibilidad de cambiar de micrófono.</li> </ol>
Ruido de alta frecuencia.	Modulación baja o fallos en el sistema de reproducción.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Suba el nivel de la grabación hasta aproximarse a 0 db.</li> <li>2. Si la grabación original está bien, haga nuevas copias de trabajo.</li> <li>3. Las cabezas de sonido deben desmagnetizarse. Una cabeza magnetizada borra parcialmente la pista, las frecuencias más altas son las primeras en desaparecer.</li> </ol>
El micrófono proyecta sombras	La posición respecto de la iluminación,	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sitúe el micro por debajo del encuadre de la cámara.</li> <li>2. Mantenga el micro fijo de manera que la sombra no atraiga la atención al moverse.</li> <li>3. Utilice micrófonos inalámbricos para que no sea necesaria la pértiga o la jirafa.</li> <li>4. Intente que el director de fotografía cambie la iluminación.</li> </ol>

## TEORÍA DEL MANEJO DE LA CÁMARA

Para rodar documentales, la cámara se utiliza de dos formas perfectamente diferenciadas, que cumplen propósitos bien distintos: montándola sobre un trípode, o bien portándola sobre el hombro.

### **Montada sobre un trípode**

- La cámara se monta sobre un trípode,
- Para conseguir tomas muy estables en situaciones ya previstas de antemano.
- Para realizar transiciones de un sujeto a otro perfectamente controladas.
- Para efectuar todo tipo de transiciones perfectamente controladas.
- Para grabar primeros planos muy estables con el teleobjetivo del **zoom**.
- Para las grabaciones típicas de televisión, puras y asépticas, que tan familiares nos resultan en algunas las películas.
- Para obtener imágenes asociadas a un punto de vista omnisciente e invulnerable.
- Para una iluminación cuidada y de buen gusto.

La cámara montada sobre trípode, aunque resulta imprescindible cuando la situación requiere que la estabilidad sea perfecta, se convierte en un elemento estático y es un estorbo cuando se trata de grabar hechos espontáneos. O bien son varias las cámaras que se utilizan para tomar al sujeto en movimiento, o si solamente se dispone de una cámara no hay más remedio que interrumpir la acción para variar la posición. Esto limita su utilización a sujetos que se ajusten a las necesidades de una única cámara.

### **La cámara portátil**

- Se puede portar sobre el hombro.
- Se pueden efectuar tomas muy bajas, incluso a nivel del suelo.
- Permite que el operador camine, esté de pie o sentado mientras graba.
- Cuando los acontecimientos lo requieren, es muy efectiva.
- Se puede mover por debajo, por encima o incluso entre cualquier tipo de obstáculo con la misma facilidad que el operador que la lleva.
- Tiene la misma capacidad de reacción que las personas.
- Es una búsqueda espontánea, impuesta por los acontecimientos.
- El operador decide sobre la marcha la mejor forma de cubrir la acción y la reacción en el momento en que se producen.
- Es tan imperfecta en sus movimientos y reacciones como pueda serlo una persona.
- Confiere un punto de vista subjetivo, incluso vulnerable.
- Se asocia al rodaje con iluminación natural.
- Las vibraciones aumentan a medida que el operador efectúa *zooms* de acercamiento.

El operador suele transportar la cámara sobre el hombro con el fin de moverla horizontal o verticalmente a voluntad. De este modo se podría seguir a un solo manifestante a lo largo de todo un día de manifestación, o bien podrían cubrirse los aspectos más interesantes -el portavoz, los vigilantes de seguridad, la policía, los grupos de manifestantes, es decir, el conjunto de personas que componen la manifestación. Cuando los acontecimientos se desarrollan a un determinado ritmo, el operador, después de dirigirse a "la cámara rol1", ha de ir tomando decisiones personales sobre el encuadre, los movimientos de la cámara o si debe favorecer más la acción o la reacción en un momento dado. El reto que se le plantea al operador que porta la cámara es conseguir que la estabilidad y la vibración sean mínimas.

Para reducir la inestabilidad, utilice una Steadicam o bien utilice el gran angular del objetivo y acérquese o aléjese del sujeto cuando necesite hacer un primer plano o un plano más largo.

## PROYECTOS SOBRE EL MANEJO DE LA CÁMARA

Después de haber realizado una serie de tareas, podrá apreciar cuáles domina claramente y cuáles son sus puntos más débiles. Es una buena práctica que cada alumno evalúe el trabajo de los demás antes de que lo haga el profesor, pues si se observa con ojo crítico el trabajo ajeno, se desarrolla el criterio rápido y experto que tan necesario resulta para quienes trabajamos e el medio.

De aquí en adelante cada proyecto irá seguido de unos criterios de evaluación en letra cursiva que se pueden aplicar para tener una idea de la medida en que ha conseguido lo que se proponía. A estos efectos se puede utilizar la siguiente escala:

Sobresaliente = 5,      Notable = 4,      Aceptable = 3,      Suficiente = 2,      Insuficiente = 1,      Deficiente = 0

## PROYECTO 7-3: ENTREVISTA A UN SOLO OBJETO CON CÁMARA SOBRE TRÍPODE

Lea detenidamente el capítulo que trata de la entrevista. Observe los criterios de evaluación que figuran a continuación: son objetivos a conseguir, contienen gran cantidad de información y constituyen un recordatorio de factores a tener siempre en cuenta.

*Acción:* Para conseguir aproximadamente cuatro minutos de tiempo de pantalla, grabe una entrevista de cinco minutos a una persona sentada y utilice tres tamaños de plano:

- Plano general (desde la parte superior de la cabeza hasta las rodillas)
- Plano medio (cabeza y parte superior de los hombros)
- Primerísimo plano (frente a mentón)

*Sonido:* el micrófono lavalier resulta ideal para una situación como ésta. No se debe colocar micrófono al entrevistador, dado que se van a eliminar las preguntas en la sala de montaje.

*Dirección:* Convenga una señal entre el director, el entrevistador y el operador que indique los cambios que se efectúen en el zoom. Se van a producir cambios considerables en el tamaño de la imagen y la composición que posteriormente deben encajar en el montaje, pues el ejercicio pretende conseguir una filmación sin cortes y sin preguntas, que constituya en la pantalla un flujo "transparente" de imágenes.

*Entrevista:* Las entrevistas breves y bien realizadas requieren información expositiva compacta, un centro de atención que se vaya desarrollando, algún cambio significativo y una salida o resolución. Las voces del entrevistador y del entrevistado no se deben superponer, pues resultaría imposible eliminar la del entrevistador (objetivo primordial en este caso). Si se superponen, haga que el entrevistado repita su respuesta. Asegúrese de que las respuestas no dependan de sus preguntas, es decir, que cada respuesta surja y se mantenga por sí misma. Para conseguirlo, lo que debe hacer es escuchar, no adelantarse a pensar en la pregunta siguiente.

Temas que se sugieren:

- Una persona que ayudó al entrevistado a resolver un conflicto grave que se le planteó.
  - Cómo se planteó y cómo se resolvió el peor período de la vida del entrevistado.
  - Un acontecimiento importante en la vida del entrevistado, cómo sucedió y qué factores intervinieron en las decisiones que con ese motivo tomó.
- Efectúe el montaje siguiendo las indicaciones del Proyecto 25-1, del Capítulo 25.

### Crterios

- El sonido debe ser bueno y los micrófonos permanecer ocultos

- La voz del entrevistador se ha eliminado por completo
- El entrevistado se encuentra cómodo
- Las proporciones en la composición deben igualarse entre imágenes de diferente tamaño
- La posición del cuerpo del sujeto en los planos contiguos debe ser consecuente
- El *zoom* y la nueva composición de la imagen deben producirse simultánea y suavemente
- El montaje debe mantener e ritmo natural de la conversación
- La entrevista debe estructurarse para que se desarrolle con interés
- Existe la tendencia de utilizar planos generales cuando el orador cambia de tema
- Se tiende a cubrir los momentos de mayor intensidad a base de primerísimos planos
- El entrevistador debe contar con suficiente información en su exposición
- El desarrollo de la historia debe avanzar hacia un clímax o momento de máxima intensidad dramática
- La historia debe llegar a una resolución
- La narración debe ser en general intensa
- La historia debe producir impacto
- La película debe tener sentido, significado y propósito

#### PROYECTO 7-4: CÁMARA AL HOMBRO, TOMA DE UN OBJETO ESTÁTICO

**Acción:** grabando con el gran angular del *zoom*, camine lentamente a 80 cm. de distancia de un muro de ladrillo con un ángulo de 45 grados (Figura 7.2). Los ladrillos deben verse en sentido horizontal sin altibajos ni oscilaciones que los acerquen o los alejen de la cámara. Para efectuar la toma debe conseguir que la cámara se acople perfectamente entre la cabeza y los hombros, como si formara una unidad con ellos; camine con las piernas ligeramente flexionadas de manera que le sea posible deslizarse mejor y siga al caminar una línea recta para evitar que haya balanceo. Al caminar eleve los pies sobre la superficie del suelo; esto contribuye a que la transferencia del peso de un pie a otro se efectúe sin brusquedad, a la vez que posibilita que los pies, al deslizarse, puedan detectar los obstáculos o las irregularidades del terreno a tiempo para poder acomodarse a ellos.

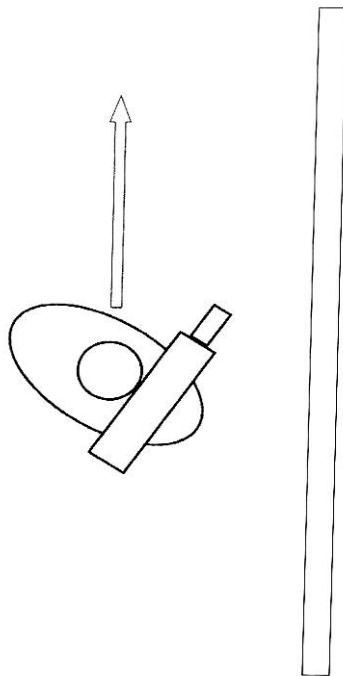


Figura 7.2.  
Plano de la planta para la toma con cámara portátil.

### Criterios

- La cámara debe permanecer en posición horizontal
- Debe mantenerse un ángulo de 45 grados con respecto al muro
- La distancia del muro debe ser de 80 cm.
- La cámara no debe oscilar ni balancearse

### PROYECTO 7-5: CÁMARA AL HOMBRO, CÁMARA Y SUJETO AVANZANDO

Camine por una calle tras un desconocido, manteniéndose a unos 2 metros de distancia y con un ángulo de 45 grados con respecto a su eje. Encuádrelo y mantenga el encuadre fijo y con una composición apropiada capte los detalles más determinantes del fondo. ¡Piense en algo agradable que decir en caso de que el desconocido note que le está siguiendo!

### Criterios

- La cámara y el sujeto deben estar sincronizados
- La distancia señalada debe mantenerse
- El sujeto debe estar siempre encuadrado
- La composición debe adaptarse a los cambios del sujeto
- El fondo debe ser interesante y cargado de significado

### PROYECTO 7-6: CÁMARA AL HOMBRO, CÁMARA Y SUJETO RETROCEDIENDO

*Acción (dos versiones).*

a) Mientras que una persona camina hacia usted, como en la Figura 7.3, el operador de cámara caminará hacia atrás, dejándose guiar por un ayudante por motivos de seguridad. Encuadre al sujeto en plano general y haga lo mismo con un plano detalle. Ahora vuelva a hacer la misma operación grabando esta vez con un ángulo de 30 grados con respecto al eje. Compruebe el encuadre, el ángulo con respecto al eje y con respecto al suelo, con el fin de encontrar la toma más adecuada.

b) Repita lo mismo otra vez, pero en este caso, como muestra la Figura 7.4, haciendo la toma con un ángulo de 30 grados con respecto al eje del sujeto.

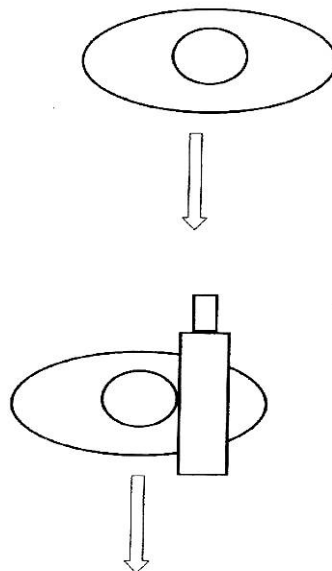


Figura 7.3.  
El sujeto sigue a la cámara.

Experimente con el encuadre y el fondo para decidir cuál es la toma más aceptable.

*Edición:* Cuando monte imágenes de diferente tamaño, debe tener la precaución de mantener el ritmo de los pasos.

*Tema de debate:* ¿Con qué combinación de tamaño de sujeto, ángulo y fondo se produce el plano más homogéneo? ¿Hasta qué punto le supone un problema al sujeto que la cámara cruce su línea de visión? ¿Se puede unir sin problemas estéticos el material en eje con el que se encuentra fuera de eje?

### *Criterios*

- La persona debe estar relajada y ajena a la cámara
- La cámara debe deslizarse como si discurriera sobre ruedas
- Los planos generales deben estar bien encuadrados
- Los planos medios deben estar bien encuadrados
- Los primerísimos planos deben estar bien compuestos
- Los fondos deben utilizarse de manera efectiva
- Los cortes deben resultar naturales

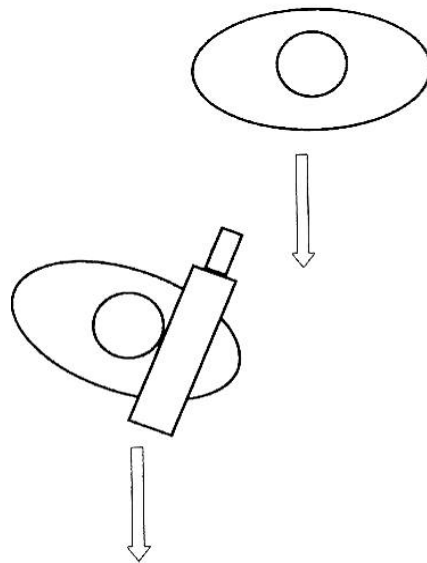


Figura 7.4.  
El sujeto sigue a la cámara a 30 grados del eje.

A partir de ahora puede decirse que cuenta con los conocimientos básicos. El próximo trabajo de rodaje aparece en el Capítulo 18, "Proyectos de producción". Cada proyecto representa una situación documental típica y un determinado género. Para llevarlos a cabo se requiere destreza en el manejo de la cámara y del micrófono y suponen un reto emocionante para su valía como autor.



## CUARTA PARTE: PREPRODUCCIÓN

CAPÍTULO 8: Investigación inicial y propuesta .....	91
Preproducción .....	91
La investigación .....	91
Propuesta del documental .....	93
Tratamiento .....	95
Impreso de presupuesto .....	95
CAPÍTULO 9: Presentación del proyecto .....	98
Investigación previa al rodaje .....	100
Ensayo de un tema cualquiera .....	100
Actitudes durante la investigación .....	100
Dos estrategias ante la investigación .....	100
Decisiones sobre la acción y elección de los personajes .....	101
El valor de los papeles metafóricos .....	102
La entrevista previa: reacción de las personas ante la cámara .....	102
Desarrollo de la estructura temática de la película .....	103
Comprobación de los resultados de la investigación .....	103
Desarrollo de la hipótesis de trabajo y descubrimiento de la dialéctica .....	103
La hipótesis de trabajo como necesidad .....	105
Desarrollo, conflicto y enfrentamiento .....	105
Curva dramática .....	106
Los hechos y la narración .....	107
Investigación conjunta .....	108
Planificación de las tomas: logística y plan de rodaje .....	108
Cesión de derechos de imagen .....	109
Permiso de rodaje en las localizaciones .....	109
CAPÍTULO 10: Desarrollo del equipo .....	110
Emplear personas con experiencia .....	110
Desarrollo de un equipo propio .....	110
¡El carácter de los miembros del equipo es importante! .....	110
Definición de las áreas de responsabilidad .....	111
Funciones y responsabilidades de los miembros del equipo .....	111
Selección del equipo: lista de necesidades .....	114
Resumen de la preproducción .....	114



## CAPÍTULO 8

### Investigación inicial y propuesta

#### PREPRODUCCIÓN

El período de preproducción de cualquier película es aquel en el que se adoptan todas las decisiones y se efectúan los preparativos para el rodaje. En lo que se refiere al documental, incluye la elección de un tema; los trabajos de investigación; la formación de un equipo; escoger los equipos de filmación que serán necesarios y las decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y los horarios de rodaje.

Hay una buena razón por la que ni siquiera a los directores con experiencia les gusta depender de la inspiración del momento. Werner Herzog expresó esto con mucha claridad a raíz de la exhibición de uno de sus trabajos. Al ser preguntado sobre “el reto intelectual que supone un rodaje”, replicó mordazmente que “hacer cine es un proceso atlético y no estético”. En términos muy claros, pasó a decir a su sorprendido interlocutor que la mayor parte de los procesos de filmación son tan agotadores que una reflexión detenida resulta imposible.

François Truffaut formula una tesis similar en su película autobiográfica *La noche americana*. Es sobre un director cuya película tropieza contra una típica maraña de problemas y obstáculos. Truffaut, que hace el papel de director, dice en una de las escenas que al comenzar los rodajes siempre piensa que la película va a ser una maravilla, pero cuando va por la mitad, a lo único que aspira es a poder terminarla. La fantasía que yo tengo y que me viene a la mente por lo menos una vez durante cada una de las tomas es la de que ya no tendré que hacer más cine, porque me voy a convertir, milagrosamente, en propietario de una tienda rural de comestibles.

Cuanta más meditación se dedique durante esta fase a los distintos factores implicados y más previsión se tenga en lo referente a los problemas e inconvenientes que pueden surgir, mayor será la posibilidad de que el rodaje sea un éxito. Y lo que es más importante: esta preparación será decisiva para hacer que el documental sea una entidad coherente. La dirección de un 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 los trabajos de investigación. En otras palabras, muchas de las tomas que se realicen pueda tener como fin el de recoger “evidencia” de esquemas y relaciones subyacentes, tal como fueron identificados anteriormente.

#### LA INVESTIGACIÓN

Vamos a dar por sentado que el tema ya está elegido y nos disponemos a afrontar la investigación preliminar que nos va a permitir elaborar posteriormente una propuesta escrita. Aunque no hay dos personas que lleven a cabo esta tarea de manera idéntica, sí existen varios pasos que se pueden considerar universales. Será el propio tema el que nos marque la pauta de los métodos a utilizar en la investigación y hemos de ser pragmáticos, es decir, hemos de reconocer si contamos o no con los medios necesarios. Ser realistas a la hora de decidir las posibilidades que tiene una película es vital, pues los documentales no nacen de las buenas intenciones, sino de lo que realmente se puede captar con la cámara.

A continuación paso a detallar una serie de pasos que considero importantes. Es posible que las circunstancias le obliguen a pasar por ellos en orden diferente del que yo propongo, o quizás se vea en la necesidad de dar varios de ellos al mismo tiempo. Si encuentra algún obstáculo en el camino, cambie de rumbo para no perder tiempo. La cinematografía requiere que nos ocupemos de varias cosas a la vez y si progresamos en un determinado aspecto, estamos de alguna manera influyendo en el resto, por lo que tendremos que ir ajustando y reajustando el conjunto constantemente, lo cual, hasta que uno se acostumbra, es bastante descorazonador.

Los pasos que considero a continuación cubren toda la investigación, pero como los documentalistas suelen tocar varios temas al mismo tiempo, la mayoría de las propuestas se redactan cuando la investigación sólo se ha llevado a cabo en parte, no cuando realmente está ya concluida. Incluso cuando la investigación ha sido concienzuda y ya se ha completado, se produce un período muerto mientras se buscan los medios de financiación, por lo que no es de extrañar que la labor de investigación preparatoria se prolongue hasta el día anterior al comienzo del rodaje.

- *Defina un modo hipotético de abordar el tema* (ver sección de hipótesis en el impreso de ayuda a la propuesta de documental que se detalla más adelante). Tendrá que volver a ello con frecuencia.
- *Haga una relación de las secuencias de acción*, y considere si tienen posibilidad de constituir, por sí mismas, una película muda coherente e interesante. De esta manera podrá conocer si su película es realmente cinematográfica y hasta qué punto depende de los diálogos..., o es ¡la radio con imágenes!
- *Compruebe que su idea se corresponde con la realidad*. Durante la fase de preparación asegúrese de vez en cuando de que:
  - Lo que pretende rodar es accesible.

- Que las personas implicadas son interesantes y desean colaborar. Los permisos y las cesiones de derechos se pueden conseguir.
- El presupuesto es abordable.
- El tópico elegido se ha de abreviar, bien en su propio beneficio, bien porque se han encontrado obstáculos de algún tipo que lo hacen aconsejable.
- Consulte la documentación escrita, es decir:
  - Lea las publicaciones que encuentre sobre el tema, como periódicos, revistas, incluso obras de ficción; en ellas encontrará elementos repetidos. ¿Podrá usted aportar alguna novedad?
  - Vea las películas que versen sobre el tema que va a tratar, siempre y cuando no se sienta demasiado vulnerable ante ellas.
  - Elabore una lista de los puntos básicos a tratar.
  - Desarrolle su propio punto de vista sobre el tema, y deje claramente definido lo que su película va a tener de original.
  - Defina los objetivos y el estilo que desea darle a la producción, así como el tipo de contenidos que quiere evitar.
- *Fomente la confianza.* Desea conocer y consiga que las personas que se dispone a filmar conozcan sus propósitos, pero no especifique demasiado, para no comprometerse. Es importante que confíen en los propósitos que le guían y pongan interés en su proyecto.
- *Haga el trabajo de campo.* Lo que más valioso le va a resultar después es pasar bastante tiempo con la gente del lugar. Asegúrese de que:
  - Conoce sus costumbres propias, sus rutinas y el ritmo al que se mueven.
  - Confeccione una lista de lo que considera normal y de lo que le resulta atípico.
  - Decida quiénes pueden ser sus protagonistas.
  - Decida el papel que cada uno va a representar en la historia que empieza a intuir.
  - Consiga varias opiniones sobre los personajes o los aspectos que se pro-, pone tratar, especialmente si recibe comentarios ambiguos, pero cuide de no entrometerse y “no meta cizaña”.
- *Desarrolle una hipótesis de trabajo.* Debe revisarse de vez en cuando la definición que inicialmente hizo del tema, pues de seguro habrá variado ligeramente. La mejor manera de ceñirse a la idea original es elaborando la hipótesis (más adelante figura el modo de hacerlo). Si no lo hace así no sabrá nunca lo que rodar ni cómo hacerlo. ¿Qué sucede entonces? Que filma todo lo fumable.
- *Entrevista previa.* A modo de investigación preliminar, realice entrevistas de prueba a quienes considere idóneos para la película, pero no plantee las preguntas clave, guárdelas para el rodaje definitivo. Escuche la cinta para averiguar lo que esas personas dan de sí. Si el registro de sonido es bueno, puede utilizar la grabación posteriormente a modo de voces en *off*
- *Revise por última vez el borrador de la propuesta.* Aunque no se trata de bien con nadie más que con usted mismo, haga un repaso final antes de comenzar a rodar. Con ello se prepara mentalmente para lo que viene después.
- *Confeccione un borrador del presupuesto* (en este mismo capítulo figura un impreso para su elaboración).
- *Escriba el tratamiento.* Este paso es optativo y consiste en redactar la forma en que usted se plantea la película una vez cumplida la labor de investigación. Si se propone buscar medios de financiación, el tratamiento se convierte en una verdadera necesidad. Consulte el epígrafe referido al “tratamiento” que figura, más adelante, en este mismo capítulo.
- *Consiga los permisos.* Aborde a las personas que se propone filmar y consiga que le prometan dedicarle el tiempo necesario y que estén disponibles cuando les necesite. Si tiene previsto filmar en localizaciones especiales, consiga los permisos por escrito con antelación.  
Una vez que está determinado el rodaje:
  - Consiga el equipo técnico.
  - Elabore el plan de rodaje y tenga previstas las dificultades que, de antemano, imagine que se van a plantear.
  - Determine el estilo de rodaje y las estrategias especiales a adoptar, para asegurarse de que va a llevar a cabo la película que se propone.
  - Haga una prueba de rodaje:
    - para realizar una “audición” de los participantes dudosos
    - pruebe las comunicaciones
    - pruebe los equipos que incorporen nuevas tecnologías con las que no se encuentre familiarizado.

## PROPUESTA DEL DOCUMENTAL

Aunque a todo el mundo le desagrade tener que escribir una propuesta, no hay que olvidar que resultan imprescindibles para comunicar nuestras intenciones, especialmente cuando se trata de buscar financiación. Además la propuesta cumple otra función primordial: nos obliga a poner en claro el análisis organizativo y temático que ya desarrollamos durante la fase de investigación y, por lo tanto, cuando llega el momento de negociar la película (es decir, de conseguir apoyo financiero haciendo una presentación verbal), contar además con la propuesta escrita refuerza nuestros argumentos y aclara puntos en los que va necesitar el apoyo del equipo o de los financiadores.

Otra ventaja de la propuesta es que ayuda a preparar la dirección de la película, es decir, a rodar material que diga algo interesante en lugar de recopilar a ciegas metros y más metros de película para que después tomen forma durante el montaje.

La propuesta debe demostrar que se cumplen todos los requisitos del documental propiamente dicho, a saber:

- Que cuenta una historia interesante.
- Que no contiene información neutra como los libros de texto.
- Que intenta reflejar una perspectiva crítica y personal de algún aspecto de la condición humana.
- Un documental bueno y que dramatice las grandes y pequeñas verdades humanas debe contar con:
- Personajes interesantes que tratan de hacer o de conseguir algo.
- Una exposición correctamente estructurada de la información necesaria; en el contexto que tenga la duración adecuada y no se adelante en exceso.
- Tensión y conflicto entre fuerzas opuestas.
- Suspense dramático que se alcanza con situaciones que intriguen al espectador y le obliguen a hacer juicios de valor, anticiparse a la acción, hacer disquisiciones o a comparar.
- Desarrollo en profundidad de al menos un personaje o una situación principal.
- Confrontación entre facciones o elementos.
- Clímax entre elementos o fuerzas enfrentadas
- Resolución.

Estos criterios no solamente se aplican a la narrativa tradicional, sino a cualquier género cinematográfico, incluso al más experimental.

La propuesta debe acreditar que su película contiene todas estas expectativas implícitas. El impreso que figura a continuación le ayudará a definir sus necesidades para cada partida, que son como los casilleros de reparto de las oficinas de correos. Si la investigación se ha llevado a cabo correctamente, cada casilla contendrá algo sustancial y diferente. Si resulta que hay material parecido en más de una, habrá que seguir haciendo borradores hasta que cada elemento se encuentre *solamente una vez en el lugar correcto*.

Tendrá que resumir y rectificar su propuesta hasta conseguir que sea realmente escueta, no contenga redundancias y resulte fácil de asimilar a quien la lea. Quien acostumbra a leer propuestas sabe que quien plantea cosas bien pensadas y escribe correctamente suele ser capaz de afrontar con éxito otras tareas, como la dirección cinematográfica sin ir más lejos.

### Guía para la elaboración de la propuesta

La hoja de trabajo que figura a continuación le ayudará a desarrollar la información y los contenidos que se han de incluir para escribir una propuesta y para elaborar un modelo de programa como el que va a utilizar para buscar financiación para su proyecto en el futuro.

Título provisional de trabajo _____	Formato _____
Director _____	Cámara _____
Sonido _____	Editor _____
Otros _____	(papel) _____ (papel) _____

- **HIPÓTESIS DE TRABAJO E INTERPRETACIÓN.** ¿Cuáles son sus convicciones sobre el mundo que va a mostrar en la película, qué tesis pretende que se desprenda de la dialéctica de la película? Escriba una hipótesis expresada en estos términos:

- En la vida real creo que \_\_\_\_\_
- La acción de la película lo demostrará explorando (situación) \_\_\_\_\_
- El conflicto principal se produce entre y \_\_\_\_\_
- Finalmente, deseo que la audiencia sienta \_\_\_\_\_ y entienda que \_\_\_\_\_
- TEMA Y EXPOSICIÓN. Escriba un escueto párrafo sobre:
  - El tema de la película (una persona, grupo, ambiente, situación social, etcétera).
  - *La información sobre el trasfondo ambiental* del mundo cerrado que pretendemos presentar, para que el público pueda comprenderlo e interesarse por él. Detalle cómo suministrará esta información.
- LA ACCIÓN DE LA SECUENCIA. Escriba un breve párrafo de cada secuencia que tenga actividad. (Una secuencia se define como desarrollo en una misma localización, en un determinado momento, o bien un conjunto de materiales que determinen un tema). En cada uno de ellos trate de cubrir:
  - La acción de la secuencia será \_\_\_\_\_
  - Los hechos que avalan la película son \_\_\_\_\_
  - El conflicto que se manifiesta será \_\_\_\_\_
  - La metáfora que voy a utilizar para conferir el significado subyacente es \_\_\_\_\_
  - Los acontecimientos de esta secuencia se estructuran en torno a \_\_\_\_\_
  - Espero que la secuencia contribuya a la tónica general de la película por \_\_\_\_\_
  - Contribuye específicamente a la hipótesis de la película en cuanto a que \_\_\_\_\_
  - Espero que de ella emanen imágenes especiales y quizás emblemáticas \_\_\_\_\_
- PERSONAJES PRINCIPALES. Escriba un breve párrafo sobre cada uno de los personajes principales, incluyendo en cada uno:
  - Su identidad: nombre, relación con el resto de los personajes, etc.
  - Lo que el personaje aporta a la película.
  - El papel metafórico que representa el personaje en el contexto de la película.
  - Lo que el personaje pretende obtener o hacer con relación al resto de los participantes.
  - Citas textuales que expresen claramente la opinión del personaje.
- EL CONFLICTO. ¿Cuáles son las claves de la película? Debe definir:
  - El conflicto que los personajes saben que están planteando.
  - Los principios que están en oposición (de opinión, de punto de vista, de perspectiva, etc.).
  - El desarrollo del enfrentamiento entre fuerzas opuestas (aspecto importantísimo éste).
  - Las soluciones que posiblemente van a derivarse del enfrentamiento.
- PREJUICIOS DEL PÚBLICO. Su documental debe presuponer ciertos conocimientos, fieles a la realidad o no, y unas expectativas con respecto a la audiencia, que la película debe aumentar, subvertir o confirmar. Rellene los espacios:
  - La película va dirigida a \_\_\_\_\_ (no escriba “a todo el mundo”).
  - Tengo previsto que el público sepa y que no sepa \_\_\_\_\_
  - Los prejuicios del público son \_\_\_\_\_ (puede que tengan prejuicios positivos y negativos).
  - Los hechos, las ideas, o los sentimientos que el público debe entender son \_\_\_\_\_
  - El público captará las nuevas aportaciones a través de \_\_\_\_\_
- ENTREVISTAS ANTE LA CÁMARA. Los “bustos parlantes” han perdido adeptos, pero pueden ser un salvavidas. Si la grabación se realiza correctamente, la banda se puede utilizar como narración en *off* o como monólogo interior. En cada entrevista anote:
  - El nombre y la edad.
  - La profesión.
  - Papel metafórico que desempeña dentro de la estructura dramática de la película.
  - Aspectos principales que intenta constatar por medio de la entrevista.
- LA ESTRUCTURA. Escriba un breve párrafo sobre la forma en que se propone estructurar la película. Al hacerlo tenga en cuenta:
  - El tratamiento que piensa dar a la progresión temporal de la película.
  - De qué modo y en qué momento va a aparecer la información más trascendente (trate de que surja de manera inopinada y en las dosis adecuadas).

- La secuencia que marque el clímax y el punto exacto en que la va a colocar. La estructura de las secuencias que conducen al clímax y la de las secuencias posteriores a ella.
- Las secuencias o las entrevistas que va a tener en reserva para utilizar como narración paralela (son una red de seguridad, porque para insertar historias paralelas necesariamente se va a utilizar sólo lo esencial).
- FORMA Y ESTILO. Cualquier comentario sobre el estilo de rodaje o de montaje que pudiera contribuir a aclarar el contenido de la película. Pueden ir referidos a:
  - La narración (si es que hay y quién la va efectuar).
  - La iluminación.
  - El manejo de la cámara.
  - El ritmo, la cantidad y el tipo de planos sucesivos o narraciones paralelas que hay.
  - Las yuxtaposiciones de materiales para crear términos comparativos, tensión irónica etc.
- LA RESOLUCIÓN O DESENLACE. El final de la película es su última palabra y ejerce una influencia desproporcionada en su impacto final. Redacte un breve párrafo sobre la configuración del final de la película y adelante la reacción que espera por parte del público. Si el planteamiento de la película le hace pensar que no todo el mundo va a reaccionar igual, proponga varios finales hipotéticos, que siempre será una visión más realista de la situación.

## TRATAMIENTO

Los tratamientos y las propuestas se escriben siempre para convencer a patrocinadores, socios financieros o empresas de difusión de productos audiovisuales de que es usted capaz de realizar una película de gran impacto, aunque no se plantean de la misma manera. Mientras la propuesta presenta la película en forma de lista desglosada de información, el tratamiento describe las reacciones del espectador. Queda a juicio particular el modo de presentar los documentos en cada caso, dependiendo de las personas o entidades a que van dirigidos.

Un tratamiento es una descripción en tiempo presente que no entra en disquisiciones filosóficas ni tiene ningún afán de protagonismo. En primer lugar consulte la información con la que trabajó en el borrador de la propuesta y:

- Reestructúrela para convertirla en una presentación por secuencias dedicándole un párrafo a cada una de ellas.
- Escriba en tiempo presente lo que va a ver y a oír en la sala.
- Procure que la redacción sea colorista para que el lector pueda visualizar la película que tiene en mente.
- Siempre que sea posible, suministre información de primera mano sobre los personajes, utilizando breves citas textuales de sus palabras más inspiradas.
- No escriba nada que el lector considere imposible de lograr.

La mayoría de las instituciones que podrían constituir una fuente de financiación y que reciben miles de solicitudes, cuentan con sus propios requisitos de admisión. Cuando haga su solicitud, cumpla estrictamente con dichos requisitos, porque de lo contrario estará perdiendo el tiempo y haciéndoselo perder a los demás. A veces es imprescindible rellenar un impreso como el que figura a continuación.

## IMPRESO DE PRESUPUESTO

El presupuesto definitivo, o el impreso de resumen del presupuesto, es preferible que se elabore con el apoyo de un programa de *software* especial para presupuestos. El impreso que figura a continuación es universal, le servirá de recordatorio y le ayudará a planificar los costes. Observe que aparecen dos columnas con especificación de estimaciones mínimas y máximas que le permiten hacer valoraciones más o menos optimistas e impiden que se quede corto a la hora de hacer el presupuesto. Al final del mismo siempre se establece un porcentaje de imprevistos que cubre, por ejemplo, los retrasos por condiciones climáticas adversas, las repeticiones de rodaje, los añadidos y las sustituciones de escenas.

Impreso de presupuesto			
Título de trabajo	Duración: ___m___s		
Nombre	Dirección	Teléfono (casa)	Teléfono (trabajo)
Director			
cámara			
Sonido			
Montador			
Formato del proyecto (Con un círculo):	Hi8 / VHS / DV / Betacam / Otros	Película: B/N / color 8mm / 16mm / 35mm	

Fase del proyecto (con un círculo):	Investigación / Preproducción / Producción / Postproducción		
Planificación	Preproducción	Producción	Postproducción
De			
A			
Breve descripción del tema:			
La hipótesis de trabajo de la película es:			

Costes de preproducción		
Concepto	Estimación a la baja	Estimación al alta
Director/Investigador al día		
Viajes		
Teléfono		
Fotocopias		
Comida		
Alojamiento		
Pruebas		
Investigación (biblioteca, etc.)		
1:SUBTOTAL de la Preproducción		

Costes de producción					
Equipo	Tasa diaria	Días mín.	Días máx.	Estimación a la baja	Estimación al alta
Director					
Cámara					
Sonido					
Eléctrico					
Otros					
2a: SUBTOTAL del personal de producción					
Equipos					
Cámara (película)					
Camcorder					
Chasis (película)					
Saco oscuro (película)					
Claqueta (película)					
Objetivos					
Filtros					
Exposímetro					
Fotómetro					
Trípode					
Trípode enano					
Trípode araña					
Caña					
Cangrejo					
Monitor de video					
Equipo nagra (película)					
Auriculares					
Jirafa					



Equipo	Tasa diaria	Días mín.	Días máx.		Estimación a la baja	Estimación al alta
Mezclador						
Baterías						
Flash continuo						
Equipo de iluminación						
Cables de enlace						
Cables suplement.						
Otros						
2b: SUBTOTAL equipos de producción						
Materiales	Tipo	Precio unitario	Días mín.	Días máx.	Estimación a la baja	Estimación al alta
Película virgen						
Cinta audio						
Revelado del negativo						
Positivado						
Transferencia de sonido						
Material de sonido						
Videocasetes						
Otros _____						
Varios	Tipo	Diario	Mín.	Máx.		
Seguros						
Transporte						
Comida						
Alojamiento						
Localización u otras cuotas						
Otros _____						
2c: SUBTOTAL de materiales de producción/varios						

Costes de la postproducción						
Materiales	Coste unitario	Días mín.	Días máx.	Estimación a la baja	Estimación al alta	
Montador						
Ayudante de montaje						
Narrador						
3a: SUBTOTAL del personal de postproducción						
Materiales	Tipo	Cantidad	Mín.	Máx.		
Película de archivo						
Código de tiempo						
Código de tiempo en pantalla						
Equipo de edición off-line						
Música						
Título						
On-line (vídeo)						
Mezcla de sonido						
Transferencia del sonido magnético al óptico						
Conformación original de cámara a copia de trabajo (película)						
Primera copia etalonada (película)						
Primera copia de explotación (película)						
3b: SUBTOTAL de materiales de postproducción/procesos						
Oficina de producción						

Gastos legales						
Seguros						
Teléfono/fax/otros gastos de la oficina de producción						
Jefe de producción						
Otros _____						
4: SUBTOTAL de la oficina de producción						

Resumen del presupuesto				
Fase	Categoría	Subtotal	Estimación mínima	Estimación máxima
Preproducción	1: TOTAL Preproducción			
Producción	2ª: Personal			
	2b: Equipos			
	2c: Materiales / varios			
	TOTAL Producción			
Postproducción	3ª: Personal			
	3b: Materiales/procesos			
	TOTAL Postproducción			
	4: Oficina de producción			
	SUBTOTAL FINAL			
	Imprevistos (12% del subtotal final)			
SUMA TOTAL DE LA PRODUCCIÓN				

## PRESENTACION DEL PROYECTO

Se trata de un portafolio que sirve para entregar el proyecto junto con sus planteamientos a sus futuros financiadores. Debe tener un aspecto sumamente profesional y es imprescindible que contenga los siguientes documentos:

*Carta de presentación:* en ella se comunica la naturaleza de la película, el presupuesto del que parte, el capital que se pretende conseguir y lo que se espera del receptor de la misma. Si va a recurrir a varios pequeños inversores, la carta estará escrita en términos generales, aunque es más conveniente dirigir una carta específica a cada particular.

*Página del título:* El hecho de elegir bien el título supone un esfuerzo más, pero es más efectivo cuando se pretende despertar el interés y el respeto. Para que la presentación tenga el mayor interés, es conveniente incluir una fotografía evocadora o cualquier otro tipo de diseño profesional atractivo que aparezca en ésta y en otras páginas como reclamo.

*Una frase-resumen* descriptiva del proyecto, como por ejemplo:

- Un director de teatro del Medio-Oeste americano marcha a Los Angeles para compartir la forma de vida de los desarraigados sin techo, para posteriormente dirigir una película sobre ese tema con verdadero miento de causa.
- El matrimonio visto a través de la mentalidad y los juegos de niños de años de diversas clases sociales.
- Tres personas de diferentes edades nacionalidades narran sus experiencias al borde de la muerte y explican los cambios que se produjeron en sus vidas a raíz de ello.

*La sinopsis:* Descripción del argumento del documental, con referencias al ambiente y al estilo.

*Historia y circunstancias:* Cómo y por qué surgió el proyecto y, en particular, las razones por las que se sintió compelido a realizar esta película. Aquí es donde debe dejar claras sus expectativas.

*Investigación:* Perfile la labor de investigación que ha llevado a cabo. Aquí es donde debe establecer los hechos en que se funda la película, los personajes y el contexto en el que se desarrolla. En este apartado se declaran obtenidas las colaboraciones especiales, los derechos y los permisos.

*Cinta:* Un *trailer* de 3-5 minutos de duración que muestra a los personajes, el paisaje, el estilo u otros atractivos que desee resaltar. Puede tratarse de una sola secuencia de gran fuerza o un montaje de escenas. Esta es su oportunidad de que la imagen valga por mil palabras. Tenga en cuenta que cuando se reciben cientos de solicitudes, la cinta debe contener imágenes representativas que vayan directamente al grano. Incluya un listado del material a visionar para hacerlo más atractivo.

*Presupuesto:* Resumen de los gastos previstos. No se quede corto ni se pase de la sensación de que pide poco y de que es usted un simple aficionado.

*Plan de trabajo:* Duración aproximada del rodaje (o los períodos en que se va a desarrollar, si están desglosados) y las fechas idóneas de comienzo.

*Datos resumidos del personal creativo:* Relación breve de los nombres y la titulación del director, el productor, el operador de cámara, el operador de sonido y el jefe de montaje. Presente una página por cada uno de ellos. El objetivo es presentar un equipo profesional atractivo y especialmente adecuado.

*Público1 mercado:* Exponga el tipo de público al que va dirigida la película y haga un borrador del plan de distribución para demostrar que la película cuenta con una audiencia que la espera. Puede ser de gran utilidad aportar copias de cartas de cadenas de televisión, canales, distribuidoras, etc., en las que se pone de manifiesto su interés por la película.

*Estado financiero:* Perfil de su identidad como grupo o empresa; debe presentar una estimación de beneficios que piensa ingresar basada en el plan de distribución. Exprese que la empresa a través de la que trabaja, o bien la suya propia si es el caso, es seria, obra de buena fe y tiene carácter altruista, pues, de esta manera, los inversores podrían beneficiarse de desgravaciones fiscales.

*Datos bancarios:* Carta del inversor a su empresa transfiriendo fondos a la cuenta corriente de la película.

Cada financiera cuenta con su propia fórmula de presentación de proyectos, de manera que lo más conveniente es ponerse en contacto con ellos e informarse del tipo de presentación que prefieren en cada caso. Una solicitud admitida es potencialmente la base de una relación duradera, por lo que debe confeccionar la carpeta de presentación y cuantas propuestas vaya a presentar en el futuro de manera clara y profesional. Cada carpeta debe responder al mecido que demanda cada empresa en particular, aunque ello no significa que haya de hacer distintas promesas cada vez.

A partir de este momento, todas sus referencias van a ser las que su proyecto dé a conocer, de manera que ha de procurar ponerse en contacto con alguna empresa de artes gráficas que pueda darle un aspecto realmente profesional a la presentación. Se encuentra en una fase bastante comprometida, pues probablemente no habrá podido hacer más que la investigación preliminar y no tendrá más remedio que disimular sus inseguridades. Una vez que el proyecto cuente con luz verde y tenga asegurada la financiación, podrá completar la labor de investigación y desarrollar su proyecto con más tranquilidad.

## CAPÍTULO 9

### Investigación previa al rodaje

Su propuesta ya tiene luz verde. En el caso de que trabaje por cuenta propia, ya se habrá decidido, después de muchas reflexiones, por un tema determinado. Ahora en la preproducción inicia las investigaciones preliminares, un período de descubrimientos y toma de decisiones previo al rodaje.

#### ENSAYO DE UN TEMA CUALQUIERA

Digamos que ha decidido hacer una película sobre la banda de música de la Universidad de su ciudad. Usted querrá hacer algo más que mostrar los ensayos de la banda o la forma en que recluta nuevos miembros, ya que esto sólo sería una ilustración de lo que el propio sentido común nos da a entender. Su objetivo es el de intentar sacar a la luz el fanatismo y la disciplina de carácter casi militar que son base del éxito de la banda.

Antes de rodar nada necesitará usted comprobar si la idea es factible, lo cual es uno de los objetivos principales de la labor de investigación. Le aconsejo, asimismo, que si tiene que hacer la película dentro de un plazo determinado, tenga en reserva los datos fundamentales de *varias* posibles ideas desde un principio. Los proyectos tienen la mala costumbre de venirse abajo. El permiso para rodar puede resultar ser un obstáculo, pero algunas veces, durante el proceso de investigación, se da uno cuenta de que la película que se proyecta hacer no va a tener ningún significado. Por lo tanto, como se puede uno dar cuenta de esto con antelación suficiente, es aconsejable disponer de posibles alternativas.

Vamos a investigar las posibilidades de esta banda universitaria a través de las diversas fases de preproducción. Investigar significa hacer un repaso general de la situación para ver si es prometedora y, también, comenzar a hacer una lista de las secuencias posibles. Para realizar esto se debe empezar por girar visitas al objeto de sostener charlas informales.

#### ACTITUDES DURANTE LA INVESTIGACIÓN

Cuando explique a la gente el proyecto que tiene en mente, no muestre todas las cartas boca arriba desde un principio y no exponga sus propósitos como si estuvieran ya decididos de antemano. Se sentirá usted más cómodo y a sus interlocutores les dará la sensación de que usted está abierto a las sugerencias que pudieran aportar. Las opiniones de los participantes acabarán perfilando la configuración definitiva de la película.

Para llegar al director de la banda de nuestra hipotética Universidad lo primero que debe usted hacer es ver al rector de la Universidad y decirle que vive en la ciudad y que se le ha ocurrido hacer una película de vídeo sobre la banda de música. Con toda seguridad, esto le complacerá mucho y avisará al director de la banda de que va usted a ir a verle. Cuando llegue a este último, el proyecto estará aprobado prácticamente, porque la indicación ha venido desde arriba. Cuando se ha de tratar con cualquier tipo de estructura institucional, generalmente es mejor empezar por arriba.

Cuando haga la primera visita, lleve solamente una libreta de anotaciones. Preséntese y haga un breve resumen de su currículum. Compórtese de manera amigable y respetuosa, y trate de transmitir a las personas que vaya conociendo los motivos que le han impulsado a ponerse en contacto con ellos. Usted ha ido allí para aprender de los que conocen bien el tema. Ése es su papel, y eso es lo que debe transmitirles; debe explicarles cuáles son sus verdaderos objetivos, aunque se deje algo en el tintero. Si adopta ese papel, la gente responderá favorablemente.

En esta fase no sabe realmente cuál va a ser el contenido de su futura película, y sólo tiene una noción muy vaga sobre su posible mensaje. Por lo tanto, lo prudente es mantener abierta las opciones, esquivando las preguntas que se le puedan hacer y solicitando *las ideas de los demás*. Quizás soliciten ver el guión, 1 ante lo cual debe explicarles que en los documentales modernos se filman acciones reales y espontáneas, por lo que no se puede elaborar un guión previo.

La actitud que debe adoptar al iniciar la investigación debe ser de atento interés, con el fin de ir hilvanando todo cuanto vea y oiga. Incluso las personas más suspicaces acaban intrigadas ante la actitud del cineasta, y bajan la guardia a medida que se va profundizando en la relación. Se ha de invertir cierto tiempo en estos menesteres, pero debe tener siempre presente que *cuanto mejor sea la relación que se establece, mayor será la calidad del documental*. Con prisas no se consigue establecer relaciones de confianza mutua, de manera que tendrá que amoldarse al ritmo que requieran las circunstancias. Esto significa que puede tardar días, semanas o meses en Conocer a los participantes y en conseguir que confíen en usted.

#### DOS ESTRATEGIAS ANTE LA INVESTIGACIÓN

Existen dos métodos para conseguir que la gente exponga sus opiniones sin que usted se sienta comprometido: desempeñar el papel de "alumno de la vida", o bien el de abogado del diablo. En lugar de decirle al director de la banda: "Creo que usted es inflexible y duro con los chicos", es mejor decir, generalizando y sin personalizar, algo así como: "He oído comentar a ciertas

personas con las que he hablado que es bastante exigente con los chicos, ¿cree usted que ello suscita algún tipo de oposición?” Y, más adelante, podría añadir:

“Sin duda la experiencia le ha enseñado que los chicos necesitan una mano firme que les dirija”. De esta manera ha demostrado, sin comprometerse demasiado, que valora las opiniones del director de la banda. La mayoría de la gente piensa que quien es capaz de poner en palabras las opiniones de otros es que las comparte. Esto a veces es cierto, pero en otras ocasiones se trata de malentendidos convenientemente provocados y, por lo tanto, corregirlos no resultaría rentable.

¿Cuál es la razón por la que la actitud de “alumno de la vida” se acepta de tan buen grado? A primera vista, es posible que tenga la sensación de estar intentando simular un interés confiado y relajado que realmente no siente. No se preocupe; es el “miedo al escenario” del investigador; siempre nos acompaña en las fases iniciales del proyecto, hasta a los más veteranos. Sin embargo, le asombrará la facilidad con que se acepta su presencia y su derecho a formular toda suerte de preguntas.

¿Se ha tropezado alguna vez con personas excepcionalmente cooperadoras? Probablemente no, pero lo que sí habrá descubierto es una faceta de la naturaleza humana que le va a resultar muy útil. La mayoría de las personas creemos, en lo más íntimo de nuestro ser, que vivimos en un ostracismo inmerecido, que nadie reconoce nuestros méritos ni nuestra verdadera valía. En el momento en que aparece alguien blandiendo las armas de la publicidad —la pluma, el micrófono o la cámara— nos sentimos halagados y por fin se nos presenta la oportunidad de resarcirnos de tan asumida mediocridad. Por si esto fuera poco, hay mucha más gente de la que usted se pueda imaginar que siente el filantrópico deseo de decirle al mundo unas cuantas verdades que debiera conocer.

Todo ello, creo yo, es la explicación de la razón por la que la gente nos recibe a veces con tanto entusiasmo y responde tan amablemente a la atención que de ellos solicitamos.

Esto conlleva la obligación por su parte de actuar con un sentido de responsabilidad y de tratar con cuidado las vidas en las que ha penetrado. Sucede muchas veces que se deja el escenario de un documental con la sensación de que sus participantes no sólo le han convidado a cenar, sino que también han compartido con usted y con su cámara algo que es profundamente personal. Uno se siente muy obligado no solamente hacia “la verdad”, que es algo abstracto, sino hacia los individuos que le dieron algo de sí mismos. Incluso se podrá tener esta sensación con respecto a personas que no fueron especialmente de nuestro agrado y con las cuales no estábamos muy de acuerdo. La confección de un documental muchas veces origina inesperadas y acuciantes exigencias de orden moral.

Quiero aquí subrayar muy especialmente una regla cardinal que debe observarse durante la fase de investigación: *No debe nunca sugerir que va a filmar una escena determinada o a una persona determinada, a no ser que esté absolutamente seguro de que lo va a hacer.* La mayoría de la gente está deseando ser entrevistada o grabada mientras está trabajando, aun en los casos en que quieran aparentar lo contrario. Si no se compromete, evitará decepcionar a la gente y que se sienta rechazada. Ésta es la razón por la que deben subrayarse los aspectos provisionales e inciertos de su investigación durante el mayor tiempo posible. Podrá suceder que se viera obligado a rodar escenas o entrevistas concretas sólo para hacer feliz a alguna persona importante. La diplomacia en exceso debe evitarse porque cuesta tiempo y dinero.

Otra regla cardinal: *No diga nunca que va a mostrar las filmaciones a los participantes, bien sea montadas o sin montar, si piensa que puede producirse una posibilidad muy remota de que le presionen para que efectúe cambios que no son aconsejables.* A los participantes en una película, ya sea documental o de ficción, generalmente les desagrada su propio aspecto y amaneramiento y, por lo tanto, son las personas menos indicadas para ayudarle a formarse un juicio sobre el equilibrio y contenido de la película. Un reportero no tiene que enseñar su libreta de notas a nadie antes de que aparezca el artículo en el periódico y usted debe hacer lo mismo para evitar actuaciones que den como resultado una pérdida del control editorial. Esto a la larga será en beneficio tanto de uno mismo como de los participantes, ya que el impacto y la turbación iniciales por lo general se convierten más tarde en satisfacción y en una aceptación de la propia imagen cuando una asamblea de gentes expresa su aprobación.

## DECISIONES SOBRE LA ACCIÓN Y ELECCIÓN DE LOS PERSONAJES

Ya dije anteriormente que debe comenzar por hacer una lista de las secuencias posibles. En el hipotético proyecto de la banda que ha empezado a estudiar, tendrá que pasar algún tiempo en la Universidad investigando las particularidades y rutinas de la banda. En la lista de posibles secuencias podrían incluirse:

- las audiciones de la banda
- los ensayos de la banda
- la banda desfilando
- sus interpretaciones en los ensayos
- actuaciones especiales
- actividades sociales entre los miembros, bien antes o después de las sesiones
- actividades sociales entre los miembros en los períodos de inactividad.

Al igual que para una película del género de ficción, ha estado decidiendo localizaciones y qué actividades se van a filmar. Ahora tiene que hacer el “reparto de papeles”. Deberá comenzar por hacer anotaciones personales y confidenciales sobre los individuos que destacan. ¿Qué tipo de personas son? ¿Qué representa cada una de ellas dentro del conjunto? Una puede ser el payaso, otra el diplomático, otra el chico inseguro que se siente incómodo ante el militarismo de la banda, pero que no la deja porque valora mucho el ser miembro de ella. Puede haber chicos mayores que actúan como “policías” y que imponen la disciplina de la banda. También puede haber unos cuantos excéntricos cuya presencia es tolerada porque su rendimiento como músicos compensa sus rarezas.

## EL VALOR DE LOS PAPELES METAFÓRICOS

Además de una descripción funcional de cada uno de sus personajes, es también muy conveniente encontrar una caracterización *metafórica*. Todo esto, naturalmente, es para su uso personal y no debe ser divulgado, ya que podría pensar que, de alguna manera, está haciendo mofa de ellos. Al producir una visión metafórica del grupo y de su situación, se obliga a definir el papel subyacente en cada individuo, aunque no lo tenga así reconocido. La Película *Hospital*, de Fred Wiseman (1969), nos hace pensar en el Purgatorio, donde las almas son redimidas o enviadas hacia el infierno. La imagen es tan predominante y sostenida, que se da uno cuenta de que, por la fuerza de su propia visión<sup>4</sup> ha conseguido que veamos una sala de emergencia de Nueva York como una personificación de la mitología clásica. Ante nuestros ojos los doctores, enfermeras, policías y pacientes se convierten en actores de una renovada versión de la leyenda. Tras cada documental de cierta categoría hay siempre arquetipos humanos similares.

Por lo tanto, su obligación como documentalista y artista es simplemente reflejar la realidad. Es lo que hace un espejo, aunque devuelve también lo que es banal y neutro. Las revelaciones que haga su película, sin embargo, deben sobrepasar las expectativas de cualquier espectador. Lo que desea demostrar es que su película contiene los personajes, las pasiones, los ambientes y el esfuerzo que todo relato humano debe contener. La clave está no sólo en categorizar a los personajes, como hace el sociólogo, sino en utilizar los ojos del poeta o del dramaturgo para descubrir las constantes de la mitología y la leyenda que la vida cotidiana continuamente regenera.

Resulta de importancia vital, por tanto, asignarle un nombre a cada uno de los papeles metafóricos que desempeñan los distintos personajes (por ejemplo, rey, reina, bufón, profeta de calamidades, mediador diplomático, centinela, madre de la tierra). Con ello habrá dado el primer paso encaminado a reconocer cómo se ha ido construyendo una sociedad microcósmica con sus propios papeles, sus normas, su orden de valores y sus sanciones. Con esta llave de oro en las manos, la película irá retratando sólidamente ese universo en miniatura tan completo.

Imaginemos que la banda comienza a tener el aspecto de un microcosmo militarista, patriótico y autoritario. Esto parece (lar a entender mucho sobre la ideología y los antecedentes de la mayoría de los profesores y estudiantes. Como las actividades de la banda sugieren unos valores tanto de colaboración como de dictadura, lo cual es algo confuso, usted ahora decide que sería conveniente complementar dichas actividades con entrevistas, en la esperanza de que esto proporcionará a su audiencia acceso a la forma de pensar de los estudiantes y sus profesores. Al charlar con la gente, y al obtener muchos puntos de vista distintos, descubre uno quiénes son los individuos más profundamente representativos de los conflictos ideales que se desea exponer. Es indudable que el director de la banda es una figura carismática y que su poder es aceptado por la mayoría porque se considera beneficioso. Se habla con los músicos principales y con los otros profesores, y se comprueban las impresiones que ha sacado uno de estas charlas preguntando a cada uno la impresión que tiene de los demás.

## LA ENTREVISTA PREVIA: REACCIÓN DE LAS PERSONAS ANTE LA CÁMARA

Durante el período de investigación, además de estudiar las actividades de los personajes, también puede comprobar la forma en que se comportará la gente ante la cámara. Los que tienen un ansia irreprimible de “hacerse famosos” (que es lo que la mayoría de la gente asocia con las cámaras de cine y televisión) seguramente tendrán una actuación muy pobre, e incluso llegarán a enmudecer por culpa de los nervios. No se puede arriesgar a que el rodaje se vaya a pique por este motivo.

En la segunda visita es conveniente que se lleve la grabadora. Yo siempre pido permiso para ponerla en marcha. Cuando comienza la grabación, la mayoría de la gente, al ser consciente de que sus palabras se están grabando, se encuentra violenta, pero enseguida comienzan a hablar y a expresar sus sentimientos con mayor libertad y soltura; sin embargo a otras personas no les sucede lo mismo. Algunas hablan con monosílabos, mientras que otras tienen una acentuada tendencia a divagar o a calificar todo lo que dicen.

Una vez haya terminado de grabar, llévese la grabación y, sencillamente, póngase a escucharla y tome nota de todo lo que se le vaya ocurriendo. A través de este tipo de entrevistas informales es fácil reconocer a las personas de las que se puede obtener mayor rendimiento a nivel de voz, quiénes permanecen imperturbables ante los problemas de los personajes, y las que son incapaces de hablar o no lo quieren hacer cuando se va a grabar lo que tienen que decir. A veces sucede que una persona que en un principio resultaba interesante y agradable no lo es tanto al someterla a la grabación, pues su voz tal vez resulta desafinada o desagradable o bien no consigue trasladar a imágenes sus palabras (le manera lógica y comunicativa. Otras resultan monótonas o faltas de expresividad, lo cual, infortunadamente, da un sentido negativo a lo que dicen o hacen en la pantalla. Es importante también la calidad de la voz. La áspera voz de Henry Kissinger, por ejemplo, tal vez fuera decisiva en su falta de popularidad.

Es curioso, pero esto no se puede apreciar hasta que nos apartamos de la persona en cuestión y nos ponemos a escuchar la grabación con cierta objetividad. Si desde un principio distinguimos lo que funciona bien y lo que no, ahorraremos tiempo, dinero y los quebraderos de cabeza que vendrían a continuación. Suele ocurrir también que la grabación confirma lo que ya sabíamos de antemano: que es una delicia escuchar a esa persona y que desde luego la vamos a utilizar. Para cuando llegue ese momento, ya sabrá cuáles son sus prioridades y los principales participantes —en representación de aspectos diferentes y probablemente opuestos de su esquema de trabajo— habrán sido fáciles de elegir.

Estas entrevistas previas, si se han grabado correctamente, en un lugar tranquilo y sin que las voces se solapen, se pueden superponer más tarde a las imágenes.

## DESARROLLO DE LA ESTRUCTURA TEMÁTICA DE LA PÉLICULA

Supongamos que ya está convencido de que la banda es realmente un análogo viable para un aspecto de la estructura política de su país, con una figura paternal y carismática al timón. Esta analogía no es, en modo alguno, inverosímil. En la película *Hearts and Minds* de Peter Davis (1974) se utilizan repetidamente escenas de los deportes norteamericanos y del espíritu de equipo competitivo que engendran, como paralelo a los valores expresados por los proponentes de la guerra de Vietnam. Los que hicieron la película, al dejar entrever esta comparación, se mostraban en apoyo de la idea de que una mentalidad deportiva puede condicionar a los hombres para que consideren un conflicto ideológico internacional en términos de “nuestro equipo” y “su equipo”, lo cual es una trágica equivocación. Tuvo que pasar algún tiempo para que los jóvenes soldados comenzaran a preguntarse cuál era el verdadero significado de “jugar para el equipo”. La película da a entender que mediante estos condicionamientos y metáforas se nos prepara para que enviemos a nuestros hijos a sufrir y morir. El hallazgo de metáforas tan vivas y vibrantes es la labor del documentalista que desea atraer la atención de la audiencia hacia la invisible estructura que yace bajo la sociedad.

Quienes hacen declaraciones de principios con auténtica convicción suelen constituirse en líderes de masas. Richard Nixon, Ronald Reagan y Margaret Thatcher seducían al electorado con sus profesionales de la publicidad y sus mensajes populistas; nuestra misión es utilizar el cerebro y nuestras artes más sutiles para penetrar en lo superficial y revelar realidades más profundas y compensadoras.

## COMPROBACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Durante la investigación es importante hablar con el mayor número posible de personas y recoger un máximo de puntos de vista importantes. Los juicios iniciales que uno tiene generalmente están basados en unos datos insuficientes y poco representativos y, por consiguiente, contrastar nuestras suposiciones con las impresiones de una gente que ya es experta en el tema por razón de sus vivencias es el mejor procedimiento para obtener una información más exacta y fiable.

Resulta fascinante darse cuenta de que los individuos —especialmente los muy visibles— son vistos de forma bastante distinta según las personas a las que interroguemos. Es inevitable que existan tantos puntos de vista partidistas como prejuicios, pero se necesita saber en qué están basados. Contrastar las impresiones que tiene la gente sobre sus “personajes” principales le permite desechar juicios superficiales, con lo cual podrá incorporar a su película la riqueza y diversidad que yacen bajo la trama de tensiones que aglutina a cualquier grupo de gente.

Ahora ya conoce a fondo la gente y el ambiente que rodean a la banda de música de la Universidad. Ha llegado el momento de retirarse a decidir cuáles son sus prioridades, pues si hubiera de rodar ahora mismo, no sabría claramente qué dirección tomar.

## DESARROLLO DE LA HIPÓTESIS DE TRABAJO Y DESCUBRIMIENTO DE LA DIALÉCTICA

Independientemente de los motivos iniciales que tuviera al pensar en el tema de la banda, deben ser ahora revisados a la luz de la mayor información de que dispone. Creo que en mis anteriores comentarios sobre el documental ya (tejé bien sentado que para que una película pueda ser calificada como documental debe presuponer una actitud crítica hacia algún aspecto de la sociedad. Richardson afirmó muy acertadamente en *Literature and Film* que “la literatura tiene el problema de hacer, de alguna forma, que lo significativo sea visible, mientras que el cine se encuentra con frecuencia intentando lograr que lo visible sea significativo”. Esto es muy cierto del documental, en el que hay un exceso de verosimilitud y una escasez de significados subyacentes que sean interesantes. Mostrar algo no es suficiente: debemos también conseguir que se vea su importancia. ¿Cómo se logra esto?

Generalmente, lo que consideramos importante —tanto en lo referente a temas como a individuos— reside en el hecho de que existe algún tipo de conflicto. El conflicto puede ser entre gentes que tienen diferentes opiniones, diferentes convicciones o diferentes ambiciones. Como en el caso de *Nanook*, puede ser entre el individuo y su entorno o se puede producir entre clases o generaciones de gentes, o entre razas o naciones. Incluso puede ser el desasosiego interno de un individuo en pugna con deseos conflictivos.

Jean-Luc Godard dijo una vez, al rechazar las fórmulas psicológicas como medio para la creación de personajes del cine, que en la vida real no logramos nunca disponer de una clave mágica y psicológica para adentrarnos en los pensamientos y sensaciones de otra persona. Todo lo que vamos conociendo es sugestivo y fragmentario y lo vamos agrupando únicamente en base al

comportamiento externo de la persona en cuestión. Godard dijo que el método que él había escogido para revelar la personalidad era el de concentrarse en las contradicciones de una persona, porque esto era lo que mostraba con mayor claridad lo que estaba sin resolver y, por lo tanto, lo que tenía mayor actividad en la vida interior de una persona.

El documental debe descubrir las ambigüedades y contradicciones de los “asuntos sin terminar” de sus personajes y centrarse en aquellos aspectos de su tema que estén realmente en movimiento. En su investigación de la banda universitaria sospecha que ésta tiene un carácter ejemplarizador: el país camina eternamente en busca de la democracia y, sin embargo, está hambrienta de liderazgos que le ayuden a evitar a los indeseables por su propio bien. Pero ahora surge una dificultad. El director de la banda es un autoritario de la peor especie, pero la banda necesita quien la dirija y además muchos chicos le aprecian. Y lo que aún confunde más es que, a pesar de que están en desacuerdo con él, descubre que a usted mismo también llega a gustarle.

¿Qué debe hacer? ¿Dejarlo? Es indudable que ha tropezado con un tema realmente interesante, considerando además que tiene una actitud contradictoria y ambivalente en lo que concierne a esta persona y al entorno que se ha creado.

Para su propia claridad de ideas, lo que debe hacer ahora es definir el enfoque, el concepto implícito de su película. Éste no deben compartirlo personas ajenas a su equipo, pero es absolutamente vital para cualquier rodaje que vaya a efectuar. Me viene a la mente una película que constituye un buen ejemplo. Quizás hayan visto ustedes *Ensayo de orquesta* (1979), una regocijante película que Fellini hizo para la televisión sobre una ficticia orquesta que se revela contra su director y cae en la anarquía. Superficialmente, la película es una comedia, pero utiliza a la orquesta como metáfora de nuestra compleja sociedad, que es interdependiente y necesariamente, altamente disciplinada. El director actúa como dirigente, pero su papel sólo redundaba en beneficio de todos cuando todos los instrumentistas cooperan y aceptan su autoridad. Cuando unos cuantos individuos comienzan a afirmar su autonomía, la música al principio se hace imperfecta y discordante y, después, completamente caótica. Incluso el teatro de la ópera, que está siendo atacado por enemigos invisibles, comienza a desmoronarse. Finalmente, como aquello se estaba haciendo muy incómodo, la orquesta se corrige y vuelve a tener un rendimiento óptimo.

Una alegoría como ésta contribuye a demostrar cómo una banda y su director pueden constituir una metáfora de la unidad política de bastante fuerza, como una tribu o una nación. De hecho, al tratar del carisma y la autoridad, nuestra película sobre la banda podría convertirse con facilidad en una parábola sobre el poder y la ideología imperante.

Algunas personas adictas a las ciencias sociales podrían sentirse algo molestas en este caso y decir que “¡eso es una manipulación!”. A ellos yo les contestaría que el documental no existe solamente como herramienta de la ciencia social, que postula la existencia de este o aquel fenómeno reforzando sus argumentos con una tabulación de hechos y cifras. Su objetivo es más bien artístico: compartir una forma (le ver las cosas). El documental alcanza su nivel más alto cuando nos proporciona una visión mayor —mediante una sutil argumentación— de algo que antes era banal y que no tenía significado y que ahora se nos presenta como tema de gran importancia.

Entonces, ¿qué significado, qué estructura temática estamos descubriendo en la situación de nuestra banda? Hemos descubierto accidentalmente algo que no creíamos que existiera: un déspota benevolente que resulta valioso y al que se valora, a pesar de que todos los miembros de la banda se ven a sí mismos como exacerbados individualistas. Se trata de la maravillosa alegoría de la sociedad “libre”, que consiente en desfilar a paso disciplinado para lograr una supremacía que se somete con entusiasmo a una forma de mando que es la mismísima antítesis de sus ideales democráticos e individualistas. Éste es el meollo de su idea; esta paradoja que se encuentra bajo la superficie de lo que se ve.

Todas las secuencias que ruende a partir de ahora —las actividades, las entrevistas y las discusiones que los chicos mantuvieron ante la cámara a petición suya— deben crear las partes contradictorias de esta visión central. Es una visión compleja que, en última instancia, no admite juicios de valor y no refleja nada de lo que esperaba encontrar, sino lo que estaba allí, existiendo contra toda lógica y parecer.

Aunque inventé este ejemplo, yo mismo experimenté un tipo de conversión muy similar hace muchos años, mientras hacía una película en una finca señorial en Inglaterra. Se me dice que mi película *A Remnant of a Feudal Society* reflejó mi incapacidad para reconciliar el carácter contradictorio de la finca, que se siguió dirigiendo de forma bastante feudal hasta tiempos recientes. Algunos de los supervivientes recordaban la finca como lugar seguro y ordenado —mucho trabajo, pero un gran espíritu de comunidad—. Para otros, el régimen era demasiado exigente, represivo y degradante. Ninguna de las personas tenía una opinión clara y muy definida, ya que todas ellas habían tenido experiencias distintas y sólo habían llegado a unas conclusiones de orden provisional, si es que se las podía denominar conclusiones. El único factor que podía determinarse con alguna seguridad es que las personas de la parte alta de la escala social recordaban los viejos tiempos con mayor agrado que los de la parte baja, aunque todos valoraban la sensación de seguridad y continuidad que el lugar tenía anteriormente.

Antes de ir a la finca yo pensaba que las gentes que habían servido a un amo feudal estarían unidas en su condena del sistema, ya que éste era el curso de la historia —de alguna forma monolítico— descrito en mis libros de texto. Después resultó que la cosa real era mucho más humana y mucho más compleja e interesante y me hizo comprender por qué mis libros de historia me parecían simplistas y aburridos.



## LA HIPÓTESIS DE TRABAJO COMO NECESIDAD

Nadie puede emprender ningún tipo de viaje sin antes escoger una dirección y fijarse un objetivo. En lo que se refiere a la realización de documentales opino que, inicialmente, cualquier tipo de explicación hipotética, incluso un prejuicio, es un mejor punto de arranque que la vacuidad emocional que supone no tener ninguna opinión. Si no hubiera iniciado mi película sobre la finca feudal con opiniones firmemente arraigadas, dudo que mi visión del lugar se hubiera podido desarrollar en la forma que se hizo. De otra manera la película podía haber sido únicamente un aburrido relato sobre la nostalgia de unos empleados que recordaban los antiguos tiempos.

Desde el momento que descubra una idea que le parezca atractiva, escriba *lo mínimo que su película ha de expresar*. Esta hipótesis, que se modificará a lo largo de la investigación, es el mínimo indispensable al que debe aspirar. De esta manera se habrá librado de ese duendecillo que a lo largo del rodaje le susurra al oído: “¿esto es realmente una película?”. Si la preparación ha sido meticulosa y ha estado correctamente enfocada, la película, salvo accidentes, será un hecho.

Una base sólida de este tipo es lo que le permitirá mirar hacia adelante, con lo cual podrá complementar o modificar su visión original. Mantener la hipótesis en mente como vara de medición para todo lo que vaya a rodar es un procedimiento muy útil que da buenos resultados, ya que dicha hipótesis se amplía y enriquece en todos los rodajes, en una medida que excede con mucho los requisitos que se fijaron originalmente para que la película resultara interesante.

La investigación tiene una particularidad muy inquietante que se debe enfatizar: si no decide con anticipación cuál va a ser la hipótesis de trabajo, ésta no surgirá durante el rodaje. Las exigencias del rodaje impiden que nos dediquemos a pensar lo que vamos a hacer a continuación, de manera que podríamos decir que *un documental 510 se convierte en un verdadero estudio del tema cuando se tiene algo que decir antes de comenzar*. Si se dispone a trabajar con el equipo y espera encontrar después “algo que decir”, quemará todas sus energías en mantener al equipo en actividad y en tratar de simular ante todos que sabe lo que se trae entre manos. Cuando vuelva a la sala de montaje, se dará Cuenta de que el material no tiene ni enfoque ni visión.

El proceso de investigación es inútil si no cristaliza en decisiones específicas, prácticas y concretas.

## DESARROLLO, CONFLICTO Y ENFRENTAMIENTO

Un ingrediente esencial de cualquier documental es la evidencia de crecimiento o cambio. Hay muchos documentales que son un fracaso porque sólo se refieren a una situación estática. Siempre que la logística 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. Una película en la que se aprovechó de forma magnífica el paso del tiempo fue *28 Up* (1986), de Michael Apted, en la que se va visitando a un grupo de niños con intervalos de siete años, entre las edades de siete y veintiocho años. Como se da el hecho extraño y misterioso de que hay muchos que ven realizadas las aspiraciones que tenían a los siete años en lo referente a su educación, su carrera y su matrimonio, la película impresiona mucho y suscita preguntas importantes sobre cómo y cuándo hace la gente las elecciones que tanta repercusión van a tener en sus destinos personales. Recientemente se ha estrenado *35 Up*, pero personalmente prefiero la perspectiva de su predecesora.

Desafortunadamente, la mayoría de los documentales tienen que ser rodados en un período de tiempo limitado y muchas de estas películas dejan al espectador con la decepción de haber estado perdiendo el tiempo con 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. Esto puede ser un *movimiento físico* (por ejemplo, una casa nueva, un nuevo trabajo, un viaje), o un *movimiento en el tiempo* (cambio de estación para el agricultor, crecimiento de un niño, retrospectiva del trabajo de un pintor), o puede ser un *desarrollo psicológico* (persona que ha estado en la cárcel y que se va acoplando a una vida en libertad, el joven que consigue su primer trabajo remunerado, el adulto analfabeto que aprende a leer).

Otra forma de dar a la película una sensación de desarrollo es asegurándose de que, de alguna forma, trate de un conflicto y de que se sigue el conflicto a través de suficientes fases para lograr una sensación de movimiento. Este conflicto puede residir dentro de un personaje (una madre lleva a su niño al colegio por primera vez); entre dos personajes (dos sociólogos que sostienen teorías opuestas sobre la criminalidad); entre un personaje y su entorno (un agricultor africano que sobrevive, día tras día, a una sequía), o miles de otras combinaciones.

Para lograr esto, lo esencial es tener una sensibilidad hacia la gente y sus problemas. Cuando uno se pregunta *¿qué es lo que está intentando hacer esta persona?* y *¿qué es lo que quiere?*, ya se está definiendo a dicha persona en términos de movimiento y voluntad. Y asimismo, dado que no existe movimiento sin oposición, esto conduce a la siguiente pregunta, es decir, *¿qué o quién está evitando que esta persona consiga lo que desea?*

Los elementos de lucha, competencia y voluntad están presentes en el meollo del drama de cualquier medio, incluyendo el documental. Un documental sin algo de lucha por conseguir un movimiento acabará siendo solamente un catálogo de episodios.

A la película sobre la banda de música de la universidad podrían incorporar- se distintos tipos de desarrollos. Uno pudiera ser el seguir la evolución de uno de los músicos jóvenes que aspiran a ingresar en la banda. Otro el de asegurar- se que durante el período de rodaje se va a producir alguna gran competición que ponga a todo el mundo bajo una especial tensión. Y otro desarrollo pudiera ser después de la graduación, cuando el nuevo licenciado pase de ser una persona importante en la universidad a un don

nadie en busca de trabajo. En términos metafóricos, se ha cubierto un ciclo de nacimiento, vida y muerte en la existencia de la banda, que sigue su curso.

Puede tener bien definido un conflicto, pero continuará siendo un concepto abstracto, a menos que descubra la manera de mostrarlo en acción en la pantalla. Asegúrese, por lo tanto, de ordenar paso a paso las partes en conflicto y de orquestar, si fuera necesario, un *enfrentamiento* entre los elementos que en su película entran en oposición. Si un instrumentista ha de someterse a una rígida prueba consiga tomas de sus facetas más importantes. Si un joven está buscando trabajo, procure filmarle mientras celebra una entrevista para conseguirlo. Siempre es mejor mostrar el esfuerzo que se realiza que hablar de él.

En muchas ocasiones tendrá que asegurarse de que “el enfrentamiento” se produzca; por ejemplo, podría hacer que dos músicos que mantienen opiniones opuestas en lo que se refiere a la banda disputaran verbalmente ante la cámara. Si en una película sobre un albergue para los que carecen de hogar la cuestión clave es si realmente es necesario que las personas allí recluidas cumplan estrictamente el reglamento, asegúrese de filmar los enfrentamientos entre estos últimos y los encargados del albergue. Podría ser necesario solicitar a los recluidos o a los encargados del albergue que inicien un episodio típico, si no se produce ninguno espontáneamente. En este caso tendrá que hacer uso de un cierto grado de artificio para hacer justicia al tema que está desarrollando. Ésta es la función catalizadora de la que hacen uso los directores que siguen la corriente del *cinema vérité* y que los partidarios del cine directo aborrecen.

## CURVA DRAMÁTICA

Es difícil predecir lo que verdaderamente constituye un argumento para un documental. Sin embargo, durante la investigación resulta práctico aplicar la curva dramática tradicional (Figura 9. 1) a nuestras propias ideas. Y es extraordinariamente práctico como herramienta de análisis durante la edición, que es la segunda oportunidad que tenemos para llevar a cabo un trabajo de realización.

El principio de la curva dramática postula que una historia se desarrolla a través de un conflicto hasta que se produce una crisis y, a partir de este momento, tienen lugar una serie de cambios que culminan en la resolución del conflicto —que no necesariamente ha de ser pacífica, todo hay que decirlo—.

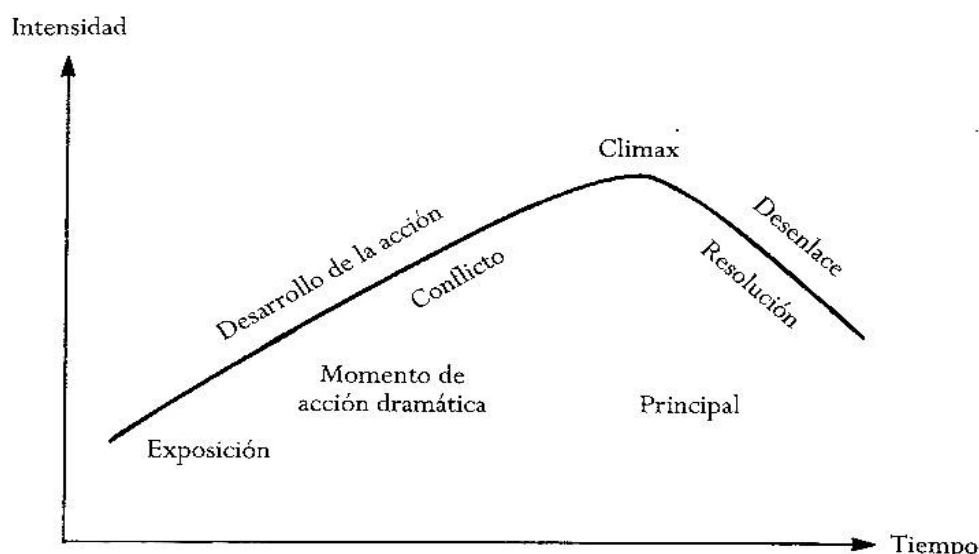


Figura 9.1.

La curva dramática. Las distintas variaciones son aplicables a todo arte narrativo, incluyendo la película documental. Este mismo principio resulta útil para analizar cada escena por separado.

En el documental *Soldier Girls*, de Broomfield y Churchill, la crisis se produce probablemente cuando el soldado raso Johnson, después de una serie de conflictos de intensidad creciente con sus superiores, tiene que abandonar el ejército en medio de la deshonra, a pesar de que, en su fuero interno, no lo lamenta tanto. La conclusión a la que llega el público es que quizás habría que preparar mejor a los soldados para conseguir que fueran capaces de sobrevivir a las condiciones de la guerra.

En *Salesman*, (1969) de los hermanos Maysles, el clímax, según los espectadores, se produce cuando el vendedor ambulante de biblias Paul Brennan fracasa en las ventas y se queda a la zaga como un lobo herido. Sin proponérselo, resulta responsable de que un colega suyo pierda una venta. En el pasaje final de la película vemos cómo todos le abandonan como si fuera un moribundo y la película concluye con un plano de Paul mirando al vacío fuera de pantalla.

Una vez asimilado el clímax, el resto del desarrollo dramático transcurre con naturalidad por las distintas etapas anteriores y posteriores a la cresta de la curva:

En la *introducción o exposición* se hace la presentación de algunos personajes y sus respectivas situaciones y se informa sobre el momento, el día, lugar y época, etc. El drama moderno no cuenta con público cautivo y, por lo tanto, no nos podemos permitir retrasar la acción principal; el conflicto básico, es decir, la lucha entre fuerzas oponentes debe plantearse enseguida, para ser fieles a lo que yo llamo "contrato del documentalista con el público". Determinar cuanto antes el objetivo y las claves de la película que vamos a mostrar es, en realidad, un modo de asegurar el interés del espectador hasta el final.

La *acción dramática* comienza cuando entran en juego intereses opuestos. En el ejército la instrucción básica constituye siempre una lucha entre las pretensiones de uniformidad propias del ejército y el individualismo de los reclutas. El ejército aspira a romper la identidad individual y sustituirla por mentes entrenadas para obedecer ciegamente y sin pensar. En *Soldier Girls*, comienza la acción dramática en el momento en que el sargento Abing ve que la soldado Johnson sonríe cínicamente cuando la reprende. A partir de este momento se desencadena una lucha desigual entre ambos. Estamos hablando de un hombre blanco que trata de imponer su voluntad a una mujer negra, y este aspecto reviste inquietantes connotaciones de esclavitud.

El *in crescendo* o conflicto de la acción muestra cómo se va diversificando y cargándose de matices sorprendentes y de suspense. En *Soldier Girls* las intenciones del ejército y la atemorizada y cobarde resistencia de los inadaptados van ganando intensidad hasta alcanzar niveles mucho más serios y ofensivos.

Cuando vemos a protagonistas y antagonistas enzarzados en un esfuerzo tan revelador empezamos a comprender los motivos, las metas y las circunstancias de cada uno de ellos; en este preciso momento tomamos partido y, a pesar de la ambigüedad, vacilamos.

- El *clímax*, o punto álgido de la curva, es el momento en el que la confrontación da un vuelco irreversible a la situación.
- El *desenlace o resolución* es la consecuencia última que se deriva del conflicto planteado. Esto incluye no sólo lo que finalmente les sucede a los personajes, sino también la interpretación que de la historia se haga en las últimas secuencias. Como en cualquier otra modalidad de narración, en el documental se puede cambiar el sentido de la película entera según la situación en que se deje a los personajes ante los espectadores.

Existen muy pocos documentales que sigan de manera exacta esta fórmula, pero hay unos pocos, de gratisimo recuerdo, que se ajustan a ella perfectamente. La fórmula se emplea con gran fervor en Hollywood. Muchos manuales que versan sobre la escritura de guiones van más allá y se atreven a dar recetas alarmantemente rígidas que hablan de insertar puntos álgidos en determinadas páginas. Afortunadamente, el género documental es díscolo y no se somete fácilmente a este afán de controlar todo, pero lo que sí resulta inexcusable es que el documental contenga cierta dosis de dramatismo. Esto es también aplicable al ensayo, al montaje, o a otras formas de documental, no se limita a la narrativa en sus múltiples facetas. La curva de presión, crisis y descenso para llegar a la resolución también se encuentra en las canciones, las sinfonías, la danza, el mimo y los cuentos tradicionales, porque es tan consustancial a la vida humana como el respirar o el sexo.

Lo que me parece prodigioso es que una secuencia pueda constituir en sí misma un drama en miniatura, siguiendo la misma línea ascendente de presiones que conducen al clímax o punto álgido, para posteriormente disolverse en una nueva situación. Usted, como director de documentales, verá con frecuencia cómo una secuencia se desarrolla espontáneamente sin llevar a ninguna parte. Los personajes se agarran a una opción y nos tenemos que dar por vencidos. Los puntos de apoyo, que en términos dramáticos se conocen como puntos fuertes, son la unidad mínima de toda secuencia que contenga intercambio dramático. Incluso los montajes sin personajes, como los de *The River*, de Lorentz (1937), siguen esta misma curva expresiva.

El ciclo vital de la unidad dramática (planteamiento inicial, juego de tensiones, enfrentamiento, cambio de perspectiva vital de un personaje) puede repetirse varias veces en una misma escena. Al reconocer este ciclo en la vida real, o al filmar la vida que realmente está teniendo lugar, sabemos cuándo debemos filmar y qué partes de la escena documental debemos utilizar. La existencia de esta progresión contribuye a crear *tensión dramática*. No tema que la audiencia se mantenga a la expectativa o trate de adivinar. Como dijo Wilkie Collins, el padre de la novela de misterio: "Hazles reír, hazles llorar, pero desde luego, hazles esperar". La necesidad de crear esa tensión es perfectamente aplicable al documental.

Importa poco que conozca la terminología dramática o que, por puro instinto, capte que se está produciendo ese ciclo. La capacidad para reconocer la acción dramática en el momento en que ésta se produce es lo que realmente distingue al director de valía, haga ficción o documentales.

## LOS HECHOS Y LA NARRACIÓN

Antes de iniciar el rodaje, habrá veces que se dé cuenta de que hace falta una narración para poner la película en marcha y para enlazar los bloques sucesivos de material. No obstante, no es muy aconsejable depender de la narración y, por lo tanto, se debe llevar una lista progresiva de hechos que son vitales para que la audiencia alcance una comprensión del material, como nombres, lugares, edades, fechas, horas, la secuencia de los principales acontecimientos, la relación que existe entre ellos, etc. Ésta es la información que debe surgir de la película, de una forma u otra, para que tenga sentido para los espectadores que la ven

por primera vez. Asegurar que todo este material lo vayan proporcionando los participantes en la película es parte de su labor como director. Deberá evocar más de una visión, derivada de múltiples personas. Si cumple todos estos requisitos, podrá prescindir de cualquier tipo de texto o narración y dejar que las imágenes y los personajes vayan proporcionando la información vital a medida que se vaya precisando.

## INVESTIGACIÓN CONJUNTA

La forma ideal de realizar la investigación es en unión de una segunda persona, que puede ser un destacado miembro de su equipo. La fuerza de una película reside en el hecho de que se hace en colaboración y se dará cuenta de que sus percepciones e ideas tendrán mayor riqueza al compartirlas con un compañero que es de su misma mentalidad. Otra ventaja es que muchas veces se necesita un apoyo moral al adentrarse en nuevos lugares e intentar deshacer equívocos y prejuicios. De esta forma, se hará posible que los dos compañeros estén relativamente relajados y esta naturalidad tendrá reflejo en la actitud que los participantes adoptarán ante la cámara.

Otra ventaja de trabajar en colaboración es que puede comprobar si las intuiciones que uno va teniendo son compartidas por el otro, especialmente si tienen un sentido negativo. Ocurre frecuentemente que uno sólo se da cuenta a medias de lo que es importante, con lo cual le puede pasar desapercibido algo que luego resulta ser muy significativo. Aunque esto parezca negativo, también hay un lado positivo: a veces se vislumbran datos e indicios que pueden conducir a cosas de mayor importancia, y un compañero también se puede constituir en un respaldo importante.

## PLANIFICACIÓN DE LAS TOMAS: LOGÍSTICA Y PLAN DE RODAJE

El cálculo del tiempo que va a hacer falta para rodar ciertas escenas sólo se puede hacer cuando se tiene experiencia. Por lo general, un trabajo cuidadoso requiere más tiempo del que se imagina. Normalmente sólo se debe programar una, dos o un máximo de tres secuencias por día de trabajo, a no ser que esté utilizando la luz disponible y se tienen buenas razones para pensar que lo que se quiere lograr va a resultar sencillo y directo. Incluso para una entrevista sencilla, con una duración en cinta de 20 minutos, puede hacer falta en conjunto un total de 3 horas. Debe preverse bastante tiempo para el desplazamiento de una localización a otra y, también, para el desmontaje de los equipos en la localización previa y su nueva instalación en la siguiente. Por lo general, una unidad nueva resulta bastante más lenta que la misma unidad diez días después.

Para un documental de 30 minutos pueden hacer falta entre tres y ocho días de rodaje, según: a) el número de desplazamientos, b) la cantidad de grandes esquemas de iluminación y c) la complejidad y grado de imprevisibilidad que tenga el tema. Por ejemplo, si se está rodando en el recinto de recreo de un colegio y se quiere filmar un enfrentamiento entre dos chicos, quizás tenga uno que estar a la expectativa durante varios días. Por otro lado, si lo que se desea simplemente es filmar al cartero entregando una carta determinada, se pueden organizar las cosas para que no hagan falta más de unos diez minutos. Se deben evitar las previsiones demasiado optimistas. Lo más acertado es calcular lo mejor y lo peor que puede suceder y quedarse en un punto intermedio.

Un lujo del que dispone el cineasta no profesional, que generalmente sólo se concede al fotógrafo naturalista, es la libertad de rodar durante un período largo. En la mayoría de los documentales es difícil mostrar un desarrollo verdadero, porque en un mundo comercial en el que hay que respetar las economías no resulta rentable reunir a un equipo a intervalos de seis meses —por ejemplo— durante un período de dos años. Y este tipo de observación prolongada es el que, precisamente, puede captar verdaderos cambios en la vida de las gentes. El cineasta independiente tiende a trabajar en grupo y a abarcar varios proyectos a la vez, por lo que no se ha de reunir al equipo expresamente para un proyecto determinado, como sucedería si se tratara de un equipo comercial.

Con independencia del hecho de que esté rodando de forma prolongada o compacta, debe hacer por adelantado una planificación del rodaje y mostrarlo a todos los interesados para que lo comenten. Con suficiente anticipación, *asegúrese de que todos disponen de una copia mecanografiada de la planificación*. El tiempo que se dedique a la planificación y a informar al equipo de los planes que se han hecho supondrá, posteriormente, un ahorro de tiempo, dinero y disgustos. Cuando no se informa debidamente a los componentes del equipo, tenderán a esperar pasivamente hasta recibir instrucciones y cuando surjan incidencias en el rodaje no tomarán ninguna iniciativa.

Incluya en el plan los números de teléfono de contacto de cada localización. Siempre que varias personas tienen que reunirse en un lugar determinado a una hora determinada, hay que contar con que alguien se pierda o tenga una avería en el coche. Resulta enloquecedor sentirse incapaz de actuar por falta de información y, a menos que todo el mundo cuente con teléfono móvil, esto supone un amenaza constante cuando se rueda en distintas localizaciones. Una posible solución es disponer de un número telefónico de contacto (el de su hermana, que trabaja todo el día en una oficina, por ejemplo, o un servicio de mensajes telefónicos) para que incluso las personas en tránsito puedan establecer contacto a través de un tercero.

Se debe incluir también un listado de los equipos especiales o personal especial que se precisa en cada una de las localizaciones, e instrucciones claras sobre los medios de desplazamiento, con el fin de facilitar el que todo el mundo llegue a tiempo. La distribución de fotocopias de un mapa con las localizaciones y los números de teléfono bien señalados pueden suponer un valioso ahorro de tiempo.

## CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

El formato de cesión personal de derechos es un documento mediante el cual el firmante le concede el derecho a hacer uso público del material que ha rociado. Normalmente, no tendrá que enfrentarse con problemas legales a no ser que permita que la gente albergue la fantasía de que va a hacer mucho dinero comercializando su imagen. No hay nadie que se haya hecho rico haciendo documentales, si la gente tiene otra idea, debe corregir su error.

Debe tener a mano los formatos de cesión personal de derechos (véase Figura 9.2) para que sean firmados por los participantes inmediatamente después de que se haya completado la filmación. Ninguna firma es válida sin un mínimo pago legal de 1 dólar, pago simbólico que debe efectuar solemnemente. El documento firmado de cesión es una forma de consentimiento que le concede derechos de autor sobre la imagen y palabras del participante. Como es evidente que no resultaría práctico, en el caso de unas tomas en la calle, recabar las firmas de todas las personas que están allí presentes, generalmente lo que se hace es que firmen el documento los que dicen algo ante la cámara. Evidentemente, en esto hay que ejercer buen juicio: el documento de cesión de derechos tiene el fin de evitar que las personas a las que se ha filmado luego se desdigan de lo que fue un acuerdo puramente verbal, o que decidan a última hora que no desean aparecer en su película. Por lo tanto, para evitar problemas en lo referente al uso posterior de las filmaciones se debe siempre hacer que los documentos se firmen. Los menores no tienen capacidad para firmar documentos legales y, por lo tanto, se precisará el visto bueno de sus familiares o de sus tutores.

Impreso de Cesión Personal de Derechos

He recibido la cantidad de \_\_\_\_\_ por la \_\_\_\_\_ que concedo a Producciones \_\_\_\_\_, sus sucesores y cesionarios, mi libre permiso para que distribuyan y vendan todas las fotografías fijas, películas de cine, grabaciones en video y grabaciones sonoras que se han tomado de mi persona para la producción cinematográfica que provisionalmente se titula \_\_\_\_\_

Firmado

Nombre (en letras mayúsculas, por favor)

Dirección

Fecha

Firma del padre o tutor

Atestiguado por

Fecha

Figura 9.2. Documento de cesión de derechos.

## PERMISO DE RODAJE EN LAS LOCALIZACIONES

Las condiciones varían de un país a otro, pero en general las cesiones personales de derechos se firman inmediatamente *después* del rodaje, mientras que el permiso para filmar en una localización determinada se debe gestionar *antes*. Desde un punto de vista estricto, se debe obtener permiso *por escrito* para rodar dentro de edificios particulares y en medios públicos de transporte, parques, estadios, etc. Todo lo que está abierto sin restricciones a la vista de la gente (como la calle, los mercados, las reuniones públicas) se pueden filmar sin necesidad de pedir permiso a nadie. Cuando el lugar es de propiedad particular, se debe recabar el permiso del propietario, porque de lo contrario corre Uno el riesgo de ser demandado por no respetar el derecho a la intimidad. Esto sucede en muy raras ocasiones, a no ser que se estime que el demandar a su compañía o a usted vale la pena. Es más propio del periodismo de investigación.

La mayoría de las ciudades tienen restricciones en lo que se refiere a filmaciones en la calle. En la práctica esto supone que ha de obtener permiso de la policía o, quizás, darle una gratificación a un guardia para que aleje a los curiosos que resultan molestos o para que regule el tráfico. Desde un punto de vista técnico, si no utiliza la cámara manual y se pone a instalar un trípode, se considera que ha traspasado la frontera de un mero reportero de noticias y está haciendo una filmación a gran escala, pero casi nunca hay nadie por allí al que esto le pueda importar, a condición de que no congestione el tráfico. Algunas ciudades grandes, como Chicago, por ejemplo, son generosas con todo lo que sea cine, pero en otras, como París y Nueva York, la luna de miel acabó hace tiempo. Las condiciones van siendo cada vez más restrictivas y los permisos para filmar en cada localización se suelen tramitar a través de los departamentos *ad hoc* de los Ayuntamientos. También existe un seguro especial para cubrir las ocasiones en las que el rodaje implica algún riesgo para el público. En estos tiempos de tantos litigios un abogado perspicaz puede convertir el hecho de que se encuentre un trozo de tiza en una acera en una causa para plantear un pleito contra la seguridad vial, así que vaya con cuidado, es la jungla lo que está ahí fuera....

Los documentalistas, fieles a la tradición, primero ruedan y después hacen las preguntas, porque saben que una combinación de ideales y pobreza probablemente dará como resultado el que se les eche de allí con irritación si alguien con capacidad oficial comienza a hacer preguntas. Con esta solución se corren todo tipo de riesgos en los países no democráticos, donde con frecuencia se considera, acertadamente, que las cámaras son motores de subversión.

## CAPÍTULO 10

### Desarrollo del equipo

#### EMPLEAR PERSONAS CON EXPERIENCIA

En el título de este capítulo se utiliza el término “desarrollo” en lugar de el de “elección” de un equipo, porque aunque los miembros del equipo sean personas con experiencia, habrá que realizar algunos rodajes experimentales con ellos, para comprobar no sólo que los equipos funcionan correctamente, sino que además existe entendimiento entre todos. No es infrecuente descubrir que lo que para un operador de cámara es un primer plano, para otro es un plano medio. Por lo tanto, es de vital importancia establecer unas normas breves y claras de entendimiento antes de iniciar el rodaje propiamente dicho, es decir, a la hora de hacer los cambios de posición de la cámara en respuesta a los cambios espontáneos que la situación requiera. Cuando no existe posibilidad de ensayo ni de repetición, hay un amplio margen para que se produzcan fatales malentendidos.

Los procesos de encuadre, composición, velocidad de los movimientos de cámara y colocación de micrófonos son resultado de un acuerdo mutuo y de una adaptación de unos a otros. Esto solamente sucede si todas las personas implicadas conocen el orden de valores, los gestos indicativos y la terminología de los demás. Al efectuar los rodajes experimentales, probablemente descubrirá que existe gran variedad de gustos y de niveles de aptitud, así como variaciones en el vocabulario técnico y en la interpretación de la jerga normal.

#### DESARROLLO DE UN EQUIPO PROPIO

Vamos a suponer ahora que vive en un lugar que está a gran distancia de los centros cinematográficos y que tiene que comenzar a partir de cero, que tiene que elaborar sus propias normas y hallar a su propio equipo y capacitarlo. Supongamos también que tiene acceso a una unidad de vídeo, que comprende una cámara, una grabadora, un micrófono y un monitor. ¿Cuántas personas va a necesitar y de qué tipo? ¿Cuáles son sus responsabilidades?

Es preciso que todo el equipo aprecie o, mejor aún, comparta los valores de los demás. Por lo tanto, antes de decidir que va a trabajar con otras personas en algo tan personal como es realizar un documental, deberá averiguar no sólo si esas personas tienen aptitudes técnicas y cuentan con experiencia, sino también cuáles son sus ideas y sus valores con respecto al documental, qué tipo de películas, de libros y de comedias prefieren y cuáles son sus aficiones. La capacidad técnica es importante, pero la madurez y los valores de las personas lo son aún más. Los defectos técnicos se pueden corregir, pero no puede cambiar los gustos de alguien a quien no le agrada el tema que usted ha elegido o que no aprueba su forma de enfocarlo.

#### ¡EL CARÁCTER DE LOS MIEMBROS DEL EQUIPO ES IMPORTANTE!

El equipo para un documental es muy pequeño: de dos a seis personas. Un buen equipo proporciona un gran respaldo no sólo al proyecto, sino también a los individuos que se sitúan frente a la cámara y que seguramente van a ser filmados por primera vez. Resulta vital para el director que el equipo se interese por el tema y esté de acuerdo con la forma de presentarlo, de lo contrario, tanto él como los participantes lo perciben, dada la susceptibilidad que despierta en ellos tener que desempeñar un trabajo que les resulta tan poco familiar.

Cuando trabajaba para la BBC, generalmente me asignaban buenos equipos, pero alguna vez me encontré a personas con problemas. Solía tratarse de falta de concentración en el trabajo, pero más de una vez me tuve que enfrentar a personas realmente subversivas. Encontrarse bajo presión y lejos del hogar parece desequilibrar a algunas personas y se acentúan la inseguridad y los celos. Es difícil preverlo, pero es un verdadero lastre en una actividad que se basa en las buenas relaciones.

Si la persona que piensa incorporar al equipo ha participado en rodajes anteriormente o ya ha trabajado en equipo, intente hablar con las personas que trabajaron con él. La filmación es un trabajo muy intenso, por lo cual los compañeros conocen enseguida las debilidades y la fuerza temperamental que cada uno tiene.

En los miembros de su equipo debe buscar:

- Que sean realistas
- Que sean fiables
- Que puedan mantener el esfuerzo y la concentración durante períodos prolongados
- Que conozcan y valoren las mismas películas que usted.

En todos los puestos de trabajo del equipo de filmación tenga cuidado con las personas que:

- Tienen una determinada velocidad de trabajo (por lo general mediana tirando a lenta y, cuando se enfrentan a la necesidad de acelerar, se ponen nerviosas y aún trabajan con mayor lentitud)
- Se olvidan y cambian los compromisos verbales que han adquirido
- No entregan a tiempo lo prometido
- Sobrestiman sus propias aptitudes
- Tienden a sobrepasarse en sus atribuciones
- Le consideran a usted como un simple paso de cara a futuras metas más ambiciosas.

## DEFINICIÓN DE LAS ÁREAS DE RESPONSABILIDAD

No hay equipo que funcione bien si no cuenta con una definición clara de las funciones y responsabilidades que cada miembro debe desempeñar. Para ello hay que tener en cuenta las distintas situaciones que se pueden presentar, tales como la ausencia de alguno de los integrantes del equipo. Por ejemplo, en ausencia de director, o cuando éste está ocupado en otro asunto, puede sustituirle el director de fotografía. En cualquier caso, debe mentalizarse a todo el equipo para que no recurran al director siempre que surja algo, pues el director de fotografía puede resolver muchos de los problemas que se pueden presentar. No es el director quien debe decidir que alguien introduzca otra moneda en el contador del aparcamiento.

Al trabajar juntos por primera vez, ajústese a una estructura formal de trabajo en la que cada uno cuide de sus propias responsabilidades y absténgase de hacer comentarios o de actuar en otras áreas. A medida que la gente se va conociendo y confían los unos en los otros, se puede prescindir de formalidades. Por el contrario, si se comienza a trabajar de forma familiar y luego se descubre que hace falta una mayor disciplina, los cambios que se efectúen pueden causar resentimientos.

Podiera decirse que un equipo de filmación pequeño —director, operador de cámara, técnico de sonido, mozo de estudio y gerente de producción— también está compuesto por un profeta, un visionario, un escriba, un hombre fuerte y una persona que lo arregla todo. Siempre habrá alguien que asuma el papel de bufón o payaso, ya que cada equipo desarrolla sus propias reglas y su propia dinámica especial. El placer que se deriva de trabajar en grupo con eficacia es la mejor bebida alcohólica que puede uno imaginarse, bebida que parece resultar especialmente fuerte en momentos de mayor presión. Y no habrá resaca a la mañana siguiente. Una elección de compañeros cuidadosa hace que todo resulte posible. Un equipo de amigos decididos a todo es imparable.

## FUNCIONES Y RESPONSABILIDADES DE LOS MIEMBROS DEL EQUIPO

Lo que expongo a continuación es un esbozo de las responsabilidades con las que debe enfrentarse el equipo y las capacidades y habilidades que debemos demandar. En la vida real, naturalmente, los mejores profesionales son la excepción, por lo cual la relación que presento puede tener sus fallos. Para que la lista sea más completa he incluido también, en forma resumida, las funciones del director.

### El director

La responsabilidad del director está orientada, nada más y nada menos, que a la calidad y significado que debe tener la película ya terminada. Esto supone que debe dirigir o supervisar la investigación, reunir un equipo, decidir el contenido, programar el rodaje, dirigir al equipo y a los participantes durante el rodaje y, asimismo, supervisar el proceso de montaje y la finalización del proyecto. Normalmente, dado que no hay suculentas ganancias a la vista, el documental no tiene productor y, por lo tanto, el director también ha de reunir los fondos que son necesarios para la película y luego acelerar su distribución.

Un buen director siente fascinación por las causas y *efectos* que subyacen detrás de las vidas de las personas, e intenta hallar hipotéticos lazos y explicaciones. Le gusta la gente y disfruta profundizado en los relatos de las personas corrientes. Aunque, en lo exterior, es informal y acomodadizo, en realidad es muy metódico, organizado y capaz de desechar trabajos anteriores si descubre que sus suposiciones se han quedado obsoletas. Un buen director tiene una paciencia sin fin, tanto cuando está en busca de la verdad, como cuando ha de hacer justicia a la verdad en términos cinematográficos. Un director ha de saber expresarse de forma clara y sucinta y debe saber bien lo que quiere sin mostrarse en ningún momento dictatorial. Deberá saber lo suficiente sobre cada oficio, siendo así capaz de comprender sus problemas y coordinar sus esfuerzos para el logro de sus objetivos.

Si todo esto suena imposible por ser demasiado idealista, he aquí algunas de las facetas negativas que hacen que incluso los buenos directores tengan también rasgos humanos. Hay muchos que son seres obstinados, individualistas y molestos, que no saben explicarse muy bien, que cambian de parecer y que, a la vez, son desorganizados y viscerales. En muchos casos, los técnicos que se muestran belicosos les intimidan. Les resulta difícil dedicar un tiempo y una atención suficientes al equipo y los participantes y, con frecuencia, abandonan a unos a favor de los otros. Durante el rodaje, una sobrecarga de sensibilidad sume a muchos de ellos en un estado de duda y profunda preocupación, al estilo de Woody Allen, en el que cualquier decisión le supone tener que hacer un doloroso esfuerzo. Algunos no pueden soportar desviarse de sus intenciones originales y ante su equipo adoptan la figura de un capitán obsesivo que insiste en hundirse asido al timón de un barco imaginario.

El trabajo de dirección convierte con frecuencia a personas completamente normales en maníacos depresivos, inmersos en situaciones extremas de esperanza y desesperación en su búsqueda del Santo Grial. Y si esto no fuera un rompecabezas suficiente para los miembros del equipo, sucede también con frecuencia que el estado mental del director genera una energía y resistencia sobrehumanas que ponen a verdadera prueba la paciencia de los miembros del equipo.

La verdad es que dirigir una improvisación de la vida que ha de cristalizar en la propia vida es un cometido embriagador. Suele significar vivir existencialmente, es decir, vivir el presente en toda su plenitud, como si cada minuto que pasa fuera el último que vamos a vivir. Dirigir una película suele plantear este tipo de exigencias, tanto si nos gusta como si no, sobre todo después de un éxito inicial. A partir de ese momento, a cada paso nos enfrentamos al fracaso y a la muerte artística y profesional. Pero, como les sucede a los alpinistas que sólo se dan verdadera cuenta del valor que tiene la vida cuando están colgados de un precipicio, el director de cine se siente completamente vivo sólo cuando experimenta el miedo y la emoción de la empresa cinematográfica que va a emprender. Como el miedo al público que sienten los actores, éste es un demonio que jamás desaparece. Pero ¿no son el miedo y la emoción el presagio de todo lo que vale la pena acometer?

## El operador de cámara

En un equipo mínimo el operador de cámara es el responsable de solicitar el equipamiento de la cámara, de comprobar y ajustar dichos equipos cuando sea necesario. También debe conocer perfectamente los principios sobre los que se basa su funcionamiento. No se debe acometer ningún trabajo importante sin antes hacer una prueba de los equipos, para evitar que suceda lo que se expresa en la Ley de Murphy, es decir, que todo lo que puede salir mal, saldrá mal. El operador de cámara es también el responsable de las instalaciones de iluminación, de visitar las localizaciones para comprobar las fuentes de energía y supervisar la disposición de los elementos de iluminación.

El operador es el responsable del manejo de la cámara, lo que significa que juega el papel principal en lo que se refiere a la toma de decisiones respecto de la posición de ésta (en colaboración con el director) y al control físico de todos los movimientos de la cámara, como panorámicas, picados y contrapicados, *zooms* de aproximación y alejamiento y desplazamientos de la *dolly*.

Un buen operador de cámara debe ser receptivo en todo cuanto se refiere a la imagen y es preferible que tenga experiencia en el campo de la fotografía y las bellas artes. Es de esperar que tenga buen sentido de la composición y el diseño y que sepa captar los detalles de significado sociológico del entorno de la gente. Un buen operador será receptivo a los matices de comportamiento que son tan reveladores del personaje. Cuando se está "a la caza de tomas" el operador es el único que realmente puede decidir en cada momento las tomas que deben hacerse. Mientras el director ve el contenido que tiene lo que se encuentra delante de la cámara (algunas veces detrás), sólo el operador ve la acción de forma enmarcada y cinematográfica. El director puede re-dirigir la cámara a un lugar distinto, pero ha de confiar plenamente en la capacidad de discriminación del operador.

Por consiguiente, el operador de cámara ha de ser decidido y hábil. Según el peso que tenga el equipo, también puede ser necesario que sea una persona fuerte. Sostener sobre el hombro una cámara de 9 kilos a lo largo de un día de trabajo de 8 horas no es trabajo adecuado para una persona débil y tampoco lo es estar cargando con cajas de equipos que han de estar entrando y saliendo de los vehículos. El trabajo es arduo y agotador, pero también es una experiencia estimulante y maravillosa. Los mejores operadores de cámara son los de temperamento tranquilo, que no se desconciertan fácilmente en momentos de crisis. Son prácticos y tienen una gran inventiva y disfrutan improvisando soluciones cuando surgen problemas logísticos o de iluminación. Lo mejor es poder disponer de una persona que, aun siendo un perfeccionista, intentará hallar una solución sencilla y práctica cuando no se dispone de mucho tiempo.

Lo que resulta alarmante es que hay bastantes operadores de cámara con experiencia que se aíslan en la mecánica de su oficio y que dejan que el director se ocupe de profundizar en los diversos temas y significados. Uno de ellos me contestó lo siguiente a una de mis preguntas: "Yo sólo estoy aquí para hacer fotografías bonitas." También podía haber añadido: "y no quiero involucrarme en nada".

Tener directores frustrados dentro de un equipo puede originar problemas, pero también puede ser desastroso comprobar que el equipo está formado por operarios que trabajan aisladamente. El mejor equipo es aquel en el que todos sus miembros tienen un conocimiento completo tanto de los detalles como de la totalidad del proyecto, y que saben la mejor forma de contribuir al mismo. Ésta es la razón por la que no es suficiente que sólo tengan unos conocimientos técnicos superficiales.

## El eléctrico

El eléctrico es un experto en la instalación y mantenimiento de los equipos de iluminación, sabe cómo distribuir las cargas de fuerza para que se puedan utilizar las fuentes de energía doméstica sin provocar incendios o hacer que toda la calle quede a oscuras. El eléctrico lleva consigo una colección sorprendente de artilugios y pequeñas herramientas. Es ingenioso por naturaleza y muchas veces es el pilar principal de la unidad. Durante un rodaje nocturno en Inglaterra, vi que un chico tropezaba detrás de las luces y se hacía daño en una rodilla. Como se le había dicho que debía estar en silencio mientras rodábamos, se quedó allí quieto y mudo, asido a su rodilla y aguantando el dolor. El eléctrico salió silenciosamente de la oscuridad y acunó al chico en sus brazos hasta que finalizó la toma.



Como, generalmente, es el único que no tienen ningún cometido cuando la cámara está funcionando, puede ser la única persona que esté viendo la acción en su totalidad y sin obstrucciones. Ha habido algún director, por lo tanto, que al estar en duda sobre algo ha preguntado discretamente al eléctrico su opinión sobre una determinada parte de la acción.

Los eléctricos, generalmente, son elegidos por el iluminador (para cine o vídeo) y los dos, generalmente, trabajarán muchas veces juntos. Un eléctrico con experiencia llega a conocer el estilo y las preferencias del iluminador y hay veces que llega al lugar de rodaje en exteriores antes que la unidad para disponer una preiluminación. Los equipos que han trabajado juntos mucho tiempo precisan de muy pocas palabras para entenderse.

## El técnico de sonido

En opinión de los estudiantes, la grabación de sonido es cosa fácil y poco atractiva y generalmente se deja que la haga cualquiera que diga que sabe hacerlo. Pero lo cierto es que el sonido mal grabado desconecta al espectador con mayor facilidad que un relato mal construido. La mayoría de las películas hechas por principiantes suenan a estudios de personajes que hablan como si tuvieran puré de patata en la boca en un laberinto de cuartos de baño de mucha resonancia. Captar un sonido claro, limpio y consistente requiere habilidad y técnica, sin embargo no resulta todo lo atractivo que sería necesario para que se interesen el mayor número de personas.

El técnico de sonido es el responsable de comprobar los equipos con suficiente anticipación y también de solventar los problemas que van surgiendo por causa de un funcionamiento deficiente. Por consiguiente, debe tener paciencia, un buen oído y la suficiente madurez como para ser la base de apoyo del equipo. Para un rodaje en interiores, se decide en primer lugar la iluminación y la posición de la cámara y, a continuación, se confía en que sea capaz de colocar sus micros sin que se vean y sin que hagan sombras, consiguiendo al mismo tiempo un sonido de primera calidad. Una toma, por consiguiente, se convierte en una serie de dificultades irritantes que el técnico de sonido tiende a asumir personalmente. Hay muchos profesionales que se convierten en individuos frustrados, porque tienen la impresión de que viven en un mundo en el que los “buenos niveles” son rutinariamente pisoteados. También ocurre que el artesano, que trabaja en forma desconectada, no puede comprender la necesidad de que se sacrifique la calidad por tener que atender a otros factores, ya que, a diferencia del cineasta, no dispone de una visión de conjunto.

Como el técnico de sonido ha de escuchar no las palabras, sino *la calidad del sonido*, es inmensamente útil contar con alguien que tenga una especialización musical y que pueda escuchar una pista de sonido de forma analítica, oír los zumbidos, retumbos e irregularidades que son ignorados inconscientemente por el principiante. El arte de la grabación tiene muy poco que ver con las grabadoras y mucho que ver con la elección y colocación de los micros y en *ser capaz de oír la diferencia*. Aparte del oído con capacidad de discernimiento, no hay otro medio de efectuar una evaluación independiente. Esta facultad crítica sólo se adquiere cuando se tiene interés en la música o, mejor aún, cuando se tiene una preparación musical.

El técnico de sonido está inactivo durante largos períodos y, de repente, se espera que “arregle el micro” en poco tiempo. Es conveniente, por lo tanto, que esté continuamente haciendo planes para casos de emergencia. El técnico menos satisfactorio es el que sólo comienza a pensar cuando le ha llegado el momento de actuar, y el que entonces, sólo entonces, pide un cambio de iluminación.

Hay muchos documentales que se hacen con una unidad móvil. El técnico de sonido ha de mantener el micro fuera del encuadre y lo más cerca posible de la fuente de sonido, sin que se produzcan sombras y sin que el micro se introduzca en la imagen. Cuando la cámara es manual y está en continuo movimiento, esto requiere mucha habilidad y ser capaz de desplazarse ágil y silenciosamente.

## El mozo de plató

El mozo es el responsable de traer y llevar cosas. También es el responsable de desplazar, de forma hábil y coordinada, el soporte de la cámara a los lugares desde los que se deben efectuar tomas móviles. Por lo tanto, los mozos deben ser personas de constitución fuerte, prácticas, organizadas y bien dispuestas. En un equipo mínimo colaboran en la instalación de la iluminación o del equipo de sonido. Un mozo experimentado debe tener conocimiento del cometido de cada uno de los miembros del equipo y, en caso de emergencia, puede echar una mano a cualquiera de ellos.

## El jefe de producción

Cuando se trabaja con un equipo mínimo, es un lujo disponer de un jefe de producción. Muchas de las personas que se dedican a estas tareas cuentan con una formación empresarial que resulta del desempeño de estas funciones. El jefe de producción se ocupa de preparar el rodaje, lo cual lleva consigo, entre otras cosas, encontrar alojamiento para que el equipo pernocte cuando se hace necesario, decidir el alquiler de los equipos a los mejores precios, conseguir los distintos permisos, entre otros los de rodaje en las distintas localizaciones, elaborar el plan de rodaje (con el director), hacer los preparativos para los viajes y ocuparse de la mantenimiento del equipo durante los rodajes. Es el responsable del dinero en efectivo, planifica rodajes alternativos

en caso de que las condiciones climatológicas no permitan rodar en exteriores y se ocupa de que cada cosa se desarrolle a su debido tiempo. Todas estas ocupaciones aligeran el trabajo del director, para quien supondrían una excesiva carga.

No hace falta mencionar que el buen jefe de producción debe ser una persona bien organizada, ordenado a la hora de elaborar las listas, adepto a las relaciones sociales y gran negociador y capaz de coordinar varias actividades al mismo tiempo. Debe tener capacidad para elaborar un orden adecuado de prioridades, para tomar decisiones que afectan al tiempo, al esfuerzo y al dinero. Un buen jefe de producción no puede dejarse intimidar por la burocracia propia de los asuntos oficiales.

## SELECCIÓN DEL EQUIPO: LISTA DE NECESIDADES

En una obra de este tipo es imposible facilitar muchos detalles sobre los equipos que es aconsejable emplear. Tanto si son de su propiedad como si tiene que alquilarlos, habrá de trabajar con las limitaciones que tengan. No obstante, he aquí algunas recomendaciones de carácter general:

- Reúnanse todo el grupo para que cada uno diga lo que va a necesitar. Hagan una lista que incluya todas las herramientas básicas. Casi siempre hay algún aparato que necesita reparación sobre la marcha.
- Planifique el rodaje de la manera más simple; su objetivo debe ser siempre recurrir a las soluciones más sencillas, no a las más complicadas.
- Las decisiones que afectan al estilo de la película —su apariencia, lo que se va a filmar, la forma en que se va a desarrollar de cara al público— se van a tomar partiendo de la naturaleza del tema. Las soluciones más acertadas suelen ser siempre las más sencillas.
- Los técnicos más inseguros tratan de echarle las culpas de los problemas que se les presentan a la falta de equipos “adecuados” que, por cierto, suelen ser los mejores y los más caros. La neurosis se puede pagar cara, pues inicialmente se enfrenta con problemas de concepto y de control y rara vez se podrá beneficiar de los equipos avanzados y sofisticados.
- Debe conocer a fondo el funcionamiento del rodaje a nivel técnico, con el fin de que tanto usted como el jefe de producción puedan decidir libremente los equipos que está justificado utilizar. Los elementos extra de que se disponga pueden ser un salvavidas, pero también pueden suponer un gasto innecesario si resulta que finalmente no se emplean.
- Léase los manuales de instrucciones con todo cuidado. Siempre contienen información vital que se suele pasar por alto. Al final de este libro podrá encontrar bibliografía que le informará sobre equipos de iluminación, grabación de sonido, etc.

Jamás se ha realizado una película sin que se presenten problemas con los equipos, por lo que no debe desanimarse si se encuentra con defectos de diseño. Recuerde siempre que las buenas películas se hacen a base de ingenio, y no de buenos equipos. La historia del cine, tan rica en avances creativos, se ha ido construyendo a base de cámaras manuales fabricadas con madera y bronce.

## RESUMEN DE LA PREPRODUCCIÓN

Durante la preproducción debe recordar que

- La preparación logística y mental es la clave de una producción cinematográfica coherente.
- Debe encontrar temas en los que pueda hacer una inversión personal y emocional a largo plazo.
- Un documental es una forma de compartir una determinada visión de un tema y constituye una evocación de sentimientos.
- Rechace las situaciones en las que se vea obligado a renunciar a ejercer el control sobre la edición.
- Consiga que sus peticiones sean naturales y honradas, o no conseguirá lo que se propone.
- Antes de comenzar el rodaje, asegúrese de lo que quiere que exprese la película. Sin planificación no hay película. La presión a la nos vemos sometidos durante el rodaje nos impide dedicarnos a las tareas de investigación.
- La generalización es enemiga del arte; lo que se ha descubierto durante la fase de investigación sólo funciona si se desarrolla mediante la planificación específica de las tomas, las secuencias y las preguntas que se han de formular.
- Debe encontrar la manera de provocar situaciones de conflicto en los enfrentamientos que se produzcan en pantalla.
- Los buenos documentales, como las buenas representaciones dramáticas, cuentan con personajes que se enfrentan a una situación de cambio o de desarrollo para las que se ha de realizar un gran esfuerzo.
- Los documentales carecen de un desarrollo debidamente elaborado, resultan estáticos y no van a ninguna parte.
- Para lograr exponer el modo de vida de la gente es necesario mostrar su comportamiento, la acción y la interacción.
- La mayoría de las personas se crecen ante las luces, la cámara y el hecho de que alguien las escuche.
- Trate con sumo respeto la vida de las personas a las que acceda.

- Sepa que se va a encontrar con graves dilemas morales. Sus mejores hallazgos le harán entrar en conflicto con su sentido de la responsabilidad hacia las personas.
- La calidad del documental está en proporción directa con la calidad de las relaciones que se establezcan durante el rodaje (esto es aplicable tanto al equipo como a los participantes).
- Debe estar preparado para modificar o suplementar lo que tiene decidido hacer.
- La realización de documentales es una tarea larga y lenta. Debe estar preparado para trabajar también cuando cunda el desánimo.

### Durante la preproducción no debe

- Abarcar más de lo que es capaz de hacer.
- Pretender hacer una película que se limite a cumplir con las expectativas más comunes.
- Estirar sus recursos hasta un límite excesivo, o ampliar demasiado su tema.
- Desanimarse por las reservas y dudas que puedan tener inicialmente los participantes. Siga explicándoles lo que quiere y aguarde a ver qué sucede.
- Forzar a la gente a entrar en situaciones o adoptar actitudes que no son propias de ellos.
- Decir a nadie que va a filmar algo a no ser que tenga un ciento por ciento de seguridad.
- Prometer que va a mostrar lo que se ha rodado si al hacerlo no va a tener libertad de montarlo según sus deseos.
- Actuar como si estuviera pidiendo favores, especialmente cuando se trata de esferas oficiales.
- Cuando esté investigando un tema procure tener otros proyectos en reserva.
- Lea con avidez todo lo que está sucediendo y tenga siempre a mano una libreta de temas y un archivo de recortes.
- Rechace los temas que se hacen evidentes y evite enfocar un tema de la forma en que todo el mundo espera que lo haga.
- Emprenda sólo aquello que está dentro de sus posibilidades y presupuesto.
- Haga un esfuerzo consciente por descubrir y revelar lo inesperado.
- Defina lo que desea evitar y también lo que quiere mostrar.
- Limite sus ideas a lo pequeño, a lo local, a lo breve.
- Haga algo que tenga contenido y hágalo en profundidad.
- Cuando esté investigando un tema determinado prevea que va a experimentar lo que se denomina “miedo al público”.
- Lleve a un compañero a la investigación y después cambie impresiones.
- Al explicar su proyecto, hágalo deliberadamente en términos de tanteo y de generalizaciones.
- Muéstrese amistoso y respetuoso y recalque que está allí para aprender.
- Haga una lista de posibles participantes, anotando los que pueden ser prioritarios.
- Prepare una lista de secuencias, definiendo lo que cada una de ellas puede aportar.
- Mantenga abiertas sus opciones y no se comprometa impulsivamente a nada.

### Cuando tenga un tema, pregúntese lo siguiente

- ¿Deseo *realmente* hacer una película sobre este tema?
- ¿Sobre qué otros temas tengo ya suficientes conocimientos y una opinión ya formada?
- ¿Me siento sólido y emocionalmente relacionado con este tema, en mayor medida que con cualquier otro que pudiera ser realizable?
- ¿Estoy capacitado para hacer justicia a este tema?
- ¿Siento el deseo de aprender más sobre este tema?
- ¿Cuál es el significado *real* que este tema tiene para *mi*?
- ¿Qué tiene que sea especialmente insólito e interesante? ¿Dónde se hace especialmente visible su particularidad?
- ¿Hasta qué punto y con cuánta profundidad puedo centrar el interés en mi película? ¿Qué puedo *demonstrar*?
- ¿Con qué películas recientes estoy compitiendo?
- ¿Qué puedo revelar que será nuevo para la mayoría de la audiencia?
- ¿Qué prejuicios tengo que tendré que examinar cuidadosamente?

- ¿Qué hechos ha de conocer la audiencia para poder seguir mi película?
- ¿Quién está en posesión de estos hechos? ¿Cómo puedo obtener más de una versión?
- ¿Qué cambio y desarrollo puede mostrar mi película?

### Cuando hable con los posibles participantes

- Dé por sentado que tiene el derecho de ser, especialmente, curioso e inquisitivo.
- Si le preguntan sus ideas, intente dar la vuelta a la conversación para conocer las que tienen ellos.
- Vaya al ritmo que tenga el participante, ya que de lo contrario perjudicaría la confianza y la espontaneidad.
- Adopte una actitud de “estudiante de la vida” para animar al participante a asumir una función educacional.
- Haga el papel de “abogado del diablo” para poder adentrarse en zonas peligrosas sin comprometerse usted mismo.
- Observe, escuche y correlacione lo que va recibiendo con lo que ya conoce.
- Trabaje con red de seguridad: solicite ser introducido a la siguiente persona. Es siempre conveniente haber sido presentado personalmente.
- Solicite la opinión personal de cada una de las personas sobre las demás para poder contrastarlas.
- Realice alguna entrevista verbal, de tipo informativo y sin agresividad, para comprobar si al manifestarse en público el participante pierde su espontaneidad.

### Cuando decida cómo y qué ha rodar

- Defina qué función tiene cada uno de los participantes en la vida.
- Defina lo que cada uno pudiera representar o aportar como personaje de su película. Asigne a cada personaje y situación un papel metafórico.
- Defina la contribución que debe hacer cada secuencia al conjunto de la obra.
- Defina el microcosmo de su tema y a qué macrocosmo representa.
- Defina los conflictos que componen el núcleo de su drama y la forma de enfrentarlos sobre la pantalla.

### Cuando defina la hipótesis de trabajo

- ¿Qué es lo mínimo que su película debe decir?
- ¿Cuáles son los conflictos que desea mostrar?
- ¿Qué contradicciones existen en las personas y sus situaciones?
- ¿Qué es lo que a cada persona “le queda por terminar”?

### Cuando haga la planificación del rodaje

- Hágalo con amplios márgenes, especialmente al principio. ¡Las demás personas necesitan alimentarse!
- Sitúe los trabajos menos complicados en los primeros lugares.
- Discuta sus programas de trabajo con las personas interesadas.
- Incluya en los programas los equipos especiales que se van a necesitar y también los requisitos especiales que deben cumplirse.
- Tenga en cuenta el tiempo que hará falta para los desplazamientos.
- Facilite a los miembros del equipo y a los participantes una copia mecanografiada del programa y los horarios con suficiente anticipación.
- Facilite instrucciones claras sobre los itinerarios y medios de desplazamiento y, también, fotocopias de mapas a los conductores.
- Incluya en el programa números telefónicos de contacto por si alguien se perdiera o se retrasara.
- Obtenga los permisos de rodaje con mucha anticipación.
- Tenga preparados los formatos de unión de derechos personales para los participantes en el rodaje, así como el efectivo que habrá de abonarse.

## QUINTA PARTE: PRODUCCIÓN

CAPÍTULO 11: Elección del equipo.....	119
El cuerpo de la cámara .....	119
Objetivo.....	119
Control de la exposición.....	119
Balance de color, ganancia de imagen y controles automáticos .....	120
Fuentes de alimentación .....	120
Soportes de cámara.....	121
Equipo de sonido.....	121
Camascopios y sonido.....	121
Monitores .....	121
Aparatos de iluminación.....	125
Energía necesaria.....	125
CAPÍTULO 12: La iluminación.....	126
Cuándo es necesaria .....	126
Contraste y temperatura de color .....	126
Iluminación con distintas temperaturas de color.....	126
Iluminación ambiental y luz principal.....	127
Definición de las sombras: luz dura y luz suave .....	127
Dirección de la luz principal y el contraluz.....	127
Ensayos: ¿cuánta luz es necesaria? .....	128
Evitar fondos excesivamente iluminados .....	128
Reacciones a la iluminación .....	128
CAPÍTULO 13: Evitar los problemas.....	129
Minutados y control del presupuesto .....	129
Grabación en video.....	129
Relación de rodaje.....	129
Fallos del equipo.....	130
Fallos humanos .....	130
Prevea alguna alternativa.....	131
CAPÍTULO 14: Las entrevistas.....	132
Por qué es importante la entrevista .....	132
Quién debe entrevistar.....	132
Tipos de situaciones .....	133
Preparación y aptitudes básicas.....	134
Tranquilizando a la gente.....	134
Formulación de las preguntas .....	135
Directrices para la entrevista .....	135
Eliminar la voz del entrevistador en el montaje .....	136
La entrevista en profundidad.....	136
Brevedad.....	137
Derribar barreras .....	137
Orden correcto de las preguntas .....	137
Reconocimiento de la propia autoridad.....	138
Emplazamiento de la cámara y del entrevistador .....	138
Participación del público.....	140
El montaje de la entrevista .....	140
Alternativas de rodaje .....	140
Instrucciones para el operador de cámara .....	141
Finalización de la entrevista .....	142
CAPÍTULO 15: Dirección de los participantes.....	143
En busca de naturalidad.....	143
Conexión entre mente y cuerpo.....	143

La conciencia de nuestra propia imagen.....	144
Motivos para la filmación de un tema.....	145
Obstáculos: hábitos propios de las personas.....	145
Supeditación a la cámara.....	146
Mantener la dirección en pantalla.....	146
Emplazamiento y movimientos de cámara.....	148
¿¿Es el azar...?.....	148
Desglose de secuencias y notas del director.....	149
Cámara al hombro o sobre el trípode.....	150
Fotografía especial.....	151
Períodos de descanso.....	151
Finalización del rodaje.....	151
Límites del documental.....	151
CAPÍTULO 16: Dirección del equipo.....	153
El plan de rodaje y la comunicación.....	153
Mantener la comunicación.....	153
Comprobación e instrucciones.....	154
Actitudes negativas.....	155
Ambiente de trabajo.....	155
La dificultad de ostentar la autoridad.....	155
CAPÍTULO 17: Los autores.....	157
El guión.....	157
Definición y cumplimiento de los propósitos que se tienen.....	157
La medida del progreso.....	158
Indagando bajo la superficie.....	158
Trate los aspectos más importantes de varias formas.....	159
Concesiones y riesgos.....	159
CAPÍTULO 18: Proyectos de producción.....	160
Cine directo o de observación (trípode).....	161
Cine directo o de observación (cámara al hombro).....	163
Cine realidad o cinema verité (trípode).....	165
Cine realidad o de síntesis (cámara al hombro).....	168
Cine reflexivo.....	171
Cine de reconstrucción y de ensayo.....	173
Cine ecléctico.....	176
Resumen de la producción.....	177

## CAPÍTULO 11

### Elección del equipo

#### EL CUERPO DE LA CÁMARA

Como es casi seguro que va a trabajar con una cámara portátil, debo decirle que la cámara ideal es la que tiene el visor a un lado y el cuerpo de cámara bien equilibrado de forma que pueda apoyarse en el hombro del operador (Figura 11.1). Las cámaras de cine son todas así, pero algunas cámaras de vídeo, en particular las digitales tienen un tamaño mínimo de nueva generación y el visor en la parte trasera, como las cámaras de cine domésticas y no pueden apoyarse contra la cabeza y el hombro. Últimamente, los *camcorders* cuentan con una tecnología de estabilización de la imagen, que compensa ampliamente la inestabilidad propia de las tomas que se realizan con la cámara al hombro.



Figura 11. 1.  
Aspecto exterior de una cámara. (Cortesía de Sony Electronics, Inc.)

#### OBJETIVO

Cuando compruebe las características del objetivo, observará que el campo del objetivo *zoom* se expresa en milímetros, desde la distancia focal más corta a la más larga; en 16mm, por ejemplo, es 15-60mm. Si el número menor (o “gran angular” del objetivo *zoom*) es inferior a 15mm, estará de suerte. Lo más práctico es 9 o 10mm, porque da a la cámara un amplio ángulo de captación que le permite cubrir un área suficiente en una habitación de tamaño reducido. Con esta longitud focal no necesita ajustar el foco continuamente. Sin embargo una longitud focal en el extremo gran angular del objetivo superior a 15mm (digamos de 18 a 28mm) le puede dar problemas. No podrá hacer buenas filmaciones en lugares pequeños, no podrá conseguir estabilidad en las tomas y será un problema mantener a los personaje enfocados cuando disponga de poca iluminación. Si ensaya algunas tomas podrá comprobar los límites a los que deberá atenerse para poder conseguir buenos resultados. Existen objetivos suplementarios que alteran todo el campo del objetivo *zoom*, pero se pierde definición, especialmente en los bordes y cuando se dispone de escasa iluminación.

Compruebe si su cámara tiene un objetivo intercambiable. Hay muchas cámaras a las que se les puede acoplar un objetivo *standard* de cine de 35mm También puede alquilar un objetivo de 10mm. por un precio bastante razonable, lo cual le permitirá operar con su cámara a mano en lugares en donde disponga de poco espacio, ya que su ángulo de captación es lo suficientemente amplio para que las imágenes no resulten movidas, evitando, al propio tiempo, las distorsiones que son características de los objetivos de mayor ángulo. Le resultará posible trabajar en cualquier arte casi en cualquier momento.

En algunos camascopios domésticos (*camcorder*) de bajo precio el transporte de la cinta hace ruido; tienen solamente una velocidad de *zoom* y emiten un zumbido cada vez que se cambia de tamaño la imagen. Compruebe si el dispositivo del *zoom* puede accionarse a mano y si el foco automático se puede desactivar para que la cámara no esté continuamente buscando foco cada vez que varía la composición de la imagen.

#### CONTROL DE LA EXPOSICIÓN

Examine el objetivo y los mandos de su cámara para comprobar si la apertura del objetivo (f-stop) se puede controlar manualmente. Si no dispone de este control manual de exposición, puede suceder que la imagen se trastoque si una señora con un vestido blanco se introduce en el cuadro durante una filmación callejera. Esto sucede porque los circuitos con exposición

automática reaccionan con mucha lentitud a los cambios de luminosidad, sin tener en cuenta el contenido de la imagen. El control manual proporciona al usuario un grado de control que es vital para muchas condiciones de iluminación. Esta es la razón por la que los profesionales evitan utilizar cámaras con controles automáticos.

## BALANCE DE COLOR, GANANCIA DE IMAGEN Y CONTROLES AUTOMÁTICOS

Hoy en día la mayoría de los camascopios tienen control de balance de blancos que le permite el ajuste electrónico del color: el blanco se reproduce como blanco bajo cualquier fuente de luz. La luz día, las lámparas de tungsteno, las lámparas fluorescentes y el resto de fuentes de iluminación tienen todas diferentes temperaturas de color. Una prestación muy útil es la memoria de balance de blancos, que retiene el balance de blancos seleccionado cuando la cámara está desconectada o se está cambiando la batería. En una situación como ésta, con otras cámaras se debe volver a equilibrar, porque es conveniente que compruebe si el equipo elegido cuenta con esta característica.

El *balance de blancos* manual (se establece enfocando un trozo de papel blanco bien iluminado) es siempre preferible al control fijo (luz día, tungsteno o fluorescente) que llevan la mayoría de los camascopios, porque esos valores son siempre aproximados. La referencia más fehaciente a la hora de ajustar el color es que los tonos carne resulten naturales. El balance automático de blanco resulta útil cuando hacemos un seguimiento de un sujeto por zonas con distinta iluminación, como por ejemplo un aeropuerto.

Otra función importante con la cuentan algunas cámaras es el control de ganancia de imagen. Permite filmar imágenes muy vívidas en situaciones de escasa iluminación, aunque es a costa de un aumento del *ruido* y de cierta granulosidad de la imagen. El dispositivo de control del contraluz, si lo hubiere, debe supuestamente modificar la exposición de un sujeto u objeto cuya fuente de iluminación principal está dirigida hacia la cámara y se encuentra, por lo tanto, en contraluz.

Otros controles solamente se encuentran en camascopios semiprofesionales o profesionales, y son el de nivel de negro, la exposición manual, el foco y el control de nivel de sonido. Los equipos domésticos suelen tener controles manuales, con la exposición automática y, en el caso de las grabadoras de sonido, el control de nivel.

## FUENTES DE ALIMENTACIÓN

Los equipos que se emplean para filmar en exteriores funcionan con baterías que se descargan y se pueden recargar con corriente alterna de 110 6 220 voltios e incluso en la batería de un automóvil. El cargador puede hacer las veces de convertidor de energía, de manera que se puede cargar todo el equipo en un enchufe de pared de corriente alterna. Las *baterías* no pueden normalmente hacer funcionar todo el equipo durante mucho tiempo, especialmente si no se han cargado correctamente. Los cálculos sobre el número y tipo de baterías que va a necesitar debe hacerlos siempre sobre una base pesimista, dado el optimismo con que los fabricantes redactan sus folletos.

Las *baterías recargables* suelen ser de carga lenta, y suelen tardar en cargarse de 6 a 10 horas. No deje jamás que las baterías recargables se agoten por completo, si no son de níquel-cadmio, pues acortarán la vigencia de la "memoria". Hay baterías pequeñas selladas con ácido de plomo que se cargan y descargan como las de coche, a las que se parecen mucho, pero como no tienen orificio de purga se recargan también con cargador.

Una posible solución al problema del agotamiento de las baterías consiste en comprar o alquilar un Cinturón de baterías, que tiene mayor capacidad que las baterías normales y que proporciona energía al *camcorder* para un día entero de rodaje, sin que se tenga que recargar.

## SOPORTES DE CÁMARA

Es éste un tema bastante desalentador para el cineasta que dispone de poco presupuesto. Cuando el trípode y la cabeza para picados/contrapicados es de bajo precio, resulta ser un elemento bastante decepcionante. Puede ser adecuado para planos estéticos, pero en cuanto se intenta hacer una panorámica o un picado/contrapicado, los movimientos serán bamboleantes y se dará cuenta de la razón por la que la gente prefiere los trípodes pesados con amortiguadores hidráulicos. Un objetivo gran-angular, sin embargo, eliminará muchos de los problemas que surgen en los movimientos de cámara, y la estabilización electrónica o mecánica de la imagen de los *camcorders* de vídeo contribuye a suavizar la filmación cuando ésta se realiza con cámara portátil.

Un excelente sustituto de la *dolly* es la silla de ruedas. Si el rodaje es en exteriores, sitúese dentro del maletero del coche o de una furgoneta y filme hacia atrás desde su interior. Se puede atar un trípode en el interior del vehículo y filmar por la ventanilla lateral. Si se ha de filmar desde delante, puede atar firmemente la cámara al capó. En todos estos casos, utilice un objetivo gran angular para contrarrestar la vibración de la carretera. Para tomar planos de seguimiento con sonido sincronizado, (diálogo, por ejemplo), utilice un coche ligero con las ruedas parcialmente desinfladas, a modo de *dolly*; haga que lo empujen entre varias personas para que el ruido del motor no tape el diálogo. Una persona que tenga práctica y buena coordinación de movimientos puede hacer las veces de soporte de cámara, especialmente con una de las Steadicam de bajo coste que se encuentran ahora en el mercado.



## EQUIPO DE SONIDO

Al tema del sonido se le presta siempre muy poca atención. Lo primero que debe hacer es procurarse un buen par de auriculares, del tipo que cubre toda la oreja, para aislarse de los ruidos exteriores. Huya de los micrófonos que se montan sobre la cámara, ya que captan todos los ruidos del manejo de la misma que se transmiten a través del cuerpo de ésta. Utilice una caña corta (vara extensible de aluminio) y monte el micro en su extremo sobre un soporte de goma que sirva de amortiguador. Esto le permitirá sostener el micrófono delante de la cámara, pero fuera de imagen, o bien encima, debajo o a un lado del perímetro del plano. Se puede improvisar la caña de pescar utilizando un mango extensible de aluminio, similar al que utilizan los pintores para fijar sus rodillos. Lo puede adquirir en cualquier tienda de artículos (de pintura, pero asegúrese de que no se moverá al ser utilizado).

Los micrófonos de precio asequible de la familia Electret son pequeños y dan buenas prestaciones. Cuando ruide en exteriores tendrá que utilizar viseras de espuma plástica, porque las corrientes de aire hacen que el diafragma traquetea. Se puede improvisar una solución que funciona bastante bien y que consiste en colocar varias capas de estopilla alrededor del micrófono y tapar este horror con un calcetín negro.

Los micros omnidireccionales son los que proporcionan una reproducción más agradable de la voz, pero también captan muchos de los sonidos reflejados por las superficies que hay dentro del entorno. El micrófono direccional (llamado también cardioide, debido a que su esquema de captación tiene forma de corazón), ayuda a reducir los sonidos reverberantes y el ruido de fondo, pero no constituye una solución mágica. Para emplear los micrófonos con inteligencia hace falta una cuidada especialización y considerables conocimientos teóricos y también debe ser capaz de oír la diferencia (consulte la teoría del sonido del Capítulo 7).

Un tipo muy útil de micrófono es el micrófono Lavalier (de pecho), que es pequeño y lo lleva el sujeto oculto en la parte superior de su vestimenta. Es excelente para lograr una buena inteligibilidad en entornos ruidosos. Hace falta un micrófono para cada orador y también será preciso un pequeño mezclador, a no ser que su grabadora tenga múltiples canales de sonido. La movilidad de su sujeto quedará limitada por el cable del micro que estará oculto en su ropa y emergerá por una pernera o por la parte inferior de una falda. Una cosa que resulta graciosa es ver a una persona que se olvida de que está unida con un cable y le da un tirón cuando se tensa demasiado.

Los micrófonos de radio son, en teoría, magníficos, pero los más baratos suelen fallar o captan muchas veces las frecuencias de los taxis, o sufren interferencias de radio frecuencia (RF) en áreas urbanas.

El operador de los micrófonos es quien en todo momento debe llevar puestos los auriculares para controlar que estén correctamente colocados. Compruebe que dispone de cables de reserva, ya que las averías se suelen producir en los cables y en los conectores. Los micros Electret funcionan con baterías: no olvide llevar repuestos.

## CAMASCOPIOS Y SONIDO

Hay hoy en día tantos modelos de camascopios (*camcorder*) que el comentario debe ser breve y general. Trate de encontrar un modelo que tenga control manual de nivel de sonido para que las pausas durante los parlamentos no se amplifiquen absurdamente debido a que el control automático de nivel esté buscando señal. Los aparatos profesionales llevan cables de micro de línea equilibrada que tienen conectores de tres cables en lugar de los dos (no equilibrados) que se encuentran en los equipos domésticos. Si en un concierto, por ejemplo, o en cualquier otro evento que requiera una estructura compleja de toma de sonido, tiene que utilizar cables largos, compruebe todo el equipo *in situ* con antelación, si ello es posible, porque puede haber interferencias de RF (emisoras de radio u otros ruidos similares).

## MONITORES

En el lugar de rodaje es indispensable disponer de algún tipo de monitor para efectuar los doblajes de la voz o *playbacks*. Si se propone hacerlo con un receptor de televisión doméstico, debe contar con entradas de vídeo y de audio o bien el *camcorder* que utilice debe tener una salida de RF (frecuencia de transmisión por televisión) con adaptador incluido. Se obtienen mejores resultados, especialmente por cuanto se refiere al color y a los bordes del encuadre, utilizando un monitor de campo especial de vídeo de color, con enlace en la fase de señal de vídeo. Puede ser su única garantía de fidelidad del color en el rodaje y el único medio de verificar el encuadre que aparece en el visor. Todos los monitores y la mayoría de los aparatos de televisión tienen una calidad de sonido deplorable. Los *camcorders* y algunas grabadoras de vídeo suelen llevar una salida de sonido que, al efectuar la reproducción, se puede conectar a cualquier aparato estéreo. Con ello se consigue una mejora espectacular de la calidad de sonido.

## APARATOS DE ILUMINACIÓN

Podría dedicarse todo este libro únicamente al tema de la iluminación. En interiores se pueden realizar muchos trabajos de calidad bastante aceptable utilizando solamente una iluminación suave de 1.000 a 2.000 vatios (que también puede expresarse como 1-2 Kw). Se podría utilizar una *luminaria* (en jerga, aparato de iluminación), que consiste en un reflector provisto de bombillas ocultas en su interior, de grandes dimensiones y pintado de blanco (Figura 11 .2). O bien, si se necesita un área iluminada de entre

4 y 6 pies cuadrados, se puede adaptar un proyector suavizándolo con seda o un filtro difusor. También se puede hacer más difusa la luz proyectándola sobre una sombrilla de aluminio o reflejándola sobre una pared o un techo blanco.

Con cualquiera de estos métodos el efecto es el mismo: como la luz proviene de un área amplia, produce sombras de bordes muy difusos —que apenas son perceptibles—. De ahí provienen los términos *luz dura* y *luz difusa*, que se refieren a la dureza o suavidad de las sombras que proyectan.

Si lo que desea es proyectar el tipo de luz dura que se asocia con la luz solar o cualquier otra fuente que produce sombras con bordes duros, tendrá que proveer se de *proyectores* o *luces puntuales* (Figuras 11 .3 y 11 .4).

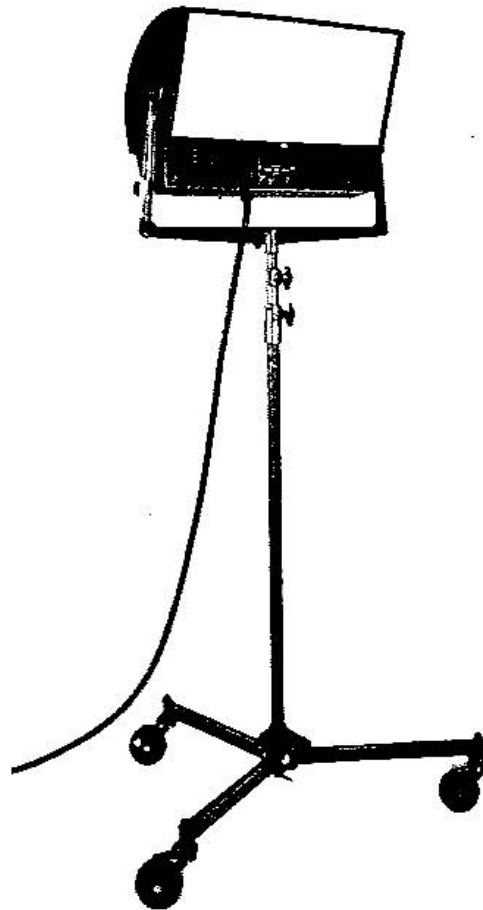


Figura 11.2.

Luz difusa de 2 Kw. Las bombillas están en el hueco interior para que la luz sea difundida por el reflector blanco. (Mole Richardson Co.)

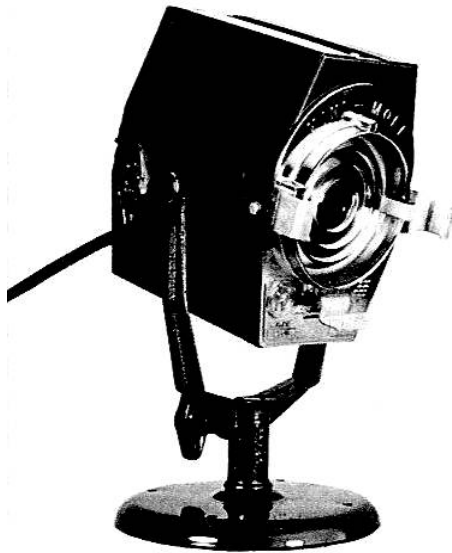


Figura 11.3.  
Pequeño reflector de gran manejabilidad: el foco fresnel produce luz dura. (Mole Richardson Co.)

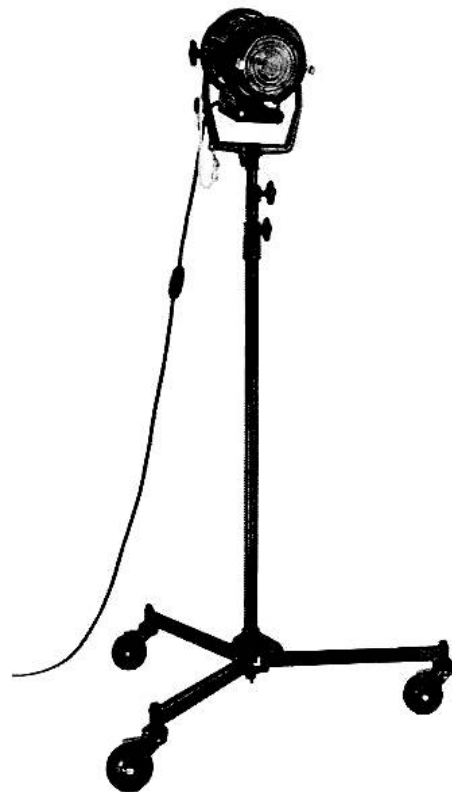


Figura 11.4.  
Reflector de mayor tamaño. El soporte permite que la lámpara sea colocada a mayor o menor altura y también una rápida colocación en el lugar deseado. (Mole Richardson Co.)

Las lámparas de cuarzo abiertos (Figura 11.5) son relativamente ligeras y no demasiado caras, pero la luz tiende a difundirse sin control en *todas* direcciones, por lo que la iluminación se convierte en un ejercicio bastante rudimentario. En los comercios se pueden encontrar lámparas de cuarzo que resultan prácticas y de bajo precio, que incluso van provistas de soporte, pero sin viseras solamente se pueden utilizar como fuentes de iluminación reflectantes.

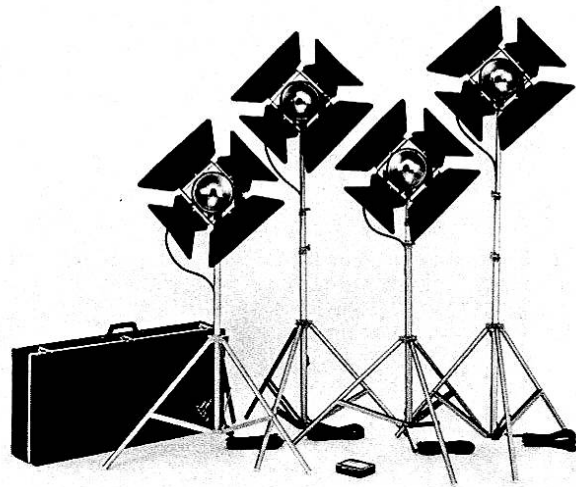


Figura 11.5.  
Lámparas de cuarzo abiertas, de poco peso. Se puede restringir el área de iluminación colocando viseras sobre las lámparas. (Lowel-Light Mfg.)

Una advertencia no toque nunca las bombillas, ya que el aceite de la piel penetrará en la envoltura de cuarzo y hará que se decolore e incluso que explote al encenderse. Para trabajos en interiores utilice focos *fresnel de estudio* direccionales que llevan un filamento de tungsteno con una temperatura de color de 3.200 grados Kelvin (3.200° K). Estas lámparas proporcionan un buen rendimiento del color. Si rueda con una mezcla de fuentes de luz, como luz-día (aproximadamente 5.600° K) con tungsteno, o tungsteno con otras fuentes de luz, como por ejemplo lámparas fluorescentes, tendrá problemas con los tonos de la piel. Las luces fluorescentes tienen un espectro discontinuo y no tienen una temperatura de color determinada. Para mayor desgracia, vienen en varios colores modificados para compensar la odiosa incomodidad que supone trabajar bajo ellas. El techo de algunas oficinas y supermercados es un auténtico *cocktail* de luces de este tipo.

Las luces que se utilizan en cinematografía consumen mucha energía, 500 a 1000 vatios cada una. Una luz suave normal precisará 2 Kw (2 kilowatios o 2.000 vatios). Como 1.000 vatios equivalen a 9,5 amperios cuando se trabaja con 110 voltios, no puede esperarse que un circuito doméstico *standard* de 15 amperios pueda proporcionar energía suficiente a una lámpara de 2 Kw, se debe buscar un circuito de energía de 20 amperios.

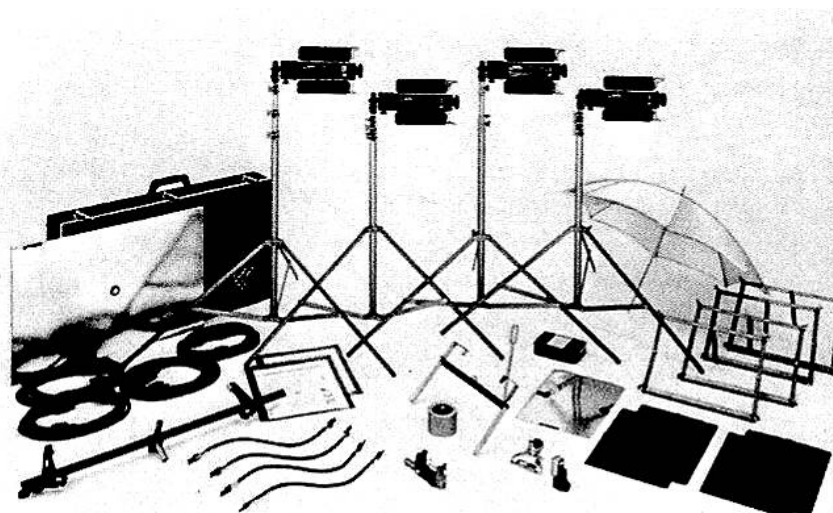


Figura 11.6.  
Equipo de iluminación de una gran flexibilidad. El paraguas plateado reflectante convierte una luz abierta (dura) en una fuente de luz suave. Los bastidores están equipados con material de difusión o gelatinas. (Lowel-Light Mfg.)

## ENERGÍA NECESARIA

Para calcular el consumo de energía en *amperios*, sume los *watios* que va a utilizar y divida el total por los *voltios* (presión) que tiene el voltaje de suministro. Estos cálculos se pueden representar mediante las siguientes fórmulas:

- Para calcular el amperaje (A):  $A = W$  dividido por  $V$ .
- Para calcular la potencia (W):  $W = A$  multiplicado por  $V$ .
- Para calcular el voltaje (V):  $V = W$  dividido por  $A$ .

Al hacer la revisión de los lugares en los que va a efectuar el rodaje, tenga en cuenta que va a necesitar bastante corriente y también debe tener cuidado de no conectar sus equipos, inadvertidamente, a enchufes de 220v. También debe disponer de cables supletorios para poder conectar sus equipos a fuentes (le energía que tengan una instalación separada de fusibles, distribuyendo así la carga. La cantidad y tipo de iluminación que va a necesitar depende de factores tales como el tamaño y reflectividad del espacio que ha de iluminarse, de la cantidad de luz disponible, y del esquema de iluminación que desea emplear.

La iluminación es un tema que requiere una alta especialización, pero en el Capítulo 12 se explican unos cuantos esquemas básicos y sencillos que [e pueden servir de mucho, especialmente si va a rodar en color. El blanco y negro exige una iluminación más cuidada, especialmente si desea proporcionar al espectador un sentido de la dimensión, el espacio y las texturas. En el color se puede hacer una separación de los distintos tonos por matices, por lo que se pueden conseguir resultados aceptables con una iluminación menos complicada.

## CAPÍTULO 12

### La iluminación

Cualquier estudio exhaustivo de la iluminación para cine o vídeo se sale del contexto del presente libro, pero voy a señalar algunos puntos básicos que pueden resultar de utilidad. El vídeo cuenta con la inmensa ventaja sobre el cine de que los fallos en la iluminación pueden apreciarse de manera inmediata.

#### CUÁNDO ES NECESARIA

La iluminación se hace necesaria cuando no hay luz suficiente para conseguir la exposición adecuada. También es necesaria porque ni la película ni la cinta de vídeo representan la imagen como el ojo humano, ya que éste iguala, sin esfuerzo alguno, los niveles dispares de iluminación y de color. Los sistemas de grabación de imagen se limitan a registrar, dentro de sus capacidades, todo lo que pueden percibir. El resultado no resulta a veces natural, es decir, no es idéntico a lo que el ojo está acostumbrado a ver. Es necesario recurrir al artificio para ajustar la iluminación con el fin de que la imagen tenga aspecto natural.

La iluminación suplementaria se hace necesaria cuando:

- la oscuridad impide filmar;
- la luz disponible es insuficiente y nos obliga a abrir mucho el diafragma del objetivo. Ello requiere un enfoque muy preciso, lo cual es especialmente difícil si los sujetos están en movimiento. Al añadir luz, la cámara puede funcionar con menor apertura del objetivo y, por lo tanto, conseguir mayor profundidad de campo y evitar problemas de enfoque;
- la luz disponible produzca un contraste elevado y cree zonas sobreiluminadas y zonas oscuras; la luz de relleno en áreas de sombra reduce las diferencias entre las zonas de sombra y las altas luces;
- se han mezclado fuentes con temperaturas de color distintas, como se verá más adelante.

#### CONTRASTE Y TEMPERATURA DE COLOR

Debido a las limitaciones de la película y la cinta de vídeo de cara a la grabación, muchas veces es necesario elevar los niveles de luz de las zonas de sombra para reducir el contraste entre los niveles de iluminación más altos y más bajos de la imagen. La utilización de "luz de relleno" para rebajar las sombras es una forma de reducir el contraste de iluminación, es decir, la relación entre las sombras y las zonas muy iluminadas. La luz de relleno en algunos casos proviene de un aparato de iluminación o bien de un reflector blanco, como un plástico. Si la escala tonal resulta aceptable para la limitada capacidad del medio de grabación, podrá verse en pantalla una imagen con contrastes, que es lo que se pretendía, con áreas muy iluminadas y sombras acentuadas que tendrán un detalle que se hubiera perdido si la imagen se hubiera tomado sin ajustes de iluminación.

Las emulsiones de las películas utilizadas hoy en día reproducen el detalle dentro de una escala de luminosidad más amplia que en el caso de la grabación de vídeo. Con las cámaras de vídeo, especialmente las de menor coste, los resultados mejores se obtienen en situaciones de alta iluminación y bajos contrastes y los peores cuando la situación es a la inversa. A este respecto, las cámaras digitales han supuesto una importante mejora.

Otro problema que surge en cualquier sistema de toma de imagen en color es que la luz día y las luces artificiales tienen una distinta composición cromática, y éste es un problema al que hay que dedicar atención si se quiere que los tonos de la carne parezcan humanos y no "marcianos". La vista compensa sin esfuerzo las distintas influencias que las fuentes de luz ejercen en el color y ve un objeto blanco como blanco independientemente de si está iluminado por la luz del sol, por la luz de una lámpara de tungsteno o por la luz de un tubo fluorescente. Pero para que la película presente como blanco lo que es blanco, o bien ha de ser cuidadosamente elegida, o se tiene que acoplar al objetivo de la cámara de un filtro adecuado. Las cámaras electrónicas tienen ajustes que les permiten encontrar un óptimo rendimiento de color. Esto se denomina "balance de blanco" y es una operación sencilla y rutinaria.

#### ILUMINACIÓN CON DISTINTAS TEMPERATURAS DE COLOR

Cualquier cámara se puede ajustar a una fuente con una determinada temperatura de color, pero no se puede adaptar simultáneamente a varias fuentes de luz al mismo tiempo. Consideremos el caso de un interior iluminado por la luz día. Tendrá que elevar la exposición en la sombra, pero, inevitablemente, surgen problemas de uniformidad de color cuando se intenta proporcionar más luz a una escena iluminada por luz día —y que tiene tonos azulados— agregando luz de tungsteno, que da tonos anaranjados. Porque si la cámara de color ha sido ajustada para que la luz día (5.400 K) aparezca como luz "blanca", la luz que proviene de una lámpara de tungsteno (3.200° K), comparativamente, producirá una tonalidad apreciablemente anaranjada. Una bombilla doméstica (aproximadamente 2.800° K en lugar de 3.200° K), se verá incluso de un color más naranja si aparece en el plano, ya que su temperatura de color es todavía más baja.

Si intentamos solventar el problema filtrando la cámara para la luz de 3.200° K que se genera por la iluminación cinematográfica, las zonas muy iluminadas por luz día aparecerán muy azules. En los primeros planos estos efectos de iluminación no naturales se notarán mucho, ya que tendemos a formarnos nuestros juicios según lo naturales que parezcan los tonos de la carne. Por lo tanto, cuando hay una mezcla de fuentes de luz, generalmente es necesario colocar un gel de conversión de color sobre una o más de las fuentes (le luz para ajustar su emisión de temperatura de color a la que tienen la mayoría de las fuentes. Aunque de esta forma se solucionan las desigualdades, mediante el filtrado se pierde aproximadamente un 50 por 100 de la luminosidad y precisará el doble de luz.

Incluso un sencillo esquema para la iluminación de interiores puede resultar complicado, ya que el cineasta sin experiencia se encuentra con contrastes demasiado altos, paredes quemadas, sombras múltiples y sombras de micrófonos, por mencionar solamente algunas de las dificultades más comunes. Si cree que puede encontrarse con problemas de este tipo, en la Bibliografía que se encuentra al final de este libro se citan obras especializadas que tratan el tema.

## ILUMINACIÓN AMBIENTAL Y LUZ PRINCIPAL

Afortunadamente, si está trabajando en color, para la iluminación de interiores podrá salir del paso con un sistema sencillo que proporciona buenos resultados. Se trata de proporcionar suficiente luz base o ambiental para la exposición y modelar mediante una luz principal. Esta luz base se consigue fácilmente reflejando luz en paredes y techos blancos, con lo cual se consigue una iluminación general que prácticamente no produce sombras. Si no hay paredes blancas, la luz se refleja utilizando cartulina blanca, o se puede difuminar a través de lana de vidrio o de cualquier otro material difusor que no pierda el color con el calor.

La iluminación producida por la luz reflejada probablemente será algo plana y monótona, especialmente en planos generales, por lo que puede añadir algo de luz principal. La luz principal debe provenir de una fuente de luz natural de la escena y debe tener una dirección lógica. Para una escena en una alcoba, probablemente tendrá que parecer que la luz principal proviene de una lámpara que está en la mesilla de noche y, por lo tanto, la luz principal se debe instalar a un nivel bajo que esté fuera del cuadro. Para una escena en un almacén, en la que la luz proviene de una bombilla desnuda que está en lo alto, la luz principal debe venir desde arriba. En una escena de laboratorio, en la que la fuente de luz es una mesa con luz interior, la luz principal se debe proyectar sobre el sujeto desde un ángulo bajo, etc. Se pueden hacer trucos con el ángulo de la luz principal para conseguir efectos artísticos y para reducir a un mínimo los problemas de sombras, a condición de que no se aparte demasiado de lo que parece más lógico y natural.

A todas las lámparas que aparecen en el cuadro pero que generalmente no son una parte operativa de la iluminación, se les denomina “accesorios”. Se ajustan para que produzcan una determinada emisión de luz y para que se vea que son, efectivamente, unas luces, pero sin darles tanta intensidad que quemen la parte de la imagen en la que están situadas. Si un accesorio tiene un aspecto demasiado naranja, utilice un *photofood* (lámpara sobrevoltada), pero tenga cuidado con el calor que genera. La emisión de luz de un accesorio se puede recortar utilizando un filtro neutro, o capas de papel que se colocan alrededor de la parte interior de su pantalla.

## DEFINICIÓN DE LAS SOMBRAS: LUZ DURA Y LUZ SUAVE

La luz principal no sólo proporciona una alta iluminación, sino que también produce sombras cuyos efectos indican al observador la hora del día, el ambiente de iluminación, etc. Los términos *luz dura* y *luz suave* o *difusa* indican la calidad de luz y resultan indispensables a la hora de comentar sobre la iluminación y los distintos estilos que puede dársele a ésta. *Luz dura*, si recuerda, es aquella que crea sombras con bordes duros, mientras que *luz suave* es la que crea *sombras con bordes suaves*, o, incluso, la que no crea sombra alguna.

Obsérvese que “dura” y “suave” no tienen relación alguna con la intensidad de la iluminación. Por consiguiente, a pesar de su poca fuerza, la llama de una vela es una fuente de luz dura, porque crea sombras duras. La luz dura normalmente proviene de una fuente de luz puntual de ángulo estrecho, o que tiene, efectivamente, este ángulo estrecho, porque está a mucha distancia (como el sol), o porque se le ha acoplado una lente (como un proyector de seguimiento). Los rayos de luz que provienen del sol están relativamente organizados y paralelos los unos a los otros y, por consiguiente, proyectan una imagen de sombra de los objetos con los que tropiezan.

La luz suave proviene generalmente de una fuente de ángulo ancho, que proyecta rayos desorganizados de luz que son incapaces de producir sombras muy definidas. Un tubo fluorescente es una fuente de este tipo y se utiliza mucho en la labor diaria, porque es una luz de trabajo que no produce sombras. Cuando se rueda en exteriores, un cielo nublado es lo que proporciona la mayor cantidad de luz suave. Ésta es la razón por la que se utilizan enormes luces en los rodajes de largometrajes en los que se dispone de luz día; la luz disponible es demasiado suave para producir esquemas de sombras que resulten adecuados; por lo tanto, ha de ser aumentada mediante una fuente dura local.

## DIRECCIÓN DE LA LUZ PRINCIPAL Y EL CONTRALUZ

El dicho tan común de que se deben hacer las fotografías “con la espalda al sol» nos induce automáticamente a pensar que las luces que caigan sobre el sujeto deben tener un sentido cámara-sujeto. Pero, ya que esto da como resultado un mínimo de área de

sombra, generalmente se elimina toda evidencia de la tercera dimensión del sujeto —la profundidad—. En la práctica, pueden crearse efectos de iluminación que resultan interesantes haciendo que el ángulo de proyección de la luz principal esté hacia un lado del sujeto, o casi, incluso, hacia la parte posterior del mismo (véase Capítulo 6, en el que se incluye mayor información y algunas ilustraciones).

El contraluz crea un halo de luz que ayuda a separar el sujeto del fondo. Lograr esta separación se hace especialmente necesario cuando se trabaja en blanco y negro, pero no es tan indispensable en el caso del color, ya que los propios colores ayudan a definir y separar los distintos planos del sujeto.

La luz principal puede provenir de una lámpara de cuarzo abierta, convenientemente retirada o, al igual que la luz de relleno, también se puede difuminar algo para suavizar las sombras que resultan demasiado duras. La utilización de múltiples luces principales requiere bastante habilidad y si no se tiene mucho cuidado, se puede caer fácilmente en el gran fallo que tiene el iluminador novato: la producción de una gran cantidad de feas sombras que no son nada reales.

## ENSAYOS: ¿CUÁNTA LUZ ES NECESARIA?

Para rodar en interiores con película de cine se necesitan al menos tres aparatos de iluminación, y cada uno de ellos debe ser como mínimo, de 750 vatios. Para grabar en vídeo se necesita menos potencia. Las lámparas de cuarzo tienen una vida relativamente larga, son lo suficientemente reducidas para producir luz dura y permanecen siempre estables en lo que se refiere a la temperatura de color.

Debe estar advertido de que la luz de 3 ó 1 kw, no es válida para espacios amplios, ni tampoco en habitaciones pequeñas si están pintadas en tonos oscuros. La única manera de aprender a iluminar es a base de hacer pruebas. Si va a alquilar el equipo y desea saber con antelación cómo va a resultar la iluminación, haga diapositivas en color en 35mm (luz de tungsteno) a una velocidad relativamente alta (por ejemplo, 125 ASA y 1/50 de segundo de velocidad de obturación). Cuando posteriormente las proyecte, puede estudiar en profundidad sus éxitos o bien las deficiencias que observa. Mucha gente utiliza la cámara Polaroid, con la que se consiguen resultados inmediatos aunque susceptibles de error, porque el color y la sensibilidad a la luz de la película Polaroid son muy diferentes de los de la película negativa o de las diapositivas.

Con el fin de evitar los gastos que se derivan de la iluminación y los fallos eléctricos que pudieran producirse, es aconsejable efectuar previamente un ensayo de iluminación. Los largos retrasos que tan desmoralizadores resultan son el precio que se paga por correr riesgos innecesarios. Compruebe dónde están situados los fusibles o diferenciales en la localización en que se encuentre, qué enchufes corresponden a cada circuito y si existen aparatos de alto consumo, o accesorios que funcionen de manera intermitente, como por ejemplo, neveras o aparatos de acondicionamiento de aire, pues pueden conectarse durante el rodaje y causarían una sobrecarga eléctrica. Si durante el rodaje se ve obligado a desconectar una nevera, no olvide volver a ponerla en marcha o tendrá que reponer todo lo que se haya descongelado.

## EVITAR FONDOS EXCESIVAMENTE ILUMINADOS

Un problema muy molesto que surge cuando se rueda en espacios pequeños que están pintados de blanco, o que son de colores claros, es la cantidad de luz que rechazan las paredes. El resultado en pantalla es el de un grupo de personajes que se mueven como perfiles oscuros contra un fondo blanco cegador. En este aspecto, la imagen de vídeo es especialmente vulnerable, porque los circuitos de exposición automática hacen ajustes para la mayor parte de la imagen, pero dejan en relativa oscuridad a los sujetos. Esto va en detrimento tanto de la calidad del color como de la definición y es la razón por la que el vídeo familiar parece muchas veces representar una colonia de homínidos de color naranja viviendo en un glaciar.

Lo ideal sería tratar de rodar en espacios con paredes oscuras o cubiertas de libros, que absorben y no reflejan la luz que se utiliza. Cuando ello no es posible, la solución para las paredes “calientes” es angular las fuentes de luz y colocar viseras, para evitar que la luz caiga sobre las paredes del fondo y elevar el nivel de iluminación del sujeto que está en primer término. Esto obliga a los participantes a permanecer alejados de las paredes, mediante el “truco” de adelantar las sillas, las mesas y los sofás un poco. El efecto resulta bastante natural en la pantalla y también favorece las sombras. Cuando la luz procede de arriba y los personajes están separados de las paredes, las sombras de los actores son más bajas y desaparecen de la línea de visión de la cámara. Si se aparta a los participantes de las superficies reflectoras de sonido, también se mejora la calidad de éste.

## REACCIONES A LA ILUMINACIÓN

Si la iluminación no se instala adecuadamente, la incomodidad que esto supone hace que las personas nerviosas se sientan cohibidas. Las luces producen mucho calor y cuando se han de mantener las ventanas cerradas para reducir el ruido del exterior, el rodaje en interiores se convierte en una situación en la que los participantes sufren el agobio de un calor tropical. A los participantes a los que se les note mucho el sudor tendrá que aplicárseles unos polvos del tono de la piel para evitar los reflejos. Éste es el único maquillaje que se utiliza en los documentales. El maquillaje ha de ser aplicado con habilidad, porque de lo contrario tendrá un mal aspecto y en realidad para lo único que hace falta utilizarlo es para solventar los problemas del sudor. Se puede utilizar un spray quita-brillos (puede adquirirse en las tiendas de artículos de bellas artes) para objetos que producen reflejos demasiado brillantes, tales como sillas cromadas o mesas de cristal.



## CAPÍTULO 13

### Evitar los problemas

#### MINUTADOS Y CONTROL DEL PRESUPUESTO

Cuando se hace el rodaje de un documental o de una obra de ficción utilizando película, es esencial llevar un minutado tanto de la película como del sonido. Cumplen varias funciones; una es la de conocer en qué cinta de sonido o en qué rollo de original de la cámara se puede encontrar un determinado plano o entrevista. Si el técnico de laboratorio o el operador de cámara desea examinar un determinado original de cámara o de vídeo después de ver una copia de trabajo, el minutado le proporciona un rápido acceso. También hace posible la identificación del elemento de equipo que fue responsable de cualquier anomalía y, desde luego, resulta muy útil a la hora de buscar determinado material y (le hacer comprobaciones en la sala de montaje.

Durante el rodaje los minutados ayudan a totalizar el material que se va consumiendo y son un indicativo del estado del presupuesto de la producción. Especialmente cuando se rueda en cine, es un error muy común de los principiantes hacer un cálculo global de todo el material que va a ser necesario para el rodaje y olvidarse hasta que las reservas comienzan a agotarse. Entonces todo el mundo se da cuenta de que ha llegado el momento de ahorrar. Lo que ocurre es que se gasta mucho material al principio y al final hay que escatimarlos más.

Totalizar no sólo el material que se emplea, sino también todos los gastos vitales, ayuda al cineasta que dispone de poco presupuesto a utilizar sus preciosos recursos con inteligencia y de acuerdo con unas prioridades establecidas de forma racional. El producto —y no el director— es el que mejor puede encargarse de esto. Controlar el presupuesto:

- Permite comparar el presupuesto previsto con el que realmente va tomando forma.
- Sirve de aviso de las economías que deben hacerse.
- Nos muestra los cambios que habrán de efectuarse en el futuro.

#### GRABACIÓN EN VIDEO

Naturalmente, la grabación en vídeo es relativamente barata en comparación con lo que cuesta dicha toma utilizando película, pero esta misma baratura y accesibilidad le incitan a uno a rodar libremente y sin llevar cuenta de lo que se consume. Esto es una lástima: el sonido y la imagen están en una misma cinta, por lo que resulta fácil llevar un parte. Por lo general, una descripción del contenido (número del rollo de cinta, fecha, localidad, actividad, personal, lectura del contador digital) es suficiente para facilitar una rápida reproducción durante el período de rodaje. Se debe hacer otro minutado, con un mayor detalle, al comienzo de la postproducción.

#### RELACIÓN DE RODAJE

La relación de rodaje es una forma de expresar la proporción entre el material rodado y el material que finalmente se utiliza en pantalla. Lo normal es que se obtenga una película de media hora a partir de un rodaje de seis horas. Sería una proporción de 12:1. En la fase de preparación se debe hacer la suma de lo que se espera rodar y dividirlo por el tiempo de pantalla que se desea obtener, y el resultado será la relación de rodaje que se va a producir. Si el rodaje se efectúa en película negativa, los gastos de la propia película, el procesado y la copia de trabajo producirán un gran agujero en el presupuesto, mientras que si se utiliza cinta de vídeo, como es más barata, el problema será menor.

Una pregunta que se suele hacer es: ¿Cuál es la proporción normal en un documental? A lo que yo contesto: ¿Qué longitud tiene una cuerda? ¡Pues depende de lo que se quiera atar! Una película mía sobre Alejandra Tolstoi y su relación con su padre (*Tolstoi Remembered by his Daughter*) se rodó en tres horas. Estaba formada por una larga entrevista, en la que posteriormente intercalé muchas fotografías, fragmentos de noticiarios de 1910 y diversos documentos. La proporción fue aproximadamente 5:1. Resultó tan baja porque Madame Tolstoi tenía 86 años y tuve que limitar las preguntas. Como era una escritora consumada, sus párrafos eran bellos y sucintos. Prácticamente todo lo que rodamos era utilizable. Por el contrario, el cine de observación de Fred Wiseman, que generalmente tiene una duración de 90 minutos, requiere quizás 70 horas de película (4-6:1). Esta alta proporción es debida a que se hace el rodaje para una larga exhibición en pantalla, y se precisan temas amplios y numerosos planos de acción para mantener una complejidad y un desarrollo a través de un largo período. La alta proporción también es debida a la rígida política de no intervención que mantiene Wiseman, lo cual le impide polarizar o influenciar los acontecimientos que filma, e incluso proporcionar una narración que sirva de guía en el producto ya terminado.

Lo único que se puede hacer para establecer una adecuada proporción de aprovechamiento del material rodado es tomar cada secuencia y calificarla según su contenido. Si está rodando en una escuela primaria y desea captar ciertos comportamientos de los niños que son poco usuales pero sí altamente significativos, le puede resultar una proporción de 60:1. Sin embargo, una entrevista con la directora de la escuela puede tener una proporción de 3:1, porque puede limitarse a aspectos muy específicos y la interlocutora tiene la suficiente experiencia como para ajustarse exactamente al tema en cuestión.

Resulta muy práctico proyectar unas cifras mínimas y máximas para cada secuencia, ya que esto le permitirá ir modificando el sistema de cálculo de la proporción necesaria. Durante el rodaje se le puede encargar a alguien que haga la comprobación del consumo real y, de esta forma, podrá decidir lo que debe hacerse para que se cumplan los objetivos.

## FALLOS DEL EQUIPO

Hay muchos fallos de equipos que se deben al hecho de que no se hizo una adecuada comprobación inicial. A pesar de lo “buena” que sea una Firma de alquiler de equipos, a pesar de lo “bien” que cuiden los elementos de equipo que tienen para alquilar, no debe salir nada de su lugar de origen sin una minuciosa comprobación y sin *ensayar su funcionamiento*. Las baterías para cámaras, los magnetoscopios y los micrófonos son una fuente de problemas. Las baterías recargables son bastante delicadas en lo que se refiere al tiempo que requieren para recargarse y el número de veces que es necesario volver a cargarlas, y las casas de alquiler algunas veces facilitan a sus clientes, sin querer, unidades defectuosas. Siempre que le sea posible, conecte sus equipos a una fuente de corriente alterna.

Se deben tener a mano repuestos de los elementos que sufren desgaste, como las lámparas, las correas y los enchufes. Los cables de todo tipo son vulnerables, especialmente en sus puntos de conexión. El equipo debe llevar consigo materiales eléctricos y mecánicos para poder hacer rápidas reparaciones sobre el terreno.

Ha ocasiones en las que los fallos de los equipos comprometen un proyecto hasta tal grado que resulta más económico alquilar o procurarse los repuestos a toda velocidad. Para estar preparados en una situación como ésta se debe disponer de una lista de los lugares a los que se puede acudir, en caso de emergencia, en la zona (o país) en que se esté trabajando. De esta forma no se perderá tiempo en solicitar la correspondiente información. No hace mucho tiempo se me estropeó un cable de una cámara Hitachi nueva mientras estaba rodando en Bahimore. No había ni un cable de este tipo en toda la ciudad, pero yo disponía de un polímetro y un equipo de soldar. Con estas sencillas herramientas me fue posible descubrir que la causa de la avería era un cable que estaba escondido dentro de un determinado conector y solventarlo. Siempre es rentable estar preparado para lo peor.

## FALLOS HUMANOS

Los fallos humanos también se producen, pero si un técnico abandona un rodaje, se correrá la voz y nadie le volverá a contratar. El trabajo voluntario, por otra parte, puede ser bastante inseguro debido a la idea de que “si le estoy haciendo un favor, iré si me apetece”. Los voluntarios han de proceder de esa raza especial de personas —en vías de extinción— que cumplen sus compromisos al pie de la letra. Una forma más corriente de fallo humano es la del error u omisión, especialmente a medida que a la gente le va entrando el cansancio. Una buena planificación y una detallada anotación de los trabajos que se van completando son de gran ayuda para reducir estos fallos (véanse j resúmenes al final de las partes Preproducción y Producción). Algunas veces, si las líneas de responsabilidad no se han establecido con cuidado o son mal interpretadas, la misma labor será realizada por dos personas o, lo que es peor, por ninguna.

Lo que realmente es desastroso es que un participante suspenda su colaboración, o que no comprenda que ha planificado la operación con una cuidada sincronización. Algunas veces la gente actúa como si no tuviera ninguna importancia aplazar el rodaje durante un par de días, ofreciendo como única explicación la desconcertante frase de que “me ha surgido algo”. Para evitar todo esto, deje bien clara desde un principio la importancia de la planificación.

Aun así, hay personas que fallan, En una ocasión me fallaron dos artistas tres días antes de mi llegada a París para un rodaje. Durante mi viaje en el avión leí algo sobre un escultor y tuve la suerte de poder convencerle para que fuera el tema de mi película, justamente antes de la llegada de mi equipo. Lo que yo no sabía es que mi nuevo sujeto se pasaba una gran parte del día, yendo de uno de sus lugares favoritos a otro como si estuviera influido por alguna especie de instinto migratorio. No tenía un concepto claro del tiempo y en ocasiones, no recordaba bien el lugar en el que había acordado reunirse con nosotros. Yo estaba convencido de que la película iba a ser tan horrible que no se me iba a encargar dirigir ninguna otra jamás. He descubierto desde entonces que esta convicción la tienen los directores casi siempre. Es un riesgo del oficio, al igual que lo son los perros para los carteros.

## PREVEA ALGUNA ALTERNATIVA

Como siempre es posible que surjan dificultades técnicas y humanas, lo prudente es tener en mente alguna alternativa para el momento en que tenga que hacer alguna sustitución. Cuando un rodaje en exteriores depende de una determinada situación climatológica, se debe programar para primera hora y tener previsto un posible rodaje en interiores como alternativa. Cuando hay unas secuencias cruciales que son factor decisivo para la viabilidad de toda la película, no es prudente dejarlas para la parte final del rodaje. Construya los cimientos de su casa antes de comprar los muebles.

Cuando le digan que una cosa “no se puede” hacer, estudie muy detenidamente la explicación antes de aceptarla. La filmación siempre parece depender de la coordinación de varias cosas. Hay mucha gente que piensa enseguida que un proyecto es irrealizable porque hay un determinado aspecto que no parece propicio. Muchas veces hace falta una mentalidad menos lineal para poder comprender que mediante el cambio de dos de los demás aspectos se puede conseguir que el proyecto original sea nuevamente viable.

Lo que es seguro es que con una buena planificación y un poco de espíritu inventivo podrá lograr lo que se proponga y, por lo general, le saldrá bien.

## CAPÍTULO 14

### Las entrevistas

#### POR QUÉ ES IMPORTANTE LA ENTREVISTA

La entrevista es el alma del cine documental y lo es incluso en los casos en que lo que se filma no es una película de las denominadas “bustos parlantes”. Me estoy refiriendo no sólo a las entrevistas que pretenden recabar información sobre determinados hechos, sino también a las que profundizan en evidencias más ocultas, más íntimas. Colocarse cara a cara ante otro ser humano cuando se está haciendo un documental significa indagar, escuchar o manifestarnos al responder con nuevas preguntas. Significa ayudar a otra persona a expresar el sentido de su vida. Si la consideramos como intercambio extenso y confiado, la entrevista de investigación es, desde luego, el fundamento de la mayoría de los documentales. La película, ya terminada, narra la historia de una persona a través de una exposición a base de detalles específicos de tipo emocional y nos conduce a un clímax convincente. Entonces tenemos la sensación de estar contemplando el alma de un ser humano. Ello se debe a que un cineasta experto y eficiente ha conseguido extraer todo eso que tenemos ante los ojos. Con la mayor sutileza, el entrevistador ha dirigido al personaje y, proporcionándole apoyo, le ha ido señalando las líneas maestras y le ha decidido a hacernos visible su alma. Parte de ese proceso consiste en no contentarse con lo más inmediato y superficial, porque intuimos que bajo esa superficie se oculta algo más profundo.

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 explotadora. Lo mismo se podría decir de toda relación humana. Una amistad, por ejemplo, se puede mantener a salvo dentro de unos ciertos límites o, por acuerdo mutuo de las partes, se puede conducir a zonas de mayor riesgo. Cuanto más se arriesgue, mayor será el potencial de profundización y, por lo tanto, mayores también serán las posibilidades de sufrimiento. “No hay rosa sin espinas”, dice el refrán.

En el cine documental la relación nunca se da en términos de igualdad, como entre dos amigos. El director parte con muchas ventajas cuando espera que le abran paso a la vida de otra persona —bien es verdad que sin esa posibilidad de acceso no habría película—. Por lo tanto, existe cierta obligación de dar y tomar, de ser sensible a la vez que firme, en sentido positivo, para conseguir lo que pretende. A veces el documentalista aspira a establecer cierto compañerismo, como el de “poeta como testigo” que Seamus Heaney describe en su tratado sobre los poetas de la Primera Guerra Mundial. En opinión de Heaney, Wilfrid Owen y otros representan la solidaridad de la poesía con “los oprimidos, los condenados, las víctimas, los desprotegidos”. Pero Heaney podría perfectamente estar hablando del documentalista cuando dice a continuación: “Testigo es cualquier persona para quien la urgencia de la verdad y la necesidad compulsiva de identificarse con los oprimidos es intrínseca al acto mismo de escribir.”

La entrevista es una forma de autoría desplazada y un medio con el que conducir a otros seres humanos a la facilidad de expresión, en especial a los que no están habituados a hablar sobre las intimidades más secretas de su vida. La entrevista bien hecha y ya montada debe contar con todos los ingredientes inherentes al relato oral, de manera que cuando nos dediquemos a hacerla tendremos la medida de nuestras posibilidades como cineastas. Aún después de eliminar las preguntas, el poder seleccionador y organizador de quien las hizo perdura escrito en la pantalla. Donde mejor se pueden apreciar los fallos y los aciertos del director es efectuando el visionado de los copiones. Al esforzarnos por conseguir que nuestras entrevistas tengan cierto nivel, descubrimos puntos negros y falta de naturalidad en nuestro propio comportamiento. En las entrevistas existen momentos de humor, preguntas inspiradas y pausas bien medidas, pero también existe la capacidad de persuasión rayana en la manipulación de la timidez oculta tras una apariencia de respeto, lo que a veces constituye un verdadero reto con uno mismo.

#### QUIÉN DEBE ENTREVISTAR

Algunos equipos para la producción de documentales disponen de un investigador que se encarga no solamente de investigar los hechos, sino también de localizar e incluso elegir a los participantes. Inevitablemente, esta persona hace una importante contribución a la identidad de la película. Hay algunos directores que dependen mucho de la experiencia e intuición de su investigador. Esta situación, que supone compartir el control de la producción, generalmente es resultado de un largo período de trabajo en equipo durante el cual se ha adquirido mucha confianza en el buen juicio del investigador.

Durante las visitas iniciales del investigador, en lo que se refiere a las preguntas que son interesantes deberá evitar el presionar al entrevistado para que llegue a una conclusión sobre las mismas. De esta forma, las áreas importantes e inexploradas sólo serán expuestas cuando la cámara esté presente. Sin embargo, cuando el rodaje va a comenzar se suscita la pregunta siguiente: ¿Quién está mejor capacitado para efectuar la entrevista: el investigador o el director? Cada uno de los dos tiene posibles ventajas. Si el investigador realiza la entrevista, está prosiguiendo la relación que se inició durante el período de investigación. Esta continuidad puede ser un factor crucial para que un entrevistado que se siente inseguro se tranquilice. Si es el director el que hace las preguntas, la entrevista puede resultar más espontánea, ya que el sujeto se está dirigiendo a un nuevo oyente en lugar de repetirse ante el investigador.

Sucede muchas veces que el equipo formado por el investigador y el director decide quién va a dirigir la entrevista sobre una base *ad hoc*, según la combinación que pueda resultar más productiva. Algunas veces es necesario utilizar medios más estrafalarios para conseguir que un sujeto se tranquilice. Hice una película con el Dr. Spock (*Dr. Benjamin Spock: "We're Sliding Towards Destruction"*, de la serie *One Pair of Eyes*, BBC) y observé que, aunque yo había realizado toda la investigación, la entrevista que estaba sosteniendo con él ante la cámara estaba resultando rígida y poco natural en comparación con su forma de ser normal. Detuvimos la cámara y hablamos sobre ello. Reconoció que, como pediatra, estaba acostumbrado a hablar con mujeres y que se sentiría más cómodo explicándose a una mujer. Puse a Rosalie Worthington, nuestra ayudante de producción, en mi lugar bajo el objetivo de la cámara. Aunque yo hacía las preguntas, el Dr. Spock se dirigía a Rosalie y, de esta forma, su actitud se hizo más relajada y espontánea. Si hubiera estado permitida la fórmula reflexiva de hacer documentales, esta información biográfica tan reveladora podría haberse incluido.

## TIPOS DE SITUACIONES

Los escenarios para las entrevistas se pueden montar casi en cualquier parte, pero al planificarlos es importante tener en cuenta su posible efecto en el entrevistado. Hay ambientes en los que el entrevistado se siente más relajado, como en el hogar, el lugar de trabajo, o en casa de un amigo. En estos entornos es posible obtener una respuesta más íntima e individual, porque el entrevistado se siente más comunicativo. Hay lugares públicos, como las calles, los parques o la playa, en los que el entrevistado, nuevamente afectado por su entorno, probablemente tendrá la sensación de ser uno más entre otros muchos. Y también hay escenarios fuera de lo corriente, como un campo de batalla, o el lugar de un accidente o una manifestación, en los que al orador le parece que está en yuxtaposición dramática con acontecimientos sobre los que no ejerce ningún dominio.

En todas estas situaciones, en las que la gente expresa sus ideas de forma espontánea ante la cámara, cada entorno evoca en el entrevistado un "ser" distinto, con lo cual se manifiesta de forma algo diferente. Se puede, en cierto grado, predecir lo que se va a poner de manifiesto o revelar; por ello, utilizando la imaginación y el sentido común, y teniendo en cuenta la importancia que la persona probablemente concede al hecho de ser filmado, el entrevistador puede adivinar el resultado que se podrá obtener en los distintos escenarios y hacer la elección que más convenga.

A todos —incluidos los entrevistados— nos afecta mucho nuestro entorno y tenemos propensión a bajar las barreras (o levantarlas) según nuestra sensación del momento. Una filmación puede dignificar una situación o hacerla embarazosamente pública; puede hacer una sorprendente revelación a los oídos del mundo, hacer las veces de confesionario, o ser sólo una agradable conversación con un amigo. Que el entrevistado se sienta en una situación o en otra depende tanto del entorno como de la forma en la que el cineasta presente sus objetivos. Para lograr una verdadera compenetración, sin embargo, es vital que sea sensible a las emociones de su sujeto. Recuerde que *una película documental es en gran parte la suma de un conjunto de relaciones*: las relaciones que no se ven tienen por lo menos la misma influencia que las que se hacen visibles en pantalla.

Otro factor práctico en el rodaje de entrevistas es el efecto que puede tener sobre el entrevistado una persona que no está en imagen. Si está entrevistando a una amable anciana cuyo agrio marido siempre la está corrigiendo, lo mejor es tenerle ocupado en otra cosa y que esté fuera de la habitación mientras ella hace su relato. Por otra parte, la relación existente entre dos personas puede ser un aspecto importante y visible de lo que son y lo que representan. Una vez rodé una entrevista que realizaba conjuntamente al gerente de una granja y su esposa (*A Remnant of a Feudal Society*, de la serie *Yesterday's Witness*, BBC). Ella le interrumpía continuamente y modificaba todo lo que decía, y esto, aparte de resultar gracioso, resaltaba el idealizado carácter de su relato.

Entrevistar por lo tanto, no supone solamente que una persona esté frente a otra. Una pareja de casados, por separado, pueden resultar inexpresivos por timidez y, sin embargo, si se animan el uno al otro pueden hablar muy bien. Los amigos o compañeros de trabajo también pueden ser un importante apoyo. Las inhibiciones, sin embargo, también pueden anularse como resultado de una mutua antipatía y, por lo tanto, entrevistar a dos personas que están en desacuerdo puede ser una estrategia muy rentable. Se puede, incluso, entrevistar a todo un grupo, con lo cual se dispone de dos opciones: una es la de "reconocer" a cada nuevo orador entre aquellos que desean hablar, y la otra, la de animarles a que hablen entre ellos. Lo verdaderamente importante en este caso es estar menos pendiente de mantener el control y ocuparse más de conseguir que las personas expresen sus sentimientos y su manera de pensar. Si esto se produce sin que usted entre físicamente en el juego, no importa que permanezca en silencio, pues usted ya ha cumplido con su papel.

Generalmente, cuando se pone uno a hablar con un grupo de personas en un lugar público —a la puerta de una fábrica, por ejemplo—, se congregarán otras personas para escuchar, y se unirán espontáneamente a la conversación. Si el entrevistador no se impone, aquello se convertirá en una animada conversación o disputa entre los que estén allí presentes —dependiendo, naturalmente, de la controversia que el tema suscite—. El entrevistador ahora queda a un lado, pero puede intervenir en cualquier momento con una pregunta o incluso una petición, por ejemplo: "¿no podría la señora de la chaqueta roja decir algo sobre la actitud que ha adoptado el sindicato con respecto a las medidas de seguridad?". Y la señora hablará.

Hay una técnica muy útil que se emplea frecuentemente en las entrevistas que se hacen en la calle. Denominada "vox pop" (abreviatura de *vox populi*, que significa "voz del pueblo"), consiste en hacer las mismas preguntas a un número de personas y enlazar luego las respuestas en una rápida secuencia. Resulta de mucha utilidad para demostrar la variedad de opiniones que tiene un grupo de gente. A la inversa, esta técnica también se puede emplear para reflejar una homogeneidad de opiniones.

Las secciones de “vox pop” son bien acogidas como estimulante alivio a algo que ha sido serio e intenso, como una sección para la exposición de un complejo acontecimiento político. En caso de necesidad pueden también servir de acción en paralelo. En la película sobre el Dr. Spock que mencioné anteriormente tuve que comprimir en 12 minutos los puntos esenciales en sus discursos a favor de la paz (que duraron tres horas). Los hice estableciendo un contrapunto dialéctico entre el Dr. Spock ante su podio y el omnipresente hombre de la calle. El uno le daba picante al otro y, de esta forma, por motivos de necesidad se consiguió un beneficio.

## PREPARACIÓN Y APTITUDES BÁSICAS

Sea el que sea el que efectúe la entrevista, se precisan las mismas aptitudes básicas. Lo primero y principal es que el entrevistador se haya preparado. Esto confirma lo vital que es el definir un enfoque hipotético para toda la película antes de comenzar a rodar. Cuando se ha determinado lo mínimo que se desea lograr y el objetivo fundamental que va a tener la dirección de la película, se puede disponer de una visión clara de la aportación de cada uno de los participantes. No estoy sugiriendo que se prepare ninguna especie de guión o que se establezca de antemano que se van a hacer determinadas afirmaciones. Una limitación de este tipo haría que el participante asumiera el papel de actor, con lo cual se dar(a la impresión de que todo había sido ensayado, independientemente de lo auténtico que sea el mensaje. La audiencia interpretaría esta falta de espontaneidad como manipulación de la verdad. Hay algunos directores de documentales que se entrometen innecesariamente en la actuación de los participantes, seguramente como resultado del deseo que tienen de ejercer un control. Con esto lo que sucede es que el participante piensa que se espera algo más de él, e intenta cumplir este requisito. Ello da lugar a que actúe con timidez y como si estuviera en un escenario, lo cual desvaloriza toda la película.

Durante la entrevista debe estar en contacto visual con su sujeto, manteniendo una comunicación con él mediante gestos y ademanes (¡no verbalmente!). Asentir, sonreír, mostrar extrañeza, manifestar acuerdo o duda son formas de comunicación que pueden lograrse a través de su expresión. Todo esto sirve de apoyo al entrevistado, ya que de otra forma puede tener la sensación de que aquello es un monólogo egocéntrico. Errol Morris atribuye el éxito de sus extraordinarias películas al hecho de haberse mantenido en expectante silencio mientras la cámara filmaba.

## TRANQUILIZANDO A LA GENTE

La investigación, como ya he expuesto, tiene como objetivo descubrir en mayor o menor grado la contribución potencial de las personas, mientras que el cometido del entrevistador es plasmarlo en la pantalla.

Para que el entrevistado se sienta cómodo y tranquilo sin caer en digresiones, es conveniente señalarle los aspectos de mayor interés para la película. Los principiantes suelen pecar de timidez a la hora de limitar los aspectos que desean tratar con los personajes y permiten que se extiendan indebidamente. La ambigüedad perjudica al entrevistado, que es consciente de que no conecta bien con su interlocutor. Tenga siempre presente que le asiste el derecho y el deber de decir claramente lo que desea. No crea que su postura es restrictiva, afronte el reto.

Para tranquilizar a una persona y conseguir al mismo tiempo que no se produzca una excesiva digresión del tema conviene prevenirla de que quizás la interrumpa o redirija la conversación. Generalmente, les digo algo así como: “Esto es un documental y, normalmente, rodamos mucho más de lo que vamos a utilizar. Por lo tanto, si se confunde o dice algo equivocado, no se preocupe, porque siempre podremos corregirlo al efectuar el montaje. Por otra parte, si veo que nos estamos apartando del tema, quizás me tome la libertad de interrumpirle. Espero que no le parezca mal”. Nunca se me han hecho objeciones; por el contrario, la gente parece sentirse más segura al ver que asumo la responsabilidad de dirigir, en términos generales, el hilo de nuestra conversación. Esta forma de enfocar las cosas siempre hace que la gente esté menos en tensión. Yo contribuyo aun más a esto formulando mi primera pregunta de forma pausada y tranquila. Con ello demuestro que lo que espero lograr con mi rodaje no se parece en nada a las brillantes entrevistas que la gente está acostumbrada a ver en la televisión. Mi comportamiento es indicativo de que no espero que se produzca un cambio de actitud sólo porque la cámara ha comenzado a rodar.

Para conseguir espontaneidad, lo primero es que uno mismo se muestre natural al hacer las preguntas. Es el que marca el tono de la entrevista; si está serio o tenso, su entrevistado lo estará aún más. Como creo que es importante no tener la cara sumergida en unos legajos de notas, me preparo una lista de breves preguntas que caben en una pequeña cartulina que coloco sobre mis rodillas. Tenerla allí es para mí una “red de seguridad”, con lo cual quedo libre para sostener una conversación normal. Estoy en disposición de *escuchar*, porque sé que siempre puedo echar un vistazo hacia abajo si la mente se me queda en blanco. En la mayoría de los casos, al preparar las preguntas se tiene la seguridad de que se van a cubrir todos los puntos.

Naturalmente, antes de concluir la entrevista debe hacer una comprobación de que se ha cubierto todo lo que se pretendía. Normalmente, siempre termino diciendo: “¿Hay algo que quiera decir, algo que se nos ha olvidado tratar?” De esta manera, es el entrevistado quien tiene la última palabra.

## FORMULACIÓN DE LAS PREGUNTAS

Antes de una entrevista, haga un ensayo en voz alta de sus preguntas para comprobar si son directas y específicas. Deberá formularlas con cuidado y al escuchar su propia **voz**, intente deliberadamente interpretarlas “equivocadamente”. En ocasiones descubrirá que se les puede dar otra interpretación y, por lo tanto, deberá modificarlas para que no haya equívocos.

Es vital centrar las preguntas si se desea dirigir y no seguir al entrevistado. Los entrevistadores sin experiencia utilizan con frecuencia preguntas de tipo general, como por ejemplo: “¿Cuál es la experiencia más emocionante que jamás ha tenido?” Esto indica que el entrevistador carece de preparación o enfoque y que le está dando al entrevistado un amplio margen para ver qué sucede. Otro escollo muy común es la pregunta larga y enrevesada, con muchos calificativos, que casi termina por no decir nada. El entrevistado, sumido en la confusión, sólo contesta a aquello que recuerda, que suele ser lo último que se dijo.

Debe saber lo que busca, utilizar un lenguaje sencillo y conversacional y tratar los distintos puntos de uno en uno. Una pregunta como “¿Cree que tiene una opinión muy tajante en lo referente al tema de los niños que disponen de una llave de su casa y de las experiencias que pueden sufrir?”, puede ser muy eficaz, porque dirige al entrevistado hacia una experiencia vital que ya se mencionó durante la investigación, e indica que está interesado por su reacción ante el tema.

No es ninguna incorrección por su parte manifestar interés por un determinado aspecto. Es más, resulta muy acertado, pues con ello estará marcando unas directrices claras y muy alentadoras. No hay que confundir las preguntas con las que se manipula al entrevistado incitándole a que dé una determinada respuesta, con que se le indique el área específica de mayor interés. La pregunta “¿Le indignó encontrar la casa vacía cuando Llegó?” es manipuladora, pues busca una respuesta en concreto. La respuesta puede ser positiva o negativa, lo cual no nos sirve para nada. Sin embargo, decirle “Extiéndase un poco más en la indignación que sintió cuando se encontró con la casa vacía” es una fórmula absolutamente legítima, pues solicita que se amplíe algo que ya se había mencionado anteriormente.

## DIRECTRICES PARA LA ENTREVISTA

Existe una serie de técnicas de aplicación directa que le resultarán de gran utilidad para mantener el foco de atención de las preguntas y darle intensidad a la entrevista:

- Planifique la entrevista de manera que las preguntas provoquen respuestas que cubran aspectos específicos.
- No tema llevar el control de la entrevista.
- Mantenga el contacto visual a toda costa.
- No piense en la pregunta siguiente, porque le impedirá escuchar.
- Se trata de su película; no permita que el entrevistado decida llevar el control.
- Cédale el control al entrevistado si con ello logra que sus revelaciones sean más interesantes.
- Por encima de todo, sepa leer entre líneas.
- Déjese llevar por la intuición y el instinto.

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 consolide y asuma lo que ha contado y al mismo tiempo le anima a continuar.

Con educación se puede sugerir algo así como “Podríamos volver al punto...” y nombrar entonces el aspecto que se desea ampliar. Podemos recurrir también a repetir en tono interrogativo algunas palabras concretas que ha utilizado el entrevistado, lo que servirá de estímulo para continuar la indagación. Y una forma muy cortés de cambiar de tema sería: “¿Podríamos pasar a (nuevo tema)?”

Al entrevistado, para que se extienda más, hay que proporcionarle pistas con el fin de que conozca los temas que deseamos que aborde —especialmente si queremos que se interne en el terreno íntimo—. Podríamos decir: “Supongo que le impresionaría mucho que...”, y entonces nombrar lo que usted ha detectado antes. La gente agradece que nos fijemos en detalles demostrativos de nuestro interés y consideración. Si su interlocutor se queda en silencio, respételo y espere a que continúe. Si nota que es necesario animarle, trate de repetir sus últimas palabras en tono interrogativo.

Recuerde que el espectador no tiene conocimiento previo de lo que se está narrando, por lo que se hace necesaria una explicación clara y precisa por parte del entrevistado. La entrevista debe ser una exploración que conduzca a la comprensión de un tema, de manera que debe conseguir que el entrevistado se *atenga al tema* hasta agotarlo. Continúe indagando hasta que sea usted quien llegue a comprender perfectamente los hechos y las emociones.

No se acomode a las generalizaciones o las abstracciones que pueda hacer el personaje. Invítele a que ponga un ejemplo o cuente una historia que sirva de ilustración de lo que verdaderamente le interesa. Si no ha comprendido lo que ha querido decir, la audiencia no lo comprenderá tampoco, de manera que debe presionar hasta conseguir la debida aclaración. Debe escuchar como si se tratara de la primera vez que oye el relato, para captar lo mismo que captará la audiencia.

No tema entrevistar a personas que estén sufriendo por algún motivo. Enseguida notará si desean permanecer a solas. Pero, desde luego, jamás lo descubrirá si no se atreve a preguntar. A la mayoría de las personas nos agrada hablar precisamente cuando somos víctimas de algún sufrimiento, pues parece que compartirlo resulta relajante y liberador. La audiencia sentirá su fuerza y usted también. El hecho de presenciar una curación es en sí mismo un acto curativo.

Tenemos magníficos ejemplos de entrevistas formales en *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980), de Connie Field y *The Thin Blue Line* (1988), de Errol Morris. De tipo mucho más informal tenemos *Best Boy* (1979), de Ira Wolh, que ya produce la impresión de una conversación espontánea. En este último caso, los componentes de la familia de Philly, sobre todo la madre, nos abren totalmente su corazón.

Cuando alguien habla con el corazón, sobre todo si se trata de la primera vez que lo hace, se produce una magia especial. En estos casos las palabras constituyen la verdadera acción. Por el contrario, si el entrevistado habla de manera rutinaria y sin un cierto sentido de descubrimiento de algo, el resultado que produce en la pantalla puede desconectarnos totalmente con la película. Las películas tipo “bustos parlantes” deben resultar intensas, y la historia que cuenten debe ser interesante, porque, de lo contrario, lo que tendremos delante será mortalmente aburrido.

## ELIMINAR LA VOZ DEL ENTREVISTADOR EN EL MONTAJE

Si ha situado al entrevistador fuera de imagen y tiene intención de eliminar sus preguntas al hacer el montaje, tendrá que preparar a los entrevistados diciéndoles que sus respuestas han de incluir la información que se da en las preguntas. A muchas personas esto les dejará perplejos y, por lo tanto, tendrá que darles un ejemplo: “Si yo pregunto: ‘¿Cuándo llegó por primera vez a América?’; podría responder: ‘1959’; pero la respuesta ‘1959’ por sí sola no dice nada y, por consiguiente, tendría que incluir mi pregunta”. No obstante, si dice: “Yo llegué a los Estados Unidos en 1959”, la frase es completa y se entiende perfectamente.

A pesar de una explicación como ésta, hay muchas personas que olvidan repetidamente hacer que sus respuestas sean frases completas, y por lo tanto tendrá que escuchar atentamente el comienzo de cada respuesta. En ocasiones, puede uno proporcionar al entrevistado las palabras con las que debe iniciar su respuesta, para clarificar, mediante un ejemplo, lo que se precisa: se le puede sugerir lo siguiente, inicie su respuesta diciendo: “yo llegué a América...”.

Otro escollo del entrevistador es la respuesta monosilábica:

P.: “Tengo entendido que no estaba usted completamente satisfecho cuando se trasladó a este departamento”

R.: “Sí”

Esto, desde luego, es una verdadera pesadilla para el entrevistador —alguien que no puede o que no quiere hablar—. Se puede intentar presionarle para que diga cosas específicas: “¿Podría decirme lo que recuerda?” Si la persona no responde a este tipo de incitación verbal, lo mejor puede ser dejarlo. Puede estar haciendo la táctica del cerrojo o, sencillamente, lo que ocurre es que esa persona no es habladora.

## LA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD

Existe una buena regla general para las entrevistas: Comience con preguntas referidas a hechos y guarde el material más íntimo o de mayor carga emocional para más tarde, cuando el entrevistado ya se sienta más cómodo ante la situación. Si quiere tratar sobre un tema algo delicado, hay un par de procedimientos que se pueden utilizar. Uno es el de asumir el papel de abogado del diablo; por ejemplo: “Hay algunas personas que dicen que no hay nada especial o peligroso en que un niño llegue a casa un par de horas antes que su madre.” Se está invitando al entrevistado a que descargue sus iras con quienes no tienen la suficiente imaginación o curiosidad para averiguar lo que siente un niño al entrar en una casa vacía.

Otro modo de iniciar un tema de carácter delicado es el de solicitar, en un principio, comentarios impersonales de carácter general. Por ejemplo, está casi seguro de que la mujer a la que está entrevistando tiene una ira reprimida porque, en lugar de casarse, terminó quedándose en casa para cuidar a su madre, que es una enferma crónica. Quizás desee preguntarle: “¿Con el paso de los años no se convirtió su amor por su madre en resentimiento, al ver que su novio se casaba con otra?” Pero su instinto le dice que esto es demasiado directo y brutal. Quizás debiera comenzar de forma más general, manteniendo una mayor distancia para no correr riesgos: “Parece ser que nuestra sociedad espera que sean las hijas, más que los hijos, los que se sacrifiquen por sus padres, ¿no es así?” De esta forma se le deja elegir entre limitarse a expresar una opinión impersonal, como observadora de la vida, o acercarse más y más a una descripción de la injusticia que estropeó su vida. En el momento en que aventure // sus opiniones, pídale que ponga un ejemplo. Por acuerdo mutuo y tácito llegarán al testimonio que ambos desean sacar a la luz. Usted califica la situación como una de tantas injusticias que se cometen contra personas que no fueron debidamente aconsejadas, en lugar de invitarla a sentirse la víctima de esa situación.

La distinción es importante, ya que muchas personas son excesivamente orgullosas o demasiado realistas para quejarse y se liberan de los frenos que se han impuesto si piensan que pueden salvar a otras de sufrir idéntica experiencia. Si no existieran estos impulsos humanos tan bellos y generosos, muchos documentales no llegarían jamás a existir.



El secreto de una buena entrevista consiste en que el entrevistador realmente *escuche* y esté siempre presionando para obtener información y ejemplos específicos. Simples apostillas como “¿De qué forma?”, “¿Por qué fue eso?” y “¿Qué sensación le produjo?” son las claves que hacen que un mero observador, al que parece no afectarle nada el tema, saque a relucir su sensibilidad humana. Algunas veces es aconsejable pedir al entrevistado que se tome su tiempo y que se limite a hablar cuando vea las cosas con claridad. De esta forma, muchas veces se consiguen relatos de una mayor calidad.

## BREVEDAD

Hay personas que relatan los mismos acontecimientos de varias maneras. Cuando se le hace una pregunta que no espera, su entrevistado luchará por encontrar una respuesta. La espontaneidad que esto supone puede resultar muy atrayente. No obstante, si la lucha está encaminada, por ejemplo, a la ordenación de unos cuantos hechos, presenciarlo puede resultar frustrante. Muchas veces el entrevistado se dará cuenta de esto y, por propia iniciativa, repetirá la explicación de forma mucho más ordenada y rápida. Si esto no ocurre y tiene alguna duda sobre la utilidad de la versión que acaba de grabarse, debe preguntar: “Quizás desee dar un repaso a esa última explicación, ya que tuvo uno o dos tropiezos” La gente generalmente agradece esta ayuda y dispondrá de versiones alternativas que pueden ser de utilidad. En el proceso de montaje incluso se puede hacer una combinación de lo mejor de ambas.

No tema, pues, pedirle al entrevistado una versión de los hechos más breve, si es que usted únicamente necesita un resumen. A la mayoría de las personas les agrada colaborar en las películas y como están interpretando su propio papel, aunque les pida que repitan una o varias veces su historia, no dejan de ser sinceros.

## DERRIBAR BARRERAS

La mayoría de las entrevistas comienzan por tratar los temas que resultan más familiares y más cómodos al entrevistado, llevándole después a cosas que no se había planteado jamás. Las entrevistas más memorables obligan al entrevistado a traspasar los umbrales más recónditos de sus emociones más intensas. El hecho de ver cómo se transforma una persona ante la audiencia forma parte del choque emocional que mencionaba anteriormente —lo que todos esperamos del arte dramático—. A veces se trata de provocar que una mujer se dé cuenta de que, en el fondo, es desprecio lo que siente por su propia madre, a quien creía amar, o podría ser un hombre que tuviera que admitir ante sí mismo que no estuvo a la altura de un determinado puesto de trabajo en el que sufrió humillaciones antes de que le cesaran. En ambos casos el entrevistado está viviendo esa experiencia por primera vez. El suspense que el “choque” produce es electrizante.

Se dan otras extrañas situaciones en las entrevistas en las que tenemos la sensación de que nos quieren decir algo más, pero el orador no está seguro de si debe arriesgarse a decirlo. Si suavemente decimos: “Y bien... ?”, o sencillamente: “Sí, sí, continúe”, estamos indicando que sabemos que hay algo más, y le instamos a que continúe hablando. Una vez dicho esto, no teman quedarse en silencio. El silencio expectante es el más poderoso estímulo que puede ejercer el entrevistador para que el orador se decida a profundizar más. Si ese silencio se utiliza bien, se produce en la pantalla un momento verdaderamente memorable y revelador, en el que nuestro personaje forcejea ostensiblemente con un tema crucial. El entrevistador inexperto, o falto de sensibilidad, a veces: no se percata de que un silencio puede estar repleto de “acción”, ante los espectadores, y, creyendo que ese silencio significa que no consigue “mantener la entrevista en movimiento”, se lanza inmediatamente a otra pregunta en cuanto parece concluida la respuesta y pasa por alto la oportunidad que ha quedado en el aire.

Lo que provoca este tipo de situaciones es que no se escucha debidamente. Si utiliza el truco de la red de seguridad y tiene a mano las preguntas por escrito, estará en la mejor disposición de escuchar de verdad a su personaje y podrá mantener contacto visual con él. Recuerde que todo ese material se montará y que, por lo tanto, no corre ningún riesgo si guarda silencio y espera.

## ORDEN CORRECTO DE LAS PREGUNTAS

No se preocupe por el orden de las preguntas en lo que se refiere a la película que se propone realizar más tarde puede reorganizar las contestaciones de la forma que quiera. El único orden lógico para una entrevista es aquel que tenga sentido para el entrevistado. No existe ningún riesgo cuando se trata de hechos, pero las opiniones o sentimientos personales precisan una mayor confianza y la mente más relajada. Por consiguiente, deberá reservar el material más delicado para el final, cuando su sujeto se haya acostumbrado a la situación e incluso esté disfrutando con ella.

En un documental que hice una vez con Alejandra Tolstoi, decimosegunda hija de Tolstoi, y la de carácter más difícil, me di cuenta durante la investigación de que no había sido bien recibida y que lo descubrió ya siendo niña. Durante la entrevista vi que este doloroso conocimiento la había afectado mucho, no sólo en su juventud, sino durante toda su vida. Tenía la esperanza de poder tratar este tema, pero también tenía miedo de ofenderla o lastimarla, de manera que dejé para el final las preguntas más importantes. Se hizo evidente que sus respuestas las hizo con el corazón.

Utilicé este pasaje bastante al principio de la película, ya que en él reconoce sentimientos contradictorios sobre sus padres que aclaran el resto de lo que dice sobre sí misma. Ingenuamente, me resultaba difícil pensar que una anciana de 86 años pudiera seguir sintiendo tan hondamente los sufrimientos de su niñez. Lo que emana del sufrimiento íntimo de las personas lleva a una

profunda comprensión, sobre todo de la fuerza de su carácter. De otra manera no habría justificación posible para una intromisión como ésta.

Muchos de los pasajes que realmente impresionan en las entrevistas se producen en forma de detonaciones de la verdad —lo que Jean Rouch llama “momentos privilegiados”— en los que un personaje se enfrenta con algún aspecto importante aunque no reconocido anteriormente, de su propia vida. En esos momentos es como si estuviéramos observando a un alpinista cuando trepa por la escarpada ladera de una montaña. No sólo somos testigos del riesgo mismo de la escalada, sino también de la intensísima entrega del alpinista.

## RECONOCIMIENTO DE LA PROPIA AUTORIDAD

Para detectar las facetas de la vida de una persona que están pendientes de resolver, lo que se precisa, más que unos poderes místicos, es que el entrevistador tenga empatía y capacidad de observación. De hecho, es mucho más fácil apreciar la forma que tienen otras personas de desarrollar sus actividades y el empuje que muestran, que cuando se trata de uno mismo. Cualquiera que haya leído una novela de misterio sabe cómo agrupar y cotejar las pistas sobre esquemas, personalidad y motivos. No obstante, hay muchos directores novatos que tienen demasiadas dudas sobre su propio papel para poder actuar de acuerdo con sus ideas e intuición, temiendo sufrir un desastre. Tenga en cuenta que la mera intención de reflejar unos antecedentes —como escritor o cineasta— le falta a uno para ser enérgico y exigente. La mayoría de la gente aceptará, incondicionalmente, su papel como buscador de la verdad y colaborará en un grado que resulta sorprendente y, a veces, conmovedor.

Si usted, director principiante, duda de su importancia y de la autoridad que tiene para hacer lo que está haciendo, recuerde que el hombre de la calle tiene incluso más dudas en lo que a él se refiere. Pedirle que participe en lo que va a exponer, incluso en las condiciones que usted determine, no sólo resulta halagador, sino que también es confirmación de que su existencia es importante. Esto es lo que usted ofrece, y el propio hecho de ofrecerlo le confiere autoridad para establecer una relación especial que nadie va a negarle.

¿Por qué se produce este fenómeno? Tal vez por razones que solamente llego a intuir, el cineasta adquiere unos poderes mágicos como los del sacerdote o el médico. En nombre de lo que su película va a reflejar, no sólo se le permite, sino que se espera de él que haga incursiones en las vidas de otras gentes con el fin de reflejar unos antecedentes. A los principiantes se les hace difícil creer esto, e incluso más difícil actuar en consecuencia. Al principio se piden favores con la sensación de que se está molestando y de que ha de hacer uno algo en reciprocidad; por lo tanto, siempre es una agradable sorpresa comprobar frecuencia con la que es uno bien recibido y la desinteresada colaboración que se recibe. A pesar de que debe uno tener un sentido de responsabilidad en vista de lo abierta que se muestra la gente, también se debe resistir a que se produzcan interferencias en su labor de montaje como resultado de las múltiples obligaciones que ha contraído. Algunas veces esto resulta muy difícil.

## EMPLAZAMIENTO DE LA CÁMARA Y DEL ENTREVISTADOR

Hay dos sistemas de colocación de cámaras para la filmación de entrevistas: y cada uno de ellos refleja una filosofía distinta en cuanto a la función del entrevistador. Se puede identificar el sistema que se utiliza observando la entrevista en pantalla. En uno de los sistemas (Figura 14.1) el entrevistado contesta a un entrevistador que está sentado con su cabeza justamente bajo el objetivo de la cámara. Esto hace que parezca que el entrevistado está contestando directamente a la cámara. En el otro sistema (Figura 14.2) el entrevistador se sienta a uno de los lados de la cámara y fuera de imagen, con lo cual el entrevistado mira hacia fuera de la cámara a un interlocutor al que no se ve). Estos dos sistemas tienen un efecto subconsciente en la audiencia.

### El espectador en relación directa con el entrevistado

Personalmente prefiero eliminar totalmente al entrevistador al efectuar el montaje, para dejar al espectador en una relación cara-a-cara con mi entrevistado. Esto quiere decir que organizo mis planos de forma que mi sujeto esté hablando directamente a la cámara (como en la Figura 14.1). Considero que mis entrevistas son un medio de hacer preguntas que mi público desea que sean contestadas. Por consiguiente, efectúo la entrevista en representación del mismo y actúo como un catalizador. Una vez que el entrevistado se pone a hablar, mi presencia como oyente es irrelevante para el público e incluso supone una distracción.

Para eliminar todo vestigio de mi contribución al proceso, me sitúo en un asiento bajo, con la cabeza justamente bajo el objetivo de la cámara. Aunque el entrevistado se está dirigiendo a mí, parece que está hablando directamente con la cámara (es decir, el público). Cuando en el montaje se elimina la voz, se deja a al espectador en relación directa con la persona que está en pantalla.



Figura 14.1.

La colocación del entrevistador afecta a la línea de visión del sujeto. Si la cabeza del entrevistador está justamente debajo del objetivo de la cámara, el sujeto habla directamente al espectador.



Figura 14.2.

Si el entrevistador está a un lado de la cámara, el sujeto está hablando, evidentemente, a alguien situado *fuera* de imagen.

## El espectador como testigo de la entrevista

Cuando uno se sienta a uno de los dos lados de la cámara (como en la Figura 14.2), el entrevistado parece estar hablando con una persona que está fuera de imagen, independientemente de si se mantiene o no la voz del entrevistador en la versión final de la película. Cuanto más lejos esté el entrevistador del eje cámara/sujeto, más acusada será la impresión. Esto agrada a algunos cineastas, porque piensan que es el reconocimiento de que existe un entrevistador aunque su voz ya no esté presente. Lo que personalmente opino es que algunas de las personas que hacen películas quieren, realmente, aparecer en ellas. Los periodistas de televisión no tienen ninguna ambigüedad de este tipo; cuando entrevistan, esperan aparecer en imagen, ya que su presencia en pantalla es su carrera. A no ser que el entrevistador sea un participante activo, parecerá una redundancia el que se vea siempre al entrevistador mientras está haciendo la pregunta y que, en ocasiones, se pase de la imagen del entrevistado, mientras está hablando, a la del entrevistador, para que se vea a éste asintiendo. Que el entrevistador aparezca ante la cámara tiene una mayor justificación cuando existe algún tipo de enfrentamiento. En estos casos las reacciones del que interroga se convierten en un componente esencial de la entrevista. Basta Con recordar la vista del caso Watergate para convencerse de que hay situaciones que exigen tanto las preguntas como las respuestas, si se desea captar todo su significado.

Si utiliza el sistema de entrevista fuera de eje, cuide de variar el lado desde el cual efectúa la entrevista, porque de lo contrario resultará monótono el que sus entrevistados siempre están mirando en las misma dirección.

## PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO

Yo he llegado a la conclusión de que cuanto más indirecta sea la relación del espectador con los personajes en pantalla, tanto más pasivo y aislado se sentirá. Mirándolo desde el punto de vista del espectador, cuando una persona le habla directamente a uno, le estimula a que formule sus propias ideas en mayor grado que cuando se hace evidente que dicha persona se está dirigiendo a otro.

Dado que, de cualquier forma, ver una película es una actividad inherentemente pasiva, creo que los cineastas debieran fomentar la sensación de implicación del espectador hasta donde sea posible, si lo que se pretende es que vea la película con una mentalidad emocionalmente activa y crítica.

## EL MONTAJE DE LA ENTREVISTA

Un problema que surge en cualquier entrevista filmada es la forma de rodarla para que pueda ser montada. Rodar toda la entrevista con planos de un mismo tamaño, produce un corte brusco en el montaje (Figura 14.3). En términos prácticos esto significa que el rostro de nuestro sujeto cambia súbitamente de expresión y que su cabeza se halla, de repente, en una posición distinta. Esto actualmente se admite, pero si la película no muestra la evidencia del proceso de montaje bajo una continuidad aparente, los cortes bruscos estarían en contradicción con esta técnica. Se puede cortar para pasar a la imagen del entrevistador que está haciendo un gesto de asentimiento, pero con esto a veces se coge al pobre entrevistador desprevenido y con cara de circunstancias.

Puede haber algo más importante a lo que se pueda pasar mediante un corte. Por ejemplo, si el entrevistado está hablando del *Dust Bowl* (terreno inutilizado por la erosión), se podría cortar y pasar a algunas fotografías clásicas que muestran las áridas granjas y los hambrientos rostros de aquel período. Se podría incluso mostrar una secuencia de fotos que se presentan independientemente y que hacen su propio relato en paralelo. Para hacer esto tendría usted probablemente que reestructurar algo la entrevista y recurrir al rostro en momentos de especial animación.

Esta técnica, que supone hacer un entrecruzado de dos relatos que están en marcha, se denomina corte paralelo es de inmensa utilidad, porque permite una reestructuración y un enfoque más próximo en el tiempo, no solamente de uno, sino de ambos relatos.

Mediante el desarrollo de un contrapunto se trasciende la mera ilustración, y es el espectador quien reconcilia con su imaginación los significados. Esto supone un gran avance con respecto a las antiguas técnicas del periodismo televisivo así como de la enseñanza, que consistían en mostrar imágenes y exponer los temas a partir de ellas.



Figura 14.3.

Un corte brusco. Cuando el punto de montaje es a raíz de un ángulo estático de la cámara, puede producirse un salto de imagen en el punto de Corte.

## ALTERNATIVAS DE RODAJE

Por lo tanto, los documentalistas *siempre intentan cubrir cada tema de varias formas*. En el rodaje de una manifestación política, por ejemplo, se mostraría principalmente el comienzo de la marcha, unos primeros planos de los rostros y las pancartas, las filas de policías, las detenciones, etc. Pero también se deben hacer entrevistas a los participantes, y quizás al jefe de policía. De esta forma, se puede disponer de múltiples opiniones sobre los fines de la manifestación y de diversos rostros para intercalar entre las diferentes fases de la marcha, consiguiendo así abreviarla. Con esto se cumplen dos fines principales: se pueden evocar múltiples puntos de vista que son conflictivos y se puede compendiar el material dentro de un breve espacio en pantalla.

Errol Morris, en su documental *The Thin Blue Line* (1988), rueda las entrevistas en un solo tamaño de plano, aunque inserta constantemente reconstrucciones que evocan el momento, la atmósfera o los “hechos” a los que hace referencia el orador. De esta manera consigue acentuar la calidad subjetiva, casi onírica, de la narración, y el espectador se ve arrastrado al universo de los recuerdos y las sensaciones del narrador.

Supongamos que desea rodar una entrevista en la que no resulta válido el proceso de corte para pasar a otro plano y, a pesar de ello, desea abreviar y reestructurar sin recurrir al pernicioso corte brusco. ¿Cómo se puede lograr?

Pruebe usted mismo esta solución. El operador de cámara utiliza durante la entrevista el objetivo *zoom* para cambiar discretamente el tamaño de la imagen. Entonces, los convencionalismos de la pantalla le permitirán montar los segmentos juntos posteriormente, siempre y cuando:

- haya un cambio amplio de tamaño, a mayor o a menor;
- el sujeto permanezca en la misma postura en los dos planos;
- no se interrumpa la fluidez de la palabra ni otros ritmos que deban guardar continuidad;
- no se interrumpa la acción a causa del corte.



Figura 14.4.

Un corte en concordancia. Mediante un gran cambio en el tamaño de la imagen puede hacerse un montaje conjunto de dos planos si las imágenes concuerdan.

Debido al amplio cambio en el tamaño de la imagen de los fotogramas de la Figura 14.4, la audiencia no se percatará de los pequeños defectos de armonización, sobre todo teniendo en cuenta que *la vista no registra los primeros tres fotogramas de una nueva imagen*.

## INSTRUCCIONES PARA EL OPERADOR DE CÁMARA

Cuando me dispongo a realizar una entrevista, me pongo de acuerdo con el operador de cámara para utilizar tres tamaños de imagen *standard* para los planos que vamos a filmar. Mientras efectúo la entrevista, le voy señalando los cambios dándole unos golpecitos que el entrevistado no advierte en distintas partes de su pie.

Normalmente utilizo:

- Un plano general, para cubrir cada pregunta.
- Un plano medio, cuando ya se ha iniciado la respuesta.
- Un plano corto, cuando se dice algo especialmente revelador o de gran fuerza.

Si la respuesta es larga, utilizo alternativamente el plano medio y el primer plano hasta que se produce un cambio de tema, y entonces vuelvo a dar la indicación de plano general. El momento de cambiar el tamaño de imagen es cuando se observa que el orador va a repetirse (cosa que hacemos siempre cuando hablamos normalmente). La repetición suele ser una versión más sucinta y puede resultar ventajoso intercalarla con la primera versión sólo si el tamaño de imagen es diferente o hemos tomado planos de referencia o insertos que resulten válidos.

El cambio de tamaño de imagen permite:

- Reestructurar la entrevista y abreviarla.

- Eliminar las preguntas del entrevistador.
- Que la entrevista se pueda observar en pantalla durante periodos más prolongados, pues los movimientos aparentes de la cámara, que intensifican y relajan el escrutinio, satisfacen la necesidad de variación que tiene el espectador.

En el Capítulo siguiente, “Dirección de los participantes”, encontrará más comentarios sobre la colocación de la cámara.

## FINALIZACIÓN DE LA ENTREVISTA

Al final de la entrevista pregúntele al partícipe si tiene algo que añadir. Después, desconecte la cámara y déle las gracias; hágale saber los pasajes en que considera que estuvo especialmente acertado. Advierta que todos permanezcan en sus puestos para poder rodar un minuto de ambiente tranquilo (se denomina también pista de zumbido, presencia o sonido ambiente). Más tarde, el técnico de montaje podrá utilizarlo para rellenar determinados espacios en la banda, ya que, sin una “presencia” correcta, el ambiente de fondo de la grabación se modificaría o quedaría muerto, lo que en cualquier caso sería llamativo.

Cuando todo el mundo se disponga a desmontar los equipos, entregue a cada participante una cierta cantidad de dinero (generalmente un mínimo de 1 dólar) y el documento de cesión personal de derechos, y así tendrá el permiso firmado para hacer uso público del material. Este es el peor momento para el director. Confieso que cedo este desagradable ritual a un ayudante para que lo lleve a cabo como una formalidad necesaria.

Alguna vez sucede que se quiere dar fin a la entrevista porque el orador —por las razones que sean— no tiene posibilidad ninguna de salir con éxito de la entrevista. Todo director de documentales se ha visto alguna vez en la tesitura de tener que recurrir a rodar sin película en la cámara para salir de esta situación sin que el entrevistado se sienta menospreciado. En el caso de la cinta de vídeo, siempre se puede volver a grabar sobre el material que ha resultado malo. A veces sucede que, para satisfacer a una persona que solicita que “tomen unas imágenes de mi tienda”, el equipo, de acuerdo con una señal acordada previamente, simula una toma cuando, en realidad no se efectúa la grabación. No es un precio muy alto por hacer feliz a alguien.

## CAPÍTULO 15

### Dirección de los participantes

#### EN BUSCA DE NATURALIDAD

Una pregunta que se nos hace muchas veces a los directores de documentales es la siguiente: “¿Cómo consigue usted que la gente parezca tan natural?” Naturalmente, uno tiene la tentación de mover la cabeza con ademán de sabiduría y decir algo sobre los muchos años invertidos en el aprendizaje de los secretos del oficio. Pero en realidad la naturalidad es mucho más fácil de lograr que una estructura dramática que resulte satisfactoria; aun así, se requiere cierta habilidad por parte del autor.

La clave está en informar correctamente a los participantes. La entrevista es una de las orientaciones que se le pueden dar al documental, pero su uso excesivo puede dar como resultado una película de las llamadas de “bustos parlantes”, aunque quizás sea la única solución viable si se trata de una historia oral, para la que únicamente se puede fotografiar a los supervivientes. La mayoría de los directores se las ven y se las desean para mostrar a las personas desarrollando sus actividades normales en su entorno habitual. En parte lo hacen para evitar someter a la audiencia a esa intensidad casi hipnótica que supone el que nos hablen durante largos periodos de tiempo, pero existe también otra razón. Juzgamos a la personas por sus acciones y por la manera de llevarlas a cabo, nunca por sus palabras. El cine es un medio que se alimenta, digamos, de comportamientos, hasta el punto de que “una acción vale por mil palabras”.

En la práctica, se podría filmar a una persona en su ámbito familiar, o en su trabajo dándole instrucciones a un empleado, o en un bar de su barrio jugando al billar con los amigos. Pero todas esas situaciones no pasarán de ser tópicas si no se hace alguna revelación sobre aspectos del comportamiento personal, o sobre el ambiente en el que se desenvuelve. Además, nos encontramos con otra dificultad. Para la mayoría de la gente, el estado de “normalidad” solamente se produce cuando las personas no se sienten observadas. Una vez hice una filmación en una fábrica de puertas de cristal, y una de las trabajadoras, una mujer que llevaba años pasando bastidores de puertas por una máquina, dejó de hacer ese trabajo tan rutinario con la facilidad habitual al tener que realizarlo ante la cámara. Para su consternación, ‘os bastidores se atascaban y no conseguía hacerlos coincidir con el chorro de disolución de goma. ¿Por qué? Porque se puso a pensar en lo que estaba haciendo, en lugar de hacerlo sin más.

Cuando una persona percibe que está siendo sometida a una intensa observación crítica, se puede descentrar el sentido de su propio yo. Las implicaciones que tiene este factor en el ámbito del documental se han de tener muy en cuenta, ya que, precisamente, su objetivo es captar la vida tal como es en realidad. Los ataques repentinos de introspección que sufren las personas que intentamos filmar pueden provocar que el proceso entero fracase. La empleada de la fábrica, como creía que debía “actuar”, perdió automáticamente la armonía que tenía con su máquina, y yo me tuve que limitar a consolarla diciéndole que lo que le sucedía era lo normal en esos casos. No tuvimos más remedio que esperar hasta que, después de repetir la operación varias veces, consiguió recuperar su ritmo habitual. Con este ejemplo vemos hasta qué punto la mente se impone sobre las funciones habituales que el cuerpo desarrolla, y sirve de ilustración para que aprendamos a ayudar a las personas que filmamos a que se conduzcan con naturalidad ante la cámara.

#### CONEXIÓN ENTRE MENTE Y CUERPO

El teórico dramático ruso Konstantin Stanislavski comprendía muy bien la conexión entre la mente y el cuerpo de un actor. Argumentaba que no existe estado interno sin manifestación externa y que cuando un actor tiene conciencia de sí mismo, en lugar de mantener un “enfoque” (experimentar los pensamientos y emociones de sus personajes) pierde visiblemente la convicción de todo lo que dice o hace. Este principio no es privativo de la profesión de un actor, ya que en realidad subyace en el sentido de normalidad de cualquier persona. En la vida diaria desarrollamos nuestros actos y relaciones en base a un caudal de suposiciones sobre quiénes somos y qué aspecto tenemos ante el mundo. Pocas veces se tienen dudas sobre estas suposiciones, excepto en circunstancias excepcionales en las que, al tener de repente conciencia de nosotros mismos, dejamos de funcionar de forma armónica y normal.

Stanislavski recalca que para que un intérprete pueda actuar de forma realista debe dedicar su atención por entero a los pensamientos y actos del personaje que está representando. Tanto el director como el propio actor han de proporcionar a éste una gran cantidad de “trabajo” en lo referente al papel que ha de representar. Cuando existe un margen para ideas no estructuradas, la mente —siempre inquieta— tendrá posibilidad de hacer una valoración auto-consciente de la forma en que piensa que debe aparecer ante los observadores críticos. Esto, naturalmente, incapacita al actor y conduce a una “pérdida de enfoque”, de manera que los actores con experiencia se mantienen en su personaje implicándose física y mentalmente con él. Aunque parezca una paradoja, esto es lo que les mantiene en su personaje y les permite estar suficientemente relajados para actuar de acuerdo con sus emociones y con autenticidad. En momentos de relajación es cuando se consigue una unidad corporal, mental y emocional, que viene dada por la propia importancia de las metas a conseguir. Cuando se dirige, se aprende a discernir, partiendo del lenguaje corporal, si una persona está verdaderamente en su papel o está sometida a una división interna.

La clave para dirigir tanto a actores como a personas que sólo están haciendo su propio papel es la misma. Asegúrese de que se vean ante varias actividades simultáneas que realizar, para así conseguir que no se dejen llevar por la conciencia que tienen de sí mismos. Si les pide a una mujer y a su hija que le permitan fumarlas mientras friegan los platos de la cena, pídale también que, mientras lo hacen, mantengan una conversación. Empezarán a discutir lo que van a hacer al día siguiente y, como tendrán una actividad física y otra mental que simultanear, conseguirán relajarse e ignorar a la cámara. Lo que nunca debe recomendar es: “límitese a ser usted mismo”, porque eso es precisamente lo que preocupa más y llegarán a preguntarse: “¿Qué ha querido decir? ¿Cómo me ve el director? ¿Qué me está pidiendo realmente?” Mi recomendación es que le pida al participante que *haga algo*, no que *sea algo*. Si va a filmar una escena de dos hermanos preparándose la cena, pregúnteles lo que harían normalmente en esa circunstancia. Si le contestan que “hablar”, pregúnteles de qué temas suelen hacerlo y elija un tema de conversación que esté relacionado con la película que pretende hacer.

Otra solución para conseguir que el participante resulte natural en el transcurso de una situación tan poco natural como lo es que se le esté filmando, sería incluir deliberadamente la relación que se establece con los miembros del equipo de filmación —sus preguntas, sus bromas e incluso su inseguridad— como parte de la película. Esto puede funcionar o no, pues los participantes tienden a aliviar su incomodidad devolviéndole la iniciativa al equipo de filmación. Si a un director de cine se le invita a que se convierta en actor de su propia película, seguirá la tradición y su actuación ante la cámara resultará sobria y pobre. Siempre se crea un vacío en el umbral que el director tampoco es capaz de traspasar. En la divertida película de Nick Broomfield *The Leader, The Driver, and the Drivers Wife* (1992) ese umbral está justificado. Broomfield emplea una falta de sinceridad típica de la juventud para sonsacar a Eugene Terreblanche (*sic*), —defensor de la supremacía blanca en Sudáfrica, y nos damos perfecta cuenta de por qué Broomfield se refrena. Sin embargo, en otras películas del mismo tipo es la manipulación del director la que se manifiesta abiertamente, incluso, en ocasiones, en la película *Sherman's March*, de Ross McElwee (1989).

Quando se utiliza una técnica menos reflexiva, digamos “transparente”, debe advertir a los participantes de que en el documental se suele filmar mucho más metraje del que realmente se utiliza, con el fin de que no se preocupen si se equivocan o se quedan callados, puesto que el material se compendia posteriormente en la sala de montaje. Pídeles, asimismo, que hagan caso omiso de la presencia del equipo de filmación y que *no miren a la cámara*. De esta forma evita que caigan en la trampa de “actuar para la audiencia”. Los miembros del equipo pueden colaborar concentrándose en sus funciones y absteniéndose de — hacer indicaciones mediante gestos o de forma verbal.

Quando los participantes piensan que se les está manipulando o que se intenta que hagan algo que no les es propio, se sienten incómodos e incluso dejan de cooperar. Pero si se establece una relación de confianza y se ofrece una justificación razonable para realizar la película, la gente participará con completa ecuanimidad. Con buena voluntad, sentido común y algo de ingenio se logra naturalidad con relativa facilidad. La prueba es que por ejemplo una intransigente pareja de mediana edad se pone a discutir sobre la clase de comida que le van a comprar al perro al día siguiente.

No es infrecuente que las personas se presten a revelar sus sufrimientos más perdurables. Una vez hice una filmación de unos viejos mineros que estaban recordando los amargos días de la huelga general de 1926 en Inglaterra; les llevé a la mina en cuestión y pude acercar la cámara a 60cm de sus rostros mientras revivían los acontecimientos más graves de su vida. Se habían despreocupado por completo del hecho de que se les estaba filmando porque estaban reavivando acontecimientos que eran reflejo de los temas más profundos y provocadores de la historia de su comunidad. La atención de nuestra cámara confería mayor gravedad y significado a aquel momento, con lo cual su implicación emocional era muy profunda y no dejaba margen para que se preocuparan del aspecto que pudieran tener ante nosotros y ante el mundo que, tras la cámara, los iba a contemplar.

Una situación similar se produjo durante una improvisación dramática de Aiden Quinn y otro compañero. Ninguno de ellos recordaba en absoluto que nuestra cámara hubiera sido testigo de su actuación. Estaban tan inmersos en la improvisación que ejecutaban que no se apercebieron de nuestra presencia. El teatro y la vida que se vive en la imaginación pueden tener un mismo calificativo: avasalladores.

## LA CONCIENCIA DE NUESTRA PROPIA IMAGEN

Las personas con las que resulta más fácil trabajar siempre es con aquellas que no tienen conciencia del efecto que hacen a otras personas. El que los ancianos y los niños pequeños sean tan maravillosamente naturales se debe a que no tienen un censor interno. Ahora ya podrán imaginar quiénes son los que van a presentar dificultades. La gente que se obliga a cuidar de su aspecto o que tiene muchos amaneramientos de carácter nervioso es difícil que esté a gusto ante una cámara. En una entrevista que hice una vez en la calle tuve a una señora que perdió por completo su enfoque. Yo no sabía lo que había sucedido hasta que, a mitad de una frase, comenzó a quitarse una redcilla de pelo que acababa de darse cuenta que llevaba puesta. Cuando más “apropiado” sea el aspecto que una persona piensa que debe tener ante los demás, menos flexible, impulsiva y comunicativa, probablemente, resultará ser dicha persona.

En el caso de esta señora, sin embargo, el esmero y la circunspección eran su sello y, por lo tanto, lo que hizo fue muy representativo de su carácter. Sus amigos, al ver la película, seguramente sonreirían al reconocer esta faceta. Lo que resulta interesante es que la cámara no la hizo comportarse de forma no característica.

La gente pregunta con frecuencia si la presencia de una cámara no cambia a la gente. Yo creo que la respuesta correcta es que cambia el grado de comportamiento de una persona, al igual que en el caso de que esté sometida a cualquier observación,



pero no modifica la naturaleza de una persona ni la hace actuar de modo no conforme a su carácter. El hecho es que la intensidad que supone hacer una afirmación ante la cámara a veces tira de sentimientos muy profundos que tienen las personas y que son ignorados hasta por sus familiares y amigos más íntimos. Cuando al fin se satisface el ansia de reconocimiento que tiene todo ser humano, las compuertas pueden abrirse hasta límites insospechados.

Quisiera hacer una última observación que quizás pueda resultar una especie de liberación: el hecho de filmar ciertas imágenes no significa que necesariamente tenga que utilizarlas, por lo que no es necesario que se muestre demasiado proteccionista durante el rodaje. Más adelante, en la sala de montaje, tendrá tiempo de sopesar las implicaciones que las imágenes que ha filmado puedan tener y contará también con personas que le aconsejen. Los documentalistas a veces deciden, por alguna razón, no utilizar determinadas imágenes. En casos excepcionales incluso se ha llegado a destruir parte del material (conseguido en épocas de represión, o en países totalitarios, por ejemplo, o con implicación de gánsteres) cuando la propia existencia del mismo pone en peligro la vida de alguna persona. Por el contrario, cuando se efectúan filmaciones para determinados programas o series, son otras personas las propietarias de los derechos. Si usted ha renunciado a los derechos sobre su película, no debe filmar nunca imágenes que puedan perjudicar a los participantes o a usted mismo.

## MOTIVOS PARA LA FILMACIÓN DE UN TEMA

En definitiva, su cámara sólo podrá adentrarse en los más profundos recovecos de la vida de las personas si éstas tienen la sensación de que usted y los miembros de su equipo las aceptan, las aprecian y las valoran. Si una película documental es realmente un registro de relaciones, la clave del éxito está en lograr que lo que tiene lugar ante la cámara despierte alguna reacción. Me embarqué una vez en una película sobre Sir Oswald Mosley y su *1930s British Union of Fascists* —Unión Británica de Fascistas de los Años 30— (*The Battle of Cable Street*). Nos pusimos a buscar personas dispuestas a admitir que eran seguidores suyos y al final hice una entrevista al propio Mosley. Tenía mis aprensiones, no sólo por la violencia que rodeaba a estas gentes, sino también por la aversión que sus valores me producían. Supongo que una parte de mí tenía miedo a tocar un tema que consideraba que era representativo del mal llevado a sus últimas consecuencias. Al final resultó que la frase de Llanah Arendt sobre la banalidad del mal encajaba con la situación mejor de lo que nunca pude haber imaginado. Los defensores británicos de la ideología que envió al exterminio a 11 millones de personas eran individuos sorprendentemente normales; no tenían ni cuernos ni pezuñas. Lo que decían tenía, aparentemente, algún sentido y estaban ansiosos por presentar su caso. La actitud que adoptamos, tanto la investigadora (Jane Oliver) como yo mismo, fue sencillamente la de unos jóvenes que deseaban aprender historia de labios de sus protagonistas.

Durante el largo proceso de montaje descubrí que Mosley me repelía y que a la vez, me interesaba mucho. De alguna forma, era merecedor de una especial atención, porque era una persona educada de la clase alta, perteneciente a los círculos británicos de poder, que había distorsionado egocéntricamente todo lo que tenía una remota conexión con él mismo. Yo quería presentar fielmente su versión de los acontecimientos de 1936 y demostrar, al mismo tiempo, que dicha versión era un vacío engaño que se había hecho a sí mismo. La película consiguió una yuxtaposición de opiniones que estaban en violento enfrentamiento y al final lo que se consiguió fue satisfacer a la izquierda (que se oponía a la libertad que se concedía a Mosley para organizar el odio racial) y complacer también al propio Mosley, que había pensado que su relato iba a ser distorsionado.

La confianza se crea, en parte, mediante una explicación plausible de la razón por la que se desea rodar una escena o un tema determinado. Se puede hacer que el conductor de un taxi charle con la cámara mientras circula en busca de un cliente, porque para él es una actividad natural y nada excepcional. Se puede filmar discretamente a una mujer en la intimidad de su baño matutino, porque fue en ese mismo baño donde una vez tomó la importante decisión de visitar Egipto. Se puede filmar a un hombre que está dando de comer a su perro y hablándole, porque él cree que usted comprende que se trata de una faceta especial de una vida especial. Las organizaciones, especialmente las de la izquierda política, tienen más propensión a la paranoia que los individuos. En cualquier momento nos podemos encontrar en situación de tener que dar explicaciones sobre el motivo que nos ha llevado a filmar determinadas imágenes o escenas en concreto, y debemos facilitarlas de manera sencilla y evitando dar lugar a discusiones; las explicaciones que aportemos deben tener consistencia, pues los participantes a veces intercambian impresiones, pero no deben ser tan sumamente específicas que le coloquen a usted en un callejón sin salida.

## OBSTÁCULOS: HÁBITOS PROPIOS DE LAS PERSONAS

Hay ciertos trabajos que atraen a un determinado tipo de personas, y hay trabajos que generan amaramientos y una conciencia del propio ser que son una desventaja para la producción de películas, a no ser, naturalmente, que lo que se desee es mostrar estas mismas características. Hay muchos funcionarios que tienen miedo de ofender a sus superiores y que, como también están poco acostumbrados a hacer declaraciones públicas, se manifiestan ante las cámaras conscientes de su propia forma de ser, con lo cual sus contribuciones resultan atrozmente aburridas. Cuando están ante una cámara, los conferenciantes y los políticos tienden a dirigirse a invisibles multitudes, en lugar de hablar persona a persona, como lo hicieron con usted durante la investigación.

Cuando las personas se encuentran sometidas a algún tipo de presión, o cuando las circunstancias no les resultan familiares, actúan según sus propios hábitos de comportamiento, y muchos de ellos están tan hondamente arraigados, que resulta difícil o imposible incluso cambiarlos. Antes de alterar la idea que tiene el participante de su propia relación con la cámara, debe intentar adivinar lo que es hábito y lo que únicamente es una concepción equivocada de la filmación. Esto último es probable que lo pueda

corregir; por ejemplo: a la persona que parece estar dirigiéndose a una amplia audiencia se la puede volver a encaminar diciéndole simplemente: "Sólo hay una persona que le está escuchando, que soy yo. Diríjase a mí". Otro error muy común que suele tener consecuencias nefastas es creer que se debe proyectar la voz. Si la persona en cuestión no atiende a las indicaciones que se le hacen, se le hace escuchar un fragmento de lo que ya se ha grabado, que es un truco que suele funcionar. Dado que a cualquiera le sorprende escuchar su propia voz por primera vez, solamente debe recurrir en último caso a mostrarle el fragmento que no ha resultado satisfactorio, siempre en privado y mostrándole amabilidad.

En ocasiones tropezará con alguien cuyo concepto de una intervención cinematográfica está basado en los anuncios publicitarios y que valientemente intenta proyectar personalidad. Es importante recordar que esto sigue estando de acuerdo con el carácter del individuo y sus suposiciones; si está haciendo una película sobre las madres que envían a sus niños a aprender a actuar en anuncios publicitarios, no se podría pedir nada que fuera más revelador.

La reacción de una persona al ser filmada puede o no ser apropiada, pero si se reflexiona algo sobre este aspecto de antemano, uno puede estar mejor preparado para lo que pueda ocurrir. La elección de participantes es equivalente al "reparto de papeles" que se hace para una película de ficción. El documental no es la verdad exacta, sino un conjunto de estructuras dramáticas que se elaboran a partir del material que se ha extraído de la vida y se ha resumido y ordenado después. Lo que su película acabe transmitiendo dependerá de las personas que utilice para hacer esta labor.

## SUPEDITACIÓN A LA CÁMARA

Cuando se ruedan secuencias de acción, quizás necesite pedirle a la gente que efectúe sus movimientos con mayor lentitud o que los controle más, ya que cuando el movimiento está enmarcado, sufre una aceleración aparente del 20 o el 30 por ciento. Ni el operador de paso más ligero podría mantener una mano bien encuadrada y correctamente enfocada si su dueño la mueve con demasiada rapidez.

¿Hasta qué punto está dispuesto a intervenir para lograr un resultado visual y coreográfico determinado? El etnógrafo, por supuesto, querrá influir lo menos posible en la vida que se propone documentar, y en realidad todo director de documentales tiene algo de etnógrafo. Pero como Godard ya intuyó, cuando se realiza un documental se desvía uno hacia las técnicas propias de la *ficción*, al igual que si se hace ficción la tendencia es utilizar elementos del documental. Incluso en el rodaje más mecánico de una obra dramática en Hollywood siempre existe un elemento de improvisación creativa en el que la cámara filma un "fragmento de la realidad".

Cuando se está rodando en exteriores, especialmente en un lugar público o donde hay multitudes, no tema penetrar en áreas a las que normalmente no accedería. La cámara es su licencia para grabar y le permitirá atravesar una fila de policías, pasar al frente de una muchedumbre, o introducirse entre dos personas que están mirando un escaparate. En los países occidentales el derecho de la cámara a hacer esto se acepta como parte de la libertad de prensa. Naturalmente, esta condición natural no rige en todas partes. Uno (le mis colegas se fue a filmar a Nigeria y aprendió (después de ser apedreado) que captar la imagen de una persona sin pedir permiso se considera allí como robo.

## MANTENER LA DIRECCIÓN EN PANTALLA

La colocación de la cámara es una de las pocas áreas en las que un poco de ignorancia puede producir resultados catastróficos. Esto puede evitarse tanto si el director como el operador de cámara tienen algún conocimiento teórico. Como quiera que una película presenta las piezas de un mundo artísticamente fragmentado, el miembro de la audiencia está constantemente montando en su mente la imagen de todo el conjunto para cada localización sucesiva. Cuatro ángulos parciales de unos individuos en una habitación evocan una idea de toda la habitación y la posición de sus ocupantes. Para no provocar confusión en su audiencia, el director ha de obedecer ciertas reglas para mantener un sentido de lógica geográfica.

Imaginemos que está rodando un desfile. Ha de decidir por adelantado (sobre la base de los fondos o factores de iluminación) desde qué lado del desfile va a efectuar el rodaje. Si el rodaje lo hace siempre desde el mismo lado, todos desfilarán a través de la pantalla en la misma dirección, por ejemplo, desde la parte izquierda de la pantalla a la parte derecha. No obstante, si a mitad del rodaje atraviesa el desfile y se pone a filmar desde el lado opuesto, el desfile de repente irá en sentido inverso, de derecha a izquierda de la pantalla. Al intercalar este material puede producir confusión al espectador. ¿Es ésta una contra-manifestación que viene desde otra parte para enfrentarse con la primera? ¿Es otra ala del desfile en marcha hacia otro destino?

Estamos tratando la idea de *mantenerse a un lado del eje, o línea invisible*. Usted puede trazar un eje entre dos personas que están sosteniendo una conversación, como se ilustra en la Figura 15.1. Mientras mantenga su cámara a *un lado de dicha línea*, el personaje de negro siempre mirará de izquierda a derecha y el personaje de blanco mirará siempre de derecha a izquierda a través de la pantalla. En la Figura 15.1 se muestran tres ángulos de cámara distintos: B es un plano de dos, y A y C son planos sobre el hombro. Observe los fotogramas que se obtienen: cada uno de ellos se puede intercalar con cualquiera de los otros.

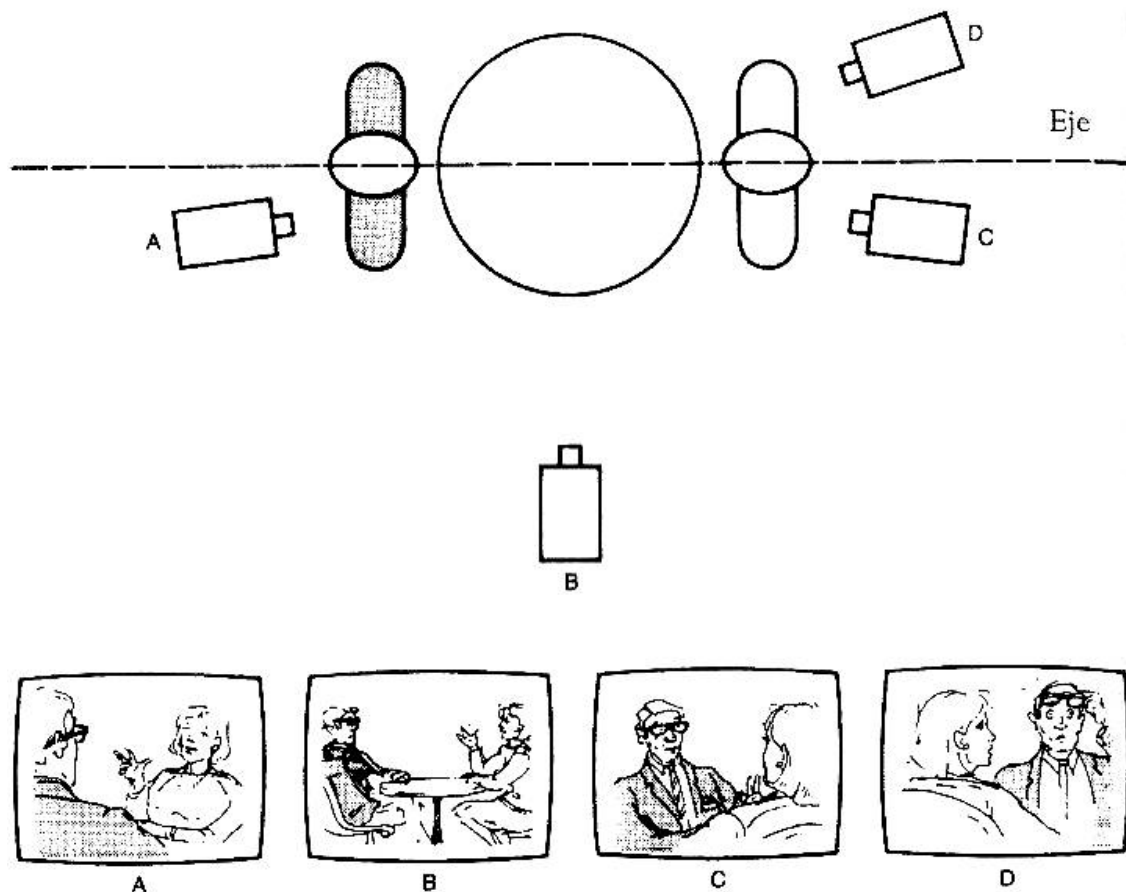


Figura 15.1.

"Salto de eje": Las tres imágenes producidas desde las posiciones de cámara A, B y C son todas intercalables, porque los personajes mantienen una misma dirección en pantalla. La posición D, sin embargo, produce una composición que invierte las líneas de visión de los personajes y no es intercalable con los otros ángulos. En la posición D se ha saltado el eje invisible entre los personajes.

No obstante, si en lugar de situarse en la posición C la cámara cruza la línea imaginaria para filmar desde la posición D, tenemos un problema. Compare el fotograma D con sus planos respuesta. El personaje de negro está ahora mirando en la misma dirección que el personaje de blanco, y esto no tiene sentido. Este es un ejemplo del pecado cardinal de la cinematografía denominado "salto de eje". Naturalmente, no existe pecado sin redención. De hecho, *puede* cruzar la línea a mitad de la conversación, pero tendrá que desplazar la cámara lateralmente mediante una *dolly* durante la toma, desde la posición B a la posición D, para que la audiencia vea que la cámara *se traslada a la nueva posición* al otro lado de la línea imaginaria. A partir de aquí, todas las tomas se deben hacer desde el nuevo lado de la línea, con lo cual se mantendrá la nueva situación que se ha establecido en pantalla, en la que ambos personajes están mirando hacia el otro lado.

En una situación como la de un desfile, en la que la gente y los objetos están en movimiento, se pueden estructurar ciertas tomas para mostrar un cambio de dirección en pantalla. En la Figura 15.2 se muestra que la parada, que antes iba de derecha a izquierda, ha dado la vuelta a una esquina y ahora va de izquierda a derecha. Tomando la precaución de hacer tomas de este tipo durante el rodaje, se puede hacer el mismo desde cualquier lado de la parada, porque se sabe que después, al efectuar el montaje, se puede establecer una continuidad lógica.

Cuando el rodaje se efectúa en un jardín o en un museo, donde la gente goza de libertad de movimiento, se reagrupan y miran en una nueva dirección en pantalla en el transcurso de una escena. Esto significa que el material del principio y el del final no se podrán intercalar y que el montaje del desarrollo lógico de la escena será una tarea difícil o imposible de lograr. Rodar planos de reacción resultará muy útil, sobre todo si la línea visual del personaje indica que se ha producido un movimiento fuera de pantalla. Para conseguir estos planos le tendrá que pedir a un transeúnte que siga con la mirada a alguien que se encuentre en movimiento.



Figura 15.2.

Cambio de dirección en pantalla: El desfile, que tenía un sentido de marcha de derecha a izquierda, ahora va de izquierda a derecha (dentro del mismo plano). Es un plano útil para mantener en reserva, ya que, al mostrar un cambio de dirección, le permite hacer las tomas desde ambos lados del eje y hacer empalmes para que la acción siga un curso lógico.

## EMPLAZAMIENTO Y MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Hacer recomendaciones en lo referente al uso de la cámara es un área en la que resulta muy difícil sentar doctrina, ya que cada situación tiene su naturaleza, determinada por sus propias limitaciones. Éstas son, generalmente, de carácter físico: ventanas o columnas en un interior, que obligan a que las tomas se efectúen siempre en una misma dirección, o una incongruencia en el exterior que hay que evitar. Puede ser necesario filmar una auténtica cabaña de troncos de un colono desde un nivel bajo para evitar que se vea, sobre los árboles viejos, una enorme salchicha giratoria que proclama la existencia de un emporio de perritos calientes en la vecindad.

### ¿ES EL AZAR...?

El cine y especialmente el documental, es una actividad en la que se van descubriendo factores insospechados que obligan a acomodarse a lo imprevisto. Tales limitaciones conforman el arte cinematográfico de una manera que los críticos de cine no pueden ni imaginar. Con frecuencia sentirá el magnetismo de las rutas no exploradas aún y de repente sus creencias, sus valores y su formación se ven sometidas al acoso de los dioses del azar.

A veces la diosa de la oportunidad aparece de modo totalmente insospechado. Una vez, mientras rodaba una película, de la que he hecho mención anteriormente, sobre el sabotaje a un tren durante la huelga general de 1926 en Inglaterra, un tren expreso descarriló a alta velocidad la noche anterior a la entrevista que iba a hacer a un superviviente del incidente de 1926 (Figura 15.3). El misterioso remedo de la historia sucedió a una milla del acontecimiento de 1926, por lo que modificamos nuestros planes y filmamos los restos del descarrilamiento para resaltar la destrucción que hubieran podido provocar los saboteadores con su acto.

Para una persona poco acomodaticia y de mente lineal, esta constante adaptación a lo inesperado puede resultar inaceptablemente frustrante, pero representa para otros un reto a su inventiva y perspicacia. De todas formas, se deben hacer planes, porque hay incluso ocasiones en las que todo se desarrolla según lo previsto.



Figura 15.3.

Esté preparado para adaptarse a lo imprevisto; en esta ocasión se produjo un choque de trenes en el lugar en el que estaba filmando la película *The Cramlington Train-Wreckers*.

## DESGLOSE DE SECUENCIAS Y NOTAS DEL DIRECTOR

El primer paso en la filmación de cualquier secuencia es determinar lo que tiene que expresar y su posible aportación a la película en proyecto. Como siempre, debe hacer una lista de estas cosas, para que nada se omita en el fragor de la batalla. Si, por ejemplo va a rodar en un laboratorio, ya sabe que tiene que mostrar su configuración (ver Figura 15.4).

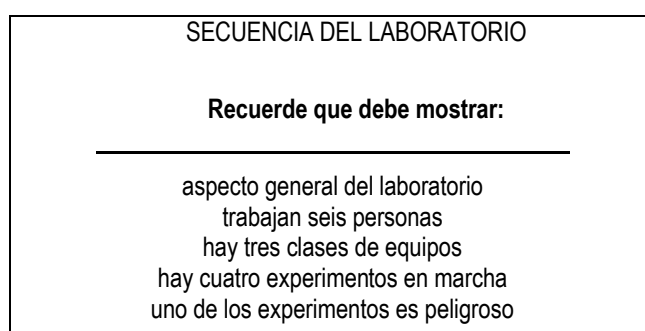


Figura 15.4.

Recordatorio: Ficha con la relación de objetivos de la secuencia del laboratorio.

También deberá demostrar, de forma menos tangible, que las personas que allí trabajan tienen una gran dedicación y que son incluso heroicas. Este es su objetivo mínimo; no puede dejar de filmar planos que dejen esto bien sentado.

A continuación, y considerando a la cámara como una conciencia observadora, tiene que imaginar en detalle la *forma en que desea que se viva la escena*. Si está rodando la celebración de una boda en la que hay abundante consumo de alcohol, no tendría sentido limitarse a colocar la cámara sobre trípodes cuidadosamente situados. En este caso, la cámara podría adoptar el punto de vista de uno de los invitados y, al ser manejada a mano, podría asomarse a los grupos de personas que parlotean sin cesar, tropezar con jueguistas en plena efervescencia, hacer preguntas a los principales personajes de la fiesta y, quizás también, unirse al baile.

Por el contrario, si se dispone a rodar en la sala de un tribunal, con intervenciones muy elaboradas conforme al ritual establecido, la colocación de la cámara y la cobertura serán totalmente diferentes, y, desde luego, la cámara deberá tener absoluta estabilidad.

Al afrontar cualquier tipo de rodaje debe plantearse:

- ¿Qué punto de vista es el que la mayor parte de la audiencia va a compartir?

- ¿Dónde radica la acción de mayor importancia para los hechos que estamos narrando? ¿En la sala, por ejemplo, es en el juez, en el demandante, en el fiscal o en el jurado?)
- ¿En qué momento se va a producir el cambio de punto de vista y a quién va a pasar?
- ¿Qué detalles físicos o que hechos son esenciales para darle forma al conjunto?
- ¿Cuáles van a ser las fases esenciales del desarrollo que me dispongo a llevar a cabo?
- ¿Cómo voy a determinar el principio y el fin de cada fase?

El emplazamiento de la cámara puede producir un cambio de perspectiva. Aislar a dos personas mediante planos cortos e intercalarlos produce una sensación muy distinta de la que resulta de intercalar dos planos efectuados sobre el hombro. En los planos individuales el observador está siempre a solas con uno de los litigantes, pero en los planos sobre el hombro se pone de manifiesto la relación espacial y temporal que existe entre ellos, no se fabrica al efectuar el montaje, y por lo tanto el espectador siempre verá a uno en relación con el otro.

No hay ningún misterio: para conocer la respuesta del público hay que basarse en la experiencia y en el sentido común que nos equipara a usted y a mí, que nos hace reaccionar y comprender de manera similar cuando compartimos el desenlace de una situación. El lugar en el que nos encontramos, lo que estamos contemplando, el orden en el que se suceden los acontecimientos nos afectan por igual. De otra manera, el cine no sería el lenguaje universal que es. Por lo tanto, *el conocimiento del cine viene dado por la percepción de uno mismo*. Si a usted le resulta demasiado lento o demasiado ambiguo, siempre puede recurrir a visionados de películas de ficción y documentales que reflejen situaciones parecidas a la suya para ver el modo en que lo hicieron otras personas. Debe recordar que si se limita a imitar lo que otros practican corre el riesgo de perderse en abstracciones teóricas. Es el lado negativo de la formación cinematográfica; con una gama tan amplia de modos de expresión, se tiende a inhibir los instintos, que son la fuente de la voz individual.

Otro aspecto a decidir en relación con la posición de la cámara es el papel que ha de desempeñar el fondo en relación con el primer término. Si una de las participantes está en una silla de ruedas y su plano abarca una ventana con una vista de la gente en la calle, la composición destacará discretamente su inmovilidad y el hecho de que hay ciertos aspectos de la vida que le están vedados.

Según el punto desde el que miramos al sujeto, desde arriba, desde abajo, o a través de los barrotes de una reja, sugerimos distintas formas de mirar —y, por lo tanto, de vivir— la acción, que es el tema de la secuencia. La cámara no puede ser solamente un elemento pasivo de grabación, sino más bien el instrumento consciente de revelación. A pesar de que el sentido de revelación se puede conseguir mediante el montaje y la yuxtaposición de planos, se puede lograr de manera más sutil y convincente si esa observación a múltiples niveles se incorpora al propio rodaje.

Quando se explota la localización como contexto significativo y responde a los actos y puntos de mira de los participantes en una secuencia, se puede crear una sensación vívida y espontánea del despliegue de la dinámica oculta de la secuencia. Es la diferencia que existe entre compartir las sensaciones de una persona que es inteligente e intuitiva, capaz de captar las tensiones y el potencial de lo que está sucediendo y las de una persona anodina, que no tiene ningún interés por el tema, cuyos ojos van de un lado al otro mirando tontamente todo aquello que se mueve.

La mejor manera de rodar una película es buscando la forma de dejar establecidos unos hechos con el máximo nivel de discernimiento y, una vez hallada, transferirla a la pantalla; ése es el camino.

## CÁMARA AL HOMBRO O SOBRE EL TRÍPODE

La cámara sobre trípode puede efectuar un *zoom* de acercamiento y mantener de manera estable un plano corto sin molestar a la persona a quien se está filmando, pero no se puede trasladar físicamente a una posición nueva más ventajosa. La cámara portátil sí cuenta con esta movilidad, pero es a costa de cierta inestabilidad. Utilizar la cámara portátil puede ser la solución cuando no se puede prever la acción, o cuando ignoramos el lugar exacto en que se va a producir. Los nuevos camascopios están provistos de estabilizadores de imagen que compensan (a veces con gran éxito) esa inestabilidad del operador que se debe a su necesidad de respirar.

La presencia de la cámara, estudiada, compuesta y controlada, o por el contrario ágil, espontánea y siempre alerta para variar de posición en cualquier momento, se involucra en la acción, que filma de manera bien diferente, transmite al espectador una relación completamente distinta en cada caso e influye de manera decisiva en lo que hemos dado en llamar la “voz” narrativa de la película.

La cámara sobre trípode siempre “ve” desde un punto fijo en el espacio, sin que importe en qué dirección mire, tanto si es en sentido vertical como horizontal. Incluso en los *zooms* de acercamiento la perspectiva permanece inalterada, lo cual no hace más que subrayar hasta qué punto la observación se efectúa desde un punto en concreto. En una sala del juzgado, por ejemplo, dado que tanto el juez como el jurado, el banquillo de los testigos y la audiencia cuentan con posiciones fijas y tienen un claro simbolismo, es de todo punto lógico que la cámara/el observador tenga también una posición permanente.

De la cámara portátil puede decirse que es “una inteligencia con piernas”. Como el *zoom* de acercamiento máximo, es decir, el equivalente a un primer plano, es impracticable, la cámara debe cambiar de posición para pasar del plano largo al plano corto, y esto se consigue únicamente mediante cambios de perspectiva. A lo largo de una conversación con cámara portátil, ésta cambia de posición y de tamaño de imagen para conseguir todos los planos que se podrían esperar de una versión efectuada en montaje — planos generales, planos medios de dos, planos complementarios sobre el hombro y planos detalle. Se requiere una sensibilidad muy especial compartida por el montador, el director y el operador de cámara para filmar un acontecimiento espontáneo a base de una sucesión bien equilibrada de planos de todo tipo.

Algo especial emana de la filmación con cámara portátil cuando se lleva a cabo correctamente: El espectador siente que ante sus ojos se desarrollan unos hechos que discurren espontáneamente y, además, percibe que se encuentra ante una inteligencia en acción con capacidad discriminatoria. Este punto de vista astuto y a la vez comprensivo es muy frecuente cuando se trata de largometrajes de ficción, pero en el documental rodado con cámara portátil es claramente una improvisación audaz, algo que se produce sobre la marcha. Para manejar la cámara se requiere concentración y sensibilidad para captar el mensaje oculto de los hechos que se filman. Por esta razón Haxker Wexler llama al documental “verdadera cinematografía”.

## FOTOGRAFÍA ESPECIAL

A veces se ha de incluir en el documental un material que se debe rodar en condiciones especiales, como sucede con los gráficos sobre cámara de truca, escaladas por laderas rocosas, submarinismo, tomas desde un helicóptero, o si el tema trata de la vida de los insectos, la utilización de objetivos de mucha potencia. En tales casos el director se pone en manos de un especialista. La relación que se establece puede ser muy instructiva y agradable, pero también puede resultar incómoda y desagradable. Los expertos pueden ser gente maravillosa, o (todos sabemos lo fácil que resulta comprar un artilugio con un nombre interminable imposible de recordar) pueden utilizar sus conocimientos para intimidarnos. Recomiendo que se revise de antemano todo el proceso y también al personal, de manera que pueda usted seguir detectando el control de la filmación. La intimidación, ya sea sutil o descarada, surge cuando se altera el orden en el que picotean las gallinas. Un director joven puede esperar los comentarios adversos de los miembros más veteranos del equipo, la autoridad de una mujer puede constituir un reto para los varones que están bajo sus órdenes, y un extranjero puede verse presionado por los nativos de un lugar. Todo ello es tristemente humano, así que manténgase alerta.

## PERÍODOS DE DESCANSO

Durante las pausas del rodaje, pase algún tiempo con sus participantes. A pesar de lo exhausto que se encuentre, es un error liberarse de la tensión que supone la presencia de sus participantes y unirse a los miembros del equipo, que comprenden mejor sus problemas. Sin imponerse, procure mantener a todos juntos durante las comidas o los períodos de descanso. Muchas veces, mientras almuerzan o tomando una cerveza con sus participantes, aprenderá algo que puede suponer una importante modificación de sus conceptos. El proceso de filmación en sí genera nuevos conocimientos a muchos niveles y suscita muchos recuerdos y asociaciones. También produce una especie de tensión compartida y un sentido de la aventura que puede unir al equipo y los participantes. Si se mantiene y fomenta, esta sensación emocionante de que se está trabajando conjuntamente en la realización de un proyecto puede despertar hasta tal punto el interés de todos que habrá un mejor nivel de comunicación y una más profunda camaradería.

Esto también puede tener un efecto importante en el equipo, ya que cuando éste tiene conocimiento de lo que está haciendo y aporta a ello su esfuerzo, actuará como antena y le avisará de cosas que se dicen o hacen de las que no tiene conocimiento. Mientras hacía la película sobre el Dr. Spock y sus manifestaciones a favor de la paz, mi técnico de sonido, Roger Turner, oyó un programa de radio en el que se hacía una convocatoria para que acudiera la gente a una manifestación cristiana en pro de la guerra. El resultado fue que modificamos nuestros planes y nos fuimos a Trenton (Nueva Jersey), en donde filmamos a los partidarios de la guerra de Vietnam en plena eferescencia. Todo esto sucedía en un momento en el que yo estaba agobiado por el cansancio y mi capacidad para aportar ideas estaba en su punto más bajo. Las iniciativas del equipo a veces son oro puro.

## FINALIZACIÓN DEL RODAJE

Al terminar el rodaje, no olvide dar las gracias personalmente tanto al equipo como a los participantes y comprobar que se deja todo tal como estaba cuando llegó el equipo. Esta atención a los detalles del hogar de otra persona es la manera más práctica de testimoniar su interés y su agradecimiento. También ayudará a que sea bien recibido si alguna vez decide volver. El rechazo inicial a la presencia de un equipo de filmación muchas veces se produce porque la gente ha oído estremecedores relatos sobre algún otro equipo que tuvo una actuación muy desconsiderada.

## LÍMITES DEL DOCUMENTAL

Cuando los directores de documentales se reúnen para tomar una cerveza, casi siempre surge el tema de lo que es, o no es, un documental. Es fundamental que haga algún respeto por los hechos, pero, en mi opinión, la definición que hizo Grierson del documental: “El tratamiento creativo de la actualidad”, resulta bastante acertada, y la de Zola, que predica que “una obra de arte es

un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento” aun la supera. En esta forma de arte tan joven no existen reglas, sino tan sólo divisiones de opinión sobre los límites que se desean establecer y el modo de permanecer fieles al contrato que hemos suscrito con los espectadores.

En las películas documentales se pueden hacer reconstrucciones de acontecimientos que tuvieron lugar en épocas que están más allá del recuerdo; pueden abarcar el *docudrama*, una forma de reconstrucción —que suscita bastante controversia— en la que se hace una mezcla de actores y gente real y, también, se puede hacer la reconstrucción de los hechos o acontecimientos utilizando a sus propios protagonistas. Ruth First, que sufrió encarcelamiento en África del Sur, protagonizó su propio relato en un entorno debidamente reconstruido y con actores que representaban los papeles de los carceleros e interrogadores. ¿Es esto un documental? Puede que lo fuera si eran las metas que se propuso su autora y si le fue fiel a la realidad. Si First hubiera filmado alucinaciones provocadas por el hambre o la tortura, debería haberlas recreado para atenerse a lo que sucedió de verdad. Su arte cumplió con su misión de manera tan poderosa que la oligarquía racista que ella desenmascaró se aseguró de que fuera asesinada.



## CAPÍTULO 16

### Dirección del equipo

Los aspectos principales de la dirección de un equipo son:

- Entregarle el plan de trabajo y comunicarle los propósitos que se persiguen.
- Asegurarse de que todos sus miembros conocen (y se atienen) a las tareas que deben desempeñar.
- Darles las instrucciones puntuales a lo largo del rodaje.
- Mentalizarles para que apoyen a los participantes.
- Fomentar la solidaridad y estimularles para que en caso de que haya desacuerdos, se comporten como profesionales que son.
- Convencerles de que su trabajo es una aportación a un proyecto de mayor envergadura para que su contribución sea creativa y vaya más allá de los confines técnicos de su especialidad.

### EL PLAN DE RODAJE Y LA COMUNICACIÓN

Las directrices que se han de producir día a día deberán basarse en un plan de rodaje sólidamente confeccionado que se irá actualizando cada vez que se produzcan alteraciones de cualquier índole. En este plan se habrán de incluir los detalles referentes a los desplazamientos que se vayan a realizar, así como los teléfonos de contacto de las distintas localizaciones para casos de emergencia, es decir, se trata de *poner por escrito cualquier aspecto que pueda resultar de importancia*, ya que el momento de iniciar el rodaje no es el más indicado para averiguar la capacidad de retentiva que tiene la gente. Si desea que su equipo confíe en su capacidad profesional, usted mismo debe convertirse en un profesional modelo. Al principio debe hacer respetar la cadena de responsabilidad con toda seriedad. Una vez haya verificado que puede confiar en las personas puede ser más flexible y relajar un poco la estructura tradicional. Si empieza de manera informal y relajada y después intenta tirar de las riendas, la gente se puede volver en su contra.

Una vez estén todos presentes en el lugar de rodaje, debe recordar los objetivos más inmediatos. Tal vez necesite que el almacén tenga un aspecto sombrío y herrumbroso, o recalcar el modo en que un niño observa la miseria de un aparcamiento para caravanas. Confirme cuál es el primer escenario de trabajo para que el equipo pueda prepararlo bien. Si está en buenos términos de relación de trabajo con el diseñador de la producción, éste le ahorrará ocuparse de mil detalles que le distraerían de su función principal, que es la de conseguir coherencia creativa personal. Es el momento de preparar a los participantes.

Los principiantes siempre calculan que se va a poder efectuar, dentro de un tiempo determinado, una mayor cantidad de rodaje del que luego resulta posible; después de unos cuantos días de fatigoso esfuerzo, el rendimiento comenzará a bajar y será inevitable que se cometan errores que resultan caros. Un equipo en esta condición de fatiga se hace resentido e hipercrítico. Es mejor programar por lo bajo que por lo alto; cuando la gente ha trabajado por debajo de su capacidad, siempre está dispuesta a trabajar más tiempo para adelantar más, pero si a un equipo que ha trabajado por encima de sus posibilidades se le pide que trabaje durante dos horas extra, puede llegar incluso a amotinarse. Si dispensa un trazo razonable a los miembros de su equipo, en casos de auténtica crisis colaborarán sin ningún egoísmo.

He aquí otra cosa que deben recordar: como el director es el único que está permanentemente ocupado, será el último en darse cuenta de incomodidades meramente corporales, como el hambre, el frío y la fatiga. Si desea mantener feliz al equipo, aténgase a un día de trabajo de ocho horas y procure señalar en sus planes con bastante aproximación los descansos que se van a conceder para las comidas y tomar café. Un termo de café y unos paquetes de "sándwiches", sacados en el momento apropiado, pueden obrar milagros para levantar la moral de un equipo ya fatigado. En los rodajes largos los equipos precisan períodos de descanso. Cuando dirigí por primera vez, mi productor Brian Lewis me dijo, en un aparte, que cuando se viaja a un lugar distante para rodar es muy conveniente programar un período de asueto para que el equipo se vaya de compras. Resultó ser un excelente consejo.

### MANTENER LA COMUNICACIÓN

El director de la película es especialmente responsable de que los miembros del equipo no sufran fatiga de combate a lo largo de toda su actuación. Los miembros han de ser informados del esquema de la filmación que se va a realizar y, durante el curso de la filmación, se les debe tener al tanto de lo que va sucediendo, animándoles, durante los períodos de descanso, a que discutan los pros y los contras de la producción tal como se va desarrollando. Al escucharles, generalmente, siempre se aprende algo. A los directores novatos quizás les asombre la falta de visión general que tienen miembros del equipo tan relevantes como el operador de cámara y el técnico de sonido. La razón es sencilla: un buen operador se concentra por completo en la composición, las sombras, los encuadres y los movimientos de la cámara. Sólo puede estar al tanto del contenido intelectual en un grado mínimo. Para el

técnico de sonido diligente, las palabras en sí son menos importantes que la calidad de la voz, los ruidos o Los ecos espurios y el equilibrio de los niveles de sonido.

Los miembros del equipo se responsabilizan de comprobar la *calidad* de un área restringida, y cada uno atiende a un “plantel de verduras” en particular; no dedican su atención al “jardín” como conjunto, a no ser que el director invierta periódicamente tiempo y energía en mantenerles en contacto con el proyecto como unidad conceptual. Habrá miembros del equipo incapaces de apreciar esta labor, pero si lo que desea es que el equipo tenga miras más elevadas, debe esforzarse por compartir con ellos su planteamiento, tanto de los aspectos más puntuales como de los globales que afectan al conjunto de la producción. Como es necesario un esfuerzo especial para que un miembro del equipo considere el trabajo que tiene entre manos bajo el punto de vista del autor, las indicaciones que provienen del equipo no deben quedar nunca sin respuesta, aunque no tengan nada que ver con los objetivos que se han trazado. Un director inteligente hace un ajuste mental de los comentarios o evaluaciones que hacen Los miembros del equipo cuando se salen por la tangente, ya que a un equipo que realiza bien su trabajo no le es posible tener una visión de conjunto. Ante todo, usted debe fomentar que se impliquen.

## COMPROBACIÓN E INSTRUCCIONES

Cada vez que comience a rodar, mantenga en funcionamiento el equipo durante un mínimo de diez segundos antes de decir “¡Acción!” para que se establezca. En el montaje los equipos requieren un período de prefuncionamiento de 5 a 10 segundos antes de cada punto de entrada de la edición. Buena parte de la acción rodada inmediatamente después de poner en marcha la cámara puede ser inutilizable, porque no ha habido un período de calentamiento de los equipos. Otra razón por la que conviene tener en marcha la cámara durante un tiempo previo es que puede haber problemas en el color y en la imagen hasta que la coordinación mecánica y la electrónica se hayan estabilizado.

Antes y después de rodar, mire a través de la cámara para comprobar que lo que espera tomar y lo que se está tomando son la misma cosa. Esto es de esencial importancia cuando se está utilizando película ya que cuando se pueda ver el copión al cabo de dos días, será demasiado tarde para corregir malos entendidos.

Cuando esté dirigiendo una acción, sitúese cerca de la cámara para poder ver, lo más aproximadamente posible, lo mismo que ve la cámara. Susurre sus instrucciones al oído del operador de cámara, asegurándose, por supuesto, de que su voz no estropee la grabación. Tendrá que ser breve y específico: “Vaya a Juan en plano medio”, “Échese atrás a plano general de los tres”, “Si ella vuelve a la cocina, camine con ella y siga lo que hace”.

Su técnico de sonido se adaptará a la acción y a lo que la cámara está haciendo, pero probablemente le dirigirá miradas significativas de vez en cuando. Al estar vigilando la calidad, le pondrá nervioso el que se acerque un avión o el retumbo de un frigorífico que se ha puesto en marcha por sí solo en la habitación de al lado. Como lleva auriculares, no tendrá idea de dónde proviene la interferencia y comenzará a mirar a su alrededor, alarmado. Quizás pase su dedo horizontalmente por delante de su cuello (señal que en la industria es indicación de “Corten”) y, por lo tanto, le estará suplicando sin palabras que dé la voz de “¡Corten!”.

Tiene que tomar una decisión. La tensión a la que está sometido es considerable, ya que debe vigilar lo que se está haciendo en lo referente a contenido y a la vez tiene que solucionar, con miradas o señales manuales, los problemas de sonido, sombras, personas que han actuado de forma inesperada o animales domésticos que se han escapado de sus amos. En estos momentos, el director cuenta con una sobrecarga emocional al tener que estar haciendo esfuerzos para compaginar los diversos imprevistos que van surgiendo.

Antes de que el equipo empiece a recoger, y mientras sigan todos reunidos, recuerde los acontecimientos que ha filmado y determine los planos de acción complementaria o insertos que deben hacerse para que se puedan utilizar como insertos en el caso de que desee acortar algunas tomas o intercalar algo entre ellas. Por ejemplo, durante una entrevista con un carpintero en su taller observé que doblaba y desdoblaba su metro plegable mientras hablaba. Hicimos después un plano corto que pude utilizar en la película terminada como puente de unión de dos secciones separadas de la entrevista y también para facilitar una explicación visual del chasquido que se originaba fuera de imagen. En muchas ocasiones tendrá que utilizar cambios en la dirección de la mirada para “motivar” estos planos de acción complementaria. Por ejemplo, si alguien dice que se está haciendo tarde y levanta la vista, haría un plano del reloj. Si mira por la ventana hacia fuera en actitud melancólica, haría un plano de lo que está observando. Ocurre con frecuencia que alguien muestra una fotografía, o se refiere a un objeto que está en la habitación, o señala hacia alguien que está fuera de imagen. En todos estos casos efectuar un plano de acción complementaria está justificado.

La diferencia entre un plano de acción complementaria y un plano detalle es que el complementario es independiente del plano principal, mientras que el plano detalle es una ampliación de un elemento que ya se encuentra en el plano principal. A veces ambos son reflejo de la tesis que mantiene el autor. Por ejemplo, en la cocina de un anciano abandonado por todos el grifo gotea incesantemente. Hace un primer plano de esto porque simboliza un abandono que se viene reflejando durante mucho tiempo y que coincide con su tema, al igual que las amarillentas fotografías cubiertas de polvo que están sobre la repisa. Estos son los planos de acción complementaria que dirigen deliberadamente la mirada del espectador a detalles que son significativos.

Cuando esté haciendo un plano de más de una persona, no olvide rodar planos de cada uno de los individuos en actitud de escuchar u observar. Valen su peso en oro para el técnico de montaje. Asegúrese también de rodar una banda de “presencia”

(toma de relleno del fondo de audio con la misma posición del micrófono, el mismo volumen de grabación, y quedándose todos quietos y en silencio durante dos minutos —también se denomina banda de zumbido O (le sonido ambiente—).

## ACTITUDES NEGATIVAS

Un hecho interesante es que la situación en que se encuentra el equipo de filmación está casi en exacta oposición a la de los participantes. Mientras que lo que precisan los participantes es tener una sensación de los objetivos y del trabajo en que han de encontrarse, al equipo ya se le han trazado previamente sus trabajos, lo cual les puede aislar de una responsabilidad hacia unos objetivos más amplios. Con demasiada frecuencia los miembros de un equipo ya avezados centran su preocupación en aspectos técnicos o “de la empresa” y por sus actitudes, comentarios o falta de implicación muestran que están desconectados del objetivo verdadero de la película.

Esto no es malicia, sino una exigencia del empleo que tienen. Desgraciadamente, trabajar regularmente para una corporación puede convertir a una persona normal en un operador de una línea de producción. Como a las Corporaciones lo que les guía es la competencia y la necesidad de generar beneficios, el miembro del equipo se siente como un soldado raso al que se le envía cínicamente de un lado para otro. Incluso el entusiasmo que supone viajar a lugares lejanos se va desvaneciendo. Cuando un equipo ya está completamente hastiado, catalogan al director y la producción solamente por la categoría de los hoteles y restaurantes a los que se les lleva. Los que están ya permanentemente afincados en una empresa se conocen al dedillo los reglamentos patronales y los de los sindicatos y casi no prestan atención a los esfuerzos individuales que se hacen en las filmaciones. Soltarán sus herramientas en cuanto el reloj dé la hora de cierre y disfrutarán calculando al céntimo lo que van a percibir en concepto de horas extras.

No pretendo con esto retar mérito a lo que han conseguido los sindicatos en su afán de proteger a sus miembros de la explotación abusiva que viene acosando a los técnicos del cine desde los albores de la industria. Se han generado, y se siguen generando, enormes beneficios en el campo del espectáculo, y es absolutamente justo que los hombres y mujeres que crean el producto participen de la recompensa. No obstante, las reglas y las restricciones se convierten en un refugio para los operadores que tienen una mentalidad de tercera clase, y cuya presencia es un peso muerto en cualquier grupo pequeño que trabaje con medios y presupuestos muy reducidos. El problema se inicia con las aptitudes y la educación (en su sentido más amplio) del individuo.

Hay muchos creadores de cine y televisión que han tenido una educación escasa o inadecuada, con lo cual han erigido múltiples defensas alrededor de ellos mismos. Los directores no se identifican con los problemas técnicos de su personal de cámara y sonido y llegan a conclusiones emocionales que no tienen mucho fundamento; el personal de cámara y sonido se mantiene aislado dentro de su esfera de operación técnica y evita reconocer, en un grado apreciable, los problemas conceptuales inherentes a la dirección.

Si se toma con agrado los problemas del equipo, ellos serán generosos también cuando necesite que le ayuden a resolver alguno de los problemas que se le planteen a usted.

## AMBIENTE DE TRABAJO

Con la inminencia del rodaje debe ocultar la excitación y la tensión que pueda sentir, tratando por el contrario, que sea un período de concentración. El rodaje se debe desarrollar en un ambiente lo más tranquilo posible y el equipo debe transmitir, discretamente, cualquier advertencia o pregunta por medio de señales. Por ejemplo, el encargado de la grabación puede levantar tres dedos para indicar al director, sin aspavientos, que sólo quedan tres minutos de película. Es importante que, en situaciones en las que se puede producir una división de pareceres, sea únicamente el director el que facilite la información o adopte las decisiones. El equipo debe mantener, a toda costa, una unidad ante el exterior y, por razones de profesionalismo, no se deben hacer nunca públicamente comentarios u observaciones que minen la autoridad del director.

Aunque la producción de películas es un proceso que se desarrolla con la colaboración de todos, para que sea eficaz no puede tener un carácter democrático. Cuando los miembros de un equipo están acostumbrados a trabajar juntos, se puede prescindir de formalidades, pero las líneas de responsabilidad han de ser respetadas por todos, ya que de lo contrario el grupo tendría un aspecto absurdo y discordante. La razón principal del fracaso de muchas películas hechas por directores principiantes es que cada uno de los individuos que integran el equipo se considera a sí mismo con mayor competencia para llevar el timón que el propio director. Cuando surgen las dificultades, cada uno da al director consejos que son bien intencionados, pero contradictorios. Esta falta de unión en relación con los objetivos que se persiguen genera enseguida la alarma y el desánimo dentro de toda la unidad.

## LA DIFICULTAD DE OSTENTAR LA AUTORIDAD

Para casi todos los directores principiantes, el temor más acuciante es que se ponga en entredicho su autoridad y competencia. La autoridad no es algo que una persona asume por sí misma, especialmente si está sometida a un escrutinio hostil. Por consiguiente, un director tendrá que elegir cuidadosamente a sus colegas y, una vez que se haya establecido una relación de trabajo en colaboración, deberá esforzarse por eliminar incomprensiones y división de opiniones, que proliferarán cada vez más si no se pone coto a ellas. El director debe comprender las preocupaciones y los problemas de sus técnicos y, al propio tiempo, debe

tomar todas las medidas prácticas que sean posibles para que el equipo participe en el estudio conceptual de la película. Esto, a su vez, invita a que se expresen sugerencias que pueden no ser prácticas o convenientes. A no ser que todos entiendan, desde un principio, que el director es el único que puede adoptar la decisión final en lo relativo al contenido de la película, esta actitud abierta por parte del director puede ser interpretada erróneamente como una invitación a que la película se haga de acuerdo con las decisiones de un comité.

Es evidente que el equilibrio que existe entre autoridad y auténtica colaboración es muy delicado, pero esto no será un problema en el caso de una persona razonablemente sofisticada, que considera que su función dentro del equipo está compensada suficientemente. No todos los grupos de gente actúan con tanta madurez y responsabilidad. Hay personas que tienen una química extraña, y se debe estar siempre atento al hecho de que los grupos reaccionan a la tensión e intensidad que supone la producción de una película de una forma que es imprevisible, aunque siempre reveladora. El director está en el centro de todo esto, pero no puede ejercer un control suficiente sobre todo lo que sucede. Como ha de desempeñar, simultáneamente, el papel de centro de la información y el de una especie de figura paternal, hay veces que reflejará deficiencias en ambas áreas, de manera que en ocasiones tendrá que mantenerse firme y entonces su actitud no será bien recibida por todos. Son gajes del oficio.

Dicho esto, también quiero afirmar que la mayoría de las personas que eligen trabajar en documentales son personas estupendas y de gran dedicación. No es aconsejable intentar engañarlas, o pretender que se tiene un nivel de conocimientos que nunca se ha alcanzado. Tener autoridad realmente significa que uno es respetado; significa que se tiene la humildad de pedir consejo o ayuda cuando se necesita realmente.

Una buena forma de desarrollar un mutuo entendimiento es ver películas juntos, discutir las y analizar el copión de su proyecto. Los equipos de televisión, por lo general, sólo ven su material cuando ya ha sido montado y se transmite en un programa y, de esta forma, se les niega rutinariamente la oportunidad de aprender de sus propios errores. Lo ideal es que el equipo esté presente en las fases importantes de la postproducción, cuando el desarrollo y la complejidad interna de la película están sometidos a intenso escrutinio. Es en ésta, más que en ninguna otra ocasión, cuando los miembros del equipo comprenderán la aportación que han hecho (o no) y se darán cuenta de los logros y del trabajo que ha realizado el director.

## CAPÍTULO 17

### Los autores

#### EL GUIÓN

Seguramente algunos lectores estarán impacientes, incluso perplejos, esperando que este libro les instruya también sobre la escritura de guiones, pero deberán tener en cuenta que, como el documental moderno es una improvisación hecha a partir de los elementos que aporta la vida misma, no cabe duda de que un guión minucioso obligada a los participantes a asumir el papel de verdaderos actores y restada espontaneidad a toda la situación.

Sin embargo, existen géneros no ficcionales en los que se hace necesario establecer de antemano una relación entre palabras e imágenes, tales como:

- *La película de reconstrucción histórica*, que se elabora a base de material de archivo y de fragmentos de películas ya existentes, y que logra su significado a través de la narración, la voz en *off* y la música.
- *El reportaje sobre la naturaleza*.
- *La película científica o médica*.
- *El documental de viajes*.
- *La película educativa*.
- *La película histórica o sociológica*.
- *La película de divulgación*.

Ya que la función de todas ellas es la de transmitir información, puede resultar útil elaborar previamente un guión, y además ahorra mucho tiempo. Muchos de los tipos de películas que acabo de enumerar se pueden planificar valiéndose del modelo de página de guión dividida que muestra la *figura 6.2* del Capítulo 6. El guión, cuya existencia apoyan los patrocinadores del ámbito de la información, la ciencia, la industria o la educación, que hacen un uso menos extensivo de los procesos orgánicos más creativos, proporciona una idea más detallada de lo que la película va a ser finalmente. Tiene un inconveniente, y es que se detallan los objetivos didácticos y no las tesis ideológicas que respaldan el material que se presenta. Cualquier montador se encuentra en disposición de afirmar que los objetivos se alcanzan únicamente tras haber experimentado con los elementos sonoros y las imágenes.

Cuando existe un trasfondo emotivo que emerge de la combinación de imágenes y texto, como en la serie *Civil War* de Ken Burns (1990), que se hizo enteramente con las imágenes y el vocabulario de los años 1860, siempre es imprescindible que en la sala de montaje se hagan miles de ajustes significativos para poder sacarle partido a todo el potencial de impacto en pantalla que pudiera tener el reportaje.

Cuando se trata de reportajes en vivo y en directo, el guión se limita a la propuesta y a la planificación de una estructura que contiene los materiales que se espera obtener. Incluso se podría redactar el tratamiento que se le va a dar. Pero lo que es imprescindible es elaborar una lista con las secuencias que se espera lograr y asignarle con antelación a cada una la aportación que espera vaya a hacer al conjunto de la película.

#### DEFINICIÓN Y CUMPLIMIENTO DE LOS PROPÓSITOS QUE SE TIENEN

La exigencia más difícil que tiene un director durante el rodaje es la de saber si se están cumpliendo sus propósitos, para poder determinar "si tiene una película". Quiero recalcar que sin una hipótesis de trabajo, como ya mencioné anteriormente, que pueda servir de guía para cualquier aspecto de la dirección, se encontrará en un barco sin timón durante el rodaje. Esa cuidadosa declaración de principios es vital.

He aquí un ejemplo de propósito para una película imaginaria sobre Hans, un ingeniero simpático e impulsivo que yo conocí y que perdió la batalla contra el cáncer. Podría hacerse la siguiente definición de carácter global: "Estas escenas tienen que reflejar que este ingeniero alemán, inmigrante en el país, ha decidido vender todo aquello por lo que ha trabajado y echar por la borda toda su vida para intentar comprar su salud y su futuro".

Hans vivía en Chicago, encima de su tienda de motores eléctricos. En la parte de atrás tenía un taller de enormes dimensiones y muy desordenado, que contenía muchas máquinas eléctricas y equipos grandes para trabajar el metal. Después de visitarle un director de documentales haría la siguiente lista de planos y secuencias, con anotación del significado que deberían tener para el público:

Escena	Significado
Hans ante el mostrador de su tienda	Ultimo día normal de negocio. Por la tarde.
Hans bajando las escaleras de su apartamento	La mañana de un nuevo día. Por la mañana
Hans desayunando en un restaurante Apático, triste, indiferente a los amigos	modesto
Llega a la tienda, la cruza.	Cambio de rutina, presagio de que algo va mal.
Observa desde lo alto su taller, que está en silencio	
Efectuando sus últimos ritos; comienza a pasear por el taller de metales, recoge uno o dos elementos.	
Cajón que se ha vaciado de fotografías.	Eligiendo algunas cosas de su pasado
Otro que se está vaciando, tomas finales	Eligiendo algunas cosas de su pasado
Corte repentino a la subasta: Hans está Hans estoico, indiferente, insensible. De pie impasible mientras se subastan las máquinas, una tras otra.	
Se está firmando el cheque	El precio de su vida de trabajo
Papeles rotos en un cubo de basura	Ruptura con el pasado.
Plano subjetivo, entra en un edificio con el rótulo "Clínica Mayo".	Impresión de lo que se siente al entrar allí como persona enferma y asustada
Voz en off: La recepcionista le está saludando, y le dice que su habitación está preparada, etc.	

Éstas son las típicas anotaciones que hace un director, basadas en lo que sabe que Hans se propone hacer. La lista es reflejo no solamente de los planos que tiene intención de hacer, sino también de la información y las sensaciones que deben proporcionar, así como del impacto que las diversas escenas, de corta duración, deben causar a la audiencia desde un punto de vista tanto objetivo como emocional, a medida que el relato se va desarrollando. Mi ejemplo de los propósitos que podía tener la película sobre Hans, si se le diera tratamiento de guión, parecería rígido y demasiado hermético. Pero no es más que una red de seguridad: nos recordaría lo que debemos buscar, las expectativas que tenemos y la forma de conseguir una cantidad decente de material sobre el tema. Es un recurso, y no debe ser nunca un corsé.

## LA MEDIDA DEL PROGRESO

Sus propósitos deben siempre estar claros y los debe tener a mano anotados en una lista para poder hacer comprobaciones sobre la marcha. No mantenga nada en la memoria que pueda ser reflejado en un papel. Cuando haya definido los puntos importantes que debe tener el relato y tenga bien puntualizado lo que precisa obtener de cada secuencia, podrá dirigir de acuerdo con un plan de campaña: en cada una de las coyunturas estará en disposición de valorar si ha ganado o perdido las batallas individuales. Ésta es la parte difícil, porque por lo general se siente un abrumado por lo que ve que sucede ante la cámara. Más tarde, cuando vemos el copión, descubrimos que la película contiene mucho más de lo que podíamos imaginar.

## INDAGANDO BAJO LA SUPERFICIE

Cuando se dirige, es importante saber delegar en otros miembros del equipo cuantas tareas podamos. Si lleva la dirección de cada sector del equipo, siempre estará demasiado ocupado como para ver lo que se intuye "entre líneas", el verdadero significado que yace bajo la superficie, oculto al observador casual. Muchas veces hay indicios de algo que es inminente, otras verdades que han pasado desapercibidas porque se encuentran ocultas. Debe estar alerta y dispuesto a actuar según sus instintos. Sólo con dejar que la cámara siga rodando se puede romper el equilibrio y hacer que suceda. Unas cuantas palabras de orientación desde la banda pueden ser suficientes para dirigir una escena hacia el enfrentamiento que se percibe y que está a punto de producirse. *Orientar desde la banda* significa intercalar, en un momento muerto de la escena, una su- gerencia o una indicación verbal, como por ejemplo: "Ricardo, intente preguntarle qué ha querido decir realmente". Si su instinto es acertado, la magia tiene lugar y el genio sale de la botella. Para comprender al genio lo mejor es preguntarse:

- ¿Qué papeles están representando esas personas en la vida?
- ¿Qué personajes dramáticos me recuerdan?
- ¿Qué verdad humana se está representando?
- ¿Qué metáfora resume lo que está sucediendo?

Estas preguntas algo metafísicas le ayudarán a tomar conciencia del acontecimiento de más amplio significado que está teniendo lugar. En mi ejemplo anterior vemos a Hans vendiendo las herramientas que estuvo recopilando durante toda su vida y desprendiéndose de muchos recuerdos nostálgicos antes de irse al hospital. Piensa uno que es triste, pero necesario. Pero si se detiene aquí se pierde el punto más importante, ya que el hombre está haciendo algo que es a la vez atrevido y desesperado: está apostando su camisa en una última y convulsiva jugada. La destrucción de su pasado es una consagración, una ofrenda a los

dioses por la cual les dice: “Si me desprendo de todo aquello que he amado, ¿me dejaréis vivir un poquito más como recompensa?” Aquí ya no estamos viendo a un hombre que se encamina a lo inevitable; vemos que, de forma inconsciente, está haciendo un trato con el diablo, que ya le está asiendo por los faldones. Se ha convertido en un Fausto del tiempo presente. En cuanto nos percatamos de que es Fausto, sabemos el tono que le queremos dar a toda la producción, así como la forma en que vamos a filmar las herramientas de su tienda para mostrar que lo que abandona es una especie de poder. El hábito pasivo y crédulo que tenemos de aceptar la vida “tal como es” se convierte en el enemigo principal del director. Lo que distingue al artista del hombre común es que se niega a aceptar el aspecto superficial de la vida como un engaño, como una máscara que ha de ser retirada en busca de significados más profundos. Puede ponerlo en práctica en la vida cotidiana tratando cada nuevo acontecimiento como si fuera una escena que oculta un significado recóndito que debe extraer. Arrancar el significado de ese modo supone un gran esfuerzo, pero cualquiera que haya enterrado a un ser querido se habrá dado cuenta de la cantidad de vida que queda sin analizar y sin vivir.

La dirección cinematográfica es una disciplina que ayuda a vivir conscientemente. Nos fuerza a pensar en términos de yuxtaposición, ironía y comparación. Esto es crear sobre la marcha, en lugar de limitarse a ser un mero registrador de hechos y acontecimientos. No olvide nunca que está trabajando en un medio altamente alusivo y que su público está sintonizado por décadas de historia fílmica para captar implicaciones metafóricas y metafísicas. Debe trabajar horas extra con su imaginación para mirar más allá de la normalidad que hay en la superficie y apreciar la poesía que existe en la materia prima de la vida, muy especialmente porque la cámara en sí solamente capta los aspectos externos y la banalidad de la superficie. ¿Cómo lleva uno una película más allá de la literalidad de un realismo grabado? El sistema que tiene más fuerza es quizás el de yuxtaponer materiales, conjuntándolos en una antífona provocativa. Busque la dialéctica de un tema y asegúrese de que se ha hecho bien evidente. Por dialéctica quiero decir las polaridades opuestas de la opinión y la voluntad que hacen que una persona se enfrente a otra, que movimiento esté en contra de otro movimiento, que una idea esté en contra de otra idea y que una persona esté en contra de sí misma. Estas son las vergas —presiones y tensiones, frecuentemente insolubles e irresolubles— que se destacan como la estructura de un puente entre una niebla de banalidad.

## TRATE LOS ASPECTOS MÁS IMPORTANTES DE VARIAS FORMAS

Sea dubitativo y tenga siempre algo en reserva. Si tiene que recalcar varios puntos vitales, asegúrese de hacerlo de diversas formas para poder elegir la mejor. Hice una vez una película sobre objetores de conciencia en la Primera Guerra Mundial (*Prisoners of Conscience*), y quise hallar un relato que pudiera servir de análogo para todos ellos. Pero resultó ser un movimiento sin dirigentes y un movimiento que, incluso, presentaba su propio heroísmo bajo un aspecto modesto. Además, cada una de las personas que encontré sólo me proporcionaba fragmentos de la experiencia total. Por consiguiente, terminé haciendo entrevistas detalladas a unos veinte hombres y mujeres para trazar un perfil del movimiento y del apoyo clandestino con que contaba. En el copión ninguno de los individuos destacaba especialmente, por lo cual concedí el mismo protagonismo a todos, al igual que hizo Robert Altman con los personajes de *Nashville* (1975). Como había rodado varios relatos de muchos episodios, pude elegir el mejor y, también, combinarlos. Fue una jugada que salió bien, porque la estructura de voces, rostros y fotografías era una forma sencilla y muy apropiada de presentación de un movimiento sin dirigentes que se producía de forma modesta y sin estridencias.

## CONCESIONES Y RIESGOS

Ser el autor, supone, en determinados momentos, prescindir del control que se ejerce para dar paso a un sentido amorfo, pero vibrante, de la verdad. Este proceso, generalmente, se pone de manifiesto en la sala de montaje, cuando un fragmento ensamblado comienza, de forma insistente, a tener sus propias exigencias y a dictarle a usted, su creador, la forma final que quiere tener. Cualquier padre escrupuloso reconocerá esta situación. Las películas que uno hace, al igual que los hijos que se tienen, con el tiempo resulta que tienen su propia naturaleza, sus imperfecciones y su integridad, y querrán adoptar sus propias decisiones y existir de forma autónoma. Comprobar cómo toman alas, cada uno de forma distinta, es para nosotros una conmoción y también un deleite.

Durante el rodaje una capitulación similar es muchas veces necesaria. Está surgiendo una verdad distinta sobre un cierto personaje o una determinada situación que está rodando, y tiene que elegir entre ignorarla o reconocerla y atenerse a las consecuencias. Marcel Ophuls opina que el documentalista debe tener como objetivo tratar con lo desconocido y, por lo tanto, sólo debe realizar sus preparativos dentro de unos ciertos límites para, de esta forma, “poder llevarse la sorpresa”. Lo que debe hacer es rodar algo que está abierto a los cambios y en proceso de desarrollo, en lugar de atenerse a un anteproyecto. Ésta es la forma más existencial de hacer cine y la que produce más inquietud. Se pone en peligro la autoridad que uno tiene, además de la propia identidad y la carrera. Pero si en lugar de reaccionar ante estas verdades esquivas que van surgiendo lo que se hace es ignorarlas, lo mínimo que sucederá es que su equipo se dé cuenta y le tenga un menor respeto. Cuando se compromete a la búsqueda de estas verdades que yacen bajo la superficie, lo que realmente sucede es que se convierte en una especie de “hombre corriente” embarcado en un viaje espiritual. También puede suceder, en ocasiones, que aquello que piensa que está allí es sólo un diablo disfrazado, que le está presentando algo irrelevante, pero seductor, para confundirle; o también puede ser el ángel de la verdad, que le desafía a seguir sus pasos en busca de destinos desconocidos. Como documentalista que es, busca por el mundo equivalencias de sus propias experiencias. Al encontrarlas, le es posible comunicar su visión sin la necesidad de que ésta sea su autorretrato.

## CAPITULO 18

### Proyectos de producción

Llevar a cabo los proyectos que figuran en este capítulo le proporcionará una excelente experiencia. Unos cuantos modelos básicos pueden cubrir todas las técnicas documentales que se utilizan para investigar la condición humana. La mayoría de los cineastas emplean técnicas mixtas según los propósitos que quieran alcanzar, su gusto personal o la situación que deseen reflejar. Sin embargo, estos proyectos no son más que ejemplos para que pueda experimentar con la naturaleza de cada uno de ellos por separado. Utilícelos para ampliar sus intereses como autor, no como simples ejercicios técnicos. Cuando los ponga en práctica, intente usar su propio material, no sólo por lo que muestre (denotación), sino también por lo que está oculto, por los significados poéticos (connotación) que surgen a través de la comprensión artística y la yuxtaposición irónica. Los proyectos se han agrupado como se especifica a continuación.

- **Cine directo**

A veces se le ha denominado de observación. La cámara se implica lo menos posible. Su objetivo es proporcionar un acceso sencillo y claro a las personas y las situaciones; el cine directo intenta hacernos sentir que estamos observando la vida sin interrumpirla ni manipularla.

***Tripode***

Proyecto 18-1: Dramatización en una localización.

Proyecto 18-2: Debate de tres personas (interior).

***Cámara al hombro***

Proyecto 18-3: Cobertura de un tema para el montaje.

Proyecto 18-4: Cobertura de un debate (exterior) –

Proyecto 18-5: Seguimiento de una acción compleja.

- **Cine realidad (cinema verité)**

También conocido como cine de intercesión, los cineastas aceptan que su presencia es parte de la realidad del tema que filman y pueden preguntar, indagar y buscar información o respuestas de diversas maneras

***Tripode***

Proyecto 18-6: Entrevista en profundidad.

Proyecto 18-7: Debate de dos personas.

***Cámara al hombro***

Proyecto 18-8: Narración de cinco minutos sin interrupción.

Proyecto 18-9: Acontecimiento sintetizado en una sola toma.

Proyecto 18-10: Entrevistas en la calle con contrapunto metafórico.

- **Cine reflexivo**

Este enfoque acepta el proceso cinematográfico en la película, e incluso puede hacer de la experiencia autobiográfica del cineasta el centro de su radio de acción. Para realizarlo en la fase de aprendizaje se pueden emplear tanto el modo de observación como el de síntesis.

Proyecto 18-11: Autorretrato.

Proyecto 18-12: Observación de las reacciones.

Proyecto 18-13: Historia, cuestiones y sugerencias.

- **Cine de reconstrucción y ensayo**

Estas formas de cine de interpretación de hechos, que son prácticamente inevitables cuando se trata de cine histórico, parten de registros existentes, o bien utilizan material original de gran plasticidad.



Proyecto 18-14: Haciendo historia.

Proyecto 18-15: Himno nacional.

Proyecto 18-16: Vídeo-carta.

- Cine ecléctico

Dado que la mayoría de las películas se realizan con técnicas mixtas, la última categoría la he reservado para la última película del curso, o película “final”, que le va a permitir mezclar y armonizar.

Proyecto 18-17: El proyecto final.

Los proyectos que se presentan a continuación serán seguramente una experiencia mucho más rica si antes consultan los Capítulos 26 al 30, que se encuentran en la Parte séptima, “Estética y autoría”.

Estas prácticas y algunas más, también atribuidas a diferentes escuelas de cine europeas, pueden localizarse en Stanjek. Klaus y Renate Gompper, *Teaching Documentary in Europe*. Berlín: Vistas, 1995 El libro contiene el mismo texto en inglés y en alemán y se puede encargar por correo por 25 dólares (incluidos gastos de envío) a Vistas Verlag GmbH, Bismarkstrasse 84, D. 10627 Berlín, Alemania. Buena parte del Libro está dedicada al Proyecto VISIONS, primer taller europeo de alumnos de documental.

## CINE DIRECTO O DE OBSERVACIÓN (TRÍPODE)

### Proyecto 18-1: Dramatización en una localización (Cortesía de NFTVA, Ámsterdam)

Este proyecto, de 5 minutos de duración en pantalla, se filma sin sonido pero sí utiliza la música y, opcionalmente, efectos sonoros no sincronizados. Al hacer uso de la cámara sin sonido, la atención se centra en las posibilidades narrativas, simbólicas o metafóricas de la imagen y la acción. Enseña a combinar la observación de investigación, a elaborar un “guión” a partir de unas anotaciones y a filmar con cuidado para desarrollar el potencial de la expresión documental; ayuda a condensar un proceso físico largo, a utilizar la música, a practicar el seguimiento de acontecimientos no controlables sin inmiscuirse en su desarrollo. Temas que se sugieren: Cualquier lugar en el que las actividades se desarrollen de manera cíclica (estación de ferrocarril o de autobuses, restaurante, cocina, mercado callejero, una obra de construcción, un mercado, un café, una plaza o una peluquería). Acción: Utilizando la cámara, la iluminación o los sonidos propios de la localización, filme material para una película de 5 minutos que recoge de forma sintética el sentir y el ambiente de una localización durante unas cuatro horas, como mínimo. Película ejemplar: El corto clásico de John Schlesinger *Terminus* (1961), que retrata un día de la vida de la estación de Waterloo, de Londres, o las escenas callejeras del estudio de los niños de la calle Seattle, en *Streetwise* (1985), de Martin Beli.

#### *Pasos:*

- Escoja una localización pública visualmente interesante que tenga una fuerte vida cíclica.
- Pase al menos un día entero en el lugar, observando y escuchando; se sorprenderá de la cantidad de sonidos evocadores que puede elegir. Tome nota de todo lo que le llame la atención. Puede centrarse en un solo personaje que tenga relación con el lugar, o bien elegir varios.
- Elabore un guión, a partir de las notas que ha tomado, en el que se utilicen las imágenes y las acciones que muestren la vida, la gente y el espíritu de la localización que ha elegido. Partiendo de las notas, escriba un breve “guión” en forma de lista detallada, con una estructura y una curva dramática. Ponga especial atención en señalar bien el principio, la parte intermedia y el final de cada ciclo de la vida de la localización.
- Muéstrela el guión a su profesor o a su grupo, y comenten la música que ha elegido y los efectos sonoros que se propone incluir. Intente convertir los elementos cíclicos de un determinado periodo (normalmente un día) en un relato que con ingenio y economía represente los personajes, el momento y el lugar. No utilice una canción, pues se convertirá en narración e impedirá que sus aptitudes narrativas se puedan poner a prueba.
- Filme los planos que determina el guión, además de los “regalos” que le salgan al paso.
- Montaje: Siga las instrucciones del Proyecto 25-4. Monte de acuerdo con el guión de las oportunidades o las limitaciones que le ofrezca el copión. Muestre la prueba de montaje a una audiencia que le juzgue para sacar conclusiones y haga el montaje definitivo de 5 minutos exactos de duración.

## Criterios

- Se muestra claramente la ubicación geográfica de la localización
- La cámara está bajo control
- Aparecen personajes con dimensión
- Se muestran los ciclos típicos del lugar
- Se muestran detalles inesperados
- La filmación es visualmente imaginativa
- Se establece perfectamente el ambiente
- El paso del tiempo queda correctamente expresado
- La música potencia el ambiente
- Se ha elegido música fresca e interesante
- El aspecto formal de la música se corresponde con el de la película
- Se hace uso de las transiciones y de las entonaciones de la música
- Los efectos sonoros y los ambientes (cuando se utilizan) estimulan la imaginación
- El conjunto tiene fuerza y expresa una tesis
- Lo que se ha filmado tiene ingenio
- La pieza dura exactamente 5 minutos

## Proyecto 18-2: Debate de tres personas (interior)

- *Aprender* a filmar la interacción de un grupo desde una sola posición y la cámara permanecerá al margen, sin que la atención se centre en el proceso fílmico.
- *Acción*: La cámara tomará una panorámica horizontal, volverá a su posición, y elegiremos el tamaño de plano más adecuado, para que pueda incluir a una, a dos, o a las tres personas. De la disposición del grupo depende que las personas que lo componen se encuentren más cómodas y, por lo tanto, resulten más naturales.
- *Cobertura*: Filme unos minutos para conseguir una duración en pantalla de 4 minutos. Tome varios planos recurso de cada una de las tres personas escuchando a las otras dos. Para ello, deje que la conversación se vaya desarrollando e indíquele al operador de cámara que filme determinados planos detalle y primeros planos.
- *Iluminación*: Dado que las posibilidades están muy limitadas, intente que la iluminación esté bien definida y resulte natural en ese ámbito.
- *Sonido*: Coloque el micrófono fuera de cuadro de manera que abarque a los tres personajes por igual o bien utilice una polea que le permita deslizar el micrófono justo por debajo del cuadro (vigile que no se vean las consabidas sombras).
- *Película ejemplar*: Las discusiones entre los miembros del sindicato que se producen en interiores, en *Harlan County, USA*, de Barbara Kopple (1976), o las escenas de grupo en el motel, en *Salesman*, de los hermanos Maysles (1968).
- *Temas que se sugieren*:
  - Ventajas y desventajas de la colaboración artística.
  - Pensaba que nada podría sorprenderme hasta que...
  - La mayor dificultad de la realización de documentales estriba en...
- Efectúe el montaje siguiendo las indicaciones del Proyecto 25-2.

## Criterios

- El sonido es bueno y los micrófonos permanecen ocultos
- Las proporciones de la composición son las adecuadas a cada ángulo
- Los zooms y las rectificaciones de composición se suceden de manera simultánea y sin brusquedades
- Los cortes se adecuan al ritmo del discurso de los oradores
- Se han utilizado los planos recurso para eliminar parte de las transiciones
- La voz del director se ha eliminado por completo

- La conversación se ha reestructurado para mantener todo su significado Se tiende a utilizar planos generales para introducir cada nuevo tema
- Hay tendencia a utilizar planos detalle en los momentos de mayor intensidad
- Los participantes se encuentran cómodos
- La conversación produce efecto y tiene intensidad

## CINE DIRECTO O DE OBSERVACIÓN (CÁMARA AL HOMBRO)

### Proyecto 18-3: Cobertura de un tema para el montaje

- *Aprender a filmar el transcurso de una acción de manera que pueda acortar- lo en la sala de montaje. Es un aprendizaje absolutamente fundamental, pues en el documental la vida, que suele resultar larga y aburrida, debe convertirse en arte, breve y fascinador.*
- *Acción, opción 1: Se acerca un coche y se detiene; el conductor se apea para examinar las ruedas. Una está floja, y la cambia. Vuelve al coche y sigue el viaje. A lo largo de toda la acción el conductor ni mira ni habla dirigiéndose a la cámara; debe llevar a cabo todo el proceso como si no hubiera nadie presente. El equipo de filmación no debe hacerle al conductor ningún tipo de indicación. Éste es un ejercicio de capta-lo-que-puedas-captar, en el que nadie ejerce control sobre la acción.*
- *Acción, opción 2: Un juego de habilidad y cambios visibles, como en el que dos personas construyen una torre con bloques de madera y pierde el jugador que al colocar su pieza derrumba la torre. Hace falta mucha pericia y produce gran tensión.*
- *Planificación: Prevea las acciones que se van a suceder, y dibuje un plano con las posibles posiciones de la cámara. Planifique los encuadres de manera que vayan revelando todos los elementos más significativos a través de la relación entre unos y otros, es decir, *haciendo yuxtaposiciones de los aspectos principales*, no encuadres separados y aislados unos de otros.*
- *Cobertura: Filme en una sola toma ininterrumpida, pensando en el montaje, pues este material se va a emplear para un ejercicio de montaje de importancia vital. Mientras filma asegúrese de que obtiene varios primeros planos, planos detalle y planos recurso que estén justificados.*
- *Película ejemplar: La mayor parte del documental *Best Boy*, de Ira Wohl, (1979), está filmado a base de tomas largas ininterrumpidas, dada la naturaleza impredecible del tema del que se ocupa, cosa que también le sucede a *Brother's Keeper* (1979), de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky.*
- *Montaje: El objetivo es que el resultado ya montado dure 2 minutos. Consulte las indicaciones y criterios de montaje del Proyecto 25-3.*

### Criterios (para aplicar a los copiones)

- Se ha cubierto completamente la acción de manera adecuada
- Se muestra claramente cada paso principal de la acción
- El encuadre y la composición resultan interesantes
- Las composiciones integran y yuxtaponen los elementos de la acción
- En los intervalos entre movimientos necesarios la cámara está completamente estable
- Los movimientos de cámara son positivos y están bajo control
- Los movimientos de la cámara están justificados por el tema y el personaje.
- Los movimientos de la cámara siguen el ritmo de los movimientos del sujeto.
- La cantidad de planos largos y de primeros planos está bien equilibrada.
- Se muestran claramente las transiciones entre las distintas fases.

### Proyecto 18-4: Cobertura de un debate (exteriores)

Dos personas que están esperando en la parada de cualquier transporte público discuten sobre un tema que parece interesarles mucho. Una vez que comienza el intercambio verbal, la cámara, que está filmando de manera continua, debe cubrir todos los aspectos del debate y responder cambiando de enfoque de acuerdo con la situación. Con la cámara portátil y únicamente el objetivo gran angular, debe mantener a la audiencia pendiente del centro psicológico de la conversación Para conseguir un material que se pueda empalmar en la sala de montaje deberá hacer panorámicas horizontales de una composición a la otra y recomponer la colocación de la cámara más cerca o más lejos del sujeto para crear suficientes tomas y tamaños de imagen. Cuando mueva la cámara, debe saber exactamente a dónde la quiere llevar y debe ejecutar correctamente el movimiento. Con ello

se consigue pasar correctamente de un plano a otro y que haya un período estático “sostenido” previo a cada nueva composición. Si no se realiza el ejercicio según este planteamiento tan meditado, el resultado puede ser una serie de movimientos erráticos, que llamamos “de manguera contra incendios”, que transmiten inseguridad a la audiencia. Tome un plano de referencia que se pueda sincronizar con todo y que le sirva de comodín (un plano de situación en el que no se aprecien los movimientos de la boca o bien que esté tomado desde una distancia suficiente como para que no se aprecien con claridad). Le servirá para resolver los problemas de montaje que se le presenten posteriormente. Las reacciones y el seguimiento de las líneas de visión en los copiones deben quedar como si se tratara de una película “montada” que muestre el significado subliminal de la conversación. Durante la fase de preparación resulta de gran utilidad contar con un plano de la localización, que le servirá para tener previstos los ángulos desde los que va a filmar y los planos de acción complementaria que se pueden legitimar por medio de los puntos de vista y los cambios en la dirección de las miradas. Recuerde que sus dos protagonistas están esperando algo, y que lo que esperan se debe establecer visualmente (y no sólo verbalmente). Trate de filmar:

- Copiones de una sola toma continua de 8 a 10 minutos de duración.
  - PPP (primerísimos primeros planos) individuales.
  - Planos subjetivos de dos, desde dos ángulos diferentes, todos ellos bien encuadrados.
  - Contrapicados, para practicar.
  - Transiciones suaves para poder emplear entre todos los planos.
  - Transiciones que respondan a la velocidad y el ritmo de los intercambios verbales.
  - Movimientos de la cámara motivados por los movimientos del sujeto y por sus miradas.
  - Planos de acción complementaria y/o planos de reacción, para emplear al efectuar el montaje.
  - Que el sonido se acomode a las prioridades del operador, para que éste se mantenga fuera de cuadro.
- *Película ejemplar:* Cualquier documental de acción correctamente filmado, como por ejemplo *Harlan County, USA*, de Barbara Kopple (1976), o *American Dream* (1990), o cualquier película de los hermanos Maysles, o de Fred Wiseman.
  - *Monte* una secuencia fluida de 4 minutos de duración siguiendo las indicaciones del Proyecto 25-3.

### Crterios

- Los elementos visuales crean una atmósfera interesante
- Los participantes actúan con naturalidad y resultan espontáneos
- Los movimientos de la cámara tienen su justificación
- Las composiciones están bien encuadradas
- Las composiciones contribuyen a dar una idea de profundidad
- Los primeros planos se corresponden con los momentos de mayor intensidad
- Los planos con escorzo están correctamente compuestos y son complementarios de los principales
- Los contrapicados están justificados
- Los planos complementarios están justificados por las reacciones y son correctos
- Se ha sacado partido de los cambios de dirección de las miradas en los cortes
- La cámara se mueve al ritmo de la conversación
- Queda explícito el motivo de la espera de los protagonistas
- El sonido de la grabación es bueno
- Se han filmado planos detalle y de acción complementaria adicionales, y se han utilizado
- Contamos con planos comodín para facilitar el montaje
- Se ha cumplido con la duración requerida (un máximo de 4 minutos)
- Se ha efectuado la verificación y la mezcla del sonido
- Efecto general conseguido

### Proyecto 18-5: Seguimiento de una acción compleja

Esta tarea constituye un verdadero desafío y necesita mucha práctica, pero será la demostración de su capacidad de coordinación y le compensará con creces el esfuerzo.

- *Aprender* a filmar mientras intervienen puertas, escalones y cambios de luz de exterior a interior. Mantenga el ojo libre, el que no está en el visor, bien abierto para ver por dónde pisa (o de lo contrario lo normal es que se tropiece con algo). La técnica de utilizar un ojo para cada cosa es una habilidad camaleónica que se consigue con la práctica, pero al principio le horrorizará. Para que tenga mayor interés aún, dígame al sujeto que va a realizar el trabajo que hable en todo momento. Los temas de conversación que se sugieren son: un accidente interesante, un peor momento, una relación que se rompió (porque encajan metafóricamente con la acción).
- *Acción*: Comience en el interior de un edificio, con el sujeto caminando hacia usted. Haga una panorámica en torno a él, para poder seguirle cuando atraviese una puerta para salir a la calle. Adelante al sujeto para que se vea su rostro mientras se dirige a un coche. En ese momento deje que el sujeto le vuelva a adelantar para seguirle mientras se dirige al asiento del conductor de un coche de cuatro puertas manteniéndole bien encuadrado, abra la puerta trasera del coche con la mano libre y deslícese a su interior al mismo tiempo que lo hace él. Si filma por encima del techo del coche e introduce la cámara en él al mismo tiempo que lo hace el sujeto, podrá evitar que se vea cómo se abre y cierra su propia puerta. Siga filmando al conductor hasta que el coche arranque y, a continuación, haga una panorámica de la carretera que tienen delante. Mantenga la toma durante 15 segundos. Utilice el micrófono de la cámara de vídeo y, si desea conseguir un efecto coreográfico realmente divertido, lleve un operador de micrófono.
- *Tratamiento*: Si la acción lo permite, filme pies caminando, el punto de vista del pomo de la puerta cuando se abre cualquier cosa, aparte de los cambios de ángulo de la cámara, que se puedan añadir para facilitar la elisión en el montaje posterior.
- *Película ejemplar*: La primera secuencia de la motocicleta en el clásico de Peter Watkins *The War Game*, (1965), o el largo tratamiento móvil de las rutinas de la prisión en *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman.
- Haga el montaje siguiendo las indicaciones del Proyecto 25-3.

### Crterios

- Buen encuadre la lo largo de toda la toma
- Se ha resuelto la salida por la puerta
- Se muestra el rostro del sujeto mientras camina
- Se ha resuelto la entrada en el coche
- Se ha filmado al conductor mientras el coche iba tomando velocidad
- Se ha efectuado la panorámica de la carretera
- La cámara no presenta oscilaciones
- La cámara se mueve en sincronía con los acontecimientos
- La composición es adecuada
- El sonido es correcto (no se oyen palabrotas, ni golpes ni chasquidos)

## CINE REALIDAD O CINEMA VERITÉ (TRÍPODE)

### Proyecto 18-6: Entrevista en profundidad

Este ejercicio perfecciona la habilidad para realizar entrevistas ante la cámara, y también es un método excelente para confeccionar una narración o un relato con voz en *off* informal que suene natural.

- *Aprender* a dirigir una entrevista que:
  - Se sustente prescindiendo de las preguntas del entrevistador.
  - Esté correctamente filmada con ambiente mínimo, de manera que se pueda utilizar sin imágenes como si se tratara de una voz en *off* o un monólogo interior.
  - Consiga que el entrevistado evoque sus recuerdos y sus sentimientos.
  - Provoque que el entrevistado haga un examen de sí mismo.
  - Lleve al entrevistado a un umbral personal de análisis y reconocimiento propio que requiera esfuerzo y arrojo por ambas partes.
  - Filme con diferentes tamaños de imagen para que el montaje posterior sea flexible, con una cantidad mínima de planos de recurso.

- *Preparación:* El objetivo es dirigir una entrevista que se sustente prescindiendo de las preguntas del entrevistador, que incite al entrevistado a evocar recuerdos y sentimientos, y que le obligue a hacer el análisis de una faceta personal suya. Lo único que debe advertir al entrevistado es que desea preguntarle sobre un acontecimiento vital para él. Haga una prueba primero para hacerse una idea del alcance de lo que se propone.
- *Adviértale* al operador de cámara que utilice tres tamaños de plano y tres composiciones, y acuerde con él algún sistema de signos para que usted pueda dirigir los cambios de cámara.
- *Entorno:* Trate de desarrollar la entrevista en un lugar habitual del entrevistado, como por ejemplo su trabajo, la cocina de su casa, su despacho o cualquier otro sitio que le parezca idóneo. Intente establecer con claridad dónde sucedieron los hechos. Quizás convenga volver al lugar de los hechos para despertar los sentimientos y los recuerdos del participante.
- *Entrevista:* Intente conseguir manifestaciones completas, puesto que tendrá que eliminar posteriormente su propia voz. Debe responderle mediante gestos faciales y nunca verbalmente, pues de lo contrario su voz se intercalará en la entrevista y resultará luego muy difícil el montaje. Antes de comenzar, diga al entrevistado lo siguiente:
  - Que no se preocupe de la grabación, ya que en el montaje se puede eliminar lo que no le interese.
  - Que acaso le interrumpa si se aparta del tema o si usted desea más información.
  - Que en su contestación debe incluir la pregunta que usted le ha hecho, para que después se puedan eliminar dichas preguntas.

Como entrevistador, tendrá que vigilar que los entrevistados contesten de esta forma, pues de lo contrario tendrá que mantener posteriormente la voz del entrevistador, lo cual es molesto e innecesario. A la mayor parte de los entrevistados hay que recordarles más de una vez que deben incluir la pregunta en sus respuestas.

La mayor parte de las oportunidades que se pierden se deben a que el entrevistador capta sin protestar las generalizaciones en lugar de presionar al entrevistado para que complemente su relato con historias ilustrativas, ejemplos y especificaciones. Escuche no sólo para oír lo que espera oír, sino para captar lo inesperado, que está oculto “entre líneas”.

Una vez finalizada la entrevista y antes de marchar, prepare el terreno por si es necesario que vuelva.
- *Película ejemplar:* *Rosie the Riveter* (1980), de Connie Field, *28 Up* (1984), de Michael Apted, y la mayoría de las películas que se sustentan en las entrevistas.
- Efectúe el montaje siguiendo las indicaciones del Proyecto 25-1.

## Criterios

- El entrevistado se sentía cómodo; hablaba con libertad y dijo cosas interesantes
- Mencionó hechos importantes sobre el acontecimiento en cuestión
- Ofreció datos autobiográficos
- Describió una perspectiva emocional: cómo sentía lo que los hechos supusieron para él personalmente
- Reveló su propio desarrollo
- Se enfrentaba y se veía implicado por primera vez en un tema de especial relevancia en su vida
- Para que las respuestas tengan sentido no son necesarias las preguntas ni narraciones complementarias
- La entrevista está estructurada como un relato, con su principio, su núcleo central y su fin
- El momento culminante está correctamente situado
- Los planos con imágenes de diferente tamaño se han montado correctamente desde el punto de vista de la composición
- Las palabras del entrevistador no se solapan con las del entrevistado
- El sonido tiene claridad y resulta íntimo
- En general se ha conseguido el efecto

## Proyecto 18-7: Debate de dos personas

En este ejercicio nos planteamos diversos objetivos:

- Localizar, dar tratamiento y presentar un debate entre dos personas.
- Hacer uso del ingenio para filmar una conversación en la que intervienen puntos de vista encontrados, pero que, sin embargo, tiene que parecer espontánea.
- Debe iluminar, componer y filmar el material con sosiego y tacto.
- El sonido debe ser perfecto.
- Debe retratar un tópico a través de la interacción con puntos de vista subjetivos y tesis que se opongan a ellos.

Localice a dos personas que se conozcan bien entre sí y haga una entrevista de prueba en la que:

- No ejerza ningún tipo de influencia sobre las personas en cuestión.
- Elija un hecho que hayan compartido sobre el que mantengan posiciones encontradas.
- Aporte fotografías, películas, vídeos o cualquier otro material documental que les pueda servir de apoyo y en el que se puedan concentrar.
- Tome nota con antelación de los temas que los planos de recurso pueden apoyar, con el fin de dirigir la atención de los participantes hacia ellos, ya que cuentan con apoyo visual.
- Después de la investigación previa y antes de comenzar el rodaje:
- Escriba una hipótesis de trabajo.
- Consiga información objetiva y crítica de personas razonables del entorno de los entrevistados.
- Utilicela para determinar qué exposición informativa y qué conflicto va a poner de manifiesto su película.
- Decida de qué manera va a dirigir a los participantes para explotar mejor la documentación visual que posee.

Cuando considere que ha dado con el punto clave que estaba buscando, empiece a rodar. Ya que se trata de *cinema vérité* y no de cine de observación, precisará una selección activa y tendrá que reforzar todo cuanto filme sin violar ni la credibilidad ni su propia escala de valores. Deberá conseguir que salgan a la luz las diferencias de opinión, y todo lo que consideró importante durante la investigación salga a relucir. Intente rodar alrededor de 15 minutos de cinta. Usted deberá:

- Hacer o decir cuanto sea necesario para que el diálogo resulte natural.
- Asegurarse de que las diferencias de opinión salgan a relucir, e incluso suscitelas si ve que no surgen espontáneamente.
- Conseguir que *dialoguen entre ellos* y no se dirijan a la cámara.
- Hacer o decir lo necesario para que el intercambio de opiniones resulte natural.
- Asegurarse de que surgen emociones y sentimientos encontrados, y, en caso de necesidad, apréstese a provocarlas.
- Reducir el decorado para que el cuadro sea compacto e interesante, de manera que la posición de los participantes no obligue a la cámara a efectuar movimientos complicados.
- Iluminar el escenario de manera que el resultado sea interesante y creíble.
- Rodar desde una posición única.
- Utilizar el *zoom* para tomar planos de diferentes tamaños de ambas personas.
- Conseguir que la cámara siga el foco psicológico de la escena.
- Rodar varios planos de reacción de los dos participantes, cuidando que resulten naturales.
- Transferir a cinta de vídeo las fotos, películas en 8 mm o vídeos caseros de que disponga la familia como apoyo de la entrevista.
- Cuidar la calidad de sonido.
- Rodar el ambiente con su sonido propio, para rellenar los tramos de las pausas del diálogo en el montaje.

### *Película ejemplar:*

La secuencia de la consulta del médico en *Best Boy* (1979), de Ira Wohl, o cualquiera de las escenas de grupo de *Soldier Girls* (1981), de Joan Churchill y Nick Broomfield.

*Monte* un fragmento de 5-6 minutos utilizando planos de reacción y de acción complementaria que le sirvan para reestructurar la película y condensar la interacción. Consulte las indicaciones del Proyecto 25-2 para efectuar el montaje. Intente incluso comprobar sus pistas de sonido en forma de tablero de damas si fuera necesario, para que la mezcla de sonido sea limpia, sin bajadas de nivel ni disminución de la calidad.

### *Criterios*

- Pareja interesante, bien elegida
- Situación bien definida
- Puntos de vista encontrados

- Progresivo aumento de intensidad en la secuencia
- El clímax, bien situado en la secuencia
- Desenlace interesante
- La secuencia finaliza de manera natural
- La duración de la secuencia es adecuada
- La posición de la pareja en el lugar escogido es creativa, no ha sido simplemente sentada en un sofá
- La ambientación crea una determinada atmósfera
- La iluminación contribuye al efecto general
- Se ha conseguido profundidad y perspectiva a través de la composición de la imagen
- Los movimientos de la cámara son suaves y no entorpecen
- Los movimientos de la cámara (sobre el trípode) siguen el centro psicológico de la acción para facilitar que el tema se vaya revelando poco a poco
- Las composiciones están bien encuadradas
- Las composiciones pueden unirse sin problema
- Los planos detalle y los planos de acción complementaria están correctamente tomados; son imaginativos y se utilizan de manera creativa y justificada
- Las reacciones del oyente ante las palabras del orador se utilizan con eficacia
- El sonido es bueno durante toda la secuencia
- El ritmo del montaje no tiene altibajos
- El sonido está verificado en las dos bandas
- Son buenos el nivel y la ecualización de la mezcla
- Efecto general conseguido

## CINE REALIDAD O DE SÍNTESIS (CÁMARA AL HOMBRO)

### Proyecto 18-8: Narración de cinco minutos sin interrupción (*Cortesía de VGIK, Moscú*)

- *Aprenderá* a planificar un determinado enfoque y a cubrir la actuación de un narrador en una sola toma ininterrumpida sin tener que recurrir al montaje. También es éste un ejercicio en el que se explotan al máximo las posibilidades de una localización relacionada con el relato, todo en un tiempo dado. Aunque la historia debe ser cierta, el proyecto tiene visos de ficción, pues existe la posibilidad de hacer una dramatización artera; ¡y también se corre el peligro de que resulte postizo!
- *Investigación y preparación:* Elija a una persona interesante y elocuente que tenga una historia simpática que contar, pero no deje que entre en profundidades hasta el momento de rodar. Haga una entrevista de prueba y vea el lugar en el que se va a desarrollar la narración, para valorar el espacio del que dispone para rodar. Determine lo que la persona en cuestión va a estar haciendo mientras habla (la colada, la comida, arreglando una bicicleta, etc.).
- *Planificación:* Tome notas de:
  - Su hipótesis de trabajo
  - Los aspectos relevantes que se propone resaltar
  - El tiempo que va a dedicar a cada una de las fases previstas
  - Los probables cambios de tamaño de imagen, los ángulos de la cámara y los movimientos
  - Lo que en general desea transmitir
  - Los signos que se van establecer para comunicarse con el equipo
- *Ruede* la historia en una sola toma ininterrumpida de 5 minutos, y convenga una señal fuera de pantalla para indicarle la cuenta atrás al orador. Filme más de una toma para contrastarla con las otras versiones.
- *Película ejemplar:* Es difícil encontrar películas de este tipo, pero algunos fragmentos de *Sherman's March* (1989), de Ross McElwce, de *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, y de *Crumb* (1994), de Terry Zwigoff, pueden servir.
- *Muestre* la mejor toma a modo de prueba de audiencia y prepárese para resumir la naturaleza de las otras tomas.

### Crterios



- El relato dura 5 minutos exactamente
- La información y el desarrollo de la película están bien estructurados
- El narrador cuenta una historia interesante
- La película es elocuente desde el punto de vista emocional
- El contenido resulta natural, espontáneo y no ensayado
- El tiempo se ha distribuido en buena proporción
- El relato no resulta forzado, es natural y no decae en ningún momento
- La historia cuenta con un clímax natural, correctamente situado
- Los movimientos de la cámara son imaginativos y la cámara se mueve al compás del sujeto o en torno a él
- La composición y el encuadre son correctos en general
- Los movimientos de la cámara son suaves y están justificados
- El sonido es bueno y tiene consistencia

### Proyecto 18-9: Acontecimiento sintetizado en una sola toma

- *Aprender a planificar y a dirigir la filmación de un acontecimiento completo en una sola toma y a poner toda la atención en aprovechar al máximo cualquier hecho inesperado.*
- *Acción:* Utilizando una cámara portátil, filme los hechos en una toma ininterrumpida de 7 a 10 minutos de duración. El director, o la persona en quien éste delegue, debe actuar de provocador. Por ejemplo, en el proyecto VISIONS (el taller europeo del documental) un equipo de operadores de cámara siguió a una mujer a un café turco de Berlín sólo para hombres, y filmó lo que allí sucedía. Para llevar a cabo una tarea como ésta, lo primero que necesita es dar con una idea que merezca la pena y después planificar' prever las contingencias que pudieran presentarse. Para ello se requieren tanto dotes de improvisación como capacidad para llegar a unas determinadas conclusiones en el tiempo previsto.
- *Película ejemplar:* La germinal *Chronicle of a Summer* (1961), de Jean Rouch, y la demoledora e inspirada obra sobre los sordos y ciegos *Land of Silence and Darkness* (1971), de Werner Herzog.

### Criterios

- La película cumple sus objetivos en el plazo previsto (7 a 10 minutos)
- El planteamiento y el desenlace resultan interesantes
- El protagonista marca el ritmo de los acontecimientos
- No hay puntos muertos
- No hay momentos indebidamente forzados
- La cámara se encuentra en todo momento en el lugar adecuado
- La cámara afronta lo inesperado con aplomo
- El sonido está correctamente grabado a lo largo de toda la filmación
- La hipótesis de la película es original
- La película contiene crítica social
- La película produce fuerte impacto y deja huella

### Proyecto 18-10: Entrevistas en la calle con contrapunto metafórico

Este proyecto, tipo *cinema vérité*, o *cine realidad*, requiere mucha meditación y buen dominio, tanto de los aspectos técnicos como del auténtico oficio de autor. *Vox populi* (la voz del pueblo) es un tipo de entrevista con cuya técnica se pretende crear una especie de "coro griego" de rostros y voces. Empleándola podrá:

- Darle mayor proyección a filmaciones cuyo ámbito suele estar limitado a unas pocas personas.
- Mostrar la posición del protagonista con respecto a la opinión generalizada de la mayoría.
- Recordarle a la audiencia la enorme riqueza y diversidad que se puede encontrar en la gente de la calle.
- Mostrar a su antojo normas, sabiduría heredada o voces disidentes.
- Rememorar la incertidumbre de la existencia del individuo, inmerso en la maraña de los prejuicios y las normas pasajeras que la sociedad le impone.

- **Tópico:** Elija una materia controvertida sobre la que se susciten diferencias de opinión y prejuicios. Evite los tópicos como el sida, el aborto o el racismo, a no ser que quiera criticar las opiniones más generalizadas.
- **Contrapunto:** Plántese filmar otra actividad diferente (no solamente planos de acción complementaria) que, al intercalarla con la filmación principal, actúe como contrapunto metafórico. Debe asegurarse de que esa historia sea visual y cuente con un planteamiento, un desarrollo y un desenlace final. Pueden servirle de ejemplo la secuencia del desahucio de *Roger and Me*, para mezclarla con la celebración de la Navidad en la General Motors y, en otro momento de la propia filmación principal, el sacrificio del conejo (¿animal de compañía o carne?).
- **Hipótesis:** Decida cuál va a ser el conflicto que va a plantear y, después, escriba una hipótesis, rellenando para ello los espacios en blanco del texto incompleto que figura a continuación:

*Personalmente creo que... Para demostrarlo voy a poner de manifiesto que... El conflicto principal se produce entre... y...  
Quiero que mi público comprenda que... y que sus sentimientos sean de...*

Recuerde que las personas pueden entrar en conflicto consigo mismas o con otras personas u otras fuerzas, como por ejemplo con la naturaleza.

- **Entrevista:** Las preguntas que se formulan y el modo de formularlas influyen en la respuesta que se obtiene. Las preguntas ambiguas y desenfocadas, aquellas que no plantean reto alguno, no suelen dar mucho juego y el entrevistador no encuentra nada contra lo que arremeter; por el contrario, si los grandes temas de la vida se plantean desde una posición provocadora, el papel de abogado del diablo puede desatar verdaderas pasiones.

Haciendo *únicamente cuatro preguntas clave* debe conseguir que el entrevistado responda satisfactoriamente a cada una de ellas. Las preguntas clave deben ser breves, directas, en lengua vernácula e imposibles de malinterpretar —ni siquiera por quienes tuvieran una inteligencia limitada—. Su propósito no es hacer un reportaje neutral y objetivo ni conseguir una serie enorme de datos mediante preguntas que no comprometen a nada; su objetivo es, en primer lugar, hurgar en la opinión y en los sentimientos de la gente y después, mediante un montaje responsable, transmitir la suya propia sobre los temas que se han tratado.

Cuando se plantean las mismas preguntas una y otra vez, las respuestas que se obtienen son fáciles de predecir, cosa que puede ser de gran utilidad, pero a veces nos encontramos con algunas respuestas más infrecuentes y originales, y nos percatamos de que lo que habíamos dado por sentado no era inamovible. Este proyecto puede suscitar cuestiones éticas y ciertos dilemas en cuanto a la forma en que las verdades generales se han de representar, y desconocemos a quién se las va a atribuir la audiencia.

A través de sus preguntas habrá de conseguir que sus entrevistados establezcan el marco de circunstancias necesario para comprender el conflicto con el que se enfrentan, más aún cuando su intención es eliminar las preguntas al efectuar el montaje.

Filme las entrevistas al menos en dos localizaciones distintas. Disponga que una persona provista de una tablilla actúe como “captador”, y vaya deteniendo a los transeúntes para preguntarles si desean participar. Deberá contar también con otra persona que se ocupe de entrevistar y a la vez maneje el micrófono. Necesitará además un operador de cámara. Cuando haga la entrevista:

- Utilice un tono informal.
- Haga solamente cuatro preguntas.
- Esté atento a lo que se dice entre líneas.
- Aproveche la idiosincrasia del entrevistado sondeándole con más preguntas.
- El objetivo fundamental es encontrar la forma de que la gente se sincere.
- Intente entrevistar a personas que provengan, al menos, de dos estratos económico-sociales distintos.
- Ruede sin que aparezcan en pantalla ni el entrevistador ni el micrófono.
- Utilice fondos que reflejen la identidad del entrevistado, siempre que pueda hacerlo sin causar trastornos.
- Vade los fondos y las composiciones.
- Sirviéndose solamente del objetivo gran-angular, cambie la posición de la cámara para obtener varios tamaños de plano a lo largo de la entrevista.
- Entreviste desde ambos lados de la cámara para conseguir variedad en pantalla.
- Procure que los miembros del equipo vayan rotando por los distintos puestos.

Durante el rodaje compruebe si se cumple su hipótesis de trabajo y altérela si observa que no se ajusta a la realidad. Vaya mejorando la expresión en las preguntas y repítalas si ve que con ellas consigue respuestas precisas. Dado que la entrevista callejera es inmediata y no se basa en una intensa relación recíproca de las partes, es más susceptible de manipulación en el propio momento de efectuarla, y también en la sala de montaje.

- *Película ejemplar:* En *Roger and Me* (1989), de Michael Moore, aparecen muchas entrevistas callejeras, y *The Thin Blue Line* (1988) está enteramente hecha a base de entrevistas.
- *Montaje:* Consulte las indicaciones del Proyecto 25-4. Si cada miembro del grupo monta su correspondiente secuencia, quedará maravillado al comprobar hasta qué punto son diferentes unas de otras, a pesar de que todas ellas se han efectuado partiendo de una misma experiencia compartida, y le asombrará que cada una lleva el sello de quien la montó. “El arte”, ha escrito Ja Ruby “contiene y adopta la ideología del artista”. Y recalca: “Los creadores de imágenes nos muestran su visión del universo, lo quieran o no”. Ahora, juzgue por sí mismo.

### Criterios

- Se ha empleado un tópico adecuado para la entrevista callejera
- Se expresan genuinas diferencias de opinión
- La metáfora visual es consustancial al ambiente de la gente de la calle
- La filmación paralela es realmente metafórica, no solamente una ilustración o un *divertimento* visual
- La hipótesis de la entrevista callejera está bien planteada, y se hace evidente en la pantalla
- La tesis de la secuencia contiene crítica social
- Se han explotado al máximo los puntos de vista divergentes
- Se ha estimulado debidamente a los participantes y se encuentran cómodos
- Están representados diferentes grupos sociales
- Los fondos de la composición son interesantes y pertinentes
- El encuadre, la composición y la estabilidad de la cámara son apreciables
- Hay variedad de tamaños de imagen y de ángulos
- La composición crea profundidad
- La película resulta entretenida y tiene buen ritmo
- La curva de desarrollo de las ideas está bien planteada
- El sonido es correcto
- El montaje se ha efectuado con inteligencia e ingenio
- La duración del reportaje se ha decidido con buen criterio
- Produce impacto emocional
- Nos hace reflexionar

## CINE REFLEXIVO

### Proyecto 18-11: Autorretrato

- El proyecto consiste en preparar una narración escrita y buscar documentos familiares de su propia vida, tales como fotografías, película o vídeos, para componer un autorretrato de 5 a 8 minutos de duración que:
  - Incluya hechos referidos a las distintas etapas de su vida.
  - Revele las características peculiares de usted y de su familia.
  - Ponga de manifiesto la impresión que causa en usted la rememoración de su vida y las imágenes que da de sí mismo.
  - Valore la presentación de sí mismo que está haciendo.

Como debe hacerse con cualquier documental, por breve que éste sea, escriba y repase después una hipótesis de trabajo. Seguramente habrá de ser muy selectivo, pues debe trabajar a partir del material del que su familia dispone. Los documentos de este tipo dicen tanto de las personas que los tomaron como de los propios protagonistas, de manera que debe investigar el cómo y el porqué de ellos, así como lo que no quedó registrado en ningún sitio.

- *Película ejemplar:* La parte autobiográfica de *Roger and Me* (1989), de Michael Moore, y gran parte de *Complaints of a Dutiful Daughter* (1995), de Deborah Hoffman.
- Efectúe el montaje siguiendo las indicaciones del Proyecto 25-4.
 

#### Criterios

  - Los hechos que componen el retrato autobiográfico son coherentes

- Trata en profundidad al menos un hecho significativo
- Retrata tensiones familiares que resultan creíbles
- Evita la auto-indulgencia
- Tiene un punto de auto-crítica
- Evita la auto-censura
- No es proteccionista consigo mismo ni con su familia
- Se hace eco de algunas dificultades inherentes a la autobiografía
- Parece fiable
- Resulta entretenido y digno de recordar
- El autor se ha desenvuelto bien en este género tan difícil

## Proyecto 18-12: Observación de las reacciones

Partiendo de una de las entrevistas callejeras o de uno de los procesos humanos que haya filmado (preferiblemente alguno en el que los personajes evitaban mirar hacia la cámara), haga una breve filmación en la que se analice hasta qué punto influía la cámara en la situación que se filmó. Congele la acción, proyéctela en cámara lenta y vuelva a proyectar los momentos más relevantes para recrear la forma en que un espectador puede analizar unas imágenes que está viendo en la pantalla que consiguen una penetración psicológica que resulta cinematográfica. En lugar de escribir un comentario, haga que otra persona con cierta sensibilidad le entreviste a usted para comprobar sus reacciones espontáneas y lo que las imágenes le traen a la mente. Puede utilizar sus respuestas a modo de “voz en off”, o bien darles la forma de entrevista ante la cámara. El resultado final con los comentarios, tendrá una duración en pantalla de 5 a 8 minutos.

- Película ejemplar: *Sad Song of Yellow Skin* (1970), de Michael Rubbo, y *Me and my Matchmaker* (1996), de Mark Wexler.
- Efectúe el montaje siguiendo las indicaciones del Proyecto 25-4.

### Crterios

- El material que se somete a análisis está bien escogido
- El método que se ha empleado para el examen está motivado y no resulta forzado
- Los comentarios especulativos no se han refrenado y resultan informales
- El análisis es una penetración psicológica en momentos específicos
- La película revela un genuino dilema ético
- Se evita la auto-complacencia
- Se evita la mortificación de uno mismo
- Se evita la formalidad excesiva
- Se evita el humorismo evitable
- La crítica no aumenta ni disminuye el valor de los temas humanos
- La película tiene garra
- El autor se desenvuelve bien en esta difícil labor

## Proyecto 18-13: Historia cuestiones y sugerencias

El proyecto parte de una historia que narra una persona, las reacciones interiores de quien posteriormente le va a interrogar, las preguntas que formula sobre ciertos aspectos de la narración y, finalmente, la forma en que el narrador enfoca las preguntas que se le formulan, sus comentarios y sus reacciones.

- *Acción:* Como con toda probabilidad usted no dispone de veinte años para intentar reflejar el proceso que filmó *Apted* (ver modelo del proyecto que figura a continuación), ésta es una versión abreviada. Para los expertos en humor conceptualista puede ser una mina de oro:
  - Busque a una persona que esté dispuesta a contestar a una pregunta que no va a ser embarazosa y que, en aras de la espontaneidad, no va a revelar hasta que la cámara comience a filmar.
  - Prepare el equipo y a la persona en cuestión y pídale que cuente una anécdota autobiográfica auténtica, de 2 ó 3 minutos de duración, que de alguna manera ponga a prueba su sinceridad; por ejemplo, podría pedirle que hablara de aquella circunstancia en la que tuvo que enfrentarse con el aspecto más vulnerable de su personalidad.

- Vea la cinta a solas varias veces, medite sobre ella y grabe en vídeo sus preguntas, sus dudas y sus especulaciones en 2 6 3 minutos.
- Muestre ambas cintas a su protagonista y pídale que le cuente sus impresiones (asegurándose previamente de que sus respuestas se pueden eliminar en la sala de montaje). Confeccione una lista de puntos a tratar para que pueda señalar cualquier aspecto importante que al participante pudiera pasarle por alto o pretenda evitar.
- *Película ejemplar:* El trabajo germinal de Jean Rouch y Edgar Morin *Chronicle of a Summer* (1961) en el que se preguntaba a los parisinos si eran felices. Rouch y los personajes a los que entrevista se plantean juntos la elaboración del documental a medida que se va filmando. El magistral estudio de la escala de valores de una docena de personas desde el momento en que cuentan con 7 años de edad, y su seguimiento hasta que alcanzan la edad adulta. La versión que se ha hecho más famosa es *28 Up* (1984); en la versión posterior, *35 Up*, (1991), los participantes revisan sus propios comentarios y los de Apted en un ejercicio clarísimo de auto-reflexión.
- *Montaje:* Siga las indicaciones del Proyecto 25-4. Esta filmación se puede desmoronar y hacerse añicos a menos que las distintas fases del desarrollo de la exposición queden claras y tengan consistencia. Puede que incluso llegue a resultar graciosa y haga reír. Un posible ensamble puede ser:
  - Fase 1: Muestre la pregunta de partida, después al participante pensando en ella y contando la historia, de forma completa o bien abreviada y corte a:
  - Fase 2: Repita el fragmento saliente de la historia, interpolando sus comentarios y sus preguntas, tal vez utilizando la voz en *off* en los cuadros con congelación de imagen. Corte a:
  - Fase 3: Muestre las explicaciones del participante, sus justificaciones y los comentarios interpolados en la versión resumida de la fase 2.

### Crterios

- Se ha elegido bien al participante
- La historia que narra provoca la reflexión sobre sus valores implícitos y sus dilemas
- El director ha detectado todas las ambigüedades de las “ideas” de la fase 2
- La fase final es muy reflexiva
- La fase final hace reflexionar sobre las primeras impresiones
- Se hace visible la adaptación recíproca de las dos personas
- Las fases se distinguen perfectamente una de otra y experimentarlas no resulta confuso
- Cada fase que se añade justifica su presencia en la película
- La duración de cada fase es la adecuada
- Las sucesivas fases van haciéndose cada vez más complejas, aunque no resultan enajenantes
- El cariz general es ingenioso e irónico
- No se abusa del participante
- El resultado de la filmación es un diálogo interesante
- La curva de desarrollo de la narración tiene consistencia y resulta satisfactoria

## CINE DE RECONSTRUCCIÓN Y DE ENSAYO

### Proyecto 18-14: Haciendo historia

Con este proyecto se pretende explorar el poder didáctico y expositivo del cine documental. El objetivo consiste en recopilar imágenes, tales como una serie de fotografías y/o noticias de otra época, y unir las mediante la lectura en primera persona de una carta, un diario o un informe de la época en cuestión. Tanto las imágenes como los textos deben conjuntarse para hacer entrar nuestra imaginación en el espíritu del orador y en el tiempo que le tocó vivir.

- *Rodaje:* Compruebe que la cámara está filmando lo que muestra su visor. En muchas ocasiones no sucede así, y no existe margen de error cuando se trata de filmar material gráfico. De una sola fotografía se pueden sacar muchas más. El movimiento entre estas composiciones subsidiarias es difícil pero no imposible de llevar a cabo con la suficiente suavidad, y además el movimiento horizontal de la cámara sobre objetos pequeños resulta excesivamente torpe en general. Trate de filmar en sentido vertical sobre una mesa, e improvise un rodillo giratorio de manera que la fotografía se pueda desplazar en cualquier dirección con respecto de la cámara durante las pausas entre tomas que se han establecido de antemano.

- *Narración:* Dirigir a una persona que no es actor cuando va a leer y pretender que lo haga como si se tratara de la forma cotidiana de hablar es un reto difícil de superar. Normalmente el obstáculo está en el sentido de la oportunidad con que cuente la persona en cuestión. Seguramente forzará la voz, o utilizará amaneramientos de “época”. A veces es posible ayudarlo colocando a un oyente a un metro de distancia de él o consiguiendo que el orador le cuente la historia a un amigo íntimo imaginario que se encontrase a su lado. Si consigue adivinar qué factor es el que está impidiendo que hable con naturalidad, probablemente podrá inventar una estrategia para evitarlo. Actuamos con naturalidad cuando no somos conscientes de nuestra propia identidad y cuando no tratamos de destacar.
- *Indicaciones:* La mayor parte de la historia que se redacta para la pantalla, al igual que la que se aprende en la escuela, suele ser muy aburrida, porque la televisión, que la financia, está obsesionada con las panorámicas históricas. Al ocuparse de tantos hechos y tanta exposición, en lugar de interesarse por la interpretación de los mismos y por la relevancia que han cobrado en la actualidad, la televisión convierte la historia en algo aburrido cuando en realidad es la fuente vibrante y misteriosa del drama humano. Debe intentar que las tensiones y dilemas de los hombres cobren vida de su mano, aunque solamente sea por un momento fugaz. Como en cualquier obra dramática, el truco es que un personaje, por pequeño y simbólico que sea, recorra la historia paralelamente a la narración.
- *Película ejemplar:* Cualquier película histórica que se haya rodado para la televisión, como por ejemplo la serie *Civil War* (1990), de Ken Burns, que hace uso de informes originales; el clásico del traumático holocausto *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais, que cuenta con uno de los relatos más magistrales de la historia del cine; y los clásicos *The Plow that Broke the Plains* (1936) y *The River* (1937), de Pare Lorentz.

## Criteria

- Se ha elegido un episodio histórico interesante
- Las imágenes son interesantes por sí mismas
- El texto es interesante
- El texto y las imágenes se complementan bien
- La historia se narra a base de personajes y situaciones
- Se desarrolla cierta tensión narrativa
- Alguien aprende algo y esa experiencia le cambia
- La curva del desarrollo está correctamente estructurada
- Se establece un ambiente convincente (empleando música y efectos, tal vez)
- Se mantiene la atención del espectador a lo largo de toda la filmación
- El ritmo es homogéneo; no se producen alteraciones
- Las imágenes tienen su contrapunto en el texto
- Las cadencias del discurso se utilizan para marcar los cortes
- El texto está correctamente dramatizado y resulta auténtico y natural Cuando finaliza la película, nos quedamos con ganas de que continúe

## Proyecto 18-15: Himno nacional

Utilizando el himno nacional a modo de banda sonora, busque o filme imágenes que contrasten los nobles ideales que ensalza con la realidad que la gente debe conocer.

- *Aprender* a utilizar una música conocida y convencional y a darle a través de las imágenes un punto de vista no convencional. Este proyecto es apto para personalidades festivamente subversivas, aunque le ruego que no lo ponga en práctica en ningún lugar del mundo en el que las personas con espíritu crítico acaban en la cárcel.
- *Pasos:*  
Planifique la película utilizando el formato de página partida del guión, con la letra del himno escrita en una parte y los puntos de corte y las imágenes que constituyen su contrapunto en la parte correspondiente a la imagen.
  - Si así lo desea, emplee hasta un tercio del total de imágenes “halladas” (noticiarios, archivo, foto fija, etc.) y cubra el resto a base de filmación original.
  - Ruede y efectúe el montaje, situando los cortes 3 6 4 fotogramas *antes* de que la música se lo indique por su entonación de forma natural, de manera que el retraso que sufre nuestra percepción nos haga creer que el corte coincide exactamente con el momento en que la música lo indica.

- *Película ejemplar*: Observe la ironía y la efectividad de las canciones que Michael Moore utiliza en *Roger and me* (1989). La banda sonora de Virgil Thompson en *The Plow that Broke the Plains* (1936), de Pare Lorentz, que hace un uso irónico de gran efecto ambiental, de las canciones populares americanas y los himnos.

### Crterios

- Las imágenes crean su propia narrativa
- La pieza tiene principio, intermedio y final
- Utiliza la letra del himno con ironía
- Se ajusta al ritmo musical y a las transiciones
- Está filmada con imaginación
- Se ejerce control sobre la cámara y la composición es correcta
- Tiene algo importante que decir acerca de su país en la actualidad
- Consigue emocionar
- Tiene sentido del humor o es irónica
- Nos hace reflexionar

### Proyecto 18-16: Vídeo-carta

Se trata de idear y filmar una vídeo-carta para enviársela a alumnos de una escuela de cine donde se enseñe el género documental en el extranjero. Los intercambios con otros países resultan muy instructivos y motivadores y a veces comienzan por una “correspondencia” como la que planteamos aquí. Ahora que las escuelas están adquiriendo equipos de montaje no lineal, el almacenado de las cintas se está facilitando mucho.

- *Aprenderá* a mantener correspondencia con personas de otros países cuyos intereses son similares a los suyos, y usando como medio de comunicación las técnicas de vídeo aplicadas al documental. También aprenderá a modelar una pieza de vídeo pensada para servir a un fin en particular.
- *Punto de partida*: Si no tiene contacto con ningún país determinado, elija uno o dos lugares que le puedan interesar de la lista de escuelas de cine y vídeo en el extranjero que se encuentra al final de este libro. Envíeles un fax solicitando información, en el que debe preguntar:
  - Si cuentan con un programa de estudios específicos del género documental.
  - Si los alumnos del centro estarían interesados en llevar a cabo un intercambio de vídeo-cartas.
  - Si el sistema que emplean es el *standard* VHS (NTSC, PAL, SECAM) informándoles de los formatos de vídeo en los que en su centro se puede reproducir y grabar vídeo.
  - Los temas en que pudieran estar interesados.
- *Envío de su vídeo-carta*: las personas a quienes se va a dirigir probablemente viven y asisten a la escuela en un entorno completamente diferente del suyo, de manera que habrá de dar detalles y explicarles cómo es. En la cinta debe:
  - Exponer los criterios, el tipo de personas que cursan esos estudios y los contenidos de los cursos que se imparten.
  - Explicar el tipo de institución que es su centro y cómo funciona su sistema educativo (suelen ser completamente distintos en cada país).
  - Describir brevemente los motivos que llevaron a algunos alumnos de su grupo a que les interesara el mundo del documental.
  - Discutir los proyectos, intercambiar el trabajo práctico y el teórico, los textos del curso, etc.
  - Compartir con ellos los aspectos que usted considera más negativos.
  - Incluir los trabajos en vídeo que ha estado haciendo.
  - Comentar los aspectos que más le interesan.
  - Mostrarles cómo son sus hogares y tal vez el desarrollo diario de sus actividades.
  - Explicarles los medios económicos con los que cuenta para poder asistir a la escuela de cine, si tiene que trabajar de camarero, conducir un taxi, etcétera.

### Crterios

- El método empleado en la carta resulta efectivo

- Se incluyeron hechos y la necesaria información
- Sirvió para que se expresara más de una persona
- Refleja con precisión una parte de su realidad
- Mostraba varias actividades a modo de “noticiero”
- Parte de la carta está dirigida al otro grupo
- Quedan claramente expresados los aspectos positivos
- Quedan claramente expresadas sus frustraciones y dificultades
- Se hace alguna referencia a su filosofía y su manera de pensar
- Se ha mostrado el centro de estudios, los equipos y las instalaciones con que cuenta
- Se han formulado preguntas interesantes y se esperan respuestas que lo sean también
- Poner todo esto en práctica ha resultado divertido y hemos aprendido algo más sobre nosotros mismos

## CINE ECLÉCTICO

### Proyecto 18-17: El proyecto final

Este proyecto se debe llevar a cabo después de haber adquirido cierta experiencia en el lenguaje documental a través de la realización de los proyectos anteriores. Si sus estudios constan de varios cursos y debe hacer una película de tesis para conseguir el título, este proyecto puede ser una prueba para el verdadero proyecto final si elige un tema parecido o relacionado con aquél.

Este proyecto le va permitir mezclar varios formatos, como sucede con la mayoría de los documentales sobre la vida real. Va a dirigir un documental de una duración de 12 a 15 minutos. Para evitar que dependa de las entrevistas debe conseguir que no contenga *más de un tercio de entrevistas sincronizadas*. Es preferible, en cualquier caso, evitar, en la medida de lo posible, los bustos parlantes.

- *Descubrirá* si conoce bien o no los fundamentos básicos de la dirección de documentales y ¡si lo hace mejor que la primera vez!
- *Redacte una propuesta*: Al escribir una propuesta de documental (ver capítulo 8), surgirá el tema organizativo y los contenidos temáticos que se han desarrollado durante la investigación preliminar con pristina claridad, y ello será un argumento bien convincente a favor de sus intenciones para aquellas personas cuyo apoyo necesita. Tenga siempre en mente que los buenos documentales:
  - Cuentan con un buen argumento.
  - Influyen más en nuestras emociones que a través de los hechos que nos presentan.
  - Representan una visión crítica y apasionada de la condición humana.
  - Los buenos documentales nos revelan la realidad humana en su grandeza y en su pequeñez.
  - Deben contar con todos los ingredientes del drama tradicional: personajes, planteamiento, tensión entre fuerzas opuestas, enfrentamiento, punto álgido y desenlace final.
  - Redacte la descripción del tema que ha elegido, así como una hipótesis de trabajo (o “premisa”), rellenando los espacios en blanco del esquema que figura a continuación: *“Personalmente creo que... Para demostrarlo voy a poner de manifiesto que... El conflicto principal se produce entre... y... Y deseo que la audiencia comprenda que... que sus sentimientos sean de...”*
  - Partiendo de la investigación que ha llevado a cabo, escriba un borrador analítico utilizando los encabezamientos en mayúsculas (consulte el capítulo 8, “Guía para la elaboración de la propuesta”) y organice el material de modo que conste la investigación y el análisis que ha efectuado. Elimine las repeticiones que se produzcan en los borradores sucesivos que vaya elaborando, colocando cada idea y cada observación bajo el encabezamiento más apropiado a cada caso. Su escrito, y el tratamiento que ha de redactar posteriormente, deben convencer al lector de que es capaz de realizar una película de impacto y con mucho significado. A veces resulta muy efectivo citar sobre el papel las palabras textuales de los participantes que recogió durante la entrevista de prueba.
  - Escriba un tratamiento a partir del material del borrador de análisis. Redáctelo en tiempo presente utilizando un párrafo distinto para cada secuencia. Describa solamente lo que se veía y se escuchaba en la pantalla. Escriba de manera evocadora, imaginando cuando sea necesario lo que va a suceder, para que el lector “vea” la atractiva película que espera y desea filmar.
  - Elabore un plan de rodaje que especifique las fechas de la filmación y las disposiciones que se han llevado a cabo.
  - Elabore un presupuesto provisional que cubra todas las fases y que indique el modo en que va a financiar la película.



- Obtenga los permisos de rodaje (derechos de uso de las localizaciones, acuerdos a que ha llegado con los participantes, etc.).
- Lleve a cabo el rodaje.
- Monte el primer ensamble.
- Lleve a cabo el montaje afinado.
- Ultime el sonido realizando la mezcla y ecualizando las pistas.
- Haga un pase de la película para evaluarla.
- *Película ejemplar*: ¡Usted elige!
- *Montaje*: Siga las indicaciones del Proyecto 2 5-4.

### Crterios

- El “rincón de la naturaleza” de su película se muestra **correctamente** “a través de un temperamento”
- Se explotan correctamente las situaciones visualmente interesantes
- El trabajo de la cámara se ha controlado y resulta interesante
- Se demuestra dominio del *cinema verité* en cuanto a la función del director
- Se demuestra dominio en la utilización de las técnicas del cine de observación
- Se demuestra dominio de las técnicas del cine de reflexión
- Se demuestran dominio de la cámara sobre trípode
- Se demuestra dominio de la cámara portátil
- Se demuestra dominio de la conjunción de palabras e imágenes en el cine de ensayo
- Se demuestra dominio en situaciones de rodaje controladas
- Se demuestra dominio en situaciones de rodaje no controladas
- La composición del sonido tiene riqueza auditiva
- La mezcla del sonido se ha realizado correctamente
- El montaje se ha efectuado con seguridad
- La estructura de la película funciona bien
- El tema de la película es original
- El desarrollo temático tiene buen ritmo
- La película muestra fuerzas opuestas
- La película conduce a las fuerzas opuestas a un enfrentamiento
- La película muestra la evolución de algo o de alguien y consigue un desenlace pleno de significado
- La duración de la película en general es la adecuada
- La película produce un impacto general
- El autor muestra su personalidad y manifiesta su vehemencia en el tema que ha tratado

### RESUMEN DE LA PRODUCCIÓN

- Antes de la entrevista
  - Ensaye las preguntas en voz alta y escúchelas para comprobar si pueden existir malos entendidos.
  - Decida quién esta más capacitado (director o investigador) para efectuar la entrevista.
  - Considere la posibilidad de agrupar a unas cuantas personas para que hablen: se puede, a veces, conseguir más reuniendo a las personas de dos en dos o en grupos.
  - Recuerde que las antipatías y los desacuerdos muchas veces pueden servir de estímulo para que la gente se explye más en lo que dice.
  - Por medio de una investigación previa debe llegar a saber muy claramente lo que cada entrevistado puede aportar a su película.
  - Decida qué relación va a existir entre la audiencia y los entrevistados y planifique efectuar las entrevistas “sobre eje” o “fuera de eje”, según lo que convenga.
  - Decida si el entrevistador o su voz van a aparecer en la película.

- Enfoque sus preguntas cuidadosamente hacia los temas que desea que sean discutidos.
- Decida qué entorno puede tener el efecto más productivo para el entrevistado.
- Recuerde que ha de saber con anticipación el mensaje mínimo que ha de tener su película.
- Al efectuar la entrevista
  - Tenga las preguntas anotadas en una cartulina para que le sirvan de “red de seguridad”.
  - No olvide explicar adecuadamente a los participantes *por qué* está haciendo la filmación.
  - Advierta a los entrevistados de que quizás les interrumpa o dé un nuevo giro a la conversación.
  - Enseñe a los entrevistados cómo deben incluir en sus respuestas la información que se da en las preguntas.
  - Compruebe qué personas están presentes y el efecto que pueden tener en el entrevistado o entrevistados.
  - La entrevista debe efectuarla con naturalidad y sin afectación.
  - Escuche el comienzo de cada contestación para asegurarse de que se explica por sí sola sin que se tenga que oír su pregunta.
  - Esté dispuesto a intervenir, si es necesario, para pedir al entrevistado que vuelva a empezar.
  - Mantenga contacto visual con el entrevistado.
  - Escuche no solamente lo que quiere oír, sino lo que él o ella *realmente* están diciendo.
  - Reaccione mediante gestos faciales, pero nunca de forma verbal, mientras el entrevistado está hablando.
  - Haga su papel de abogado del diablo para adoptar actitudes negativas al hacer sus preguntas.
  - Sus preguntas iniciales deben referirse a hechos concretos que no presenten ninguna complicación; reserve los temas difíciles o de carácter íntimo para el momento en que el entrevistado se sienta más cómodo.
  - Solicite *siempre* datos específicos, ejemplos o relatos en apoyo de cualquier afirmación que sea interesante.
  - Haga una segunda versión si la primera, aunque fuera espontánea, resultó deslavazada o demasiado larga.
  - Quédese en silencio si tiene la sensación de que el entrevistado está a punto de decir algo más.
  - Recuerde que la cámara le faculta para ir más lejos y en mayor profundidad que cuando actúa en la vida diaria.
  - Asegúrese de filmar los enfrentamientos que son necesarios en relación con los temas que abarcan su película.
- Al efectuar la entrevista no debe
  - Olvidar poner la cámara en marcha durante una fase previa de por lo menos diez segundos antes de que la acción comience.
  - Preocuparse del orden de la entrevista, ya que habrá de ser montada y reorganizada.
  - Utilizar preguntas vagas o de carácter general.
  - Hacer más de una pregunta a la vez.
  - Solapar su voz sobre la del entrevistado.
  - Hacer sonidos de estímulo o acuerdo; utilice sólo expresiones faciales.
  - Pasar rápidamente a la siguiente pregunta, ya que puede sofocar un “momento de verdad”.
  - Permitir que se modifique una decisión acertada en lo que se refiere al montaje, por sentirse obligado hacia alguien.
  - Sorprenderse de los amaneramientos que son inherentes a los papeles que los participantes han representado a lo largo de su vida.
  - Olvidarse de rodar una pista de “presencia” para cada uno de los lugares en que se celebran las entrevistas.
  - Preparativos para obtener una cobertura adecuada y asegurar la variedad
  - Haga una lista de las secuencias y de los planos, con indicación de la *acción que cada una ha de producir*.
  - Pida a los participantes que no miren a la cámara.
  - No se olvide de los planos de acciones complementarias y de reacción de las personas.
  - Recuerde que los “vox pops” son un gran recurso (habla el “hombre de la calle”).
  - Muestre a las personas en actividad dentro de su propio entorno.
  - Cada situación ha de ser creíble, pero también ha de revelar algo especial sobre los participantes a través de su comportamiento.
  - Asegúrese de que cada participante tenga mucho cometido, para evitar que se sienta tímido o consciente de sí mismo.
  - No debe sorprenderle el que la gente, al encontrarse en situaciones que no les son familiares, vuelva a caer en sus propios hábitos.
- El rodaje en general
  - Decida con el operador de cámara el tamaño y encuadre de cada plano.

- Sitúese aliado de la cámara para poder ver más o menos lo que ésta está viendo.
- Susurre sus instrucciones al oído del operador o utilice golpecitos con el pie (si la cámara está sobre un trípode).
- Procure que la cámara sea un instrumento consciente de revelación y que sea la forma de hacer un relato, en lugar de constituirse meramente en observador pasivo.
- Mire con frecuencia por el visor de la cámara para verificar el encuadre, la composición y el tamaño de la imagen.
- Decida —para cada secuencia— si va a utilizar la cámara fija e inmóvil (trípode) o la subjetiva y móvil, pero sin estabilidad (cámara portada a mano).
- Decida el punto de vista que la cámara deberá compartir en cada momento.
- Decida el sitio en que va a tener lugar la acción importante.
- Explote la localización como entorno que tiene un significado, en lugar de que sea un mero envase.
- Siempre que sea posible, procure crear una sensación de profundidad en el encuadre.
- Reaccione a los cambios en la dirección de Las miradas de los participantes y esté preparado para seguirles.
- Después del rodaje principal, utilice estos cambios en la dirección de las miradas de los participantes como guía para efectuar planos complementarios.
- Comportamiento de tipo social
  - En el curso del trabajo, apoye y estimule de forma individual a los participantes y a los miembros de su equipo.
  - Mantenga a todos agrupados durante los descansos y las comidas para que se sigan fomentando las buenas relaciones entre ellos de manera informal.
  - Respete los descansos para las comidas; no haga trabajar a la gente en exceso.
  - Dé las gracias a todos personalmente.
  - Al abandonar el lugar de rodaje, asegúrese de que se deja exactamente como estaba cuando llegaron.
  - Insista en que el director es el único que debe hablar en nombre de la unidad.
  - Mantenga a los participantes aislados de cualquier disensión que se produzca.
  - Cuando precise ayuda o consejo, reconózcalo ante su equipo.
- El equipo y el plan de rodaje
  - Asegúrese de establecer una clara estructura de responsabilidad para todo aquello que pueda suceder.
  - Facilite al equipo un plan de rodaje detallado que incluya itinerarios para los desplazamientos y números de teléfonos para establecer contactos en caso de necesidad.
  - Cuando esté en duda, al establecer el plan de rodaje calcule más bien por lo bajo que por lo alto.
  - Cuando todos estén en tránsito, asegúrese de que hay un número de teléfono al que todos pueden llamar en caso de despiste o avería.
  - Sea tolerante cuando el equipo no haya comprendido del todo cómo se va a desarrollar el tema.
  - Mantenga al equipo implicado y al tanto de lo que va sucediendo en lo referente al contenido y a los temas de la película.
- Funciones del autor
  - “Leyendo entre líneas”, intente averiguar el significado de cada situación, procurando a la vez que su existencia se haga evidente.
  - Mediante instrucciones y sugerencias desde la banda, consiga que aquello que está a punto de surgir realmente suceda.
  - Esté al tanto de los papeles que las personas normalmente representan en la vida.
  - Busque las caracterizaciones dramáticas que cada uno parece tener.
  - Cree una metáfora particular para cada situación y actividad.
  - Busque la dialéctica que existe en todo y, por consiguiente, los enfrentamientos que sean necesarios.
  - Asegúrese de que la cobertura de los hechos y puntos importantes se haga de más de una manera, para que pueda disponer posteriormente de diversas alternativas y elegir la más conveniente.
  - Verifique sus listas para asegurarse de que ha tenido en cuenta todo lo que es importante y que no se ha olvidado de nada.



## SEXTA PARTE: POSTPRODUCCIÓN

CAPÍTULO 19: Un vistazo a la postproducción .....	183
Teoría del montaje.....	183
El papel del montador y sus responsabilidades.....	183
Comienza el proceso de montaje: visionado de los copiones .....	184
Modo de hacer las transcripciones .....	185
Minutado selección .....	185
La edición sobre papel: diseño de una estructura .....	185
La importancia de una estructura .....	189
Alternativas temporales y estructurales .....	189
La estructura del relato debe mostrar los cambios .....	190
CAPÍTULO 20: La edición sobre papel .....	191
El primer montaje.....	193
Elección de los equipos .....	193
Evolución de la tecnología del montaje.....	193
Código de tiempo: edición <i>on-line</i> y <i>off-line</i> .....	196
Vídeo: de la cinta a la producción digital.....	197
La digitalización en la edición no lineal .....	197
CAPÍTULO 21: El primer montaje.....	197
Retorno a la inocencia .....	198
Primer visionado: extensión ideal de la película .....	198
Preguntas para llegar a un diagnóstico.....	198
Trabajar con el material descartado.....	199
El director de documentales como dramaturgo .....	199
Hacer que lo visible sea significativo .....	200
Cuando las aguas han vuelto a su cauce, ¿qué va a suceder?.....	200
CAPÍTULO 22: El montaje: el proceso de refinamiento .....	201
Conseguir fluidez.....	201
El montaje imita la consciencia humana .....	201
La forma de ver .....	201
Ritmos de montaje: analogía con la música .....	202
El contrapunto en la práctica: unificación del material para darle fluidez .....	202
Participación activa de la audiencia.....	204
Solapamientos: secuencias de diálogo.....	204
Solapamientos: transiciones entre secuencias.....	205
¡Socorro! ¡No lo puedo comprender!.....	206
CAPÍTULO 23: La narración.....	207
La narración como una opción .....	207
Inconvenientes y connotaciones de la narración .....	207
Aspectos positivos de la narración.....	207
Dos enfoques para la narración.....	208
Narración escrita.....	208
La prueba .....	208
Ajuste de la sintaxis .....	209
Ajuste de los efectos sonoros.....	209
La fuerza de cada una de las primeras palabras .....	209
Palabras “operativas” .....	209
Se debe complementar, no duplicar .....	211
El ensayo: el borrador de grabación .....	211
Un guión para el narrador .....	211
La narración: audición y grabación .....	211
Audiciones de la voz.....	211
La grabación y la dirección del narrador .....	212
Creación de una narración improvisada.....	212

Grabación de la pista de ambiente .....	213
Acoplamiento de la narración .....	213
Utilización de la música .....	213
CAPÍTULO 24: El montaje: el partido final .....	214
Diagnóstico: confección de un diagrama de bloques .....	215
La primera exhibición .....	215
Cómo sobrevivir y aprovechar las críticas .....	216
Las ventajas de un aplazamiento .....	217
Intentarlo una y otra vez .....	218
El montaje afinado .....	218
La mezcla de sonido .....	218
Preparación .....	218
El orden de las pistas .....	219
Tabla de mezclas .....	220
Estrategia para la mezcla de sonido .....	220
Títulos y créditos .....	221
Producción comercial de títulos .....	224
CAPÍTULO 25: Proyectos de postproducción .....	224
Resumen de la postproducción .....	225

## CAPÍTULO 19

### Un vistazo a la postproducción

La postproducción es la etapa de la realización en cine o en video durante la cual se transforma el material filmado, al que se denomina copión, en la película que posteriormente se presenta ante la audiencia. De estas tareas se ocupan el montador y el equipo de operadores de montaje del sonido (si es que se cuenta con un equipo completo de montaje) y se desarrolla a lo largo de las siguientes etapas:

- Visionar los copiones, o filmaciones diarias, con el fin de que el director comente lo que crea oportuno y haga la selección del material.
- Ordenar que se efectúen las transcripciones de los diálogos.
- Cronometrar.
- Confeccionar un “guión de montaje”, que es una forma de planificar sobre el papel la estructura de la película.
- Primer montaje o montaje en bruto.
- Montaje afinado.
- Grabación de la narración (si la hubiere).
- Grabación de la música (si la hubiere).
- Limpieza y comprobación de los diálogos para su posterior ecualización
- Preparar todos los componentes del sonido para hacer la mezcla (los efectos, la música, el sonido ambiente).
- Mezcla de las pistas para producir una pista de sonido única clara y fluida.

A continuación de este trabajo principal del montador hay otros procesos que también supervisa éste. Cuando se trata de películas, es el trabajo que se realiza en el laboratorio para producir copias para la proyección, y en el caso del vídeo, el proceso de postproducción *on-line*, asistido por ordenador, para crear una pista de sonido final y una imagen nítida y estable que ya es apta para su transmisión al aire.

### TEORÍA DEL MONTAJE

A menos que acabe de leer el Capítulo 5, titulado “El lenguaje de la pantalla”, le recomiendo que le dé un nuevo repaso. Allí encontrará elementos que le servirán para ser más creativo a la hora de efectuar el montaje. (Sí, es cierto que este libro lo ha escrito un antiguo montador que estaba enamorado de su trabajo).

### EL PAPEL DEL MONTADOR Y SUS RESPONSABILIDADES

La lista de tareas propias del montador demuestra que éste es un elemento vital para la evolución creativa de la película. Es un hecho reconocido que una persona con imaginación y criterio sirve de gran apoyo al director en su faceta de creador. Dado que la mayor parte de la estructuración del documental se desarrolla durante la postproducción y es allí donde se le imprime a la película el sello de su autor, al montador de documentales se le considera como un segundo director.

En películas de bajo coste es una sola persona quien desempeña las funciones tanto de montador como de director, especialmente en los casos en los que al director le disgusta especialmente compartir el control. Esto es un error, puesto que en esa etapa de la postproducción la colaboración de una persona realmente creativa e independiente tiene un enorme valor. El director ha sido testigo de todas las situaciones que se han ido presentando y que finalmente conforman la película, pero en cambio el montador se enfrenta a ese material sin prejuicios ni obligaciones, lo que le permite ser más realista a la hora de juzgar la verdadera calidad del documental.

El montador se une al director en momentos de mucha preocupación e inseguridades; la película ya ha sido rodada, pero ahora hay que lograr que tenga coherencia. Cuando se ha llegado a esta fase, la mayoría de los directores —a pesar de que aparenten estar confiados— conocen perfectamente los fallos que tiene el material y, generalmente, están sufriendo una especie de depresión postnatal después de la tensión a la que han estado sometidos durante el rodaje. Si el montador y el director no se conocen muy bien, adoptarán una actitud formal y cautelosa. Ambos saben que el montador se está haciendo cargo de “la criatura” del director. El montador debe ser, por lo tanto, paciente y muy organizado y ha de estar siempre dispuesto a experimentar. Como es lógico, debe actuar con diplomacia para conseguir que se acepte su criterio.

Llegados aquí, lo que harían algunos directores sería presentarle al montador un plan de edición sobre papel para que lo ponga en marcha. Otros directores le exponen al montador los propósitos que le guiaron al hacer el rodaje, y le dejan que elija los materiales que considere más adecuados a ese fin. Hay otros directores, en *fin*, que someten al montador a un intenso

interrogatorio para obtener confirmación de los materiales que a sus ojos parecen tener más fuerza y conocer la sensación que en ellos produce cada secuencia, cuáles son las que reflejan una situación más interesante y causan mayor impacto, etc. Con sus preguntas provocan un juego de reacciones e ideas de las que surgen los puntos que realmente comparten. Cuando reina la buena voluntad, cualquiera de estas actitudes que los directores suelen adoptar puede dar buenos resultados.

A continuación, el montador se pone a trabajar para montar una primera versión en bruto de la película. La mayoría de los directores se marchan de la sala durante esta fase, para luego poder ver lo que el montador ha producido con una visión fresca. Hay directores obsesivos que permanecen sentados en la sala día y noche para dirigir la actividad del montador. El que esto pueda resultar conveniente depende de éste. Hay algunos que prefieren debatir sus puntos de vista a lo largo del proceso de montaje. Hay otros —que son, quizás, de mente más independiente— que prefieren que se les deje solos para solucionar los problemas que tiene la película mediante una intensa concentración en su trabajo y sus equipos. El montaje digital, también denominado “no-lineal”, ha contribuido a acelerar enormemente los aspectos experimentales de la edición. El montaje de cine constituía una labor mucho más pesada, ya que había que efectuar cortes, archivar material y hacer reconstrucciones de las copias de sonido y de las de imagen. La edición lineal en vídeo exigía que cada cambio se convirtiera en una labor de reconstrucción. El vídeo no-lineal se ha quedado con lo mejor de cada sistema.

Sea cual sea el camino que se ha tomado, queda poco por discutir. Cada secuencia y cada corte son sometidos a escrutinio, cuestionados, sopesados y equilibrados. La relación es intensa, y el montador frecuentemente se pone a la defensiva, de forma prudente, contra lo que él considera que son prejuicios y obsesiones que todo director desarrolla en lo que se refiere a su material. La obra de Ralph Rosenblum *When the Shooting Stops... The Cutting Begins* (Cuando cesa el rodaje... comienza el proceso de montaje) demuestra lo variadas y enloquecedoras que pueden ser las relaciones montador/director.

Independientemente de la forma en que se establezca la relación, el director termina siempre asociándose con un buen montador, aunque al principio sólo sea para evitar “quemarse”. El que una persona de mentalidad afín a la suya pueda someter a escrutinio el trabajo que va saliendo, y el que exista un apoyo de puntos de vista alternativos, generalmente da como resultado una película de mayor fuerza y mejor equilibrio que la que puede generar una persona por sí sola.

## COMIENZA EL PROCESO DE MONTAJE: VISIONADO DE LOS COPIONES

Cuando se haya completado el rodaje, y aunque las tomas del día hayan sido visionadas por trozos, es importante que los miembros del equipo vean su trabajo completo para que todos puedan derivar de ello un máximo de enseñanzas para el futuro. El visionado quizás tenga que hacerse en varias sesiones, porque incluso a las personas de mayor dedicación les es imposible mantener una concentración si la sesión de visionado de material sin montar es de más de 4 horas.

El montador necesita un ambiente tranquilo para poderse concentrar en hacer suyo el material de que dispone y pensar en la estructura final que desea darle a la película. Es conveniente que se haga una pausa después de visionar el copión de cada secuencia y se discutan sus posibilidades. Lo que interesa son los hechos y la información que contienen, aunque uno debe estar a la expectativa de las yuxtaposiciones que pudieran tener un significado importante.

Un visionado maratoniano de las tomas realza la absoluta relatividad de todas las secuencias, y los aspectos que cada una de ellas suscita. A medida que vaya visionando el material, tome nota de todas las nuevas ideas que se le ocurran en lo referente a las distintas formas en las que el material puede ser empleado. Estas ideas espontáneas pueden ser un recurso muy útil más adelante, pero tenga en cuenta que, al igual que los sueños importantes, tienden a evaporarse a no ser que se anoten inmediatamente en un papel.

También debe anotar cualquier sensación determinada que le produzca una secuencia o una entrevista. Si durante el visionado observa que la reacción que le produce un determinado individuo es la de “lo gracioso es que no me fío de él”, tome nota de ello porque, lejos de ser algo personal y aislado, lo más seguro es que la sensación esté latente en el material, una fuerza sabotadora que existe en cualquier película que pueda hacer. Hay muchas sensaciones personales que parecen tener tan poco fundamento lógico que es muy tentador ignorarlas u olvidarlas; y sin embargo aquello que las provocó sigue allí presente y en potencia, con lo cual cuando una audiencia ve la película por vez primera, lo probable es que reacciones de igual forma.

Es muy útil disponer de alguien que pueda tomar notas al dictado. Si esto no es factible, puede dictarlas a un magnetófono. Procure que no se distraiga su atención cuando esté observando la pantalla, ya que se le pueden pasar por alto puntos importantes. Probablemente habrá debates sobre el significado o la importancia de distintas partes de la filmación, y los diversos miembros del equipo y el montador pueden tener opiniones opuestas en lo referente a sus personajes y lo que dicen. No deje de tomar parte en esas discusiones e, incluso, estímulelas y escúchelas atentamente, porque adquirirá un conocimiento por anticipado del mucho o poco acuerdo que una parte del contenido de su película suscita, y quizás descubra que están modificando el punto de vista del que partió.

Hay que aceptar cierta disciplina espiritual cuando nos dedicamos al documental. Hay que dejar a un lado aquellas intenciones que nos eran tan caras, purificar el corazón de todas las pasiones que le asediaron durante el rodaje y enfrentarse al material con mente abierta y espíritu creador. No hay nada, fuera de las filmaciones, que sea de importancia para la película que se dispone a hacer. *Debe saber encontrar su película en los materiales de que dispone*, aun permaneciendo fiel a su visión global.



## MODO DE HACER LAS TRANSCRIPCIONES

Aunque parezca tedioso, transcribir cada una de las palabras que pronuncian sus personajes es de un valor inestimable en el proceso de montaje. Como descubrieron los periodistas que examinaron las transcripciones de cintas de la Casa Blanca de Nixon, éste no es todavía un método infalible para determinar el significado exacto de las palabras de un orador, ya que el *cómo* se dice es tan importante como *lo que* se dice.

La transcripción no es un proceso tan laborioso como piensa la gente: supone, posteriormente, un ahorro de trabajo y una vez que haya finalizado el largo proceso de montaje se descubrirá que las oportunidades creativas que se hayan perdido han sido pocas. Si no puede soportar la idea de mecanografiar una transcripción de todo lo que se dice en su película y es de alguna importancia, hay un método alternativo que es menos penoso. En lugar de escribir todo lo que se dice concretamente, haga un resumen de los temas tratados en cada fase de un debate, una escena filmada, o una entrevista. Como de esta forma se clasificarán los temas por categorías, dispondrá de un rápido acceso a un tema determinado. Adoptará decisiones durante el montaje, visionando secciones enteras para poder decidir qué partes son las mejores. Sin embargo, evitar las transcripciones de esta forma es equivalente al “compre ahora y pague después”, porque hacer comparaciones en cuanto al contenido para seleccionar el material sin contar con la transcripción es una ardua tarea muy diferente.

Las ayudas, las listas y los sistemas de archivo que proporcionan un acceso más fácil al material son el atajo que toman los perezosos en busca de la excelencia creativa. Si introduce toda la información en el ordenador, puede posteriormente utilizar la función de búsqueda del procesador de datos y con ello acelera enormemente la localización de frases y de palabras.

## MINUTADO

En las filmaciones, cada vez que se pone en marcha la cámara se asigna un nuevo número de claqueta. La claqueta está allí para ayudar al montador a sincronizar la imagen y el sonido, que han sido grabados por separado. Cuando se trata de cinta de vídeo, la imagen y el sonido son grabados la una al lado del otro en el mismo medio magnético de grabación y, por lo tanto, los números de las escenas (y las claquetas) no son estrictamente necesarios. Cualquier minutado, no obstante, debe luego proporcionar un fácil acceso al material (véase “formatos en blanco” en el Apéndice B). Un minutado del copión debe ser acumulativo, con indicación de los nuevos períodos de tiempo (o número digital correspondiente) para cada nueva escena, para cada acción o acontecimiento importante. Las descripciones deben ser breves, ya que sólo sirven para refrescar la memoria de alguien que ha visto el material. Por ejemplo:

01-00:00 PG hombre ante un alto telar.

01-00:30 PM mismo hombre visto a través de las cuerdas.

01-00:49 PP manos del hombre en la lanzadera.

01-01:07 PMC rostro del hombre mientras trabaja. Se detiene y se frota los ojos.

01-01:41 Su propia visión de sus manos y lanzadera.

01-02:09 PP pies sobre los pedales (sin sonido).

Las cifras son minutos y segundos, y hay diversas abreviaturas de la terminología que se emplea corrientemente para los planos. De esta forma, se marca una separación entre las secuencias, proporcionando a éstas un título con un cuerpo de letra que destaca. Por consiguiente, si lo que estoy buscando es la secuencia del telar, lo que debo buscar primeramente es “artesanía”, ya que sé que el material sobre el telar fue rodado como parte de un bloque de diversas artesanías, que también contiene los de deshollinado, cerámica, fabricación artesana de escobas y cestería.

Como el minutado está allí para ayudarle a localizar rápidamente el material, todas las divisiones, índices o códigos de color que utilice ayudarán a la vista a hacer la selección, lo cual resultará en un ahorro de tiempo, especialmente en el caso de una producción en la que el copión tenga varias horas. Archivar de manera apresurada y hacerlo por el camino más corto trae malas consecuencias porque a Murphy (o a la ley de Murphy) le encanta ocultarse en los sistemas de archivo. Cuando le asalta la tentación de tomar el camino más corto, puede estar seguro de que la toma que olvidó minutar será precisamente la que tendrá que buscar. Por supuesto, será a media noche cuando la tenga que encontrar y, naturalmente, estará enterrada entre cinco horas de material. Entonces será el rechinar de dientes y tendrá que esforzarse al máximo.

## SELECCIÓN PARA EL PRIMER MONTAJE

El primer montaje que se haga se elaborará inicialmente a partir de secciones largas y elegidas de manera aproximada. Por lo tanto, examinemos paso a paso la metodología que puede emplearse para ir perfilando, de manera factible, las selecciones que se han hecho. En la Figura 19.1 se hace una ilustración de este proceso.

- **Paso A:** Supongamos que ha hecho las transcripciones y ha sacado una fotocopia (1). Ponga las transcripciones en una carpeta titulada *Transcripciones Originales* y guárdela en lugar seguro. Hará su trabajo con la fotocopia (2).

- **Paso B:** En una reproductora de vídeo o editora vuelva a pasar las secciones de diálogo y siga las palabras del orador en la fotocopia de la transcripción (2). Cuando le llame la atención una sección que le parezca buena —por la razón que sea—, trace una raya al margen poco más o menos a la altura de las palabras en cuestión, como se indica en (3). Es una forma práctica de tomar nota de sus reacciones. En algunos casos será un relato hecho en forma gráfica, en otros, una información bien presentada de unos hechos, y también puede ser una reacción de carácter íntimo o emocional, bien sea humor, sensación de afecto por algo, ira, o pesar. En esta fase lo importante es *reaccionar*, sin detenerse a analizar sus reacciones. Habrá tiempo para esto más tarde.
- **Paso C:** Cuando haya trazado rayas frente a todas las secciones que le llamaron la atención por una razón u otra, estudie la fotocopia que ha señalado y busque los puntos lógicos de entrada y salida en dicha sección, utilizando dos tipos diferentes de corchetes para marcar el comienzo y el fin de la sección que piensa que puede utilizar. (4)  
En la Figura 19.2 puede ver que una sección elegida de esta entrevista ha sido señalizada con corchetes en un punto de entrada «» y en un punto de salida «». Hay que volver a recurrir al material grabado para poder determinar si los “calentamientos” verbales que normalmente se producen al principio, cuando la gente comienza a hacer una afirmación, pueden ser eliminados en el proceso de montaje tal como se pretendía hacer. De forma similar, puede ser necesario modificar el punto de salida que se había señalado en principio si se había visto obligado a cortar la toma, porque la inflexión de voz de la persona tenía una nota ascendente que sonaba extraña y sin una terminación.

Al margen, frente a la sección, hay una identificación críptica que dice “6/Ted/3”. Descifrado, esto quiere decir, sencillamente: “cinta 6, Ted Williams, sección 3”. Estas identificaciones de la sección resultarán vitales posteriormente, porque le permitirán localizar la sección de la película en su correspondiente *cassette* o examinar el texto completo, del cual la sección es sólo una parte. No hay un formato fijo para IOS códigos de identidad de las secciones, pero, como en el caso de todos los sistemas de archivo, *utilice siempre el mismo sistema durante todo el proyecto* e introduzca mejoras en el siguiente proyecto cuando pueda comenzar a partir de cero.

Volviendo a la Figura 19, 1, ya dispone de fotocopias (4) con señalización de las secciones que han sido elegidas, sus puntos de entrada, sus puntos de salida y sus identificaciones, y una cualquiera, o todas ellas, podrán utilizarse en la versión final de la película. Es preciso que asigne a cada sección una descripción de su función. En el caso del ejemplo yo anotaré al margen, “Descripción que hace Ted del granjero”, como se muestra en la Figura 19.2.

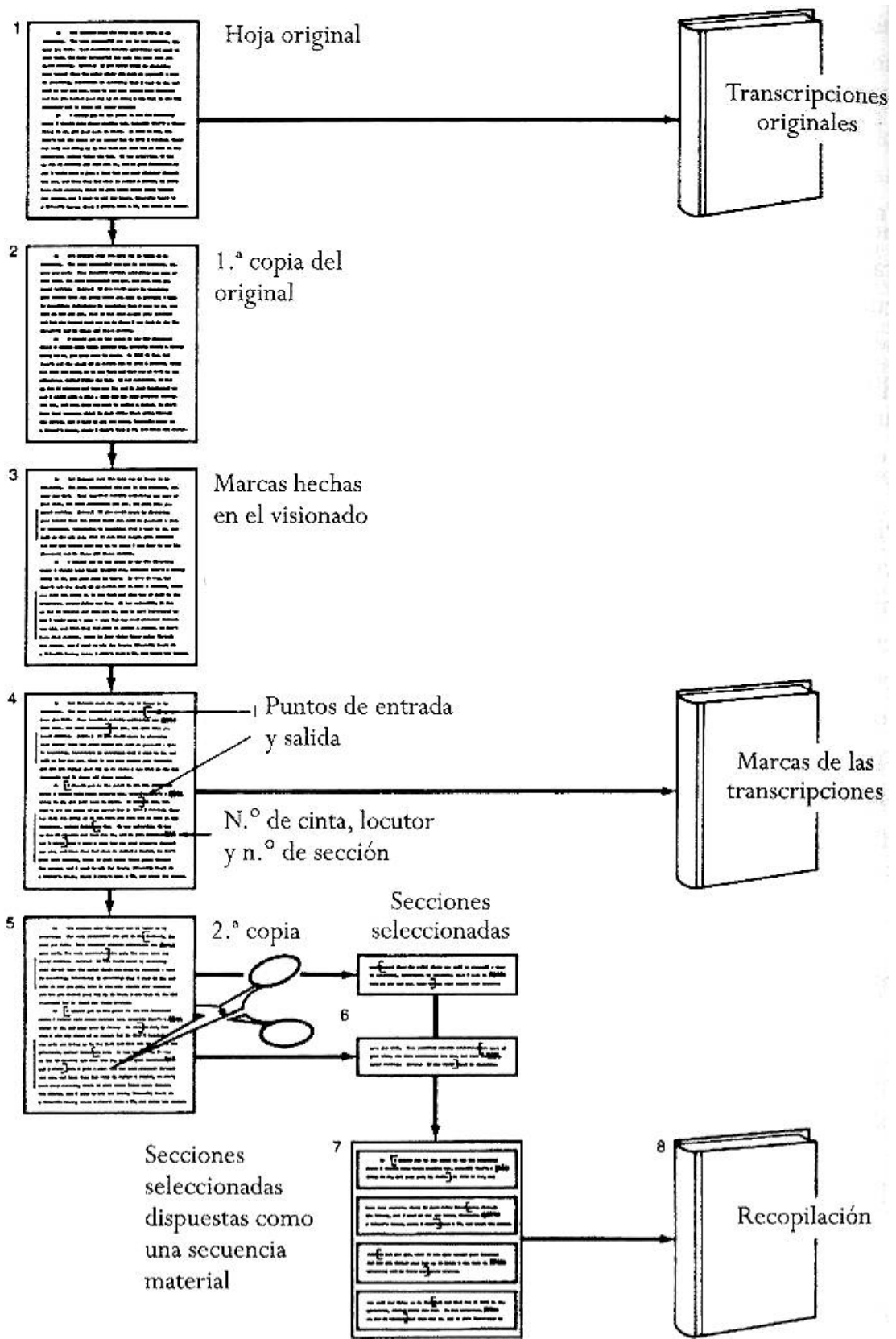


Figura 19.1. Ilustración del proceso de edición sobre papel de las transcripciones

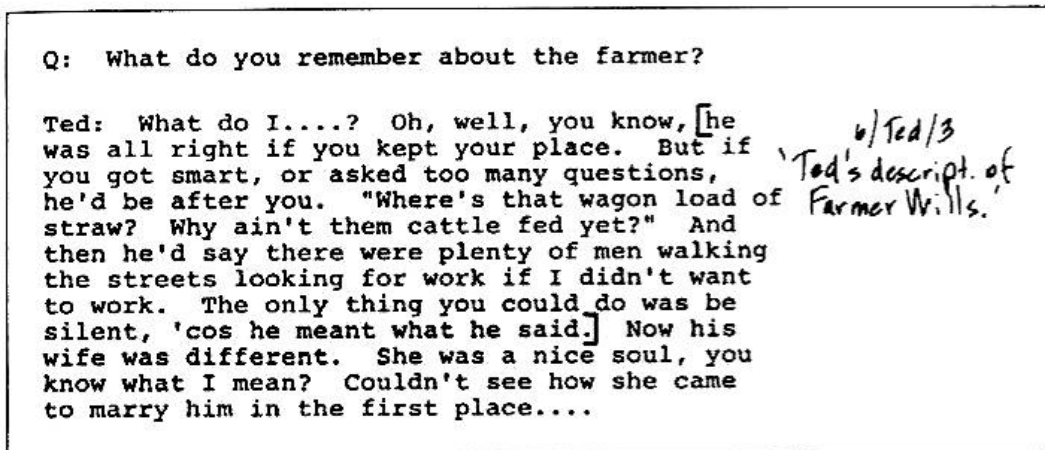


Figura 19.2.

Una sección de la transcripción de una entrevista, en la que se han señalado con corchetes los puntos de entrada y salida, el número de cinta/orador/identificación de sección y la descripción al margen.

- **Paso D:** Haga ahora fotocopia de todas estas hojas con todas sus señalizaciones, corchetes, identificaciones, etc. De esta nueva copia (5) recortará las secciones elegidas. La fotocopia de las transcripciones señalizadas (4) se puede dejar ahora a un lado. Archivará sus hojas en el orden de la cinta en una carpeta titulada "Transcripciones con señalizaciones", con un índice delante para que pueda localizar rápidamente cada uno de los personajes. Esta carpeta será de gran utilidad posteriormente, durante el proceso de montaje.
- **Paso E:** Se toma la fotocopia de las transcripciones señalizadas (5) y se recortan con tijeras las secciones elegidas (6), ya preparadas para su clasificación y agrupamiento con vistas a la edición final. Como cada trozo se ha identificado según el tema y el uso que se va a hacer de él, y lleva una identificación, no solamente sabe lo que es y lo que se puede conseguir con él, sino que también puede recurrir a sus hojas matrices, las "Transcripciones con señalizaciones", al objeto de verificar su contexto instantáneamente, si fuera necesario.

Ahora está ya preparado para pasar a la siguiente sección, que le dice cómo elaborar una "edición sobre el papel de las transcripciones", que es, en realidad, un detallado bosquejo para el primer montaje. Las secciones elegidas (6) serán posteriormente grapadas en hojas de papel (7) como secuencias, y se agruparán en una carpeta (8) que, por lo tanto, contendrá el plan sobre el papel del montaje de su película.

Este procedimiento puede parecer innecesariamente complicado, pero debe creerme cuando le digo que el tiempo que se invierte en esta fase inicial (índices, gráficos, guías, codificaciones de color, etc.) queda más que compensado por la gran cantidad de trabajo que se ahorra más adelante, especialmente si el proyecto es complicado. Uno de los mayores dolores de cabeza que tuve fue el montaje de un documental sobre el partido final de una Copa del Mundo de Fútbol. Había 21.000m de película de 35 mm (cerca de 13 horas) tomada desde 17 posiciones de cámara. La única coordinación era una toma de un reloj al comienzo de cada rollo de 300 metros. Hice el trabajo con mi ayudante Robert Giels y pasamos una semana con montañas de película que nos llegaban hasta los sobacos, haciendo un diagrama del estadio y codificando cada una de las acciones importantes tal como habían sido tomadas desde los distintos ángulos. Debido a una falta se había tenido que jugar unos minutos extra, descubrí, con gran desesperación, que *n una sola* de las 17 cámaras había estado en marcha en ese momento decisivo. Con las reseñas de los críticos deportivos y gracias al mayor conocimiento que tenía Robert de este deporte, me puse a fabricar un facsímil de la falta utilizando una mezcla de los primeros planos que resultaban más apropiados para dicho fin. Nadie se dio cuenta de que aquello había sido una falsificación.

El proyecto era algo muy parecido a la pesadilla de un montador. Si lo hubiéramos dedicado el tiempo suficiente para la invención y estructuración del sistema que nos permitió clasificar y tener fácil acceso al material, hubieran tenido que venir unos hombres de batas blancas a llevarnos a un asilo para dementes.

## CAPÍTULO 20

### La edición sobre papel: diseño de una estructura

Ahora que tiene perfecto acceso a los materiales que ha seleccionado para su película, puede hacer ya la edición en papel de las transcripciones. En esta fase de preparación se utilizan las descripciones de los planos y las transcripciones para hacer un primer ensamble. La manipulación de ideas en base a las transcripciones sobre papel es mucho más importante en esta fase que montar el material filmado. Al manejar las descripciones de los planos se medita mejor sobre su contenido y se descubre un potencial invisible que aporta mayores posibilidades; se amplían las perspectivas y resulta más fácil concentrarse en la forma en que cada segmento puede dar los mejores resultados. Si intentásemos partir del examen del propio material, nos involucraríamos en exceso en la acción de cada momento. Por consiguiente, trabajar sobre las transcripciones en papel constituye una búsqueda de *la estructura subyacente y la lógica de los hechos* que han de estar presentes para que cualquier película lleve a buen fin.

### LA IMPORTANCIA DE UNA ESTRUCTURA

En este libro he insistido en que cualquier género documental debe contar con una estructura temática realmente imaginativa. Si pretendemos convertir el material que se ha filmado directamente de la vida real en una historia con verdadera garra, es necesario que nos salgamos de lo habitual y que pongamos en marcha una gran energía y un enorme espíritu de trabajo. El cine convencional, bien consciente de estas exigencias, consigue una respuesta masiva del público a base de dramatizar cualquier situación con el fin de estimular la imaginación de la audiencia.

Pero el tajón de Aquiles del documental es que pocas veces alcanza una calidad que vaya más allá de la banalidad que supone la mera filmación de la realidad. Desde luego existen razones para que así sea. Dependemos de la espontaneidad y de la "actuación" de personas que no son actores y que no cuentan con un guión. Existen demasiadas películas en las que no se advierte un toque de autor fruto de un hallazgo personal de significados ocultos; por el contrario, suelen deambular de tópico en tópico y no avanzan con un propósito definido.

El espectador, por lo tanto, no es capaz de mantener la atención mucho tiempo cuando la historia no revela una dirección definida o un objetivo que sustente el relato en sí.

No conozco mejor manera de evitar que esto suceda que la de estructurar una buena hipótesis de trabajo, o principio de organización temática. Contar con ella contribuye a clarificar cuál es la mejor forma de seleccionar y destacar a los participantes, a saber lo que se desea evocar, a decidir lo se va a rodar y a conocer la mejor manera de hacerlo.

Si es capaz de atenerse a sus propósitos durante todo el rodaje, la estructuración del material sólo será una cuestión de actuar en consecuencia. Pero normalmente no sucede así, porque los objetivos que nos habíamos propuesto suelen frustrarse o quizás nos vemos obligados a cambiarlos. Por ello, aún se hace más necesario el proceso de planificación, que le mantendrá en contacto con lo que realmente filmó y del que saldrá algo realmente imaginativo. Su segunda oportunidad se la proporciona el montaje.

### ALTERNATIVAS TEMPORALES Y ESTRUCTURALES

**La estructura y el "contrato" con la audiencia.** Planificar una estructura significa decidir, en primer lugar, el tratamiento que se le va a dar al tiempo, porque la progresión temporal es el factor organizativo más importante en toda narración. Uno ha de decidir el orden en el que se van a mostrar la causa y el efecto y las ventajas dramáticas que puede suponer la alteración de la secuencia natural o actual de los acontecimientos. 'Este es el aspecto más importante del contrato que usted va a suscribir con su audiencia. Es cierto que la audiencia, consciente o inconscientemente, *desea suscribir un contrato*. Es decir, necesita contar con la definición clara de los principios por los que se rige su película, sus objetivos y su trayectoria. Este contrato puede quedar definido mediante la narración, o puede estar implícito en el desarrollo lógico de la película. También puede quedar indicado en su título o en algo que se diga o se haga a su comienzo. La audiencia necesita tener *un sentido de dirección y un posible destino* para poder disfrutar de la perspectiva del viaje que va a emprender.

A continuación voy a mencionar una serie de películas con estructuras diferentes que le sirvan para decidir qué limitaciones y, consecuentemente, qué potencial pueden tener sus copiones.

**Estructura cronológica:** Incontables películas marcan un determinado período de tiempo y muestran los acontecimientos que tienen lugar en su transcurso. Fui colaborador de una serie de la BBC que se titulaba *Ah in a Day*, en la que se hacía una crónica, desde múltiples puntos de vista, de los acontecimientos que tenían lugar en un solo día. Mi equipo siguió, a duras penas y jadeando, al guardabosque, durante una cacería de faisanes en una finca. El factor tiempo tiene asimismo una gran importancia en el cine de ficción. La película de Agnes Varda *Cleo de siete a nueve (cleo from five to seven, 1961)*, que pudiera muy bien haber sido un documental de dos horas de duración, hace el seguimiento de una mujer durante las dos horas siguientes al momento en que se entera de que padece un cáncer. El documental de Pierre Schoendoerffer, *Anderson Plato-* (1966) sigue a una sección

norteamericana en Vietnam durante dos semanas y registra todas sus experiencias. Yo mismo hice una vez una película que mostraba el desarrollo de una producción dramática de aficionados desde el reparto (le papeles a la representación final).

**Estructuras no cronológicas:** Existen innumerables medios para la organización de producciones para la pantalla. Los ejemplos que expongo a continuación deben bastar como recordatorio de la diversidad tan enorme que es posible lograr. Un procedimiento es mostrar un acontecimiento y luego retroceder en el tiempo para analizar las circunstancias y el juego de fuerzas que condujeron a él. Basándose en la novela de Heinrich Böll *El honor perdido de Katarina Blum* (*The Lost Honor of Katarina Blum*), Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta hicieron una película (1975). La novela trata en primer lugar del asesinato y de la asesina y después retrocede para mostrar la concatenación de acontecimientos que impulsaron a una intachable y pacífica joven a matar de un tiro al periodista. La película, sin embargo, muestra los acontecimientos de una manera mucho más conservadora de lo que lo eran en la novela.

**Estructura del punto de vista subjetivo:** Otros tipos de estructura reflejan el modo en que se llevó a cabo la película. La película de Michael Rubbo *Sad Song of Yellow Skin* (1970) investiga el impacto que la ocupación americana provocó en el pueblo vietnamita. Documenta un viaje visto a través del prisma de las impresiones personales, como ya lo había hecho Louis Malle en la serie *Phantom India*, en 1968. El hilo conductor de la película es más bien la lógica de la observación del propio Rubbo que las consideraciones espaciales o les.

**Estructura inventarial:** Muy diferentes son algunas de las películas de Les Blank, que tratan distintos aspectos de la herencia cultural americana, como, por ejemplo, *Garlic Is As Good As Ten Mothers*, (1980), *In Heaven There is No Beer* (1984), *Gap-Toothed Women* (1987). Todas ellas reflejan las inclinaciones antropológicas de Blank, y verlas es como hojear agradables catálogos que ofrecen varias versiones del mismo producto.

**Estructura de viaje metafórico:** A primera vista, la estructura de *Sherman's March*, de Ross McElwee (1986), parece estar determinada por la sucesión de encuentros fallidos de éste con sureñas americanas. Pero siguiendo un cierto paralelismo con ellos, vemos fragmentos del discurso de McElwee sobre el también fatal avance a base de guadañas que iba abriendo paso al general J. Sherman durante la guerra civil. El cineasta y su ignorante fantasma cruzan el país mano a mano, y al llegar el desenlace de la película sus respectivos viajes acaban también: con la muerte, en el caso de Sherman, y en ominoso renacimiento, en forma de otra nueva atracción, para McElwee.

**Cuando no existe una estructura temporal predominante:** En principio, no existe ninguna estructura de tiempo evidente. Por ejemplo, una película sobre vidrieras de colores puede no tener una estructura de tiempo que sea perceptible en la filmación real. Se podrían disponer los ejemplos de vidrieras siguiendo el desarrollo técnico de los trabajos en vidrio o por el origen regional y la idiosincrasia de los vidrieros. En este caso escogemos la opción que nos parezca mejor una vez hayamos decidido lo que queremos transmitir y lo que el material con que contamos nos permita apoyar mejor.

## LA ESTRUCTURA DEL RELATO DEBE MOSTRAR LOS CAMBIOS

Uno de los mayores problemas de la estructura del documental es que, a menos que se esté dispuesto a rodar de manera intermitente durante meses o incluso durante varios años, los cambios físicos y el desarrollo de las personas deben quedar implícitos, pues resulta muy difícil, por no decir imposible, hacer que se sobreentienda y sea creíble. En este aspecto, la película *28 Up* (1986), de Michael Apted, es magnífica, pues se visitó una y otra vez a los mismos niños con intervalos de siete años y durante veinte, explorando en cada ocasión sus metas y su destino. En diversos países se han comenzado a elaborar estudios similares de tipo secuencial, de cierta duración en el tiempo.

Algunas veces un tema es amplio y difuso y ha de ser tratado mediante ejemplos para sugerir el más amplio contexto. Una serie de la BBC en la que trabajé, que se hizo cuando Gran Bretaña estaba a punto de unirse al Mercado Común, intentaba tratar de los opuestos valores de los vecinos más próximos de Gran Bretaña. Se titulaba *Faces of Paris* y su propósito era el de mostrar aspectos de la capital francesa haciendo un perfil de algunos ciudadanos interesantes.

Y aquí se enfrenta uno con una conocida paradoja, que viene a ser algo así como: Yo quiero mostrar París, pero como esto es una idea demasiado difusa, me concentraré en un parisino para que mi película tenga unidad y progresión. Buena idea, pero ¿cómo se escoge a un parisino "típico"? Para representar lo universal, intenta uno hallar un ejemplo que es particular. Pero cuando se particulariza en nombre de una generalidad, el resultado suele ser una demostración de lo inevitablemente atípicos que todos los ejemplos resultan ser y, por lo tanto, lo absurdamente estereotipadas que son nuestras ideas sobre los parisinos. Cuestiones tan intrincadas como estas son las responsables, sin duda, de la historia apócrifa del pájaro Oozlum, del que se cuenta que vuela en círculos cada vez más pequeños bajo el tórrido sol del desierto hasta que, llegado al círculo más pequeño, se evapora y de él nace otro pájaro Oozlum.

La cámara es inexorablemente literal a su entorno: sólo se puede acercar a lo metafísico a través del mundo físico. Por consiguiente, las ideas que transmite surgen con mayor facilidad de lo que es visible y, por ende superficial, no de lo que está subyacente y que, por consiguiente, reviste mayor importancia. En comparación con la literatura, los cineastas están en desventaja cuando intentan transmitir interioridades subjetivas y hacer generalizaciones condensadas o bien dar tratamiento a ideas

abstractas. Hacer generalizaciones sin recurrir a narraciones manipulativas puede ser un verdadero problema. Puede que sea la señal de que debe tomar la decisión heroica de considerar el valor de la narración.

Los escritores de siglos anteriores se enfrentaron con problemas similares. Una solución es hallar un tema que se pueda ver objetivamente, pero que tenga fuertes sugerencias metafóricas. *Pilgrim Progress*, de Bunyan, es un viaje de aventuras, pero también es una alegoría del viaje espiritual del hombre. *Salesman 1969*, de los hermanos Maysles, es una magnífica película de viajes que presenta a un grupo de vendedores de biblias en una campaña de ventas en Florida, durante la cual se produce el eclipse de Paul, el vendedor estrella, según la medida que él y su compañía aplican para la determinación del éxito. La película, además de mostrar todas las fases de la venta puerta-a-puerta —algo que los propios hermanos Maysles habían hecho en un tiempo—, sugiere también con gran fuerza que el abandono de los principios morales y la humillación personal es el precio que hay que pagar cuando se está compitiendo para lograr una participación en el sueño americano.

Hay otro famoso director de documentales que ha utilizado repetidas veces un “envase” con una alegoría similar. El procedimiento favorito de Fred Wiseman es el de tomar una institución y tratarla como si fuera una ciudad amurallada, un completo microcosmo que está en funcionamiento dentro de la más amplia sociedad a la que sirve. A través de las puertas de emergencia de *Hospital 1970*, por ejemplo, llegan en busca de socorro los que han sufrido daño, los asustados, los heridos, los que han sido víctimas de una sobredosis y los que están en trance de muerte. De todo ello el espectador deriva un fuerte y creciente convencimiento de la tragedia que se cierne sobre las ciudades norteamericanas. Como espejo de la sociedad, o como metáfora, la película tiene una terrorífica eficacia. Y, sin embargo, la misma idea de una “institución como ciudad amurallada” aplicada a la película *High School 1968*, parece difusa y sin ninguna orientación; la relación entre maestros y alumnos que Wiseman desea que observemos tiene un tono demasiado bajo y es demasiado repetitiva para crear una sensación de desarrollo. Como no es partidario de intermediarios y rechaza las narraciones y las entrevistas, creo que no dispuso de medios suficientes para desarrollar e intensificar nuestro escrutinio de lo que yo supongo es la tesis principal de la película: la cuestión es si una escuela de bachillerato norteamericana, de nivel no excepcional, tiene capacidad para preparar a unos niños para que participen en una democracia. Para resumir:

- El documentalista debe conseguir que las historias estén bien relatadas. Lo que debe hacer, por lo tanto, es buscar en sus copiones la mejor historia y la mejor manera de contarla.
- Al elegir la estructura que va a tener un tema determinado, debe asegurarse de que esos factores van a contribuir a que haya un desarrollo que se haga evidente no sólo en el mundo material de causa y efecto de la película, sino también en su estructura temática e interpretativa.
- Toda historia interesante maneja el cambio o la necesidad de él. Un tema interesante en principio, sin un desarrollo adecuado de los personajes, del propio tema, o de las emociones que se suscitan, no constituirá nunca una película que lleve al límite todo su potencial.

No se deje engañar por la sofisticación de la tecnología actual y no crea que la forma de aprender del futuro narrador ha cambiado. Sus maestros están en todas las artes, en particular en la narrativa; a usted le corresponde estar con Buñuel, Bunyan, y también, probablemente, con Brecht, Bergman, Brueghel y Bartók. Muestre interés por la manera en que otros artistas resuelven problemas parecidos a los suyos: serán sus mejores maestros.

## LA EDICIÓN SOBRE PAPEL

La edición sobre papel es el primer anteproyecto conceptual a gran escala. Para evitar que la película sea un discurso continuo, lo primero que debe hacer es estructurar las secuencias de acción, es decir, las secuencias que muestren un proceso humano con su principio, su parte central y su *fin*. Haga una lista de estas secuencias y déles una estructura que les confiera movimiento lógico desde el punto de vista del tiempo. En su momento añadirá la parte hablada a estas secuencias que sólo muestran acciones. Si, por el contrario, empieza por las transcripciones, acabará por hacer un juego de palabras al que añadirá después las imágenes de las acciones a modo de ilustración, cosa que no parece muy correcta desde el punto de vista cinematográfico.

Al principio es mejor que sea conservador. Si su película trata de una joven provinciana que va a una gran ciudad para estudiar en la Universidad, lo aconsejable será montar, en primer lugar, una versión de la película fiel a la cronología de los hechos, en lugar de disponer —por ejemplo— que los acontecimientos se desarrollen según su importancia. Más tarde, cuando ya pueda estimar mejor el uso posible del material, podría presentar su graduación como bachiller, sus conversaciones con un profesor, sus discusiones con su padre y su salida del hogar, intercalando un desarrollo de su primer semestre como estudiante universitaria de arte dramático. Tendría ahora dos historias paralelas que relatar, una en el “presente” y otra en el “pasado”. Sería un error imperdonable pensar que es posible lograr todo esto de manera inmediata.

En primer lugar visiona la parte de acción en secuencia temporal, con el fin de retener en la memoria las posibilidades narrativas que se vislumbren. A continuación, ya puede confeccionar una versión “segura” y lineal, de una edición a partir de las transcripciones.

Para hacerlo, deberá trabajar con las secciones de la transcripción que había elegido, siguiendo los consejos del Capítulo 19, (ver Figuras 19.1 y 19.2). Estas tiras de papel, cada una con su código ("Ana" para las secuencias de Ana) sirven para tener rápido acceso a las copias matrices de la carpeta de transcripciones con señalizaciones. Las tiras de las secciones que ha elegido podrían ser poco más o menos así:

- 1/Ana/ 1 Discurso de graduación
- 1 /Ana/2 Cena con familia del novio
- 1/Ana /3 Conversación con profesor de inglés
- 2/Ana/ 1 Conversación con papá

Además de estas secciones de transcripción, tendrá muchos trozos de acción que también han de ser intercalados en la película. Es mejor representar estos trozos como secuencias, ya que hacerlo como planos individuales sería demasiado detallado e incómodo. Cada secuencia puede ir en una tira separada de papel, con el número de la *cassette*, los minutos y los segundos, como por ejemplo:

- 1/5:30 Exterior del colegio, coches llegando
- 2/9:11 Preparativos en el podio, Ana ensaya sola
- 4/17:38 Aeropuerto, Ana buscando el autocar

En una mesa grande puede comenzar a mover las tiras de papel de un lado para otro y probar distintos órdenes y yuxtaposiciones. Ciertos trozos de entrevistas o de conversaciones corresponderán a determinados trozos de acción, o bien porque la localización es la misma, o porque en uno se hacen comentarios sobre el otro. Este "comentario" puede ser literalmente un comentario hablado, o se puede dar a entender por una yuxtaposición irónica (de la acción o la palabra), lo cual hace que el espectador se dé cuenta del hecho o aspecto que se quiere resaltar.

Tomemos como ejemplo una escena en la que nuestra alumna Ana ha de pronunciar un discurso de graduación ante la escuela y que esto la ha puesto nerviosa. Para hacer un comentario literal sería suficiente intercalar en la escena la entrevista que se rodó posteriormente en la que ella confesaba lo nerviosa que estaba. Para un comentario no literal se podría utilizar la toma del ensayo e intercalar a su madre diciendo lo tranquila y segura que se muestra generalmente. En un comentario visual se podría mostrar, durante el ensayo, que sus manos están volviendo nerviosamente las hojas de su discurso y que está desconcertada porque el micrófono no está a la altura adecuada.

¿En qué estriba la diferencia? El comentario literal complementa la imagen y nos proporciona una imagen verbal y subjetiva de los pensamientos y sensaciones de Ana. El comentario no literal nos suministra información que en este caso, evidentemente, no es aplicable. El efecto es interesante porque obtenemos un contrapunto de impresiones. Su madre, con algo de orgullo, piensa que se puede desenvolver en cualquier circunstancia, pero vemos que la chica está sometida a mucha tensión. O bien la ocasión es excepcional, o su madre está sobrevalorando la confianza que siente la chica. Esto nos advierte de que hemos de examinar la dinámica de la familia con más cuidado. El Comentario visual, por otra parte, nos proporciona evidencia comportamentista de que todo no va bien y de que la chica está sufriendo. Nos hace ver algo de carácter personal que se comparte discretamente con la audiencia.

Cuando se establezcan los cortes finales, el orden y la yuxtaposición del material tendrán consecuencias de mucha  *fuerza*. La forma en que presente y utilice el material es el resultado de sus ideas sobre la gente y el tema que está perfilando y, también, de la relación que piense que debe establecer con su audiencia al relatar la historia. Lo que está haciendo, en esencia, es yuxtaponer *piezas de evidencia* para estimular el interés y la implicación del jurado, es decir, su audiencia.

La edición sobre papel de las transcripciones no puede abarcar un control tan refinado, ya que una gran parte del efecto final depende de los materiales al ser representado en pantalla. Pero la movilidad y flexibilidad del sistema puede revelar muchas posibilidades, con lo cual se le ocurrirán muchas ideas (le tipo general sobre los diseños que se pueden lograr con estos materiales individuales).

No se preocupe si su edición sobre papel le lleva a la inclusión de material repetitivo sobre el tema. Esto es normal, porque muchas de sus decisiones sólo las adoptará después de haber visionado repetidamente el material.

Habrà estado trasladando sus tiras de papel de aquí para allá como si se tratara de materiales brutos para un mosaico. Una vez que ha encontrado un orden biológico para el material que haya elegido, se pueden grapar las tiras de papel a hojas completas, numeradas consecutivamente, que se agrupan en una carpeta titulada "Edición sobre papel de las transcripciones".

Ahora ya ha estructurado una historia rudimentaria. Puede ahora pasar a separar las secuencias trazando una línea entre ellas y agrupar las secuencias para formar escenas y actos. A partir de este plano maestro puede comenzar a efectuar un ensamble de los materiales elegidos en la moviola, aunque sólo será de carácter general y exploratorio.



## CAPÍTULO 21

### El primer montaje

Es muy probable que durante el primer montaje, y desde luego una vez lo haya concluido, el propio material que ha filmado le indicará los puntos donde es aconsejable cortar. A partir de este momento, su papel en la producción del documental ha sufrido un grato cambio que tiene algo de misterioso, pues ha pasado de la acción a la reacción. En un principio debía aplicar sus energías a conseguir que se llevaran a cabo todos los pasos que era necesario dar, ahora por el contrario, la energía emana de la película. De ahora en adelante su única tarea será la de poner en marcha la película, convertirse en su espectador y trabajar en lo que realmente conoce bien. Es un cometido verdaderamente emocionante, pues su obra creativa va cobrando vida por fin.

### ELECCIÓN DE LOS EQUIPOS

Los equipos de vídeo y de edición digital se desarrollan y comercializan con tanta rapidez que sería imprudente hacer recomendaciones específicas en este libro. No obstante, hay alguna otra información general sobre el montaje que será especialmente útil para el principiante.

Los cineastas independientes, que normalmente cuentan con un presupuesto bastante escaso, no suelen efectuar el montaje en sus propios equipos porque resulta demasiado caro. Lo que se hace es, o bien alquilar una sala, o con seguir permiso para utilizarla gratis. Se pueden encontrar equipos bastante sofisticados que no se utilizan mucho, en pequeñas emisoras de televisión, o en departamentos audiovisuales de hospitales, policía, universidades o centros educativos. También se pueden alquilar las instalaciones de una casa productora (¡resulta caro!) o de una cooperativa de vídeo. Las cooperativas resultan convenientes porque mantienen bajos los precios y proporcionan un centro de actividades para gentes aficionadas al medio.

Pero si, de todas formas, no puede optar por ninguno de estos recursos, no se desanime, pues en ocasiones se encuentran empresas privadas del sector que permiten utilizar los equipos, a cambio de una modesta cantidad, a personas que muestran mucho interés y que disponen de pocos medios. Hay personas que por duras e inflexibles que puedan parecer, siempre tienen un hueco para los novatos con inquietudes. Se han llegado a crear asociaciones posteriores —por extraño que pueda parecer— a partir de las relaciones que se establecen de este modo. Por cierto, incluso en Hollywood se pueden encontrar personas así.

### EVOLUCIÓN DE LA TECNOLOGÍA DEL MONTAJE

**Cine:** Hubo una época en que el montaje de cine se efectuaba con cualquiera de los equipos de edición que se encontraban en el mercado —Moviola, KEM, Steenbeck u otras parecidas—. Los primeros equipos de montaje, tanto la Moviola vertical como la horizontal plana y la Steenbeck, que parecía poseer el don de la ubicuidad (Figura 21 .1) eran distintas versiones del mismo aparato. La imagen pasa a la vez que una o varias bandas de sonido, para que la película se pueda ver y oír simultáneamente. Se marcan los cambios que se van a efectuar, se ejecutan y se introducen por la entrada de la máquina. Una vez visionado el resultado, se toman las decisiones pertinentes.

El montaje en cine es una ardua labor; encontrar los puntos de corte, mantener la imagen y el sonido sincronizados y archivar los cortes de manera que se puedan rectificar en un momento dado son tareas que requieren dominio y paciencia. Hoy en día se monta con equipos digitales, tanto en vídeo como en cine; se puede seleccionar cualquier fotograma que se encuentra escondido entre horas y horas de material, se visiona, se monta y se revisa en cuestión de segundos.

La estética del montaje no ha sufrido cambios fundamentales; pero la tecnología que emplean los montadores para aplicarla sí que ha sufrido una verdadera revolución. Es necesario hacer un poco de historia reciente del montaje, especialmente porque a usted, cineasta de escaso presupuesto, puede afectarle en su economía. Por cierto, está usted en buena compañía, pues el renombrado Spike Lee se niega a utilizar Avid y prefiere montar en las máquinas tradicionales: y hay muchos otros como él. Pero no se preocupe, porque los más tradicionalistas estamos en una época de bonanza —existe un mercado de adquisición de equipos antiguos que nadie quiere ya, que puede resolver todos sus problemas—. Cualquier Steenbeck puede funcionar perfectamente, por poca atención que se le preste, otras cuantas décadas.



Figura 21 .1.

A) El equipo típico de edición de video *off-line*. (B) Típica moviola para el montaje de película (Steenbeck Flat-bed).

**Edición en video:** El formato más común de montaje *off-line* (es decir, montaje a partir de la copia de trabajo a una copia computerizada final, a partir de las cintas originales de la cámara), solía ser el U-matic de 3/4 de pulgada (Figura 21 .1). Pero más tarde se utilizaron las VHS, de 1/2 pulgada, porque eran más pequeñas y más baratas. Posteriormente se pasó al U-Matic controlado mediante código de tiempos, que tenía precisión de cuadro. A éstas les siguieron las de 8 mm o Hi8, de alta banda, también con código de tiempos y precisión de cuadro. Los que se mueven en ambientes de mayor abundancia económica aún utilizan Betacam, que es de calidad y prestaciones *standard*. Sin embargo, mucha gente rueda en Hi8 de 3 chips, o en video digital de 6 mm (DV), para luego volver al formato Betacam por su durabilidad y porque copia - (transfiere electrónicamente) de un formato a otro.

Las montadoras de reproductora a grabadora que se emplean en el montaje lineal no son complicadas de utilizar y no se tarda mucho en aprender a manejarlas. Lo que básicamente hacen es transferir las secciones que se han seleccionado de la fuente al aparato que las graba. Se elige un punto de entrada en el material que ya se ha montado y después los puntos de entrada y salida para la "nueva" sección en una cinta. El equipo le permite hacer un visionado previo del corte que tiene previsto hacer. Si está satisfecho, pulsa el botón de grabación y la máquina retrocederá nuevamente, se detendrá, marchará hacia delante durante un período previo de 5 a 10 segundos, y pasará a la modalidad de grabación en el punto de corte previamente elegido. Lo verá todo en el monitor: los últimos segundos del material previamente recopilado y, a continuación, el nuevo segmento tal como se ha añadido al anterior.

El sonido se maneja de manera similar; la Figura 21 .2 muestra, en forma de diagrama, el modo en que el sonido se transfiere desde el bloque de alimentación a la grabadora. He supuesto que para la cinta original se disponía de dos micrófonos, y que la salida de cada uno de los micros iba a una pista separada. El nivel (o volumen) de las dos pistas se ajusta en el tablero de mezclas y el resultado de esta mezcla pasa a la grabadora. En el tablero de mezclas se envía la pista mezclada alternativamente a la pista 1 y a la pista 2, cuadro a cuadro; escena por escena; secuencia por secuencia). A esta modalidad se le denomina tablero de damas. En una fase posterior (Figura 21.3) las pistas de esas escenas individuales pueden ser objeto de más mezclas y se pueden igualar (mediante el ajuste de los mandos individuales de tono), a la vez que se ajusta el volumen para que la mezcla de sonido sea fluida y no se noten los empalmes. En la Figura 21 .3 se incluye una reproductora de cassette que alimenta una ambientación no sincronizada, como por ejemplo el viento, el tráfico o el sonido de un aparato de televisión que se encuentra en una habitación contigua del hotel.

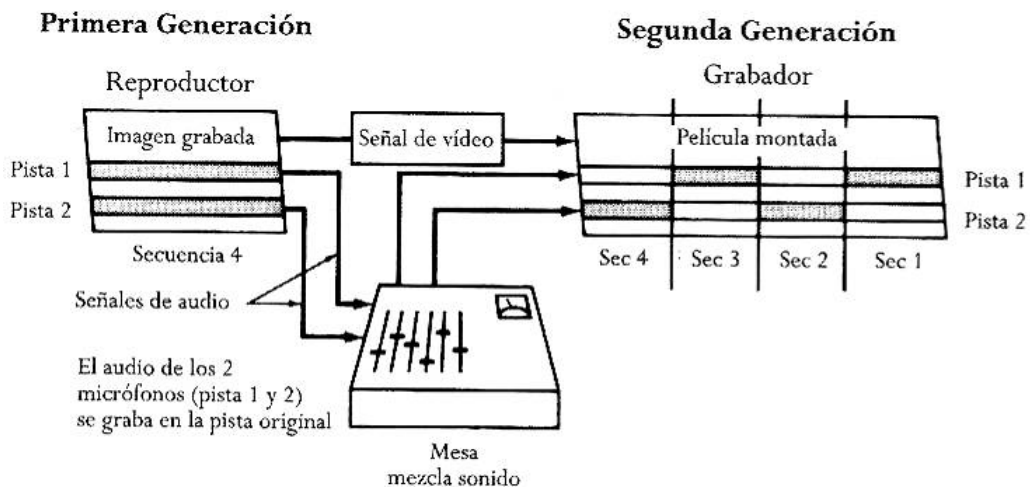


Figura 21.2. Montaje de secuencias con el esquema de sonido, para facilitar la mezcla de sonido.

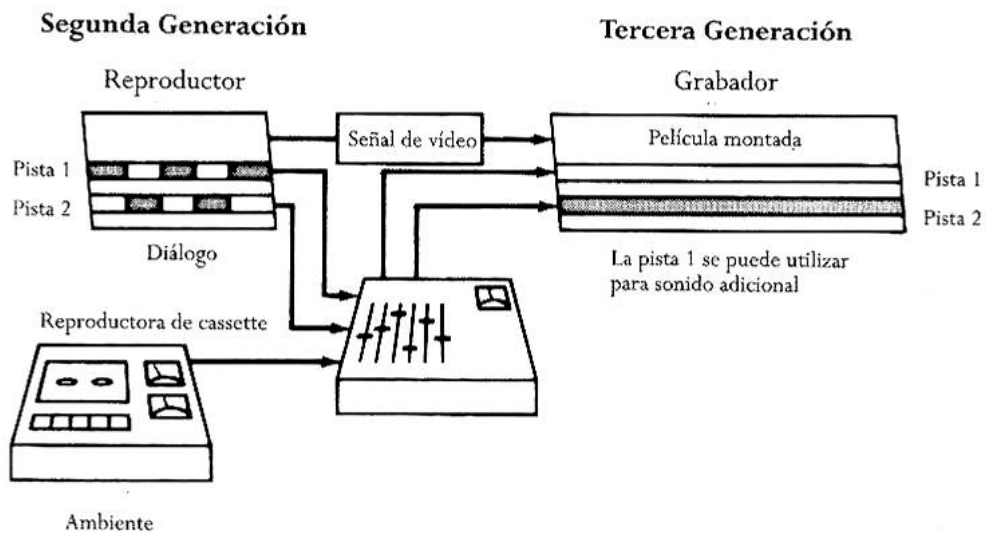


Figura 21.3. Premezclando las pistas 1 y 2 queda una pista libre para cualquier sonido adicional. La pista de ambiente se añade desde un casete adicional.

Como puede observarse en la Figura 21.3, en cada fase dos pistas se mezclan en una. Esto deja una pista sin utilizar, en la que usted puede grabar, separadamente, materiales adicionales para posteriores operaciones de mezcla. Cada fase anterior a la mezcla final se denomina premezcla. La repetición de mezclas suele producir un deterioro generacional, que se hace audible porque se produce un aumento en el nivel de zumbido, pero hay maneras más sofisticadas de minimizar la degeneración mediante la utilización de los códigos de tiempo y de grabadoras con pistas múltiples.

Las pérdidas generacionales en la imagen se hacen molestandamente evidentes en forma de aumento del "ruido" (descomposición de la imagen) y un deterioro del color y de la nitidez global. Se puede, no obstante, colocar una pista de sonido de sexta generación (o de cualquier otra), en una imagen de segunda generación. La última fase es arriesgada, porque supone limpiar una pista de audio del videocasete de segunda generación (imagen y sonido combinados) y sustituirla por la mezcla de audio de sexta generación, a partir de un punto común de arranque de la sincronización *¡Practique con copias de cintas que no tengan importancia, antes de arriesgarse con materiales valiosos!*

Se precisan equipos bastante sofisticados para hacer encadenados y otros efectos electrónicos, ya que se hace necesario un mínimo (le tres equipos de reproducción y grabación capaces de sincronizarse perfectamente, así como un mezclador de vídeo para efectuar las superposiciones. Todo esto eleva y multiplica por diez el coste del equipo.

Los equipos necesarios para grafismo y las tituladoras ya están a nuestro alcance, especialmente si ya se cuenta con el ordenador doméstico adecuado. El generador de caracteres, que tan Práctico resulta, es un complemento muy útil para la consola de edición *off-line* básica, pues permite la creación de títulos sobre fondo negro, gris o de color, de manera muy rápida y facilita la sobreimpresión de éstos sobre la acción que tiene lugar en directo. No sólo permite colocar los rótulos identificativos bajo la imagen de las personas que aparecen en pantalla al comienzo de una entrevista, sino que facilita la eliminación de las barreras lingüísticas, ya que permite la colocación de subtítulos de manera rápida y cómoda.

No obstante, se puede hacer una película profesional sin todos estos efectos ópticos. Si dispone únicamente de una máquina básica de montaje, el desarrollo de su creatividad no debe sufrir menoscabo alguno.



Figura 21.4.

Una imagen de vídeo que muestra el código de tiempo, con número de cinta, horas, minutos, segundos y contador de cuadros.

## CÓDIGO DE TIEMPO: EDICIÓN *ON-LINE* Y *OFF-LINE*

La grabación en pista de código de tiempo permite asignar a cada cuadro de vídeo su propia identificación digital —una versión imperceptible del código de barras que estamos acostumbrados a ver en el supermercado—. Presente al principio solamente en equipos de vídeo profesionales, actualmente es habitual en los equipos semiprofesionales y domésticos. El código de tiempo permite a los equipos de postproducción localizar un determinado cuadro con total precisión; se trata de un sistema que proporciona una referencia para sincronizar entre sí un grupo variable de aparatos de vídeo y audio.

El código de tiempo se crea en una pista específica durante el proceso de grabación, o se asigna posteriormente en postproducción a una pista desocupada de audio. Del original de cámara se hace una copia llamada *off-line*, que tiene la particularidad de mostrar el código de tiempo de cada cuadro reproducido en la propia pantalla del monitor (ver Figura 21.4-). A partir de estas copias se hace un premontaje, en parte para proteger el original de la cámara de un uso excesivo y, en parte porque por muy degradada que esté la imagen, lleva su código de tiempo. Por muy complicado que sea el proceso de montaje, el código de tiempo nos permitirá volver, como el hilo de Ariadna de la leyenda, sanos y salvos al punto de partida: el original de la cámara.

La película cuenta también con código de tiempo. El código de barras *Keycode*, está impreso en el margen del negativo, como referencia para que los sistemas de edición digital puedan digitalizar, recuperar y producir una versión electrónica de imagen y sonido. El código de tiempo permite que el laboratorio de revelado pueda confrontar el negativo con la EDL, o lista de decisiones de montaje, generada por ordenador.

Como el montaje *on-line* resulta caro y complicado, se han hecho habituales otros dispositivos basados en sistema de montaje *off-line*. Debido a que las máquinas más viejas o más baratas no leen el código de tiempo, sus empalmes son de menor precisión. Si se desea realizar un corte en un cuadro concreto, se exagera la falta de precisión —lo cual resulta enloquecedor cuando se intenta cortar entre dos palabras de una misma frase—. Los equipos más modernos, incluyendo la consola Hi-8, operan con código de tiempo y precisión máxima. Una vez decidido un montaje definitivo a partir de las copias *off-line*, se monta a partir de los originales de cámara. El proceso es muy parecido al de los laboratorios cinematográficos, donde se conforma el negativo con la copia de trabajo utilizando la numeración del borde de la película.

En vídeo se llevan a la sala de postproducción es el premontaje *off-line*, la lista de ediciones (EDL) y los originales de cámara. Una vez aquí, con equipos más o menos sofisticados, y a partir de una lista de entradas y salidas con código de tiempo, los especialistas hacen una réplica corregida del toscó y baqueteado premontaje. Este proceso incluye el afinado del audio, el ajuste de los componentes de la señal de vídeo a los niveles de difusión y correcciones en el color. Y lo más importante, incluye la reestabilización de la imagen, deteriorada por la reproducción mecánica y la pérdida de generaciones. Esto se lleva a cabo mediante el corrector de base de tiempos (TBC), un dispositivo que toma cada cuadro conforme le llega, con su retraso o su adelanto, lo corrige y lo envía al grabador con asombrosa rapidez y precisión. Esa precisión es innecesaria en la mayoría de los equipos de vídeo, que son tolerantes en su concepción, pero resulta vital cuando una señal debe difundirse a nivel nacional a través de una red de emisoras.

## VÍDEO: DE LA CINTA A LA PRODUCCIÓN DIGITAL

El vídeo permite alta calidad de grabación a bajos costes, pero, en cambio, la postproducción encarece el producto por minuto de emisión, como sucedería si se rodara en cine con técnicas antiguas. Pocos documentales nos permiten trabajar con el control estricto de un rodaje de cine, por lo que su capacidad para grabar de forma especulativa y para la duración habitual obliga al independiente que pretenda amplia difusión a trabajar en vídeo. Los nuevos formatos de camascopios digitales, como por ejemplo el DV Sony, son un compendio de las especificaciones del Betacam, y permiten un copiado perfecto, además de realizar la transferencia directa al disco duro del ordenador, con la correspondiente compresión de vídeo, ya que el camascopio graba en una cinta diminuta de 6 mm de anchura.

Si su única expectativa es la difusión local en videocasete solamente, un montaje cuidadoso en equipos *off-line* será más que suficiente. Incluso los documentales más elaborados que se montaron *off-line* se han emitido por televisión y por cable y se han corregido electrónicamente por el indignado y reacio departamento de ingeniería. Si ésta es la ruta y el destino de su documental, permanezca apartado de los ingenieros mientras trabajan.

## LA DIGITALIZACIÓN EN LA EDICIÓN NO LINEAL

El material que se dispone a montar debe copiarse desde el soporte de la señal grabada en la cámara digital a la memoria de un ordenador. Si el original se había grabado en formato digital, ya se habrá comprimido de alguna forma, es decir, se habrá procesado por algún algoritmo que evita la información repetitiva y redundante que se produce cuando varios cuadros de vídeo son similares. Es un sistema que reduce gran masa de información de vídeo y audio, de forma que "el cuarto de galón quepa en la proverbial pinta". La información comprimida puede almacenarse en el disco duro, aunque descomprimida, que es como el audio y el vídeo analógico se deben procesar por JPEG o MPEG u otro sistema compresor compatible con el equipo que se está utilizando.

Al género documental se le plantea un problema, dado el enorme volumen de señal grabada que se suele llevar a la sala de montaje. Ello nos obliga a tomar la difícil decisión, bien de digitalizar todo el material con calidad muy baja, bien de digitalizar solamente las mejores tomas con una calidad de imagen mucho mayor. Sea cual sea la decisión que se tome, se ha de procurar hacer un visionado rápido de los copiones con la mayor calidad que sea posible conseguir, para evitar que aparezcan por sorpresa tomas deficientes en la copia piloto justamente antes del estreno de la película.

Lo normal es que el *software* permita comenzar en una resolución baja y utilizar las EDL para redigitalizar de forma automática el material con una calidad superior que previamente había seleccionado. Sin embargo, el preciado original de cámara se vería sometido a mayor manipulación, por lo que es aconsejable realizar previamente todo el visionado a partir de copias *off-line*, es decir, copias del original realizadas con equipos que transfieren, cuadro a cuadro, el mismo código de tiempos que la cámara generó. Tenga en cuenta que un EDL que no proceda de una copia *off-line* del original de cámara no es utilizable cuando llega a la sala de montaje.

Es importante, en nuestro caso, llegados a este punto, aclarar bien los conceptos, puesto que debemos trabajar con una capacidad de almacenado limitada y es preciso descartar material desde muy pronto. Ya en la fase del primer ensamble, vamos a tener que descartar material prácticamente desde el primer momento. La edición sobre papel sirve de ayuda, pero puede que no resuelva el problema en toda su dimensión, pues depende de la capacidad de nuestro disco duro. La regla de oro suele ser que 50 minutos de material original ocupen 1 gigabyte, a calidad media. Si disponemos de 9 gigas, no tenemos por qué preocuparnos, pero si nuestro disco duro solamente dispone de un giga, habremos de decidir si montamos por bloques, o si volvemos a visionar todo el material bruto para recuperar todo lo de valor que pudiera aparecer y anotar todo lo que sea aprovechable. De todas maneras, siempre es conveniente volver a visionar, aunque el mayor problema que se nos plantea es decidir lo que vamos a digitalizar y el modo en que lo vamos a hacer.

## EL PRIMER MONTAJE

Recopilar el material por vez primera es la parte más emocionante del proceso de montaje. Durante esta fase, no debe preocuparse por la longitud o el equilibrio. Al hacer la edición con las transcripciones de La película, ha estado intentando planificar sus tesis y obtener el mayor provecho posible del material. Ahora ya puede recopilar el material ajustándose a los planes que había hecho en la medida que le sea posible, sin pasar angustias por las consecuencias de lo que está haciendo. Debe tener en cuenta

que la previa planificación de una película tomando como base del copión sólo se puede realizar dentro de unos límites muy concretos, al igual que existe un límite para lo que se puede hacer con un tablero de *mixing*.

Creo que es muy importante *ver cuanto antes toda la película en una versión larga y sin perfilar, antes de hacer un trabajo detallado en cualquiera de sus secciones.*

Cuando haya visto toda la epopeya, estará ya en situación de hacerse propósitos trascendentales en cuanto a su futuro desarrollo. Naturalmente, estará deseando ponerse a trabajar en una secuencia que le es particularmente atrayente, pero si se detiene a analizar detalles estará obviando la necesidad de evaluar, en primer lugar, la identidad y el propósito general de la película.

## RETORNO A LA INOCENCIA

La disciplina que supone hacer cine requiere que uno retorne, en momentos cruciales, a un estado de inocencia. Por ejemplo, cuando se ve un primer montaje de la película, es necesario purgarse a sí mismo de cualquier conocimiento previo e intentar contemplar la película con los ojos de un espectador que la ve por primera vez. Naturalmente, esto no es fácil. Pero ser capaz de ver con los ojos de un miembro de la audiencia es un requisito primordial para el que trabaja en un medio de audiencias como es el cine. Se debe adquirir esta habilidad para poder crear una película que diga algo satisfactorio a alguien de su mismo nivel de inteligencia y que vea la película por primera vez.

Esta forma de visionado, similar a la que efectúa la audiencia y sin impedimentos, es necesaria cada vez que elabore una nueva versión. Aunque haga uso de su familiaridad con el material base de la forma más creativa posible, especialmente en la solución de los problemas, ésta es sólo una de sus identidades. Al juzgar la película le debe ser posible asumir nuevas identidades a cada nueva coyuntura y *ver la película en sí misma como la contemplaría una audiencia que la ve por primera vez.* Puede ser de ayuda que estén presentes una o dos personas que no han visto antes la película; aunque no digan ni una sola palabra, de alguna forma misteriosa su mera presencia hace que el director vea la película desde una nueva perspectiva.

Si, al ver la nueva versión que ha producido un montador, experimenta rechazo porque aquello no es lo que esperaba, vuelva a pasar la nueva versión por la pantalla para verla con mayor aceptación, tal como la ve la audiencia, antes de hacer ningún pronunciamiento negativo.

## PRIMER VISIONADO: EXTENSIÓN IDEAL DE LA PELÍCULA

El primer visionado proporcionará algunos datos importantes sobre el carácter, la forma dramática y la extensión ideal de la película. Quizás tenga en mente la extensión que quiere que tenga. En la televisión, por ejemplo, existen unos requisitos bastante rígidos; en la PBS o BBC se exige que una película de 30 milímetros 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. Casi todos los documentales que se emiten por televisión forman parte de alguna serie, pues 'os espectadores se acostumbran a asociar determinado tipo de películas a un día concreto de la semana. Por esta razón, las películas profesionales se financian por bloques o coproducciones enteras.

Si su película va a ser proyectada en la televisión comercial, tendrá que estar dividida en segmentos de quizás 5 minutos, con descansos que se denominan "naturales", que permitan la inclusión de publicidad. Por consiguiente, el uso que probablemente se va a hacer de su película será factor determinante tanto de su extensión como de su estructura. Las películas educativas tienen normalmente una duración de entre 10 y 20 minutos, mientras que en la televisión se utilizan películas de 30, 40 (en Europa), 60 y 90 minutos. Si una película es breve y tiene mucho que decir, tendrá una mayor posibilidad de aceptación en cualquier parte.

Examine el contenido de su película para que le sirva de guía. Las películas tienen un entramado natural según la riqueza y significado de su contenido, pero el logro más difícil en cualquier forma de arte es la confianza y habilidad para decir mucho en poco tiempo. La mayoría de las películas de los principiantes son desesperadamente largas y lentas y, por consiguiente, si se da cuenta en un principio de que su película debe tener una duración máxima de 40 minutos, se ha de poner a trabajar en serio en su ensamble de 75 minutos y adoptar unas cuantas decisiones básicas. Lo que precisa, más que nada, es una estructura que posibilite que su película sea tan interesante y asimilable como cualquier historia bien relatada. Tenga presente que un buen plan no es garantía de una satisfactoria experiencia para la audiencia. Hay otros criterios que entran en juego, derivados de los cambios y desarrollo emocional que va a experimentar la audiencia.

## PREGUNTAS PARA LLEGAR A UN DIAGNÓSTICO

En este momento su película se encuentra en su forma más cruda, de manera que es necesario que la ponga a prueba observando las reacciones que dominan en usted al visionarla. Para intentar adivinar cuál va ser la reacción de la audiencia, lo mejor es que, después del primer visionado, se haga usted las siguientes preguntas:

- *¿Cree que la película está bien equilibrada?* Por ejemplo, si hay una secuencia muy conmovedora o muy emocionante hacia la mitad de ella, puede que el resto decaiga y resulte menos interesante, o quizás la película vaya girando sobre sí misma sin mostrar ningún avance.
- *¿En qué momento tuvo la sensación de que la historia comenzaba a desarrollarse, y cuando pensó que esto no se producía?* Con esta pregunta se aprende a localizar los fallos en el desarrollo de la película y nos obligamos a analizar los motivos que están provocando que se tambalee.
- *¿Qué partes de la película parecen funcionar y cuáles se arrastran, y por qué?*
- *¿Qué participantes le llamaron más la atención y cuáles resultaron menos atractivos?* Algunos pueden ser más simpáticos y agradables, o resultar mejor ante la cámara que otros.
- *¿Se alternaban satisfactoriamente los diversos tipos de material, o hubo algunos de características similares que resultaban amontonados e indigestos? ¿Dónde se lograron yuxtaposiciones y contrastes eficaces? ¿Se pueden conseguir más? La variedad es tan importante en el relato como en las comidas.*
- *¿Obtiene la audiencia demasiada información en la exposición, o demasiado poca?* A veces una secuencia “no funciona” porque el terreno no se ha preparado adecuadamente o porque no existe suficiente contraste con la secuencia siguiente.
- *¿Se podría retrasar la exposición?* Cuando la exposición es excesiva o se plantea demasiado pronto, reduce el deseo de concentrarse, pues se ha eliminado la tensión que para el espectador supone anticiparse a lo que va a suceder.
- *¿Qué clases de alusiones metafóricas observó en su material? ¿Se podrían hacer más?* El mensaje subliminal es la forma en que da a entender sus valores y creencias. El que su relato tenga una carga metafórica es tan importante para su audiencia como un subsuelo acuífero para el pasto.

## TRABAJAR CON EL MATERIAL DESCARTADO

Una estrategia de mucha utilidad después de ver un montaje es la de hacer una lista de lo que le llamó la atención; posteriormente, haciendo uso de la edición con las transcripciones, se hace una lista de cualquier otra cosa que se nos haya olvidado. La memoria humana descarta a propósito todo aquello que no considera significativo. Todo ese material que ignoraba lo olvidó porque, sea cual fuere su propósito y el aspecto que tenía sobre el papel, lo cierto es que no funcionaba. Esto no quiere decir que nunca podrá funcionar; sólo significa que, tal como está, no funciona.

He aquí algunas razones por las que el material no funciona:

- *Dos o más secuencias pretenden recalcar un punto similar.* La repetición no es lo que hace que progrese el argumento de una película, si no se produce una escalada creciente de aspectos interesantes. Debe hacer unas cuantas elecciones y eliminar lo superfluo.
- *El clímax está fuera de lugar.* Se está utilizando el material con más fuerza demasiado al principio y la película no tiene una subida emocional.
- *La tensión sube, y después se estanca.* Si se va elevando la temperatura, pero baja inadvertidamente antes de que haya llegado al apogeo que se había previsto, se perjudica seriamente la reacción del espectador. A veces la simple transposición de una o dos secuencias obra maravillas.
- *La película provoca falsas expectativas.* La película, o una parte de ella, fomenta expectativas que nunca se llegan a plasmar.
- *El material es bueno, pero, por alguna razón, la audiencia no lo capta bien.* Es el contexto el indicativo que recibimos de la película, y si éste nos da señales poco claras, o no enfoca los temas correctamente, el material resulta monótono y pierde interés.
- *Finales múltiples.* Ha de decidir cuál es el verdadero tema de la película y saque las tijeras de podar.

## EL DIRECTOR DE DOCUMENTALES COMO DRAMATURGO

Si todo este interrogatorio tiene una sospechosa similitud con el análisis tradicional del drama, es porque precisamente eso es lo que es. Al igual que un dramaturgo que está presenciando una primera representación, está utilizando su olfato instintivo por el drama para oler los fallos y debilidades. La tarea es ardua, porque nadie puede hacer mediciones objetivas. Lo único que puede hacer es utilizar sus propios instintos para *percibir* el resultado dramático de su material. Si se siente inseguro, llame a unas cuantas personas que tienen reacciones y gustos que usted respeta. Probablemente descubrirá que hay bastante unanimidad en lo que le dicen.

*¿De dónde proviene este sentido dramático?* Mi opinión personal es que proviene del inconsciente colectivo, que es una de las constantes humanas. Por lo que se ha podido saber, ha sido un impulso humano desde la antigüedad. Nos sentimos impulsados a contar historias y, a la vez, tenemos ansia de oírlas, en ocasiones una y otra vez. Piense en las variaciones de las leyendas del Rey Arturo que existen: las historias son un producto de la Edad Media y, sin embargo, se siguen adaptando y poniendo al día, ¡y nos siguen proporcionando placer después de mil años!

De alguna manera, el documental mantiene la tradición oral; es historia personalmente sentida y retransmitida. Para que tenga éxito, el documental también debe conectar con la vida emocional e imaginativa de una audiencia contemporánea. Como director, debe uno preocuparse no sólo por la autoexpresión, que es con demasiada frecuencia una manifestación narcisista de la consciencia o de los sentimientos propios, sino también por la idea de servir a la sociedad en que se vive.

Como todos los que se dedican al mundo del espectáculo, el Cineasta lleva una vida económicamente precaria y, o bien satisface los gustos de su público o pasa hambre. Robert Richardson, en su libro *Literature and Film (La literatura y el cine)*, argumenta con mucho fundamento que la vitalidad y el optimismo del cine, en contraste con otras formas de arte del siglo XX, son debidos a que se crea en colaboración y que depende de la respuesta del público. Mientras que es absurdo y cínico mantener que la aprobación de las masas es lo único que importa, la continuada presencia del arte folklórico —comedias, poesía, música, arquitectura y los cuentos tradicionales— debe hacernos ver el valor que tiene el que compartamos los indoctos gustos de nuestros antepasados.

Un hecho indudable es que los gustos e instintos de la persona “ordinaria” —los suyos y los míos— están altamente cultivados y culturados. Pero como rara vez los discutimos en profundidad, y no los utilizamos conscientemente para hacer manifestaciones sobre el arte, carecemos de confianza cuando ha llegado el momento de vivir conscientemente de ellos. La confección de un documental es emocionante, precisamente, porque le reta a uno a hacer una abierta manifestación de sus percepciones y juicios.

## HACER QUE LO VISIBLE SEA SIGNIFICATIVO

Refiriéndome nuevamente a *Literature and Film*, Robert Richardson se refiere en el capítulo 5 al problema esencial con el que se enfrentan los cineastas en comparación con los escritores: «En la literatura se tiene muchas veces el problema de hacer que lo importante sea de alguna forma visible, mientras que en el cine lo que se intenta es lograr que lo visible sea importante.»

Como ya hemos dicho antes, es difícil dirigir la atención de la audiencia más allá de lo que está, literal y materialmente, frente a la cámara. Por ejemplo, una escena en la que una madre está preparando la comida para sus hijos puede aceptarla tal como nos es presentada. ¿Y qué?, se me podría preguntar.

Las madres preparan la comida para sus chicos en todas partes. Pero existen matices: uno de los hijos tiene una persistente dificultad para decidir lo que quiere comer. La madre está intentando controlar su irritación. Si examinamos la situación con mayor atención, advertiremos que el chico parece estar llevando a su madre por donde se le antoja. Y con un estudio algo más profundo nos daríamos cuenta de que el tema de los alimentos y el comer se ha convertido en un campo de batalla. Es su frontera en la lucha por el poder. La autoridad moral de la madre proviene del hecho de que le está diciendo que tiene que comer para conservar la salud, mientras que el chico, con la desesperante actitud que adopta al no hacerla caso, hace valer su autoridad sobre su propio cuerpo.

Lo que tenemos aquí (y con mucha frecuencia en las películas) es el problema de hacer que lo visible —una comida— tenga importancia, ya que en realidad es un campo de batalla metafórico. Si hubiéramos visto al chico y su madre en algún otro conflicto de carácter más abierto, probablemente leeríamos la escena correctamente. Naturalmente, hay otras maneras de sensibilizar nuestra atención al mensaje subliminal de la escena. Pero sin un soporte estructural adecuado se nos pasaría completamente por alto la importancia y universalidad de una escena como ésta. Es evidente que lo que el cineasta está viendo que sucede no tiene necesariamente que llamar la atención de los espectadores que ven la película por primera vez, incluso los más perceptivos, porque no tienen, como usted, conocimiento de lo que ha sucedido entre bastidores y tampoco han podido visionar el material en la sala de montaje, lo cual proporciona un conocimiento más profundo de los diversos aspectos y matices. La evolución que usted sufrió debe sufrirla la audiencia de manera idéntica y hasta el mismo punto, pero en 30 minutos en lugar de las 30 semanas que usted empleó.

## CUANDO LAS AGUAS HAN VUELTO A SU CAUCE, ¿QUÉ VA A SUCEDER?

Después de visionar el primer montaje es cuando realmente comienzan a advertirse los aspectos fundamentales de la película. Tal vez se hagan realidad sus temores: que su película tiene al menos tres finales —dos falsos y el que usted pretende que tenga—. O quizás su personaje favorito no causa ningún impacto, al lado de Otros que parecen tener más vida y espontaneidad. Hasta incluso puede tener que admitir, muy a su pesar, que la secuencia de la sala de baile, que tanto trabajo costó rodar, sólo tiene un minuto realmente aprovechable o que la mujer a la que entrevistó para que le diera una opinión de no mucha trascendencia en realidad dice cosas que llaman mucho la atención y amenaza con desplazar a un personaje “importante”.

El primer ensamble es en realidad una audición del mejor material, y un punto de partida para una película más densa y compleja. Como espectáculo, es un material lamentablemente inadecuado, porque es demasiado largo y tosco y, sin embargo, debido a su propia sencillez y carencia de pretensiones artísticas, puede ser un material conmovedor y emocionante.

En las siguientes fases no intente arreglarlo todo de un solo golpe maestro.

Ocúpese solamente de las necesidades principales de la película en cada nueva ronda de cambios. Apriete los dientes y prescinda del placer de afinar al máximo detalles que no son esenciales, porque de lo contrario descubrirá muy pronto que los árboles le impiden ver el bosque.



## CAPÍTULO 22

### El montaje: el proceso de refinamiento

#### CONSEGUIR FLUIDEZ

Cuando pase su primer ensamble por la pantalla del monitor dos o tres veces, cada vez se dará más cuenta de que es una serie de bloques amazotados de material con una terrible falta (le fluidez. Tendrá, en primer lugar, algún material explicativo, a continuación varios bloques de entrevistas; después, un montaje de tomas, seguidas por otro bloque de alguna otra cosa, etc. Las secuencias de la película están dispuestas en forma similar a las carrozas de un desfile: cada una es bastante distinta y con una perceptible separación de las demás. ¿Cómo se consigue la fácil fluidez que se aprecia en las películas que hacen otros? Para explicar esto, tengo que hablar en primer lugar de la forma en que funciona la percepción humana y de la medida en que ésta afecta a los cambios en la línea de visión.

#### EL MONTAJE IMITA LA CONSCIENCIA HUMANA

Consideremos el caso de dos personas que están sosteniendo una conversación, situación que es muchas veces objeto de un tratamiento dramático. Cuando una escena así está representada por actores sin experiencia, ocurre invariablemente que se miran a los ojos mientras conversan. Ésta es la idea estereotipada de la forma en que conversa la gente. Pero, como siempre, la realidad es mucho más sutil e interesante, ya que, si se observa a usted mismo durante una conversación normal, descubrirá que tanto usted como la otra persona establecen contactos visuales sólo de forma *fugaz*. La intensidad de un contacto visual se reserva generalmente para momentos especiales.

En cualquier intercambio, consciente o inconscientemente, actuamos sobre la otra persona, o la otra persona actúa sobre nosotros. En momentos cruciales observamos los gestos faciales o las actitudes de otras personas para esclarecer nuestras ideas. La mayoría de las veces la mirada de un oyente descansa sobre objetos neutrales mientras analiza mentalmente el posible significado de las palabras de su interlocutor. Si prestamos atención a estas desviaciones de la mirada y buscamos la motivación que existe tras los cambios, nos habremos acercado mucho a la pauta que debemos seguir para adoptar nuestras decisiones, tanto en lo referente al trabajo de la cámara como al proceso de montaje.

Ahora haga el papel de un observador interesado y, dándose cuenta de la forma en que su mirada se traslada de una persona a otra, contemple a dos personas mientras están conversando. Observe la frecuencia con la que sigue las desviaciones de sus miradas y traslada su vista a otro lugar para ver lo que ha atraído su atención. Mientras observa se dará cuenta no sólo de que existe un ritmo y una motivación en las desviaciones de sus miradas (que dependen de la cambiante estructura de la propia conversación), sino también de que *en cada momento sus ojos toman sus propias decisiones sobre hacia dónde deben mirar*. Centrará su atención en una parte u otra, según las acciones y reacciones de la pareja y los cambios en la dirección de sus miradas.

Observará que muchas veces deja al orador a la mitad de una frase para comprobar el efecto que está causando a su oyente. Inconscientemente, con la experiencia de toda una vida, *“montamos” según las intuiciones que vamos desarrollando, con el fin de extraer de la escena la información subliminal*.

Este pequeño ejercicio aclara en cierto modo cómo y por qué se desarrolló el proceso de montaje hasta convertirse en lo que ahora conocemos.

#### LA FORMA DE VER

En mi ejemplo anterior, una película tendría que hacer llegar tres puntos de vista distintos: uno por cada uno de los participantes, y un tercero para representar la perspectiva del observador que está haciendo el relato. Este último está fuera del ámbito consciente de los dos oradores y tiende a mostrarles de forma más independiente, con la actitud que adoptaría un autor. Por consiguiente, según las elecciones que se hayan hecho durante el proceso de montaje, el espectador podrá identificarse con cualquiera de los dos personajes, o con la perspectiva del observador que relata la historia, que es de una mayor objetividad. Por ejemplo, mientras habla el personaje A, la película podría dejar que el espectador que mire a A o a B, para compartir la perspectiva que tiene uno del otro, o bien dejar que mire a ambos mediante un plano general. Esta flexibilidad de punto de vista permite que el director estructure no solamente lo que ve el espectador, sino también el punto de vista que está compartiendo en cualquier momento determinado. Esta forma de ver —analítica o de sonido— está basada, naturalmente, en la forma en la que profundizamos inconscientemente en cualquier acontecimiento que nos interesa. Así es como el proceso fílmico *imita la averiguación interpretativa que acompaña y dirige la observación humana*.

Al describir este fenómeno, conseguimos que parezca más complicado de lo que en realidad es. La consciencia fílmica y la humana pueden regirse por reglas idénticas y complejas, pero la mejor escuela siempre será el movimiento de su propia consciencia, es decir, lo que usted ve, lo que oye, lo que actúa sobre su forma de sentir y lo que todo ello le hace pensar. Los seres

humanos son semejantes unos a otros (de lo contrario no existiría el cine), y a muchos signos verbales —el lenguaje del cuerpo, los cambios en la dirección de la mirada, las inflexiones de la voz y determinadas acciones— les concedemos un significado similar. La gran ventaja del documental es que es una verdadera escuela en estas cuestiones.

## RITMOS DE MONTAJE: ANALOGÍA CON LA MÚSICA

La música nos sirve de analogía útil al examinar una versión montada de una conversación entre dos personas. Tenemos en marcha dos ritmos distintos, pero entrelazados: en primer lugar está el esquema rítmico de sus voces en una serie de frases que marcan un flujo y reflujo, que se aceleran, que disminuyen la velocidad, que se detienen, que vuelven a empezar, que se desvanecen, etc. Como fondo de esto y siguiendo muchas veces la pista rítmica de los ritmos del sonido, está el ritmo visual establecido mediante el complejo entramado de cortes y empalmes y el movimiento y la composición de la cámara. Las dos corrientes, visual y sonora, tienen un curso independiente y, sin embargo, tienen una relación rítmica, como la música y los movimientos físicos de un concierto con un fondo de baile.

Quando oímos a un orador y vemos su rostro mientras habla, el sonido y la visión están aliados, como la armonía musical. Podríamos, no obstante, romper el carácter literal de oír y ver siempre la misma cosa (armonía) haciendo que la transición de escena a escena se convierta en un rompecabezas temporal.

He aquí un ejemplo: Vamos a pasar de un hombre que está hablando sobre el paro a una vista sombría de la ciudad. Comenzamos con el orador en imagen y sonido y pasamos entonces a la vista de la ciudad mientras aún está hablando, dejando que las palabras que le quedaban por decir floten sobre la vista de la ciudad. El efecto es el siguiente: mientras nuestro sujeto nos habla sobre el creciente paro, miramos por la ventana hacia fuera para ver las casas que se esparcen bajo nosotros, los aparcamientos vacíos y las chimeneas frías de las fábricas cerradas. La versión filmica imita la mirada instintiva de alguien que está allí sentado escuchando: las palabras del orador tienen el potente contrapunto de la imagen, y la imagen da rienda suelta a nuestra imaginación, reflexionamos sobre la magnitud del desastre y lo que debe suponer ser una de las personas que habitan aquellas casas.

Este *contrapunto* de una clase de sonido contra otra clase de imagen tiene sus variaciones. Uno de los fines es, simplemente, el de ilustrar: vemos que está teniendo lugar lo que las palabras sólo pueden describir.

También se emplea para explotar discrepancias. Por ejemplo, oímos a un maestro que está describiendo una filosofía de la enseñanza ilustre y atrayente, pero vemos que la misma persona está dando su clase con un tono monocorde abrumando a sus aburridos alumnos con una profusión de hechos que no vienen al caso y no permitiendo su discusión. Esta discrepancia, si seguimos con la alusión musical, es una *disonancia* e incita al espectador a esperar una resolución. Al comparar las creencias del maestro con lo que pone en práctica, el espectador llega a la conclusión de que esta persona no se conoce a sí misma.

## EL CONTRAPUNTO EN LA PRÁCTICA: UNIFICACIÓN DEL MATERIAL PARA DARLE FLUIDEZ

Una vez que haya encontrado un orden razonable para el material, querrá usted combinar el sonido y la acción de una forma en la que puedan derivarse ventajas de las técnicas de contrapunto. Como ya hemos dicho, en la práctica esto supone reunir el sonido de una toma con la imagen de otra toma. Para sacar provecho del ejemplo en el que un maestro que sostenía una magnífica teoría sobre la enseñanza luego resultaba ser muy poco eficaz en la práctica, se podría mostrar esto en pantalla haciendo dos rodajes separados, uno de una entrevista adecuadamente estructurada, y el otro del maestro hablando monótonamente en la clase.

Al hacer el montaje colocamos estas tomas en yuxtaposición. De acuerdo con un método conservador, en el primer ensamble se alternarían los segmentos como en la Figura 22.1 A: un bloque de entrevista en la que el maestro comienza a explicar sus ideas, después un bloque de enseñanza, después otro bloque (le explicación, a continuación otro de enseñanza, y así hasta conseguir una completa exposición del punto que se desea resaltar. Esta es una forma común, pero tosca, de lograr el objetivo, y después de unos cuantos cortes, tanto la técnica como el mensaje son predecibles. Yo lo denomino *boxcar cutting* (corte de vagones), porque cada trozo pasa con tanta regularidad como unos vagones por una vía de ferrocarril.

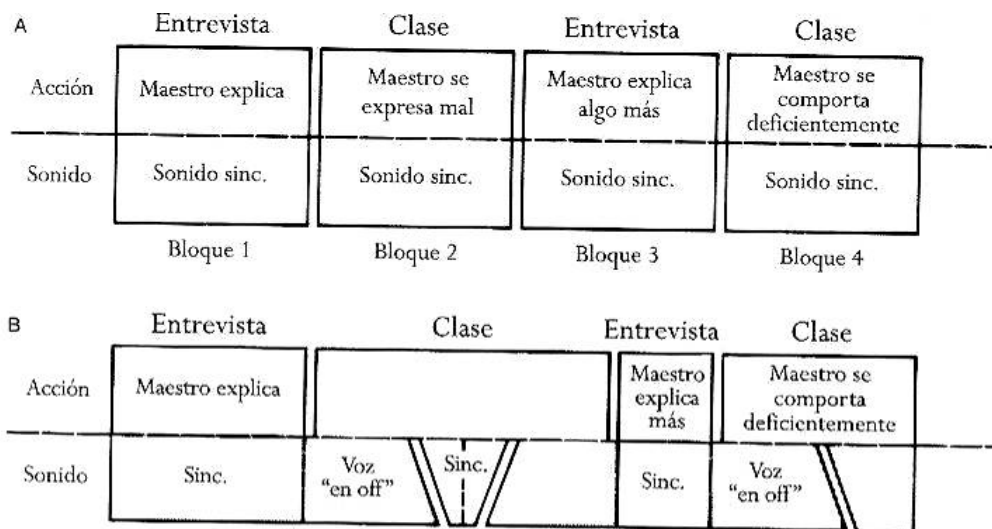


Figura 22.1.

A) Un primer ensamble de material a través de un esquema de bloques, en comparación con B, un montaje solapado que permite un contrapunto simultáneo de idea y actualidad.

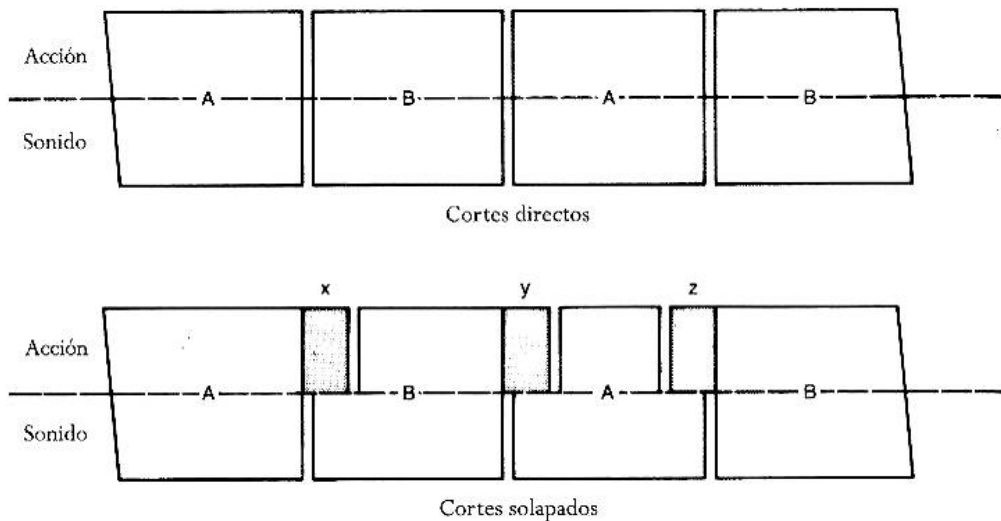


Figura 22.2.

Se puede hacer un corte solapado entre dos personas que conversan. X, Y y Z se solapan en los planos de reacción. Utilice esta técnica para reducir los intervalos de sonido entre los conversantes.

En lugar de manejar de forma alternativa los dos grupos de material, sería mejor integrarlos, como en la Figura 22.1 B. Dejemos que comience la explicación de su teoría de la enseñanza y cortemos entonces para pasar a la secuencia de la clase, manteniendo el sonido ambiental a bajo nivel para que se puedan seguir escuchando las voces de la entrevista. Cuando la voz ha terminado su frase, elevamos el nivel de sonido de la secuencia de la clase y lo dejamos a potencia normal hasta que el maestro comience otra vez a hablar. En ese momento volvemos a bajar el sonido ambiental para que se oiga nuevamente la voz del maestro. Al final de la acción en la clase, cuando lo que dice es interesante, pasamos al maestro en sincronización (para que se vea su imagen y se oiga su voz). Al final de lo que era el Bloque 3 en la Figura 22.1 A, continuamos con su voz, pero cortamos para pasar nuevamente a la clase —sólo imagen—, en donde vemos a los chicos del Bloque 4 aburridos y sumidos en confusión. De esta manera, en lugar de manejar la descripción y la práctica mediante bloques separados de material, la descripción se contrapone a la práctica, las ideas a la realidad, con lo cual se consigue un contrapunto de mucha fuerza.

Las ventajas son múltiples. La secuencia total es más breve y tiene una mayor viveza. El material de "busto parlante" se mantiene a un mínimo que resulta interesante, mientras que el material comportamentista, la evidencia que nos proporciona la clase y con la cual comparamos sus ideas, está ahora en mayoría. Cuando se hace este contrapunto de aspectos esenciales, la entrevista se puede ir reduciendo y afinando, para que lo que se presente tenga una calidad muscular y enjuta que generalmente no

se consigue en una reminiscencia sin montar. Hay una yuxtaposición más próxima y más significativa entre la teoría vocalizada y el comportamiento real del maestro al dar la clase. Se reta inmediatamente a la audiencia a que reconcilie las ideas del maestro con lo que en realidad está haciendo.

El montaje mediante contrapuntos no se puede desarrollar en la edición sobre papel de las transcripciones, pero generalmente se decide con bastante conocimiento de causa cuáles son los materiales que pueden ser combinados para obtener buenos resultados. Los detalles se irán perfilando sobre la base de los propios materiales.

## PARTICIPACIÓN ACTIVA DE LA AUDIENCIA

Un factor importante es que una más cuidada estructura de la palabra la imagen sitúa al espectador en una nueva relación con la “evidencia” que ha sido presentada, ya que le incita a que tenga una participación activa, y no mente pasiva. El contrato ya no es sólo para absorber y ser instruido. Se invita a la audiencia a que interprete y sopesa lo que ve y oye. Ahora la película utiliza algunas veces la acción para ilustrar y otras para contradecir lo que se ha establecido y ha parecido ser cierto. Se invocó el juicio del espectador independiente en el ejemplo anterior del profesor y la clase, porque las ideas del profesor actuaban como una narración interesante no fidedigna, en lugar de ser una suave orientación convencional.

No obstante, la yuxtaposición y el contrapunto pueden estimular la imaginación de otras formas cuando se modifica el acoplamiento convencional del sonido y la imagen. Por ejemplo, podríamos hacer una toma callejera en la que una pareja de jóvenes entra en un café. Suponemos que están enamorados. Se sientan a una mesa junto a una ventana. Nosotros estamos fuera, cerca de una pareja de ancianos que están hablando del precio del pescado, pero la cámara se acerca a la ventana para que podamos ver a la pareja charlando de forma animada y afectuosa. Aunque vemos a la joven pareja, oímos a la pareja de ancianos que discuten sobre el precio del pescado. Lo que se pretende es establecer un contraste irónico entre dos situaciones de intimidad distintas: vemos a una pareja de enamorados pero oímos las preocupaciones de unas personas maduras que son presagio de males futuros. Con una gran economía de medios, y no poco buen humor, se pone a flote una idea cínica sobre el matrimonio — idea que el resto de la película podría al final disipar mediante la sugerencia de alternativas que actuaran de contrapeso.

Mediante la creación de una estructura de sonido e imagen que requiere una interpretación, en una película se pueden yuxtaponer dos ideas auténticas con una gran economía de medios, y fomentar al propio tiempo la implicación de la audiencia con la naturaleza dialéctica de la vida. Hay muchas personas a las que no les gusta que se les presente un reto de carácter tan serio y preferirán recurrir a diversiones que resulten más cómodas. Por consiguiente, los documentales deben aspirar a ser tan graciosos, tan naturales y tan conmovedores como la propia vida, si desean compartir con su audiencia los lados más oscuros de la vida.

El principio básico del contrapunto en las impresiones visuales y sonoras es sólo una prolongación de lo que se llamó *montage* en los principios de la historia del cine. Aquí, la yuxtaposición de dos tomas implica afinidad y continuidad, pero es la imaginación de la audiencia la que proporciona el enlace entre los planos y entre las secuencias. El empleo del contrapunto en el sonido llegó bastante tarde y creo que fue desarrollado por los fabricantes de documentales. En el cine de ficción, las películas de Robert Altman, desde *MASH* (1970) en adelante, reflejan una extraordinaria inventiva en la producción de un denso contrapunto en sus pistas de sonido. El técnico de sonido de Altman llegó a construir una grabadora especial de sonido de 16 pistas, para ser utilizada en las localizaciones, que podía hacer grabaciones individuales de las señales de hasta 15 micrófonos de radio.

## SOLAPAMIENTOS: SECUENCIAS DE DIÁLOGO

Otro dispositivo de montaje contrapuntual que es muy útil para ocultar los empalmes entre planos es el que se denomina *cambio de plano con solapamiento* (encabalgamiento). Hace que el sonido salga antes que la imagen, o viceversa, evitando así el brusco corte de nivel que resulta cuando el material ha sido ensamblado en bloques en forma lineal.

Observen la Figura 22.2. Hay una versión de corte directo de una conversación entre A y B en la que el que habla está en pantalla. Después de un rato, esto resulta demasiado predecible y, por lo tanto, aburrido. Esto se puede aliviar intercalando algunos planos de reacciones de uno u otro interlocutor (no se muestran).

Observe ahora la misma conversación con el empleo de planos solapados. A comienza a hablar, pero cuando oímos la voz de B, esperamos que diga una frase antes de pasar a su imagen. B es interrumpido por A y, esta vez, mantenemos la frustrada expresión de B antes de pasar a A, que está remachando el punto que deseaba exponer. Antes de que termine A, y como ahora nos interesa el creciente enfado de B, cortamos y pasamos a este último, que está moviendo la cabeza. Cuando A ha terminado, B pone punto final a la discusión, y hacemos un corte para pasar a la siguiente secuencia. Las tres secciones de reacción integrada se han marcado en la Figura 22.2 con las letras X, Y y Z.

¿Cómo decide cuándo ha de hacer un solapamiento? Por lo general, es una fase posterior del proceso de corte, pero precisamos una teoría orientadora. Volvamos por un momento a mi modelo para el montaje: la consciencia humana. Imagine que está presenciando una conversación entre dos personas; tiene que girar su cabeza de la una a la otra. Pocas veces la girará en el momento justo para coger al siguiente orador comenzando a hablar —sólo un ser omnisciente podría ser tan exacto—. Los montadores con poca experiencia o los que —por decirlo con toda claridad— son muy malos invariablemente hacen cortes limpios, nivelados, entre los oradores, y el resultado tiene un aspecto prefabricado y premeditado que destruye la ilusión de que se está presenciando una acción espontánea.

En la vida real pocas veces se puede predecir qué persona es la que va a hablar a continuación y, frecuentemente, es la voz nueva la que nos indica dónde hemos de mirar. Por consiguiente, para que un montador de película o video pueda convencernos de la espontaneidad de una secuencia de diálogo, tiene que reproducir los giros disyuntivos que hacemos inconscientemente cuando nuestra vista sigue a nuestro oído, o cuando nuestro oído centra la atención con retraso en algo que acabamos de ver.

Los cortes eficaces reproducen las necesidades y las reacciones del observador involucrado, como si nosotros mismos estuviéramos allí. Cuando escuchamos a un orador que comienza a explicar su punto de vista, desviamos con frecuencia la vista para observar el efecto que su argumento ejerce sobre su oyente. Cuando aún lo estamos pensando, dicho oyente comienza a replicar. En el momento en que el orador se está expresando con mayor emotividad, sentimos el deseo de trasladar nuestra atención al oyente y, por lo tanto, sin ninguna ceremonia, dirigimos nuestra mirada hacia él. Al ver que ha apretado los labios, sabemos que se siente molesto.

En este caso estamos recibiendo dos impresiones complementarias: la del orador, a través de nuestro oído, y la del oyente, a través de nuestra visión, escuchando a la persona que actúa y mirando a la persona sobre la que se actúa. Cuando la situación se invierte y nuestro oyente ha iniciado su contestación, dirigimos nuestra vista nuevamente al orador original para ver cómo está reaccionando. Inconscientemente buscamos pistas visuales sobre la vida interior de los protagonistas en las expresiones faciales o en su lenguaje corporal.

Este tipo de corte permite que el espectador se dedique no solamente a oír y ver a cada orador mientras habla (lo cual sería aburrido), sino también a *interpretar lo que está sucediendo dentro de cada uno de los protagonistas* al presenciar los momentos clave de acción, reacción o visión subjetiva. En términos dramáticos, es la *búsqueda del texto subliminal*.

Para el aspirante a montador el mensaje es claro: para ser fiel a la vida y para implantar en la audiencia las sensaciones que va desarrollando el observador crítico, los puntos de cambio del sonido y la imagen deben ser cortes escalonados, en lugar de nivelados. Esta importante disyunción se consigue mediante los planos solapados, ya que es posible efectuar los cortes en la película de plano en plano, independientemente del ritmo de la palabra en la pista de sonido que establece que "ahora es el turno de él, ahora es el turno de ella, ahora es el turno de él."

## SOLAPAMIENTOS: TRANSICIONES ENTRE SECUENCIAS

De la misma forma, la transición de una secuencia a otra también puede ser un corte escalonado. Por ejemplo, imaginemos que un chico y una chica están hablando de salir juntos. El chico dice que le preocupa el que la madre de la chica intente detenerles. La chica dice: "Oh, no te preocupes por ella, yo puedo convencerla." En la siguiente escena se ve a la madre cerrando de golpe el refrigerador y diciendo con firmeza a su afligida hija: "¡Desde luego que no!"

Un corte nivelado imitaría un cambio rápido y teatral. Pero una forma más interesante de dejar la escena chico/chica sería pasar a la imagen de la madre ante el refrigerador mientras la chica todavía está diciendo: ". . . yo puedo convencerla". Mientras está terminando de hablar se produce un corte hacia delante en el tiempo para mostrar a la madre dando un portazo en el refrigerador. Y entonces dice su frase: "¡Desde luego que no!"

Otra forma de crear una elisión en lugar de presentar un cambio de escena mediante un corte brusco sería la de mantener el plano del chico y la chica y hacer que se oiga a la enfadada madre diciendo "¡Desde luego que no!" sobre el final del plano, y utilizar la sorpresa de la nueva voz como motivo para pasar a la imagen de la madre, mientras continúa la escena.

Cualquiera de estos dos sistemas sirve para hacer que los empalmes entre una escena y la siguiente se noten menos. Algunas veces quiere uno que una escena tenga una terminación lenta, quizás con un desvanecimiento, y comenzar después otra lenta y suavemente, quizá haciendo que la imagen vaya apareciendo lentamente. Con mayor frecuencia, lo que se desea, sencillamente, es cortar de una escena a la siguiente y mantener el ritmo. Un corte nivelado hará con frecuencia que el espectador se encuentre demasiado bruscamente en un nuevo lugar y tiempo, por lo cual quizás resulte necesario un desvanecimiento para integrar las dos escenas. Pero los desvanecimientos insertan un período de pausa entre las escenas, con lo cual se pierde el ritmo que se deseaba mantener.

La respuesta es el solapamiento, que mantiene viva la pista y atrae al espectador, con lo cual la transición parece natural en lugar de forzada. Es muy probable que usted haya hecho esto con los efectos de sonido. Podría ser algo como lo siguiente: El trabajador de la fábrica se levanta de la cama perezosamente y mientras se afeita y se viste oímos un fuerte ruido de maquinaria que va en aumento y pasamos a la imagen del obrero trabajando en la línea de producción. En este caso, el *sonido anticipatorio* arrastró nuestra atención hacia la siguiente secuencia. Como nuestra curiosidad exige una respuesta a los ruidos de maquinaria en el dormitorio, no tenemos la sensación de que el cambio de localización es un cambio arbitrario.

Otra técnica de solapamiento sería la de hacer que el sonido funcionara a la inversa: Cambiamos del obrero trabajando en la línea de montaje, para pasar al momento en que está sacando alimentos del refrigerador, en su casa. El estruendo de la fábrica va decreciendo paulatinamente, mientras el hombre, exhausto, se pone a comer unas sobras del día anterior.

En el primer ejemplo el agresivo sonido de la fábrica tira de él, haciéndole salir de su dormitorio; en el segundo, el ruido se sigue escuchando aunque él ya ha llegado a casa. En ambos casos lo que se sugiere es que el sonido existe en su mente como

consciencia de lo desagradable que es su lugar de trabajo. Cuando está en casa, piensa en él y el sonido le absorbe. Después del trabajo, el estrépito continúa obsesionándole.

Utilizando solapamientos no sólo podemos suavizar las transiciones entre localizaciones, sino también sugerir la consciencia interna de un personaje central. Podríamos hacer juego de la otra manera y dejar que el silencio de su hogar siguiera persistiendo en su lugar de trabajo, donde se le vería trabajando, y se seguiría escuchando la suave música del aparato de radio de su dormitorio antes de que el creciente estruendo de la fábrica la ahogara. Al final del día los sonidos de unas risas procedentes de su televisor podrían desplazar el ruido de la fábrica, con lo cual efectuaríamos el corte para pasar a verle sentado en su casa viendo relajadamente una comedia de situación.

Al utilizar las transiciones de sonido e imagen de forma creativa nos resulta **más** fácil transportar al espectador hacia delante sin el incómodo (y costoso) dispositivo de efectos especiales, como cortinillas, encadenados, fundidos de cierre, y también es posible proporcionar pistas importantes sobre la vida interior y las inquietudes de los personajes. Estas técnicas son difíciles de captar leyéndolas en un libro. Trate de observarlas en las películas que vea y trate de dilucidar el modo en que reproducen lo que sus ojos, sus oídos y su inteligencia unidos averiguan del texto subliminal. En resumen, nuestra consciencia puede hacer un sondeo de nuestro entorno, bien monodireccionalmente (ojos y oídos sobre la misma fuente de información) o bidireccionalmente (ojos y oídos sobre fuentes distintas). Nuestra atención también se desplaza hacia adelante (imaginación y anticipación) o hacia atrás en el tiempo (memoria). El lenguaje del cine recrea todos estos aspectos de la consciencia para ayudar a la audiencia a compartir las sensaciones de una atención que actúa en distintas direcciones, la de un personaje, la del narrador, o la de ambos.

## ¡SOCORRO! ¡NO LO PUEDO COMPRENDER!

Si todo esto le supera, no se preocupe. Lo mejor que se puede hacer para comprender el proceso de montaje es coger una secuencia de ficción que sea compleja e interesante y, pasando una o dos tomas a la vez en un magnetoscopio, hacer un registro preciso de la relación entre los elementos de la pista y los visuales. En el Capítulo 6, Proyecto 6-2, "Análisis del montaje" es un programa auto-educativo para el montaje con una lista de técnicas que debe usted identificar y analizar. Después de unas cuantas prácticas, vuelva otra vez a esta sección y entonces ya todo comenzará a tener sentido.

## CAPÍTULO 23

### La narración

No está de moda hoy en día hacer uso de esa narración autoritaria que no cuenta con una presencia que confiera identidad a la voz. Sin embargo, puede usted tener la intención de utilizar, de todos modos, algún tipo de narración, pues tal vez haya dirigido una película personal o antropológica que exija, con toda razón, que su voz proporcione los enlaces y el contexto necesarios. También puede suceder, por otra parte, que se vea obligado a utilizar la narración porque los materiales de que dispone no cuentan, por sí mismos, con la suficiente exposición, o bien carecen de una línea narrativa adecuada. Podríamos decir que la narración siempre está disponible como recurso, lo cual, en multitud de ocasiones, no es ni deshonroso, ni perjudicial.

### LA NARRACIÓN COMO UNA OPCIÓN

Si durante el rodaje pudo extraer de los participantes toda la información de cierta relevancia, podrá ensamblar la película y ver si se tiene en pie. A veces resulta algo complicado poner en marcha una película (su exposición, en el idioma de los dramaturgos). En principio, no debe ser un problema establecer los necesarios antecedentes para que la audiencia pueda entrar en la película, aunque para hacerlo de forma sucinta quizás sea preciso disponer de una narración escrita.

Quizás no tenga problemas para iniciar la película, pero sí para mantenerla en movimiento. A lo mejor dispone de buenos relatos y de una acción de buena calidad, pero pasar de una secuencia a la siguiente requiere demasiadas explicaciones por parte de los participantes —explicaciones que se podrían *facilitar* en mucho menos tiempo mediante una breve narración cuidadosamente redactada.

También puede suceder que la mejor película que usted es capaz de hacer carece siempre de un sentido de resolución o cierre, porque su evidencia y argumento no logran nunca un enfoque y articulación satisfactorios. La prueba segura de esto es que una audiencia de prueba se muestre decepcionada con el impacto de la película y luego exprese entusiasmo cuando añada comentarios al material. Es evidente que una película no puede depender de la presencia de su autor para ser eficaz y, por consiguiente, la sustancia de lo que usted proporcionó verbalmente ha de ser incorporada a la película.

### INCONVENIENTES Y CONNOTACIONES DE LA NARRACIÓN

La utilización de un narrador puede resolver determinados problemas, pero se ha de tener en cuenta que se convierte en un elemento más que controlar, pues influye directamente en la estructura de la película. El elemento narración es tan intrusivo que, si su calidad no es mucha, entorpecerá el avance de la película, en lugar de hacerla progresar. La presencia de un narrador supone un problema porque esa voz sin identidad se convierte en una presencia intermediaria entre la audiencia y la “evidencia” que presenta la película. Esa voz es, naturalmente, la voz de la *autoridad*, con todas sus connotaciones condescendientes y paternalistas. Los espectadores de la televisión están mentalizados para aceptar resignadamente que la voz les diga qué producto o qué ideología les van a vender. Una película de ese tipo nos hace adoptar una actitud pasiva, ya que insiste en que, o aceptamos su autoridad, o no nos queda otro remedio que interrumpir la recepción del programa. El documental inteligente aspira a que se tengan en cuenta los valores del espectador y su capacidad discriminatoria y no sólo a invadir su memoria o a colonizar su subconsciente.

Los espectadores consideran que la voz del narrador es *la voz de la propia película* y se forman sus juicios sobre la inteligencia y los prejuicios de la película no sólo por lo que dice el narrador, sino también por la calidad de la voz que les habla y las ideas que les suscita en sus mentes. Ésta es la razón por la que resulta muy difícil encontrar una buena voz para la narración. Lo que se tiene que hallar, en realidad, es una voz que por sus palabras y su calidad actúe como intérprete de nuestra propia actitud hacia el tema.

### ASPECTOS POSITIVOS DE LA NARRACIÓN

A pesar de las opiniones desfavorables que manifieste una narración, se puede escribir y hablar de manera que no resulte ofensiva ni excesivamente condescendiente. La narración a veces es un salvavidas: puede, por ejemplo, presentar a un nuevo personaje de manera rápida y eficaz, centrar la atención en determinados aspectos o abreviar los nuevos hechos que se presentan. Cuando una película ha de encajar exactamente en una determinada banda horaria de programación, el tiempo que se ahorra con el relato oral es tiempo que se gana para añadir más evidencias.

La narración efectiva suele:

- Limitarse a la información de los hechos más útiles para los fines de la película.
- No suele manipular las emociones.
- Evita hacer juicios de valor, si no se sustentan en la evidencia.
- Evita predisponer al espectador en cualquier dirección, aunque está justificado que atraiga la atención hacia aquellos aspectos de la evidencia “visual o verbal” cuya importancia pudiera pasar desapercibida.

- Permite al espectador que forme sus propios juicios sobre la base de la evidencia que se le muestra.

La narración también puede adoptar una “voz” convencional si gira en torno a las tradiciones literarias, las baladas o la poesía.

Muchas películas adoptan estrategias narrativas especiales tales como:

- Una visión histórica, como sucede en incontables películas sobre la emigración, la guerra o la esclavitud.
- Astuta simplicidad, como la del ingenuo reportero que interpreta Michael Moore en *Roger and Me* (1989).
- Una voz que hace suposiciones del tipo “qué pasaría si...”, como en *Noche y niebla* (*Night and Fog* 1955), de Alain Resnais.
- Identificación poético/musical con el tema, como en *Night Meill*, de Basil Wright.
- Airada ironía, como en *Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel.
- La voz del escritor en primera persona que se dirige a un lector en particular, como en las cartas de guerra que se utilizan en la serie *Civil War*, de Ken Burns.
- La voz que va narrando un diario, como la que se empleó en *Diary of Timothy* (1946), de Humphrey Jennings.

## DOS ENFOQUES PARA LA NARRACIÓN

Cualquier documento escrito para el cine, ya sea una narración para un documental o unos diálogos para los actores, debe utilizar el lenguaje directo del habla cotidiana, o, de lo contrario, será un fracaso rotundo. Debido al hecho de que la película se mueve inexorablemente hacia adelante en el tiempo, su audiencia debe captar inmediatamente lo que se le está narrando, o de lo contrario, se verá obstaculizada su comprensión.

A continuación expongo dos maneras de crear una narración:

*Método 1: escribir un guión.* Es el método tradicional y suele funcionar bien si la película está basada en la correspondencia escrita, en un diario o en cualquier otro texto real. En estos casos la lectura del texto tiene pleno sentido, aunque, en principio, pudiera resultar excesivamente formal. Sin embargo, cuando lo que se pretende conseguir es la espontaneidad y darle un tono íntimo de tú a tú con otra persona, utilizar un texto escrito suele fracasar. Piense en la cantidad de películas que, con la narración como único elemento, resultan aburridas y pronto quedan obsoletas. Los fallos más frecuentes son:

- La pedantería.
- La redacción excesivamente literaria y pesada.
- Que la voz del narrador se convierta en un elemento de distracción (por monótona, por condescendiente, por egocéntrica, porque pretenda agradar a toda costa o porque contenga verdaderos elementos de distracción).

La grabación de una narración leída constituye por sí misma un riesgo. Prepárela bien con antelación y acomódela a la imagen (como más adelante se explica). No dé por sentado que saldrá bien la noche del estreno.

*Método 2: narración semi-improvisada.* La narración con un punto de improvisación, de tú a tú, establece una relación informal y atractiva con la audiencia. He aquí algunos ejemplos:

- Uno de los participantes es el narrador.
- Usted utiliza su propia voz en películas tipo “diario”, que se pretende que resulten espontáneas y no están sujetas a un guión.
- Para crear una voz poética, por ejemplo, para describir la ceremonia del té ejecutada por una japonesa (una táctica bastante cuestionable, aunque aceptada).

Vamos a profundizar un poco más en ambos métodos:

## NARRACIÓN ESCRITA

Lo primero y principal es que el narrador cuente con un buen texto. Debe hacerse a la idea de que es posible que tenga que escribir hasta veinte borradores. La prueba de calidad de cualquier texto escrito es leerlo en voz alta ante un grupo de oyentes y ver cómo reaccionan.

Los fallos más frecuentes en la narración son:

- El uso de la voz pasiva (mediante la cual el sujeto pasa a ser receptor de la acción, ¡el colmo, en este género, en el que ya hay suficientes víctimas!).
- Las frases grandilocuentes, las frases hechas y las tópicas.
- Las frases excesivamente largas.



- La sintaxis propia de la literatura o el discurso literario.
- La lingüística ampulosa.
- La jerga u otro tipo de lenguaje innecesario que se emplea para causar impresión.
- El exceso de información, porque le quita tiempo a la audiencia para imaginar o adivinar (elemento que indefectiblemente aparece en las películas infantiles).
- Descripción de lo que es evidente.
- El humor condescendiente y las voces fingidas o forzadas.

La buena narración emplea:

- El lenguaje directo y sencillo que usa la gente cuando habla.
- El término exacto para cada cosa.
- Un lenguaje fresco, porque lo rancio está de más.
- El número mínimo de palabras —como cuando se escribe poesía, en la que se concentra el significado en el menor número posible de sílabas.
- Un lenguaje equilibrado y con fuerza para el oído de quien escucha.
- Utilización de la voz activa, directa, nunca de la pasiva (por ejemplo, decir: “Aquí los emigrantes son taxistas” en lugar de “Aquí los taxis son conducidos por emigrantes”). Es increíble la cantidad de veces que nos encontramos con frases como esta última, en voz pasiva, en cualquier tipo de escrito.

Cuando haga y revise el montaje de su película, esté atento a la prosa que se emplea, para simplificarla al máximo. Sentirá una gran satisfacción cuando consiga reducir una frase, aunque sólo sea en una sílaba.

## LA PRUEBA

Empiece por analizar cada sección de la película y escriba lo que considere necesario. A continuación, lea en voz alta lo que acaba de escribir sobreponiéndolo a la sección correspondiente. Es preciso que la narración mantenga un ritmo similar en las secciones salientes y entrantes. Lo que escriba debe sonar bien en boca de cualquier orador, y debe tener la extensión adecuada a cada caso, para que no se vea obligado a acelerar o a ralentizar la lectura para acomodarla a las imágenes. A veces es necesario ajustar los comienzos y los finales de las escenas para acomodarlos a la narración.

## AJUSTE DE LA SINTAXIS

Habrán ocasiones en las que tendrá que invertir la sintaxis convencional para acomodar el impacto de un plano que entra. Por ejemplo, si tiene un plano de un gran sol naciente y una pequeña figura que se está desplazando trabajosamente a través del paisaje, el espectador reparará en el sol mucho antes que en la figura humana. Probablemente escribiría: “Ella sale al exterior sola, antes de que haya nadie por allí.” Con esto, sin embargo, el espectador se pone inmediatamente a buscar el “ella”. El resto de la frase no será asimilado, porque la mente del espectador está ocupada en la búsqueda del sujeto. Si se vuelve a redactar la frase acomodándola a la secuencia de las percepciones del espectador (sol, paisaje, mujer), tendría algo como la siguiente: “Muy temprano, antes de que haya nadie por allí, ella sale al exterior.” Esto complementa las percepciones del espectador, en lugar de nadar contra la corriente.

## AJUSTE DE LOS EFECTOS SONOROS

También es necesario hacer una modificación o interrupción de la redacción cuando se tiene que dejar un margen para los efectos sonoros que han sido previstos, como, por ejemplo, una puerta de un coche que se cierra de golpe, o un teléfono que comienza a sonar. Los efectos sonoros crean con frecuencia un ambiente de una gran fuerza e impulsan la narrativa hacia adelante, con lo cual no hace falta sobreponer comentarios sobre dichos efectos.

Los efectos también ayudan a enmascarar la causa de todos los males del documental —el exceso al hablar o, para decirlo más rotundamente, la diarrea verbal.

## LA FUERZA DE CADA UNA DE LAS PRIMERAS PALABRAS

Éste es un hecho que no se suele tener en cuenta: que la primera palabra que recae sobre cada nuevo plano influye mucho en la interpretación que la audiencia hace de él. Por ejemplo, tenemos dos planos empalmados, (como muestra la Figura 23. 1); el plano saliente es una fotografía de un artista pintando ante su caballete, y el entrante muestra el retrato de una mujer. La narración dice: “Spenser utilizó como modelo primeramente a su mujer y después a la hija de un amigo.”

Yuxtaposiciones distintas de las palabras y las imágenes dan como resultado significados bastante distintos, y la clave está en la palabra que se ha decidido que recaiga sobre el comienzo del plano entrante, tal como ilustra el diagrama. Hay una sola sección invariable de la narración, pero dependiendo de donde se sitúe con respecto de las tres imágenes: ¿identifica a la persona del retrato de tres maneras diferentes!

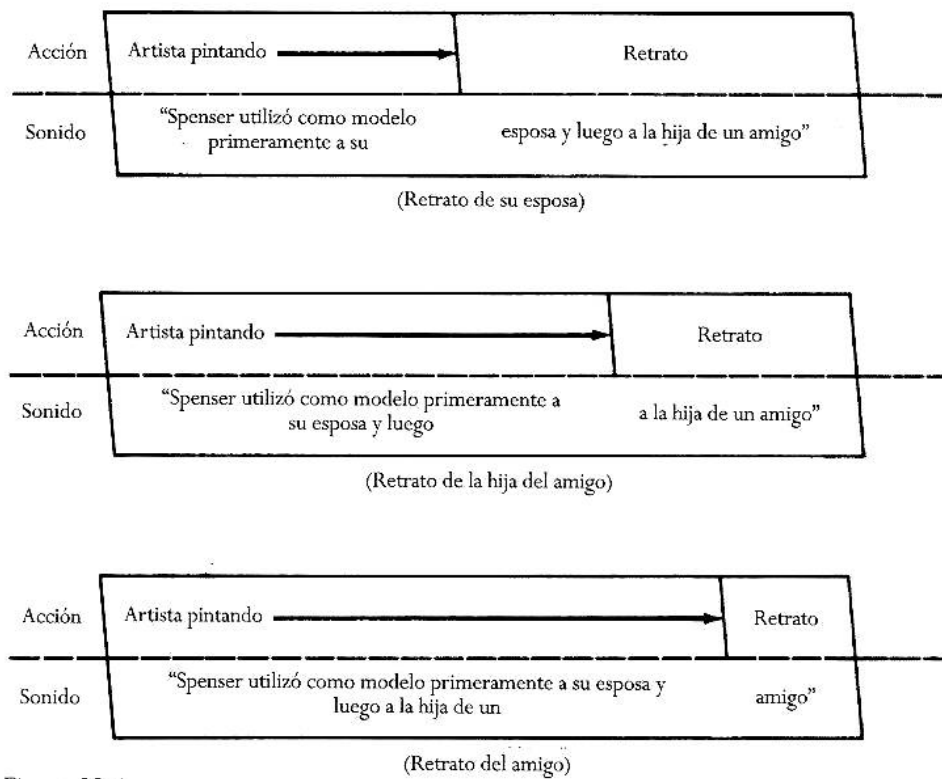


Figura 23.1. Tres puntos de corte pueden dar lugar a tres significados distintos.

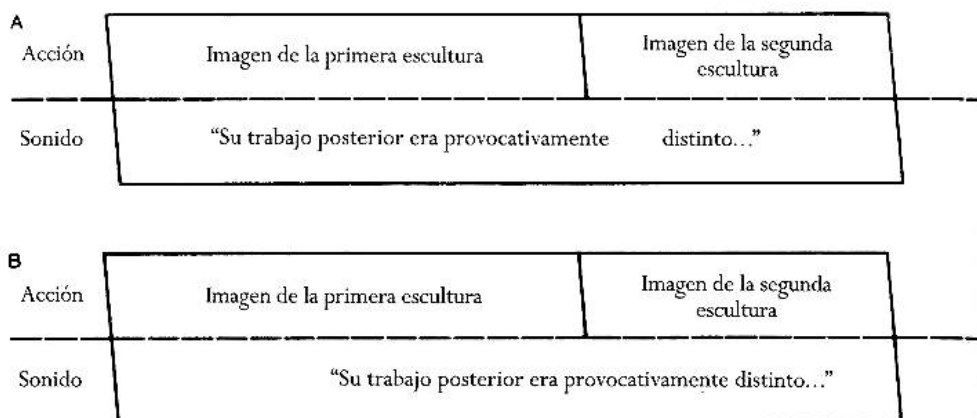


Figura 23.2. El cambio de la palabra frente a la Imagen puede matizar el significado. En (A) la segunda escultura se verá como ejemplo de la desviación en el trabajo del artista, mientras que en (B) lo que principalmente se sugiere es que fue la segunda escultura (el "trabajo posterior") la que había suscitado una agitada reacción crítica.

En otra situación —ilustrada en la Figura 23-2— el simple desplazamiento de una palabra puede alterar el matiz emocional de una imagen más que su identidad básica. Por ejemplo, se ven dos planos, cada uno con una escultura, y, en ese momento, se oye al narrador decir: "Su última obra era provocadora y diferente."

Modificando la relación entre el corte de imagen y la narración por el desplazamiento de una sola palabra, la segunda escultura pasa de ser simplemente "diferente", a ser "provocadora y diferente". Por consiguiente, la redacción acertada y la sensibilidad para la superposición sobre la imagen pueden ser elementos de comunicación muy sutiles y eficaces.

## PALABRAS “OPERATIVAS”

He estado hablando hasta ahora de escribir según las imágenes, pero también se da muchas veces el caso inverso, en el que las imágenes han de ser montadas según la narración o el diálogo. En cualquier trozo de parlamento siempre hay puntos fuertes y puntos débiles en los que se puede hacer un corte de imagen. Si examina cualquier frase hablada, observará que su intención predominante se indica mediante sílabas que son recalcadas. Por ejemplo:

“Quiero que me esperes aquí mismo y que no te muevas. Ya te hablaré más tarde.”

Esto puede tener varias lecturas, sugiriendo cada una de ellas un subtexto distinto. Pero tomemos como más probable la siguiente: “Quiero que me esperes aquí mismo y que no te muevas. Ya te hablaré más tarde.”

Cada una de las palabras destacadas representa una intención operativa por parte del orador, y yo considero que estas palabras son “palabras operativas”. Si nos ponemos a *escribir* imágenes (utilizando el formato de página partida) que sean adecuadas a este trozo de diálogo, el resultado sería poco más o menos el siguiente:

En este guión se indica un cambio a una nueva imagen a cada palabra operativa, y tanto la determinación de la madre como la terca resistencia del chico se ponen claramente de manifiesto colocando los planos frente a las palabras operativas que tienen fuerza.

Este principio de aplicación al diálogo afecta al montaje inteligente de manera muy sutil, tanto en los largometrajes de ficción como en los documentales. Si se encuentra con una secuencia que le agrada, analízala profundamente y decida qué esquema de pensamiento está tras el montaje. Este tipo de trabajo puede poner en claro la mejor forma de dirigir y montar el documental, aunque quizás no le interese que esté tan abiertamente controlado, pues a la audiencia podría parecerle que la está manipulando.

## SE DEBE COMPLEMENTAR, NO DUPLICAR

Mientras escriba la narración, debe huir de la tentación de describir lo que ya puede verse. La narración debe complementar la imagen, y nunca describir su contenido. Por ejemplo, no se debe decir que la niña de la imagen lleva un impermeable rojo (porque esto ya es evidente), y tampoco que está indecisa (porque esto también es sutilmente evidente). Sin embargo, se podría decir que acaba de celebrar su sexto cumpleaños, ya que esta información es adicional a lo que podemos ver o inferir.

Imagen	Sonido
Plano general de mujer e hijo	“Quiero que me...
Primer plano del rostro rebelde del chico	esperes aquí mismo y...
Primer plano de su mano sobre el hombro del chico	que no te muevas (pausa). Ya te...
Primer plano del rostro de la mujer, con gesto determinado	hablaré más tarde.”

## EL ENSAYO: EL BORRADOR DE GRABACIÓN

Una vez escrita la narración, grabe un borrador (una prueba rápida) utilizando a cualquier lector que tenga a mano, o bien léalo con su propia voz. Sitúe el borrador en la pista y examine el resultado desapasionadamente tres o cuatro veces. Verá que conviene hacer mejoras en la redacción, y tendrá una idea más definida de la clase de voz que necesita. También sabrá el ritmo y el colorido emocional (si lo hubiere) más apropiados. En algunos puntos el narrador tendrá que apresurarse para poder pronunciar todas las palabras y, por lo tanto, querrá reducir la narración. En otros puntos la narración será demasiado breve y escueta y precisará algún desarrollo. A partir de este momento, ya está preparado para efectuar las audiciones y grabar la voz del narrador.

## UN GUIÓN PARA EL NARRADOR

El guión que se prepare para el narrador debe ser sencillo, mecanografiado a dos espacios, y sólo ha de contener lo que el narrador va a leer. La narración deberá dividirse en bloques, debidamente numerados para que puedan localizarse con facilidad. Procure que cada bloque termine dentro de una misma página, ya que si el narrador tiene que volver hojas, pueden producirse ruidos espurios durante la grabación. Cuando ello es inevitable, se debe pedir al narrador o la narradora que coloque ambas hojas sobre una superficie, para que no tenga que manejarlas.

## LA NARRACIÓN: AUDICIÓN Y GRABACIÓN

Escribir es un arte, y decir correctamente lo que otra persona ha escrito es un arte también. Ni los actores más veteranos pueden leer un comentario sin que suene a “enlatado”. De hecho, el discurso hablado y la lectura en voz alta son cosas totalmente diferentes. Cuando se habla con alguien que nos escucha, nuestra mente está ocupada en encontrar las palabras que mejor transmitan nuestra idea, mientras que cuando leemos de un guión es nuestra voz la que nos pone en contacto con la audiencia. A

los participantes que intervienen en un documental aún va a resultarles más difícil hablar partiendo de un guión que a los actores experimentados, a pesar de que tanto las palabras que emplean como las ideas que las sustentan sean suyas.

Cuando se escoge un narrador, lo que se está haciendo, en realidad, es escoger una voz para la propia película. Se ha tenido siempre preferencia por la voz masculina, grave y autoritaria, pero esto es quizás reflejo del hecho de que los directores se consideran a sí mismos como miembros de un círculo restringido de personas dignas y privilegiadas, investidas de gran autoridad. Descubrirá que rechazará algunas voces sólo por sus connotaciones. Habrá algunas que deseará someter a una audición. Al igual que en cualquier situación en la que tiene que hacerse una elección, deberá grabar varias voces, aunque piense que ha tropezado con la perfección.

## AUDICIONES DE LA VOZ

En la audición de una narración con guión deberá dejar que la persona lea algo y después pedirle que lo lea de forma distinta, de acuerdo con unas instrucciones. Lo que le interesa es, en primer lugar, una inteligencia innata y que la persona tenga una aptitud natural, sin que precise ser dirigida. En segundo lugar debe comprobar cómo responde el narrador a unas directrices. Hay ocasiones en las que una persona puede realizar eficazmente una nueva interpretación o una mejora, pero no le es posible conservar aquella faceta que resultó bien en la primera lectura. Lo que ocurre frecuentemente con este tipo de lector es que tiene ansias de agrandar y es capaz de cumplir "órdenes" muy claras y definidas, pero no comprende la situación en su aspecto global. Esto puede llegar a ser un verdadero problema en el caso de actores cuya única experiencia se da en el campo de los anuncios publicitarios.

Cuando haya hecho la grabación de una audición, dé las gracias a la persona y dígame la fecha en la que se pondrá en contacto con ella. Aunque piense que esta persona es justamente la adecuada, no se lo diga hasta que haya escuchado cuidadosamente a los demás. La razón de esta precaución es que escuchar después la voz grabada sin la presencia de su autor puede producirle un mayor o menor grado del que le produjo durante la grabación.

Su decisión final no debe verse afectada por sus gustos personales, ni porque se sienta obligado con alguna de las personas que ha realizado la audición. La elección debe basarla únicamente en la calidad de la voz de cara a la narración. Muéstrela al narrador la película y coméntele lo que se propone llevar a cabo.

## LA GRABACIÓN Y LA DIRECCIÓN DEL NARRADOR

Trate de que la grabación se efectúe siguiendo los cánones profesionales, es decir, a la vez que se visiona la película, para poder dirigir al narrador según los ritmos y entonaciones de las otras voces. El narrador no debe estar viendo la película (esto es cometido del montador y el director) y tampoco debe oír las señales de entrada y salida marcadas en la pista, ya que todo ello es motivo de distracción. Si no tiene acceso a un estudio preparado al efecto, la labor de disposición de los equipos no le resultará fácil, sino más bien trabajosa y mucho más pesada. Grabar "barato", sin atender, de momento, a la sincronización, es arriesgado, porque cuando haya podido comprobar si la grabación se ha efectuado de forma adecuada, el artista ya se habrá marchado y no podrá volver a contar con él.

Se puede conseguir una buena grabación situando al artista a una distancia del micrófono entre 30 y 60 centímetros. El entorno debe estar acústicamente *muerto* (sin reverberaciones o ecos), y no deben existir ruidos de fondo que distraigan. Escuche a través de unos *buenos* auriculares o un altavoz situado en otra habitación. Es de extrema importancia que consiga lo mejor que puede obtenerse de la voz de su narrador. Vigile la calidad "explosiva" de ciertos sonidos o las distorsiones debidas a una sobrecarga. Una adecuada colocación de los micrófonos y una comprobación del nivel de decibelios del sonido (dB) remediarán estos defectos.

El narrador deberá leer cada bloque de narración y esperar la señal (un golpecito sobre el hombro o una luz indicadora) antes de comenzar el siguiente. Será conveniente que efectúe un ensayo y dé sus instrucciones, que deberán ser expresadas de forma positiva y práctica. El narrador debe haber visto la película para saber de qué trata, pero durante la grabación lo único que precisará saber es la forma en que debe decir algo, y no el por qué. Procure que sus instrucciones sean de tipo esencial, como por ejemplo: "Dé un poco más de calor a esa última parte" o "Me gustaría que dijera eso con un tono más serio". Procure definir específicamente la calidad que busca. Después del ensayo, grabe ese bloque y pase a ensayar el siguiente.

Habrà ocasiones en las que deseará modificar la palabra que se ha recalcado en una frase, o cambiar la cantidad de proyección que el orador está empleando ("¿Podría darle a eso la misma intensidad pero utilizando menos la voz?" o "Utilice más voz y manténgala al final de las frases"). Puede suceder a veces que el narrador tenga algún problema insuperable con la fraseología. Pídale que utilice otras palabras pero manteniendo el mismo significado. No obstante, si esto sucede con alguna frecuencia se habrá de tomar alguna medida. O bien su estilo de redacción precisa una revisión o lo que pasa es que el narrador está tratando de escribir por usted.

Cuando haya terminado de grabar la narración, vuelva a pasar toda la película para verificar que todo está en orden. Si hay una o dos lecturas que ofrecen dudas, grabe unas cuantas en versión sin sincronización exacta antes de dejar que el narrador se marche. Posteriormente, se puede escoger la que resulte mejor.

## CREACIÓN DE UNA NARRACIÓN IMPROVISADA

Una narración espontánea e informal, que parezca una conversación de persona a persona, tan difícil de conseguir cuando se escribe, es fácil de lograr a través de la entrevista. En estas circunstancias la mente del orador está ocupada pensando en el modo de reaccionar ante lo que le pregunta el entrevistador una situación que le resulta familiar, y que le lleva a utilizar un lenguaje normal. He aquí varias maneras de crear una narración improvisada:

*Improvisación a partir de un borrador del guión.* Por este método, que parte de una estructura relativa, se muestra al narrador un borrador del guión durante un breve período de tiempo, antes de la grabación. Se le hacen las preguntas preparadas para la entrevista y el narrador hace una paráfrasis del sentido del texto, puesto que no ha tenido tiempo de aprenderse de memoria, y contesta con naturalidad. Dedicarse a encontrar palabras para expresar el contenido es una simulación de lo que sucede en la vida; sabemos lo que queremos decir, pero hemos de hallar las palabras adecuadas sobre la marcha.

*Improvisación a partir de una identidad.* Por este procedimiento se proporciona al narrador un personaje para que lo “represente”. Juntos estudian al personaje para que el narrador lo conozca y le explica lo que éste quiere que la audiencia conozca. A continuación se le “entrevista”, quizás desempeñando usted mismo su papel, y se le hacen las preguntas capciosas pertinentes. Al responder en representación de un personaje definido el narrador se involucra en una relación con la audiencia muy enfocada y muy natural. Este método se puede emplear para crear una voz en *off* que represente a un personaje histórico.

*La entrevista propiamente dicha.* Éste, que es el método más común, consiste en que el director entreviste extensamente y con todo cuidado al personaje encargado de exponer el “punto de vista” del documental, probablemente, utilizando cinta de audio solamente durante el rodaje. Del diálogo que resulte de esto se puede extraer una narración extremadamente espontánea en la sala de montaje. Una variante de esta modalidad es rodar una larga entrevista sincronizada (sonido e imagen) para poder mostrar al orador en los momentos críticos. Si desea ser usted mismo el narrador, búsquese un amigo de confianza, paciente y habilidoso, que le pueda entrevistar.

Empleando cualquiera de los tres métodos, cabe llegar a un diálogo que se puede reestructurar eliminando la voz del entrevistador al efectuar el montaje. Tendrá vida y espontaneidad y establecerá una adecuada relación con la audiencia. Supondrá, naturalmente, mucho más trabajo en la sala de montaje del que produce una narración escrita, pero la naturalidad del resultado justifica el esfuerzo.

Con los tres métodos se obtiene una pista de voz espontánea susceptible de montaje, reestructuración y eliminación de la voz del entrevistador. El resultado que percibirá el público será consistente. Lógicamente, el montaje será más complicado que en el caso de una narración escrita, pero el esfuerzo habrá valido la pena.

En mi película sobre el Dr. Benjamin Spock (*Dr. Spock*, de la serie de la BBC *One Pair of Eyes*) utilicé el tercer método. El Dr. Spock era el personaje central de un programa de televisión y exponía su punto de vista sobre la agresividad humana y la escena política norteamericana durante la turbulenta década de los sesenta. La película se rodó en distintas localizaciones de los estados orientales de nuestro país, pero se montaba en Inglaterra. En una única sesión que duró todo un día le entrevisté a fondo con el fin de asegurarme de que regresaba a casa con la narración suficiente para cubrir cualquier eventualidad.

La grabación y la forma de acoplar a la imagen la narración improvisada durante el montaje son idénticas a las que se emplean para la narración con guión, por lo cual es conveniente que se lea usted toda esta sección con mucho cuidado.

## GRABACIÓN DE LA PISTA DE AMBIENTE

Tanto si está efectuando la grabación de una narración con guión o de una narración improvisada, tendrá que grabar algo del ambiente que prevalece en el estudio de grabación o la localización en la que se está trabajando, para poder disponer de una calidad adecuada de “silencio” si el montador desea prolongar una pausa o agregar algo a la cabecera de un bloque de narración. La pista de ambiente también se denomina pista de zumbido y nunca hay dos que sean idénticas, incluso tratándose del mismo estudio de grabación con utilización del mismo micrófono. Después de la grabación de una escena, una entrevista o una narración, debe ser un acto automático pedir a todos que se queden donde están, con el fin de grabar un par de minutos de silencio *con el mismo nivel de sonido que tiene el entorno*. Si se olvida este pequeño ritual, el montador puede encontrarse después con muchos problemas y dificultades.

## ACOPLAMIENTO DE LA NARRACIÓN

El acoplamiento de la narración se debe hacer cuidadosa y experimentalmente, con el fin de que las palabras operativas caigan sobre cada nueva escena con un máximo de efecto. Para conseguir esto habrá ocasiones en las que tendrá que hacer pequeños cambios de la imagen, a pesar de que aumentar o reducir las pausas naturales de la narración puede algunas veces alargar o comprimir una sección que no tiene la longitud adecuada. No obstante, debe cuidar de no romper apreciablemente el ritmo natural del orador. Aunque parezca una paradoja, es pocas veces necesaria la “manipulación” de los oradores, a no ser que existan pruebas visibles o audibles de que el montaje se ha hecho con mano dura. Un buen montaje (como cualquier otra cosa buena) es el arte que disfraza al arte.

## UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA

La música debe utilizarse con buen criterio, porque se suele hacer mal uso de ella empleándola como soporte dramático barato. Con demasiada frecuencia los cineastas recurren a la música cuando el contenido de la película no logra suscitar las emociones que pretende, y creen que la música sí va a conmover a la audiencia. La música no se debe utilizar como sustitutivo, sino como complemento de la acción o para facilitar el acceso a la vida interior e invisible (le los personajes o la situación que se representa).

La música bien elegida puede constituir el inicio del nivel emocional desde el que el público comprende lo que se le muestra. Resulta ejemplar el modo en que Errol Morris utiliza la banda maximalista de Phillip Glass en su magistral *The Thin Blue Line* (1989); en esta película (a la que Morris denomina documental negro) la bellísima y desoladora repetición de la música de Glass subraya el enigma de pesadilla en el que está inmerso un hombre que se ve atrapado cuando espera su turno para morir a causa de un crimen que no cometió.

Toda película debe contar con sus propias claves, que determinan la necesidad de la música y el momento idóneo para colocarla. Aparentemente lo natural es que haya música durante los viajes o durante secuencias puente —por ejemplo, cuando un personaje se traslada a su nueva casa—. Las transiciones en-ti-e secuencias se pueden beneficiar de la música, especialmente si ésta sirve de vehículo para cambiar de ambiente. La música realza el cambio emocional de un personaje, como, por ejemplo, cuando a un jugador de fútbol le contrata por fin el equipo en el que quiere jugar o cuando una persona se ha quedado sin hogar y pasa su primera noche en un portal. A medida que los documentales se hacen más subjetivos y más líricos, la música tiende a utilizarse con mayor libertad.

La música también se emplea para anticipar un acontecimiento e infundir tensión —en las películas de serie B se emplea este método con gran profusión—, aunque en los documentales no tiene cabida una “voz” narrativa tan evidente. La música produce una inflexión que sustituye el realismo por un punto de vista más abstracto, como hace Godfrey Reggio en su larga y rimbombante parábola *Koyaanisqatsi* (1983), que trata de la devastación de la naturaleza por parte del ser humano. También puede servir de contrapunto irónico o sugerir universos alternativos, como sucede con la banda sonora que compuso Hans Eisler para el inolvidable documental de Resnais sobre el holocausto *Noche y niebla* (1955). En lugar de utilizar imágenes sobrecogedoras de trenes cargados de deportados, con acompañamiento trágico o doloroso, la banda sonora de Eisler es en ocasiones una delicada danza fantasmal o un tenso diálogo de preguntas sin respuesta entre instrumentos de madera y viento.

En las más favorables circunstancias, la música no es meramente ilustrativa, sino que confiere voz a un determinado punto de vista, sea el de un personaje, sea el del propio narrador. Puede ser un aparte del narrador expresando una opinión o una idea alternativa que tal vez deje implícito lo que no se pone de manifiesto o comente lo que se nos muestra.

Tenga en cuenta que con la música compuesta para el cine sucede como con las deudas, que lo fácil es empezar, pero cuesta mucho acabar con ellas. Se puede convertir en tal vicio, que la apreciamos únicamente cuando dejamos de oírla. Si un trozo de música acaba de manera abrupta, puede crearnos problemas. La solución es sustituir la música por otro elemento, bien una banda de efectos significativa (como, por ejemplo, el sonido ambiente de una estación de ferrocarril) que constituya una composición en sí misma, bien los diálogos de la secuencia que viene a continuación, o tal vez un fragmento de acción emocionante que consiga centrar la atención del espectador en una nueva expectativa.

Si vamos a utilizar unas músicas no compuestas expresamente para la película, se suele hacer un fundido cuando se precisa que finalice una sección, aunque a veces se obtienen mejores resultados si la música se coloca de manera que termine de manera natural. En este último caso se dispone la música de final a comienzo y se efectúa el fundido al principio; otra posibilidad es ajustar la duración de la secuencia para que la imagen se acople a la composición completa. Cuando el tema musical es excesivamente largo, se puede recurrir a recortar frases repetidas. A los compositores les encanta expresar las ideas musicales, así que la mayoría de las composiciones están repletas de fragmentos repetidos.

Si lo que está buscando es, por ejemplo, música clásica ya grabada por casas discográficas de ámbito comercial, solicite el asesoramiento de un experto entusiasta del género. No sabrá realmente si una pieza de música es la adecuada hasta que la haya oído unida a la secuencia en cuestión. Al problema se le puede dar una solución informal que consiste en utilizar una grabadora.

El régimen de los derechos de autor de las músicas es complicado y puede suponer el pago de cuotas o la obtención de las correspondientes autorizaciones de los compositores, intérpretes, casas discográficas o editoriales. A veces se puede conseguir un acuerdo para utilizar una pieza determinada solamente si presenta la película a festivales y competiciones, y en estos casos el precio suele ser realmente insignificante. No obstante, si vende la película o percibe derechos por su exhibición, puede ser objeto de una demanda judicial. Existe la alternativa de usar música original, pero muchas películas de bajo presupuesto se hundieron debido a las divagaciones de sus partituras musicales, que eran de muy baja calidad. Antes de utilizar música mala, es mejor no utilizar ninguna; unos efectos sonoros de calidad y una ambientación adecuada pueden en todo caso componer una especie de obra musical que acabe produciendo gran efecto.

## CAPITULO 24

### El montaje: el partido final

Después de haber estado trabajando mucho tiempo en el montaje de películas, el trabajo resulta tan familiar que debilita nuestra sensibilidad. A medida que se pierde la frescura, creemos perder también nuestra capacidad de juicio. Cada versión alternativa nos parece similar a la anterior y, desde luego, todas ellas nos parecen excesivamente largas. Esta especie de incapacidad afecta sobre todo al director/montador, que ha convivido con sus propias expectativas y con la película desde un principio.

Se han de tomar dos medidas. Una consiste en confeccionar un gráfico o diagrama de bloques de la película para tener una perspectiva de las ideas y los objetivos, la otra, mostrar el trabajo de montaje a unas cuantas personas de su elección.

### DIAGNÓSTICO: CONFECCIÓN DE UN DIAGRAMA DE BLOQUES

Siempre que necesitamos comprender mejor algo, sirve de ayuda convertirlo a otro formato. Los expertos en estadística, por ejemplo, saben que las inaplicaciones que tienen sus cifras sólo se pueden hacer evidentes expresándolas mediante gráficos, tablas de figuras representativas u otras imágenes proporcionales.

En nuestro caso, la hipnotizante realidad que se desprende de una película hace que, cuando la vemos, nuestra atención esté centrada en el presente que se va desarrollando, lo cual limita en cierta medida que podamos juzgarla en su conjunto.

Afortunadamente, un diagrama de bloques nos permite examinar nuestro trabajo desde una perspectiva más objetiva y más clara.

El parte para la diagnosis del montaje, de la Figura 24. 1, permite hacer un análisis exhaustivo de la filmación.

**Parte de diagnosis del montaje**

Diagnosis del montaje		Página.....
Título de la producción.....		Duración.....
Montador..... Fecha...../...../.....		
Descripción de la secuencia mediante un breve título	Aportación de la secuencia al desarrollo del "argumento" de la película	
Sec. n.º ..... <div style="border: 1px solid black; height: 40px; width: 100%;"></div> Termina: ..... ' ..... "	Aportación: ..... ..... Duración: ..... ' ..... "	
Sec. n.º ..... <div style="border: 1px solid black; height: 40px; width: 100%;"></div> Termina: ..... ' ..... "	Aportación: ..... ..... Duración: ..... ' ..... "	
Sec. n.º ..... <div style="border: 1px solid black; height: 40px; width: 100%;"></div> Termina: ..... ' ..... "	Aportación: ..... ..... Duración: ..... ' ..... "	
Sec. n.º ..... <div style="border: 1px solid black; height: 40px; width: 100%;"></div> Termina: ..... ' ..... "	Aportación: ..... ..... Duración: ..... ' ..... "	

Figura 24.1.  
Parte de diagnosis del montaje.

Para emplearlo correctamente:

- Vea las secuencias de una en una.
- Redacte una breve descripción del contenido de cada una de ellas en el recuadro correspondiente. Cada secuencia puede aportar:
  - Información de los hechos.
  - Información o introducción de un nuevo personaje.
  - Una nueva situación o un cambio temático.
  - Una localización o una relación que se va a desarrollar en un momento posterior.
  - Un determinado ambiente o tono general.
  - ¡Cualquier otro detalle!
- Junto a este recuadro anote la aportación que hace la secuencia al desarrollo de la película en su conjunto.
- Añada el minutado (que es opcional y sirve de ayuda únicamente cuando se han de tomar decisiones a largo plazo).
- Califique cada secuencia por su grado de impacto, por ejemplo, adjudicándole de 1 a 5 estrellas (también es opcional, aunque práctico a la hora de dar prioridades).

De esta manera pronto podrá contar con un diagrama de bloques de la película que le resultará sumamente útil para ver de modo práctico y funcional lo que la audiencia va a tener en cuenta subconscientemente.

¿Qué consecuencias se derivan de la progresión de las aportaciones? Como en el caso del primer ensamble, llegará usted a conclusiones como las siguientes:

- Falta de impacto inicial o arranque excesivamente anodino, lo que provoca que se retrase el verdadero comienzo de la película (factor desastroso cuando se trata de la televisión).
- Duplicación o redundancia en la información.
- Aportación poco consistente de información imprescindible (lagunas o retrocesos en la progresión).
- El tipo de impacto que se provoca y la frecuencia con que se produce están mal distribuidos a lo largo de la película (lo cual hace naufragar el desarrollo y la progresión dramática).
- Un mismo tipo de aportación se ha hecho de varias formas, debe escoger la mejor y descartar el resto o bien darle una nueva ubicación.
- Una secuencia o un grupo de secuencias no aportan nada al impacto de la película y no tienen relación con su mensaje. Sea valiente y elimine las por mucho que le gusten.
- La película parece haber llegado a su fin antes de tiempo, con lo cual lo que resta se convierte en una recapitulación innecesaria.
- La película tiene más de un final. No es infrecuente que sean tres.

Cada uno de los males que se van observando durante el análisis sugiere su propia cura. Cuando haya puesto en práctica estos remedios podrá notar el grado de mejora que se ha logrado, aunque a veces no sea capaz de identificar la razón de esta mejora.

No deseo recalcar que una película tiene gran poder de seducción sobre las personas que la hacen. Después de los cambios radicales que se han producido hay que esperar que aparezcan nuevos problemas en el quehacer cotidiano de la filmación. Es pertinente confeccionar un nuevo diagrama de bloques, aunque lo crea innecesario, pues saldrán a la luz nuevas pegadas.

A través de los años se conocerá al dedillo muchos de los aspectos que se van manifestando durante este proceso y los podrá detectar en la fase inicial del montaje. Aun así, hay muchos cineastas de gran experiencia que continúan beneficiándose de las ventajas que les reporta este cuidadoso escrutinio.

## LA PRIMERA EXHIBICIÓN

Preparar un diagrama de bloques tiene una ventaja adicional. Como ya ha definido lo que cada ladrillo del edificio de su película ha de aportar, está muy bien preparado para poner a prueba lo que tiene intención de realizar mediante una exhibición de ensayo ante una pequeña audiencia. Debe estar compuesta por media docena de personas cuyos gustos y aficiones merezcan su respeto. Cuanto menos sepan sobre los propósitos que tiene, mejor. Deberá advertir a su público que el trabajo está en vías de ejecución y que todavía no está maduro, desde un punto de vista técnico. Quizás deba pormenorizar las cosas que aún faltan,



como la música, los efectos sonoros y los títulos. También puede ser una buena idea incluir algún título de carácter provisional, ya que esto ayudará a centrar el objetivo que tiene la película o su identidad, en beneficio de sus espectadores.

Cuando se exhiba la película, el montador debe *controlar los niveles de sonido*. Incluso gentes de cine ya experimentadas pueden hacerse un juicio muy equivocado de una película si el sonido resulta inaudible o el volumen es excesivo debido a las desnivelaciones. Tómese la molestia de presentar la película en condiciones óptimas, o arriéguese a recibir críticas negativas que quizás no respondan exactamente a la realidad.

## CÓMO SOBREVIVIR Y APROVECHAR LAS CRÍTICAS

Después del visionado, debe preguntar la impresión que ha causado la película en su conjunto. No tema enfocar las preguntas y la atención de las personas que han visionado película en un sentido determinado, pues de lo contrario alguien puede suscitar una discusión ajena a sus intereses y necesidades. La petición de comentarios críticos es un asunto que hay que manejar con cuidado, o se puede convertir en un empeño inútil. Por una parte, debe escuchar con mucha atención y, por otra, debe mantener sus opiniones fundamentales sobre el conjunto de la obra. Hable lo menos posible y de ninguna manera *explique* la película ni lo que se proponía hacer. Las explicaciones en esta fase son irrelevantes sólo sirven para confundir a la audiencia y comprometer lo que ésta ha percibido. Una película debe mantenerse por sí misma, sin necesidad de explicaciones por parte de su autor, de manera que ha de concentrar su atención en comprender lo que sus críticos le están diciendo.

Se necesita toda la auto-disciplina de que se pueda disponer para quedarse allí sentado tomando nota de lo que se está diciendo. Para muchas personas, escuchar los comentarios críticos que se hacen de su trabajo es una experiencia emocionalmente agotadora. Prepárese para sentirse amenazado, desairado, mal comprendido y valorado por debajo de lo que se merece, y además para acabar con un tremendo dolor de cabeza.

A continuación sugiero una serie de preguntas en el orden en que deben formularse, comenzando por los aspectos más importantes, para pasar después a las partes componentes:

- ¿Cuáles son las tesis de la película?
- ¿Cuáles son sus principales temas conflictivos?
- ¿Tiene una duración correcta o resulta demasiado larga?
- ¿Qué partes resultan poco claras y producen perplejidad?
- ¿Qué partes parecen lentas?
- ¿Qué partes tienen una mayor vitalidad o están más logradas?
- ¿Qué opinión le merece... (nombre del personaje)?
- ¿Qué conocimiento le ha proporcionado (situación o tema conflictivo)?

De hecho está empezando a comprobar lo que escribió al lado de cada secuencia en el apartado de “lo que aporta” y está poniendo a prueba la hipótesis de trabajo que elaboró. Según la paciencia que tenga el espectador, le harán comentarios sobre la mayoría de los sectores de la película y le dirán si consideran que se cumplieron los objetivos previstos. Pero si comienzan a moverse intranquilos en sus asientos, sólo tendrá tiempo de comprobar los aspectos más dudosos.

Anótelos todo, o haga una grabación que permita hacer las anotaciones más adelante. Posteriormente podrá pasar otra vez la película, para verla con los ojos de aquellas tres personas del público a las que se les escapó el hecho de que el chico era el hijo de la mujer. Usted comprueba que esto se insinúa dos veces, pero de todas formas encuentra la manera de introducir una frase adicional en la que el chico se dirige a la mujer llamándola “mamá”. Problema solucionado.

El director, especialmente en las escuelas de cine, ha de soportar los comentarios de los críticos que insisten en hablar de la película que habrían hecho ellos en lugar de hacerlo sobre la que acaban de ver. Cuando eso ocurra, sea diplomático y consiga que la conversación vuelva a sus cauces.

Cuando los comentarios se anulan unos a otros, es mejor no variar nada. Manejar las críticas realmente significa absorber muchos puntos de vista y, cuando se asienta el polvo, ver cómo fue posible que estas distintas impresiones se produjeran. Naturalmente, debe tener en cuenta el número de personas que detectaron un determinado problema antes de apresurarse a arreglar nada. Cuando los comentarios de diferentes miembros del público se anulan entre sí, probablemente no hará falta hacer nada. No introduzca ningún cambio sin reflexionar. Recuerde que cuando se pide a la gente que exprese sus críticas, tiende a sugerir los cambios que se podrían hacer —con el solo afán de decir después que algo aportaron a su trabajo—. *Jamás podrá, en circunstancia alguna, complacer a todos*. Ni se atreva siquiera a intentarlo.

Lo más importante de todo es no permitir que se pierdan sus objetivos principales. Nunca debe revisarlos, a no ser que existan razones fundadas y positivas para hacerlo. Mientras tanto, lo que debe hacer es *actuar solamente sobre la base de las sugerencias que apoyan y complementan sus objetivos primordiales*.

Estos momentos son peligrosos para el cineasta, al igual que lo son para cualquier artista. Desgraciadamente, resulta muy fácil dejar que su trabajo pierda su propia identidad y que también usted pierda el rumbo. Por consiguiente, es más importante seguir escuchando que actuar. No permita que un fuerte impulso emotivo le incite a modificar su película precipitadamente.

Llegado este momento, es normal que piense que ha fracasado y que lo único que tiene entre manos es un trozo de chatarra: todo esto es vanidad. Si le sucede esto, no se desanime. Podría haber tenido esta sensación durante el rodaje, lo cual hubiera sido peor. Y de cualquier forma, las cosas nunca son tan terribles como se piensa que son después de la exhibición de una copia de trabajo. Debe tener en cuenta que al público le afecta desproporcionadamente que haya un momento en el que se produce un equivocado equilibrio del sonido, u otro en el que se ha olvidado atenuarlo, o uno o dos planos que hace falta perfilar, o una secuencia que debiera haberse introducido antes. Estos desequilibrios e ineptitudes rítmicas rebajan masivamente el impacto que tiene una película para espectadores que no son especialistas. El pulido que aún tiene que hacer ejercerá una gran influencia en la acogida final de la película.

## LAS VENTAJAS DE UN APLAZAMIENTO

Es conveniente olvidar la película durante algún tiempo y dedicarse a alguna otra ocupación, tanto si queda complacido con ella como si no. Si esta preocupación es algo nuevo, no se desanime: está inmerso en las agonías que experimenta un artista. Es algo análogo a unos largos dolores de parto antes de dar a luz. Cuando vuelva a ver su película después de unos días o unos meses, se dará cuenta de que los problemas que tenía y las posibles soluciones no presentan tantas complicaciones.

## INTENTARLO UNA Y OTRA VEZ

Si se trata de una película con algo de sustancia que requiere una larga evolución en la sala de montaje, probablemente tendrá que comprobar sus méritos exhibiéndola ante otros espectadores de prueba. Quizás sea conveniente que exhiba la película, con las modificaciones que se han introducido en su montaje, ante los primeros espectadores de prueba que la vieron, para comprobar si su opinión ha cambiado. Aunque esto a veces no da mucho resultado, hay ocasiones en las que podrá usted cerciorarse de Las mejoras introducidas durante el montaje.

Como director con una gran experiencia en trabajos de montaje, estoy convencido de que la película realmente se crea durante este proceso. Aquí es donde se producen la magia y los milagros que pueden derivarse de las filmaciones. Y a pesar de que esto es cierto, ni siquiera los propios miembros del equipo de filmación saben mucho sobre lo que realmente sucede en la sala de montaje. Los que no han vivido este proceso ni lo conocen ni son capaces de adivinarlo.

## EL MONTAJE AFINADO

El resultado del proceso evolutivo que se ha descrito anteriormente se llama montaje afinado. Con típica precaución se denomina afinado en lugar de final, porque todavía puede hacer falta efectuar algunos cambios y ajustes de tono menor. Algunos de éstos pueden surgir cuando se montan las pistas de sonido para preparar la producción de una pista principal de mezclas.

## LA MEZCLA DE SONIDO

Estará preparado para hacer la mezcla de las pistas de sonido y para montar una pista master o principal cuando haya:

- Dado fin al contenido de la película.
- Acoplado la música.
- Separado las pistas de diálogo para facilitar los ajustes de nivel y de ecualización.
- Grabado y acoplado la parte narrativa.
- Acoplado los efectos sonoros y los ambientales.
- Confeccionado una tabla de mezclas.

Podría escribirse una monografía entera sobre este tema y, por tanto, lo que sigue no es más que una lista de elementos esenciales, junto con unas cuantas recomendaciones que quizás sean de utilidad. El procedimiento de la mezcla abarca:

- *Niveles de sonido relativos*: como por ejemplo entre una pista con las palabras de una entrevista en primer término y el fondo ruidoso del ambiente de la estación de autobuses.
- *Cambios de nivel*: subida del volumen, bajada del volumen, desvanecimiento del sonido, ajuste del nivel para el acoplamiento de nuevos elementos en la pista, tales como la narración, la música o el diálogo.
- *Ecualización*: el filtrado y el perfilado de pistas individuales, bien para igualarlas a otras, bien para crear un máximo de inteligibilidad, mayor atractivo para el oyente, o "comodidad auditiva". Por ejemplo, una pista en la que se ha grabado la

palabra con el ruido sordo del tráfico al fondo puede mejorarse mucho cortando las frecuencias más bajas y dejando el espectro de voz intacto.

- *Procesado del sonido*: adición del eco, la reverberación, el “efecto del teléfono”, etc.
- *Espectro dinámico*: reducción mediante un compresor del amplio espectro dinámico de la banda sonora para hacerlo más estrecho, dándole así una mayor idoneidad para la transmisión por televisión; un limitador que no afecta al espectro principal limita los picos a un nivel prefijado.
- *Perspectiva*: la ecualización y la manipulación del nivel pueden imitar, en cierto grado, los cambios de perspectiva, contribuyendo de esta forma a una sensación de espacio y dimensionalidad por medio del sonido.
- *Distribución del canal de estéreo*: si se está compilando una pista de estéreo, hay distintos elementos que van a cada lado, para dar una sensación de “distribución” horizontal.
- *Reducción de ruido*: el Dolby y Otros sistemas de reducción del ruido ayudan a minimizar el siseo del sistema, que se hace más molesto en los pasajes silenciosos.

La concentración intensa y casi onírica de la audiencia ante una buena película se ve menoscabada a veces por torpes cambios en el nivel, la calidad o el contenido del sonido. Aparte de los momentos de legítimo choque, el sonido debe ayudar a que la atención del público discurra de un plano a otro sin altibajos bruscos ni interrupciones.

Esto solamente es técnicamente posible si se alternan las distintas secciones sonoras, en forma de tablero, entre dos pistas, como se puede observar en el diagrama de la Figura 21 .2. Sin separar las pistas de la película o de la cinta de video, no se puede efectuar un encadenado de sonido (fundido de sonido) ni ajustar el sonido de una pista a otra. La razón es bien sencilla: los cambios en la mesa de mezclas llevan tiempo y no se pueden llevar a cabo instantáneamente en la unión entre dos pistas.

Tenemos un ejemplo en la Figura 24.3; el corte en la secuencia del dialogo de Paul entre el plano general y el primer plano, en el minuto 1:36 (un minuto y 36 segundos). Los 15 segundos de silencio que ya había en la pista 1 permiten que el mezclador de sonido ponga a cero el nivel de ese canal y la ecualización antes de que entre la sección de la pista siguiente. Las secciones silenciosas de cada canal realmente son períodos de ajuste de vital importancia para las secuencias de diálogo, como se explica más adelante. Las tablas de mezclas computerizadas, o pistas acopladas y mezcladas en sistema digital, no tienen las mismas limitaciones. Se puede preseleccionar y ensayar cada bloque, pero siempre a costa de perder la sensación de espontaneidad que se produce en la sala de montaje cuando la película se mezcla “en vivo y en directo”.

## PREPARACIÓN

El montaje de las pistas resulta más fácil cuando se maneja película, ya que —al Contrario de lo que sucede en el caso del vídeo— se sigue una lógica apreciable a simple vista. Cada sección de la pista es de película magnética de color pardo, entremezclada con espaciamentos de distintos colores. Puede ejercerse un ajustado control que resulta rápido y sencillo, ya que es posible cortar ajustándose a un fotograma (1/24 de segundo), y como se maneja físicamente la pista individual que se está cortando, se tiene una idea más directa de lo que uno está haciendo. Como el montaje de cinta de vídeo se realiza mediante un proceso de transferencia, es más bien una situación de control a distancia, aunque los principios de trabajo siguen siendo idénticos.

Cuando el montaje de la cinta de audio se realiza mediante el sistema digital, el ordenador muestra en la pantalla una línea de tiempo de izquierda a derecha, por lo que la organización de la pista es muy gráfica y muy lógica. Todos los cambios de nivel, e incluso la ecualización, se pueden programar. Parece que la mezcla en tiempo real va a pasar a ser cosa del pasado.

Lo que se ha de recordar a la hora de cortar y montar las pistas de sonido es lo siguiente:

- *Cortes indebidos*: Debe tener mucho cuidado para no cortar las colas cuyo sonido es muy tenue debido a que va en disminución; no corte tampoco el comienzo de un sonido en ascenso. Haga los cortes con un alto volumen para que pueda oír todo lo que hay antes de cortar.
- *Cambios en el sonido ambiente*: Disimule el corte de un sonido desagradable tras un sonido agradable procedente del primer término (por ejemplo, tras una frase del diálogo o el sonido del timbre de la puerta).
- *Elisión del sonido*: Acorte los sonidos cíclicos cortando uno o varios de los ciclos. La Figura 24.2 representa el gráfico de los sonidos transitorios, tales como el de los pasos, ascendentes y descendentes en intensidad. En ella se muestran los puntos de corte anteriores y posteriores al pico de sonido.
- *Sonido ambiental indeseado*: Cuando nos encontremos con pistas de música o de efectos que introducen su propio sonido ambiental, corte inmediatamente antes del pico o justo después de su descenso de intensidad, de manera que el ambiente ajeno interfiera lo mínimo.
- *Ambiente estridente*: Facilite su entrada y su salida mediante un fundido suave y no deje que se monten sobre el sonido principal. Tenga en mente que *el oído capta con mayor nitidez una entrada o salida directa de sonido que una modificación gradual*.

- **Sonido lógico:** Debe hacer cambios de nivel y de perspectiva cuando varía el punto de vista respecto de los personajes (por ejemplo, cuando se abre una puerta que da a la calle).
- **Fundidos:** Recuerde dejar el espacio necesario para los solapamientos.

## EL ORDEN DE LAS PISTAS

El orden tradicional de importancia de los elementos de la pista, que se presentan a continuación, es, no obstante, muy variable. Se puede aumentar su volumen hasta conseguir que ocupe el primer plano, pasando el diálogo a tener un volumen muy bajo, prácticamente inaudible.

**Narración:** El montaje de la narración ya se ha descrito detalladamente con anterioridad. Si la narración se monta en una secuencia muda, se tendrán que rellenar los huecos entre las secciones de la narración con sonido ambiente (*presencia*) para que la pista siga estando viva.

**Pistas de diálogo e inconsistencias:** Las pistas de diálogo se deben situar en forma de tablero de damas durante la fase de montaje. Se alterna cada una de las sucesivas secciones entre las dos pistas disponibles de la grabadora para que se puedan hacer ajustes en la mesa de mezclas durante las secciones de pista muda o en blanco. Esto permite al mezclador equilibrar las pistas.

**Fondos no concordantes:** El fondo irregular y truncado es la etiqueta de la película que ha sido deficientemente montada, y hace que la atención se desvíe del contenido y se fije en los fallos de carácter técnico. Sucede con bastante frecuencia que al alternar los planos entre dos oradores en una misma localización, el fondo de cada uno de ellos es distinto, bien en lo que se refiere al nivel o a la calidad, porque el micrófono estaba a un ángulo distinto. Como la grabación desde uno de los ángulos se hizo con posterioridad a la realizada desde el otro, la actividad que tiene lugar en el fondo puede ser distinta. Por lo tanto, se deben grabar pistas de ambientación durante el rodaje, para que luego se pueda reforzar la pista más ligera, *con lo cual esta última se podrá igualar con la de mayor peso*, pues no pueden contrarrestarse.

**Inconsistencia en la calidad de voz:** Las distintas condiciones acústicas de las localizaciones, los distintos micrófonos y las diversas distancias a las que están emplazados afectan muy seriamente a la consistencia de las grabaciones de la voz. Mediante un "tratamiento" inteligente de filtrado de sonido (ecualización) en la fase de mezcla, se puede aminorar mucho la tensión e irritación que supone tener que ajustar constantemente el oído a cambios inmotivados y que, por tanto, son irracionales.

**Música:** Su montaje es relativamente sencillo, pero tenga cuidado de introducirla justamente antes del pico de sonido, para que no se oiga el sonido ambiente del estudio o el siseo del sistema de grabación. Elimine la música justo antes de o bajo otra nueva pista o elemento visual, algo que reclame la atención de la audiencia, apartándola de la música.

**Efectos sonoros específicos:** Son los que se deben sincronizar con algo que aparece en pantalla, como una puerta que se cierra, una moneda que se coloca en una mesa, o un teléfono que suena. He aquí unos consejos:

- Nunca de por sentado que un efecto sonoro sacado de un archivo va a sonar de la forma que imagina, o que va a ser adecuado para su secuencia sin haberlo probado antes unido a la imagen a la que va a acompañar.
- Los efectos del tipo "música de librería", o los CD, a veces contienen fondos ruidosos propios. Como mencionaba anteriormente, redúzcalos al mínimo mediante un corte inmediatamente anterior al pico o inmediatamente posterior a su desvanecimiento.
- Se puede disimular la existencia de sonidos cíclicos (pasos o alguien que corta leña) acortando cada ciclo y encajándolo después. Sin embargo, sin la brujería del sistema digital, que es capaz de disminuir la velocidad del sonido sin influir en el tono, no se pueden estirar los ciclos que resultan demasiado cortos.
- La clave para introducir efectos especiales es encontrar suficiente sonido ambiente para hacerles un hueco.

**Ambientes y sonido de fondo:** Monte el sonido ambiente para:

- Crear un atmósfera (canto de pájaros sobre el plano de un bosque a primeras horas de la mañana, ruido del aserrado de madera sobre el exterior de un taller de carpintero).
- Disimular incongruencias con algo relevante que distraiga la atención.
- Cubra toda la secuencia y no sólo parte de ella, a menos que la lógica le dicte lo contrario.

## TABLA DE MEZCLAS

Una vez que se han montado las pistas de sonido con la imagen, deberá confeccionar una tabla de mezclas. En la Figura 24.3 puede verse cómo cada columna representa una pista individual y la forma en que se marcan con tiempos los comienzos y los finales de la pista (o mediante longitudes en una mezcla de película). Cuando se lee la tabla de arriba hacia abajo, se ve cómo juegan las pistas individuales la una frente a la otra, como instrumentos en una partitura musical:

- Un comienzo o un final en línea recta representa un corte (como en 1:21 y 1:41).
- Un ángulo hacia arriba representa una entrada de sonido que aumenta progresivamente el volumen (pista 3 alas 2:04).
- Un ángulo hacia abajo representa un desvanecimiento (pistas 2 y4 a las 2:09).
- El tiempo se refiere al *comienzo* del sonido o *al final* de un desvanecimiento.
- Un desvanecimiento del sonido cruzado, (como el que tiene lugar entre las 2:04 y las 2:09) es el que se produce con la entrada de la señal de una pista y la salida de otra.

Observe que el espacio vertical de la tabla es pocas veces una representación lineal del tiempo, ya que podría tener siete minutos de palabra con una tabla muy sencilla y, a continuación, medio minuto de montaje de maquinaria industrial con una profusión de pistas individuales para cada máquina. Para evitar que la tabla resulte poco manejable y demasiado apretada, no deje más espacio vertical que el que sea necesario para que resulte clara a la vista.

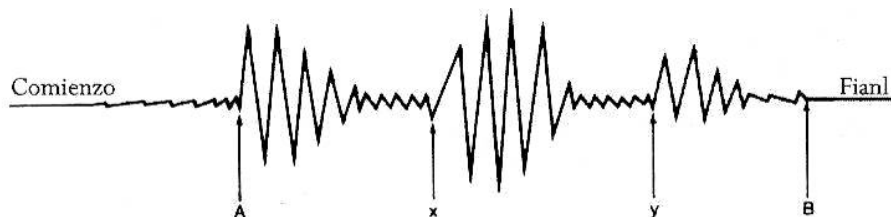


Figura 24.2.

Diagrama de sonido con los puntos de comienzo A y final B de la grabación de unas pisadas: los puntos A y B son los ideales para la entrada y salida del corte. Los puntos X e Y son puntos alternativos.

## ESTRATEGIA PARA LA MEZCLA DE SONIDO

**Pre-mezcla:** En un carrete de película de largometraje pueden mezclarse hasta 4-0 o más pistas. Como una mesa de mezclas puede operar entre uno y cuatro mezcladores, hace falta una secuencia de pre-mezclados. Es igualmente necesario incluso en el caso del humilde documental, con su mezcla de entre cuatro y ocho pistas, especialmente cuando el medio utilizado es la cinta de vídeo, en la que sólo se pueden reproducir de la cinta dos pistas a la vez.

Resulta vital que recuerde *hacer la mezcla en un orden que facilite un control de los elementos más vitales, del primero al último*. Si efectuara un inmediato pre-mezclado del diálogo y los efectos sonoros, una posterior adición de más efectos o de música aumentaría imprevisiblemente y “espesaría” la competencia con el diálogo. Dado que la inteligibilidad de una película de diálogo depende de que éste pueda oírse, debe mantener un control sobre los niveles del diálogo y del fondo hasta la última fase de la mezcla.

Aunque el diálogo no es siempre el elemento primordial, el orden de premezclados para el vídeo (capacidad de dos pistas) pudiera ser el siguiente:

1. Pre-mezcla del diálogo a partir de las pistas de diálogos sincronizados.
2. Pre-mezcla de los efectos sonoros y de ambiente.
3. Pre-mezcla del diálogo y la música.
4. Se unen las pre-mezclas 2 y 3 y, por lo tanto, tendrá ahora el diálogo, los efectos y la música.
5. Se hace la mezcla final de la narración (si la hay) y la pre-mezcla número 4.

SOUND MIX LOG		Production "WHITEFIELD'S WALTZ"				Page # 1
Action cues	Track 1	Track 2	Track 3	Track 4	Cassette pl.	
1:02	1:02	1:07	1:00	1:00		
TITLE	1:08	1:07	1:08	1:08	1:02	
		1:21			1:15	
		1:21	1:28			
	1:36			1:30		
		1:41	1:36			
		1:41				
2:06		2:09	2:04		2:09	

Figura 24.3.  
Parte de una típica tabla de mezclas.

Cuando se trata de grabación no digital, cada generación de transferencias de sonido introduce un nivel adicional de ruido, o siseo del sistema, que resulta más audible en pistas tranquilas, tales como una voz que habla lentamente en una habitación silenciosa o una pista con música muy escasa. El orden de los pre-mezclados pudiera determinarse según las pistas que deben ser protegidas de repetidas re-transferencias.

*Primeramente el ensayo y luego la grabación:* La mejor forma de efectuar las mezclas es familiarizándose con los problemas de una breve sección, antes de pasar a la siguiente, construyendo, de esta forma, las secuencias una por una a partir de los puntos de detención que sean convenientes. Compruebe su trabajo sobre la marcha.

*Ajustes:* Cuando se reproducen las pistas según han sido montadas, efectuarán su entrada y salida repentinamente, causando una desagradable impresión al oyente. Esto perjudicará mucho la reacción inconsciente de la gente el tema que usted les ha presentado y, por lo tanto, es importante disimular bien los empalmes, a no ser que esté intentando deliberadamente desviar su atención. El problema se suscita cuando pasa de una pista suave a otra fuerte, o viceversa; se aminorará mucho subiendo rápidamente el volumen de una pista o bajando el de la otra, para que al encontrarse ambas pistas estén igualadas. El efecto en pantalla seguirá siendo el de un corte, que ya no resultará desagradable para el oído (Figura 24.4).

*Niveles comparativos: pecar por exceso de precaución:* En las salas de mezcla se utilizan generalmente altavoces de alta fidelidad de alto precio. Los resultados pueden ser engañosos, porque la mayoría de los receptores de televisión tienen altavoces pequeños y baratos. El consumidor no sólo se pierde el espectro dinámico y el de frecuencia, sino que también deja de advertir la separación entre lo fuerte y lo suave. Esto significa que los primeros términos, que antes estaban separados, son invadidos por Los fondos. Si está usted mezclando una sección de narración con fondo de tráfico para una escena callejera, procure pecar de precavido y establezca una separación deliberadamente alta haciendo que el ruido del tráfico tenga un nivel inferior al máximo. Hay muchas salas de mezcla que tienen a mano un altavoz como el que se utilizaba en el "televisor de la abuelita", para que su clientela pueda hacerse una idea de lo que va a oír realmente el espectador en su hogar.

*Finalización de la mezcla:* Una vez finalizada la mezcla, repásela entera hasta el final.

*Mezclas de película:* La mezcla final será transferida por un laboratorio de cine a una pista óptica (fotográfica) y se combinará fotográficamente con la imagen para producir una copia de proyección. En muchas ocasiones la televisión transmite en "sistema doble"; es decir, el sonido y la mezcla magnética se carga en máquinas separadas pero enganchadas entre sí y el sonido se transmite a partir del original magnético de alta calidad, en lugar de utilizar como fuente la pista fotográfica, de 16 mm, que es de calidad muy inferior.

**Mezclas de video:** A condición de que haya pistas de control de sincronía ininterrumpidas, es posible transferir en total sincronismo (utilizando una señal de comienzo de la sincronización) de una cinta a otra (Figura 24--5). En la práctica esto significa que se hace la mezcla de vídeo utilizando copias sacadas del montaje original y posteriormente la mezcla original se regraba sobre el corte original, que es únicamente una imagen de segunda generación.

**ADVERTENCIA:** Como esto supone el borrado de pistas originales para hacer sitio para la mezcla, se debe experimentar previamente con copias para verificar el proceso.

**Tenga siempre en reserva una copia de la mezcla principal:** Como la mezcla es un proceso largo y trabajoso, los profesionales tienen la norma de hacer una copia de reserva. Esta copia se guarda en lugar seguro, separada del original por si es necesaria, y se utiliza la mezcla principal para hacer las copias.

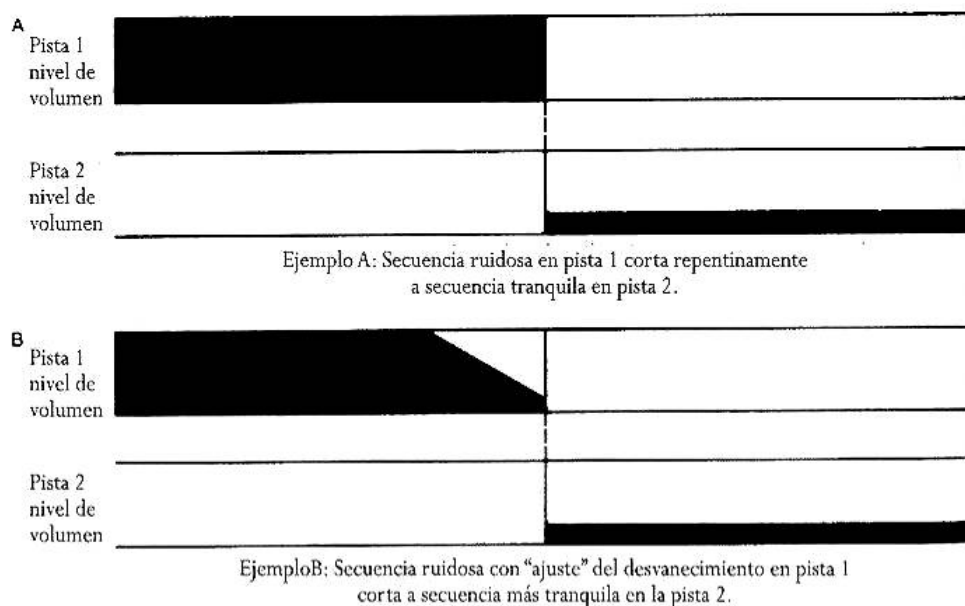


Figura 24.4.

Un corte de sonido puede ser una transición brusca (como en A), o se puede ajustar durante la mezcla de sonido para que resulte suave (como en B).

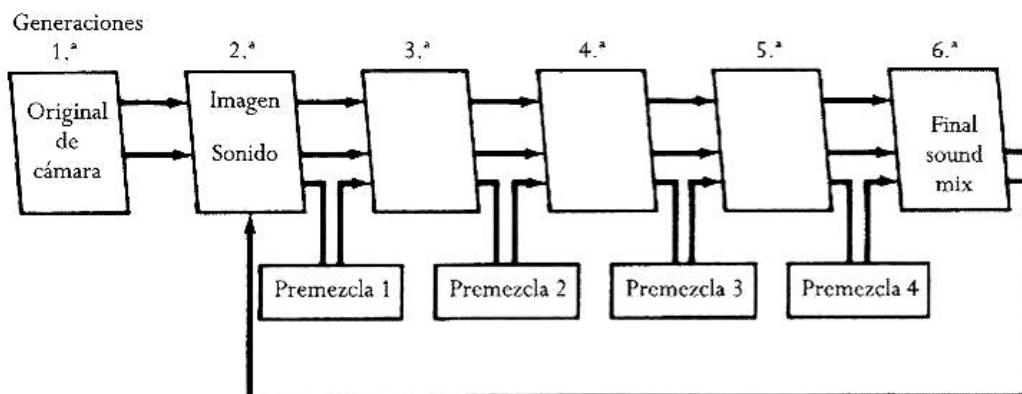


Figura 24.5.

Se puede colocar una generación posterior de la pista de sonido (por ejemplo, una sexta generación) contra una generación anterior de una grabación de imagen, borrando una pista de audio de la anterior generación de la cinta de vídeo (imagen y sonido combinados) y sustituyéndola por la sexta generación de mezcla de sonido, partiendo de un punto común de sincronización.

## TÍTULOS Y CRÉDITOS

Aunque una película tiene siempre un título de trabajo, el título definitivo suele ser lo último que se decide. Es una decisión que muchas veces resulta difícil, porque ha de resumir los fines y objetivos de la película. Debe tener en cuenta que el título de su película será la única "materia publicitaria" que va a ver la mayor parte del público y, por consiguiente, debe ser informativo y estimular el interés. Cuando los diarios y las revistas publican los programas de televisión y de los festivales, muy rara vez disponen de espacio para describir los contenidos y, por lo tanto, el título es lo único que puede dar a sus posibles audiencias alguna idea de lo que su película les va a ofrecer.

Un signo inequívoco del principiante es una película con un confuso revoltijo de títulos de crédito. Recientemente vi una película de cuatro minutos que tenía una lista de créditos casi tan larga como la propia película y que fue acogida por el público con irónicos aplausos. La regla que debe observarse es que los créditos tengan pocas palabras y que sean de breve duración. No debe aparecer el mismo nombre egocéntricamente con distintas capacidades y los reconocimientos deben ser breves. Hay muchos ejemplos en televisión que pueden servir de modelos; de todas formas, he aquí un grupo de títulos para una película imaginaria:

Ficha de créditos número:	Texto de los créditos	Segundos en pantalla
1	(crédito de comienzo) ¿CÓMO VAN A CONSEGUIR QUE SE QUEDEN EN EL CAMPO? (créditos finales)	7
2	Narración: José Martínez 4	4
3	Música: Ataulfo García 4	4
4	Documentalista: Ana Jiménez Cámara: Ramón Coronado Sonido: Rosa Pantoja Mezcla de sonido: Daniel Suárez Montaje: Josefina García	13
5	Escrita y dirigida por Luis Martínez	5
6	Expresamos nuestro agradecimiento a: Fundación Nacional para las Artes Junta de Humanidades, Valencia, Departamento de Agricultura, Universidad Autónoma, Las Palmas. Señor y señora Pérez de Arco, Gabriel y Julia Méndez.	10
7	© Luis Martínez, 1997	3

Se calculan los tiempos *leyendo en voz alta una vez y media* el texto de cada ficha (lo que se proyecta en pantalla Cada vez). Cuando haga el rodaje de los títulos, debe rodar por lo menos el equivalente a tres veces lo que va a necesitar. Esto facilitará no solamente prolongar un título si ello es necesario, sino también toda la importante fase de preparación previa al montaje.

Durante el rodaje se conceden muchos favores a cambio, únicamente, de que se haga reconocimiento de ello en los créditos. Naturalmente, todas estas promesas deben cumplirse. Muchas veces se consigue una financiación mediante una obligación contractual de que se reconocerá esta provisión de fondos según un texto acordado de antemano. Todas las obligaciones así contraídas deben tenerse en cuenta al confeccionar los títulos de crédito. La ortografía debe ser comprobada por lo menos por dos personas cultas, dedicando especial atención a los nombres y apellidos de las personas.

Con un generador de caracteres, los títulos en vídeo se confeccionan directamente, pero los títulos de cine se han de confeccionar con meticulosidad, ya que incluso las pequeñas irregularidades de proporción y de rectitud se notan mucho y hacen que parezcan obra de aficionados. Los títulos en cine suelen pecar de sobreexposición debido a una pérdida de definición, y parece que están desenfocados.

No dé nunca por sentado que los títulos van a resultar bien. Por lo general resulta bastante complicado lograrlo, especialmente si es ambicioso y quiere lograr efectos elegantes. Los títulos, como los problemas, son enviados para ponernos a prueba y, por consiguiente, debe prever un suficiente margen de tiempo para el caso de que se tengan que hacer nuevas tomas

## PRODUCCIÓN COMERCIAL DE TÍTULOS

En las grandes ciudades hay compañías especializadas en la confección y el rodaje de títulos y a veces puede resultar rentable proporcionar a una buena película unos títulos que tengan un aspecto profesional. Como la mayor parte de los trabajos que realizan estas compañías son para firmas publicitarias, deberá usted enterarse antes de los precios que cobran, ya que la producción comercial de títulos puede resultar muy cara. Es importante que hable con la persona que los va a confeccionar. Otra cosa que debe comprobar es lo que se le cobraría por unas nuevas tomas en el caso de que no estuviera satisfecho con las primeras.



## CAPÍTULO 25

### Proyectos de postproducción

Cada uno de estos proyectos hace hincapié en un determinado aspecto del montaje y se pueden desarrollar a luz de los proyectos del Capítulo 18, Proyectos de Producción. Sin embargo las notas que acompañan a los proyectos, así como los criterios de evaluación, tienen una aplicación muy amplia, por lo que puede utilizarlos a modo de iniciaciones para llevar a cabo cualquier trabajo de montaje de cierta relevancia.

#### Proyecto 25-1: Entrevista, variación en el tamaño de la imagen

- *Materiales:* Los del proyecto 18-6.
- *Objetivo:* reducir y reestructurar el material filmado con una sola cámara, utilizando tres tamaños diferentes de imagen. He aquí algunas recomendaciones:
  - En primer lugar haga una reestructuración de la entrevista. Exactamente igual que si se tratara de un cuento corto o de una narración de mayor extensión, debe darle a la entrevista una estructura narrativa que contenga un planteamiento, un nudo central y un desenlace. Utilice las transcripciones en papel si se trata de una entrevista más larga.
  - Trate de eliminar la voz del entrevistador, de manera que queden únicamente las respuestas del entrevistado.
  - Trate de evitar los cortes bruscos y los desajustes en la acción.
  - Al efectuar el montaje, aumente el volumen del sonido para poder percibir cualquier murmullo o ruido de la respiración, por tenue que sea, para no cortarlos sin querer, pues este tipo de sonidos forman parte de la expresión normal y deben permanecer intactos.
  - Trate de mantener los ritmos naturales de la voz del orador, y vigile que las inflexiones ascendentes y descendentes del tono suenen naturales en los puntos de corte entre tomas.
  - A veces sucede que el corte que menos se nota es el que se efectúa justo después de comenzada una frase. Parecería lógico utilizar los puntos de silencio que se producen entre frases para efectuar los cortes, pero a veces es una torpeza, pues la atención del oyente en esos casos se centra precisamente en el corte; el efecto negativo es menor si se camufla el corte entre el flujo de las palabras y los ruidos de los movimientos.
  - Procure que la posición de la cabeza y del cuerpo del orador guarden consistencia entre secuencias contiguas cuando cambie de tamaño de imagen. En caso de que se le planteara este problema, piense que cuanto más radical sea el cambio de tamaño, menos lo notará la audiencia.
- *Criterios*
  - La entrevista está bien estructurada
  - Las posiciones de cabeza y cuerpo concuerdan en los puntos de corte
  - El ritmo del orador resulta natural
  - Los cortes en la banda sonora son limpios, no se ha recortado el sonido de la respiración ni los ruidos
  - Los niveles de sonido están equilibrados
  - La entrevista es un monólogo “transparente”, ininterrumpido; discurre con suavidad
  - No existe evidencia del entrevistador
  - El montaje de la película produce impacto en general

#### Proyecto 25-2: Debate de dos o más personas

- *Materiales:* Los de los proyectos 18-2 ó 18-7.
- *Objetivo:* Montar el debate de varias personas de manera que resulte más corto y más compacto; reestructurarlo si es necesario; utilizar diferentes ángulos y planos complementarios para crear un *tempo* y un desarrollo que resulten naturales. Convertir el material, que suele resultar excesivamente largo, en una secuencia de desarrollo y duración adecuadas. Todos los comentarios que se hicieron en el proyecto de montaje anterior son aplicables a los ritmos y el ajuste de la acción, aunque, dependiendo de la cobertura y de los planos de referencia con que se cuente, se pueden desarrollar en mayor profundidad las reacciones íntimas del participante, que en ese momento es sujeto pasivo, al igual que, o en lugar del orador.

También se pueden utilizar planos detalle o planos complementarios justificados como referencia de lo que los personajes están viendo o pensando (un plano detalle es la ampliación de un aspecto del plano ya existente, mientras que el plano complementario es ajeno al principal).

- *Criterios*
  - La conversación está bien estructurada
  - Las posiciones de cabeza y cuerpo guardan record en los puntos de corte
  - El ritmo del orador resulta natural
  - Las reacciones de los oyentes quedan indicadas mediante planos complementarios
  - Se aporta más información mediante planos detalle adicionales
  - El ritmo visual resulta equilibrado
  - Los cortes en la banda sonora son limpios, no se han hecho recortes de ruidos ni del sonido de la respiración
  - Los niveles de sonido resultan equilibrados
  - El fragmento montado tiene efecto

### Proyecto 25-3: Montaje de lo esencial

- *Materiales:* Los de los proyectos 18-3, 18-4 y 18-5.
- *Objetivo:* Reducir el tiempo de pantalla cuando la cámara debe cubrir un largo proceso en tiempo real. Sucede con cierta frecuencia que el montador tiene que acortar un plano largo, de conversación o de acción, rodado de manera ininterrumpida, como el cambio de una rueda pinchada o la plantación de un árbol. Si el operador de cámara estuvo alerta, habrá tomado planos de reacción, planos detalle y planos complementarios que pueden servir de parche al efectuar los cortes que presenten dificultades. O, incluso mejor, habrá cubierto el proceso desde varios ángulos lógicos. En tal caso, el montador puede reducir lo esencial al mínimo y tiene muchas opciones para mantener la “transparencia”, es decir, convencer al público de que lo que ve es la realidad y no un montaje. Sin embargo, cuando los operadores no tiene experiencia, los copiones pueden presentar dificultades. El pobre editor, que no cuenta con cambios de ángulo suficientes ni con planos complementarios, tiene que agudizar su ingenio para no acabar cortando donde no debe.
- *Comentarios:*
  - Los cortes bruscos fuera de lugar en una secuencia que, de otra manera, hubiera resultado “transparente”, constituyen un elemento de distracción, por cuanto conforman un estilo narrativo incongruente, aunque todos sabemos que varios cortes con salto pueden constituir una elegante forma de indicar cambios temporales.
  - Si no puede crear fundidos ni líneas narrativas paralelas que pudieran servirle de complemento, aún le queda un último recurso: el sonido. Puede crear el efecto de un fundido óptico a negro y una abertura de negro, haciendo un fundido del sonido de la secuencia saliente hasta silencio, y producir después una ascensión del sonido hacia la secuencia entrante a partir del corte.
  - Asimismo, si las escenas contiguas tienen pistas sonoras contrastantes, puede crear la ilusión de fundido óptico solapándolas o bien haciendo que se funda la una en la otra. Este tipo de estrategias suelen ser sencillas de realizar y dan muy buenos resultados.
- *Criterios*
  - Se ha resuelto el problema de la reducción del tiempo real
  - El comienzo y el final son correctos
  - Cada fase de la acción ha quedado clara y está correctamente indicada
  - Se ha eliminado lo que se puede sobreentender
  - Cada fase está en pantalla el tiempo adecuado
  - El ritmo de la acción y del discurso resulta natural
  - La acción y la conversación se desarrollan paralelamente
  - El lenguaje visual narrativo de la secuencia tiene consistencia
  - El sonido y las transiciones sonoras son creativos
  - Se han utilizado los ángulos disponibles de manera efectiva
  - Los planos complementarios y los planos detalle están justificados
  - La duración es apropiada
  - El fragmento montado tiene efecto

## Proyecto 25-4: Proyecto de un montaje complejo

- *Materiales:* Pueden utilizarse los de los Proyectos 18-1, 18-10, 18-11, 18-13 y 18-17, o bien cualquier película en la que se hayan mezclado materiales y técnicas.
- *Objetivo:* En un film de estas características se debe dar:
  - Que la acción encaja con los cortes.
  - Normas de montaje para crear un determinado ambiente, comprimir la acción o dar la sensación de lirismo.
  - Que en los cortes se hace uso del movimiento por parte del actor o de la cámara.
  - Que hay cortes entre planos complementarios.
  - Que hay cortes solapados cuando el sonido precede a la imagen a la que acompaña.
  - Que hay cortes solapados cuando el sonido continúa en el plano siguiente.
  - Sensibilidad al ritmo verbal, visual y musical.
  - Que la utilización legítima de planos detalle y complementarios está justificada por el punto de vista.
  - Que se han desarrollado las sugerencias y la información subyacente.
  - Que hay contrapunto y tensión significativa entre palabras e imágenes.
  - Que se han utilizado recursos visuales y sonoros figurativos para crear presagios, analogías, ironía, metáforas y repeticiones.
  - Música.

Alguno de estos puntos requiere una mayor explicación. Los solapamientos que se realizan con equipos de video sencillos requieren que se transfiera el solapamiento en un pase separado solamente de sonido, bien sea antes de transferir el segmento sincronizado, bien sea después. Es mejor hacer el corte en un punto de silencio entre palabras o sonidos pues de lo contrario se encontrará con dificultades en el nivel del sonido cuando añada la “cola” del solapamiento.

Para crear tensión entre palabras e imágenes habremos de recurrir al material visual que tenga contenido significativo (como contraposición al meramente ilustrativo). La voz de un joven que dice que fue un placer marcharse de casa puede tener distintos significados: esa voz sobrepuesta a la imagen de un gato que mira hacia la calle por una ventana tiene implicaciones distintas a las que tendría si la sobrepusiéramos a la imagen de una cacerola en una pila que se va llenando de agua y luego se desborda. Tenemos en las manos una fuerza poética ilimitada para depositar nuestro talento creativo en las imágenes más sorprendentes e inesperadas, siempre y cuando la imagen sea coherente con su complemento.

- *Criterios*
  - Se detallan claramente los hechos y las situaciones
  - Los cortes están bien encajados en la acción
  - Se ha aprovechado el movimiento del sujeto para justificar los cortes
  - Se ha aprovechado el movimiento de la cámara para justificar los cortes
  - Se han aprovechado los cambios de la mirada y las claves verbales para efectuar los cortes
  - Se han utilizado correctamente los cortes por solapamiento y el sonido precede a su imagen
  - Se han utilizado correctamente los cortes por solapamiento, la pista de sonido entra en el plano contiguo
  - Se ha respetado el ritmo verbal
  - Se ha respetado el ritmo visual
  - Se ha respetado el ritmo musical
  - Se han creado perspectivas emocionales de hechos y personajes
  - Se han utilizado correctamente los elementos visuales para crear ambiente
  - Entre palabras e imágenes existe contrapunto y tensión
  - Los cortes y las pausas tienen su ritmo en el diálogo y dan naturalidad al sonido
  - La música que se ha elegido para crear el ambiente es original y efectiva
  - La duración está bien calculada
  - El sonido de la premezcla se ha alternado en forma de tablero de damas
  - La mezcla del sonido está bien equilibrada y resulta efectiva
  - La pieza que se ha montado produce impacto general

Si tiene acceso a la edición digital no-lineal, podrá incorporar a su película lo que en cine se llaman *efectos ópticos*. Es decir, podrá congelar un cuadro, acelerar o disminuir la velocidad, aplicar color o filtros ópticos, hacer fundidos entre planos o fundir a negro o a blanco. La armonía que se puede conseguir a base de efectos especiales puede resultar gratuita e incluso molesta si se abusa de ellos, aunque utilizada con gusto puede sacar a la película del realismo más pedestre y conferirle un tono general más subjetivo y contemplativo que transporta al espectador a un estado casi de trance.

Además de la capacidad que tienen estos equipos para integrar el texto, cuentan también con una amplia gama de técnicas que permiten libertad de expresión poética en la sala de montaje. Esta libertad no es nueva —el cine siempre ha podido realizar cosas como éstas; pero resultan muy caras y se ha de invertir tiempo y energía para planificarlas debidamente—. Ahora puede con toda libertad ponerlo a prueba en su mesa de edición. Su único límite es el firmamento.

## RESUMEN DE LA POSTPRODUCCIÓN

- *Montaje*
  - El cine recrea aspectos de consciencia para ayudar a la audiencia a compartir las sensaciones que tiene el personaje (o la persona autora del relato) al desplazar su atención de uno a otro lado.
  - Recuerde que las discrepancias de información que son interesantes impulsan al espectador a establecer una relación activa con la película en la que se busca una solución de los problemas.
  - Cada vez que recurrimos a la imaginación o exigimos un juicio por parte de los espectadores estamos tratándoles en régimen de igualdad e invitándoles a que participen de nuestros propios descubrimientos.
  - Tanto la estructura de la película como el sello de su autor quedan plasmados a través del montaje.
  - Es preciso que el montador sea paciente, organizado, diplomático y que esté dispuesto a experimentar.
  - Un montador de documentales cualificado es en realidad un segundo director y debe estar dispuesto a hacer juicios subjetivos.
  - Con objeto de mantener cierta objetividad, es aconsejable que el director permanezca fuera de la sala de montaje mientras se hacen los primeros cortes.
- *Transcripciones*
  - En las transcripciones no se reflejan las inflexiones de la voz, de manera que no dé por sentado que lo que está escrito se vaya a mantener por sí solo en la pantalla.
  - Resuma los temas y su localización, pues le pueden servir como índice para encontrar con rapidez un material importante.
  - No hacer transcripciones es como aquello de “compre ahora y pague después.”
- *Cronometrajes*
  - El tiempo que invierte en llevar unos cronometrajes bien estructurados y coherentes es tiempo que gana para poner en juego su creatividad.
  - No cambie de sistema a mitad de la película.
- *Elección de las secciones.* Haga una fotocopia de las transcripciones, que puede utilizar como sigue:
  - Durante un visionado, trace una raya frente a cualquier sección que le parezca buena.
  - Posteriormente, señale con corchetes los puntos de entrada y salida. Escriba la identificación en el margen (cinta, personaje/secuencia y parte seleccionada).
  - Escriba también una breve descripción funcional en el margen.
- *Preparativos para la edición sobre papel.* Haga una fotocopia de las hojas de transcripciones que ha señalado según se indica anteriormente, para utilizarlas como sigue:
  - Recorte las secciones de la transcripción que han sido elegidas en forma de tiras de papel.
  - Anote el nombre y el origen de cada secuencia de acción en una tira de papel.
- *Consideraciones estructurales de la copia sobre papel*
  - ¿Cómo se va a estructurar su película en cuanto al tiempo?
  - ¿Qué información objetiva y básica se ha de proporcionar a la audiencia para que el cuerpo de la película sea inteligible?
  - ¿Qué Otros factores organizativos debe tener para ayudarle a agrupar el material?
  - ¿Cómo va a revelar la película su objetivo? (el “contrato” no debe dilatar- se demasiado).
  - ¿Se pueden obtener ventajas dramáticas interrumpiendo el progreso natural del tema en lo referente al tiempo?
  - Entrecruzar dos relatos permite introducir un tiempo dentro de otro o alargarlo.
  - El entrecruzado permite que se hagan yuxtaposiciones, lo cual favorece las comparaciones y la ironía.

- ¿Cómo puede mostrar el desarrollo? (que tiene tanta importancia).
- Sobre todo, procure hacer un buen relato.
- *Edición sobre papel*
  - Hágalo lo mejor que pueda, pero no olvide que no son más que marcas que se hacen sobre un papel que representa la película.
  - Para evitar que sean las palabras las que gobiernen el documental, dé prioridad a la acción y al comportamiento de los personajes. Haga en primer lugar una edición en papel solamente de la acción e introduzca los diálogos después.
  - Si tiene dudas, no excluya nada con lo que se pueda trabajar: mantenga todas las alternativas para poder elegir después.
  - Confeccione un anteproyecto sencillo y deje que las complejidades vayan surgiendo de la propia película, no se adelante a imaginarlas o a ponerlas sobre el papel.
- *Primer montaje*
  - Confeccione una versión global y provisional de la película, sin tratar a fondo ningún detalle.
  - No se meta en florituras hasta que tenga la visión de conjunto de la identidad de la película y de sus objetivos.
  - El orden y la yuxtaposición del material tienen consecuencias de mucha fuerza.
  - Está usted presentando piezas de evidencia, de una en una, para formar un caso en la mente de la audiencia.
  - Deje que su película le hable y le diga lo que quiere que usted haga.
- *Montaje de prueba*
  - Dedíquese en esta fase solamente a las principales necesidades de la película (las otras fases vendrán después).
  - Si decide pronto la duración máxima que debe tener la película, no tendrá luego que enfrentarse con la necesidad de eliminar un determinado material.
  - Resulta más fácil acortar una película que agregar más contenido a una que ha sido prematuramente abreviada.
  - Procure siempre ver cada nueva versión montada como la ve la audiencia, sin conceptos previos y sin disponer de un conocimiento especial.
  - Si una versión no resulta ser lo que esperaba, véala otra vez antes de hacer ningún comentario.
  - ¿En qué lugar tiene la película un equilibrio dramático?
  - ¿Tiene una gráfica de “temperatura dramática” que sea coherente?
  - ¿En dónde resulta pesada?
  - ¿Qué le ha quedado en la memoria y qué es lo que no ha dejado ningún rastro?
  - ¿Ha conseguido un máximo aprovechamiento de los contrastes para que revelen algo?
- *La narración*
  - Intente que la película haga su propio relato sin necesidad de una narración. Si la narración es inevitable, debe decidir si va a ser mejor utilizar una narración con guión o una narración improvisada.
  - La narración debe ser asimilada por el espectador la primera vez, ya que no se le ofrecerán más oportunidades.
  - En la narración debe utilizarse el lenguaje directo y sencillo que se emplea en la conversación y no el lenguaje escrito.
  - No describa nunca lo que ya puede verse. Utilice las palabras para complementar la imagen y no duplique.
  - Esté dispuesto a invertir la sintaxis para adecuarla a la película. Deje margen para los efectos sonoros que han sido previstos.
  - La primera palabra (o palabra “operativa”) que cae sobre cada nuevo plano afecta de modo primordial a su interpretación.
  - Cuando se modifica la yuxtaposición de las palabras y los planos se pueden dar a entender distintos significados.
  - Utilice la narración primordialmente para transmitir hechos.
  - Evite predisponer a la audiencia para que adopte una determinada actitud; les puede molestar.
  - La narración inteligente ayuda a los miembros de la audiencia a que se formen sus propios valores y juicios.
  - La narración puede acelerar la parte expositiva de su película y establecer enlaces breves y ágiles entre las secuencias.
  - Cualquier narración, especialmente si no está bien escrita o se declama con un estilo inadecuado, es una intrusión en la relación que tiene la audiencia con el tema.
  - La narración puede centrar la atención de su audiencia en aquellos aspectos del material que usted desea que consideren.
  - La audiencia considera que el narrador es la voz de la película.
  - La calidad de voz del narrador y su estilo de expresión deben ser el sustituto de su propia actitud hacia el tema.
  - Efectúe la audición con mucha cautela, dando instrucciones para comprobar si el narrador responde adecuadamente a ellas.

- Muestre la película al narrador que haya elegido y explíquelo las características que debe abarcar la narración.
- Las instrucciones al narrador deben ser breves, positivas y cualitativas.
- El narrador estudia el guión y el director observa la película mientras se efectúa la grabación, y escucha mediante un altavoz o unos auriculares, para cerciorarse de que el estilo de expresión y el ritmo son los adecuados.
- No olvide grabar dos minutos de ambiente de estudio.
- *La música*
  - La música no debe infundir una falsa emoción.
  - Se debe escoger una música que proporcione acceso al interior del personaje o del tema.
  - La música puede fijar el nivel emocional al que la audiencia debe investigar lo que se está representando.
  - No podrá saber si una música es la adecuada hasta que la oiga frente a la imagen.
  - Antes que utilizar una mala música, es mejor no utilizar ninguna.
- *Montaje afinado*
  - Utilice solapamientos para suavizar las transiciones y para crear disyunciones interesantes entre lo que se ve y lo que se oye.
  - Determine las posibles longitudes que puede tener una sección, para poder escoger la más adecuada.
  - Debe procurar decir mucho, utilizando pocas palabras.
  - Las películas buenas y breves son bien recibidas en todas partes.
  - La mayoría de la gente tiene prejuicios contra las películas bien intencionadas y largas, a no ser que tengan una alta intensidad dramática que compense la mucha paciencia que hay que ejercitar para verlas.
- *Previsión de la respuesta del espectador*
  - ¡Recuerde que no puede complacer a todos!
  - Utilice audiencias de prueba y las preguntas del texto para cerciorarse de que su película está progresando de acuerdo con lo que había previsto. En una exhibición de prueba, ejerza un máximo control sobre el sonido; afecta a las reacciones de la audiencia de forma desproporcionada.
  - Dirija la atención de la audiencia hacia los temas sobre los cuales precisa información, pero haciendo preguntas directas que no sean capciosas y escuchando cuidadosamente lo que la gente está realmente diciendo.
  - ¿Está captando su audiencia los principales significados de su película? De no ser así, ¿cuál es la razón?
  - Mantenga sus propósitos fundamentales; no los deseche si no hay muy buena razón para ello.
- *Método de diagnóstico*
  - Confeccione un diagrama de bloques de la película para detectar anomalías invisibles (en el texto se citan las más comunes).
  - Después de haber solucionado la última ronda de dificultades, confeccione otro diagrama de bloques para comprobar si se hizo una exhaustiva labor de limpieza.
  - Deje a un lado la película durante una o dos semanas y véala entonces otra vez antes de decidir si el montaje afinado puede ya ser el montaje final.
- *Montaje de pistas y tabla de mezclas*
  - Alterne las pistas de diálogo (en forma de “tablero de damas”), para facilitar la equalización y los ajustes de nivel.
  - Utilice una pista de ambiente correcta para rellenar los huecos de diálogo, narración o escena.
  - Cuando los ambientes no están unificados, agregue mayor ambiente para nivelar el más bajo con el de mayor volumen.
  - Planifique la introducción de los efectos sonoros en los huecos del diálogo (o viceversa).
  - Sincronice cuidadosamente los efectos sonoros que han de introducirse en un instante determinado.
  - Los inevitables fallos de concordancia los debe disimular con una pista de ambiente que tenga lógica.
  - Introduzca la música o el efecto sonoro justamente antes del pico del sonido e inmediatamente después de su total desvanecimiento, para evitar que se oiga el fondo.
  - Los aumentos y disminuciones progresivos del sonido requieren un solapamiento de las pistas afectadas.
  - Confeccione una copia legible de la tabla de mezclas que pueda seguirse fácilmente con la vista.
  - Los aumentos y disminuciones progresivos del sonido se cuentan a partir de sus puntos de entrada y salida y no de sus centros.
- *Mezcla del sonido*
  - Efectúe la pre-mezcla de forma que pueda mantener hasta el final un control de los elementos más importantes.
  - Ensaye cada una de las secciones antes de la grabación.

- Suavice las irregularidades que se produzcan en los cortes de sonido nivelando los volúmenes más altos con los más bajos mediante un aumento o disminución progresivo del nivel, que deberá hacerse con rapidez.
- Al mezclar la palabra de primer término con el fondo (música, efectos sonoros, ambiente, etc.) debe pecar de precavido y separar bien el primer término del fondo.
- Haga una copia de reserva de la mezcla y guárdela aparte, en lugar seguro.
- *Títulos y créditos*
  - Utilice un título provisional hasta que haya completado el montaje de la película.
  - Compruebe cuidadosamente la ortografía, y si existen obligaciones contractuales respete los textos que fueron acordados.
  - Haga una doble comprobación de la ortografía, especialmente la de los nombres y apellidos de la gente (se dan cuenta y se acuerdan...).
  - Ruede suficientes títulos de crédito, por si acaso.
  - Los títulos en pantalla deben ser breves.
  - Mantenga los créditos en pantalla durante un período equivalente a una vez y media del tiempo que se tarda en leerlos en voz alta.
  - Nunca dé por sentado que los títulos se pueden hacer rápidamente y con precisión. Son el último refugio de la Ley de Murphy.





## SÉPTIMA PARTE: ESTÉTICA Y AUTORÍA

CAPÍTULO 26: Teoría del documental.....	235
Historia.....	235
Los temas del documental .....	236
Teoría del cine y del documental.....	237
Todo es cuestión de punto de vista .....	238
CAPÍTULO 27: Elementos del documental .....	239
Evaluación de los ingredientes .....	239
Imagen.....	239
Sonido.....	239
Punto de vista.....	239
Observación e intercesión.....	240
Punto de vista único (el del personaje) .....	241
Múltiples personajes .....	243
Omnisciente .....	244
Personal.....	246
Reflexivo .....	248
Tiempo, desarrollo y estructura .....	250
La película centrada en un acontecimiento .....	250
La película que define un proceso .....	250
La película tipo ciudad amurallada .....	251
La película histórica .....	253
CAPÍTULO 28: Forma, control e identidad.....	256
El contenido influye en la forma.....	256
Películas de ficción y documentales: control del autor.....	256
Abanico de temas y sus limitaciones .....	257
Cooperación de los participantes.....	257
Resistencia al punto de vista personal.....	257
El lenguaje documental.....	258
Documental, ficción y futuro .....	259
CAPÍTULO 29: Reconstitución, reconstrucción y docudrama .....	261
El docudrama .....	262
Reconstrucción subjetiva .....	262
Falsos documentales, o “burlamentales”.....	263
CAPÍTULO 30: Ética, autoría y cometido del documental.....	264
Los participantes y las consecuencias del documental.....	264
Manera de abordar a los participantes.....	265
Dirección y análisis .....	265
Reivindicación de la verdad.....	266
Proceso de rodaje.....	266
El proceso de montaje .....	267
Integridad de la evidencia .....	267
Exhibir la filmación.....	268
Filosofía y cometido .....	268
El documental como exposición de la vida.....	268
Cometido e identidad .....	269



## CAPÍTULO 26

### Teoría del documental

Este capítulo pretende ser una guía de recursos para que disponga de un apunte teórico más que de un tratado en profundidad. Una teoría, según reza el Oxford English Dictionary, es “una hipótesis que se ha confirmado o establecido mediante la observación o la experimentación” y, desde luego, no hay nada tan práctico como una teoría. No deja de resultar curioso que los teóricos del cine procedan de los campos de la historia, la psicología, la sociología, la antropología, la lingüística o la filosofía —de todas partes, según parece, excepto del campo de la cinematografía—. Su trabajo no tiene como objetivo hacer películas mejores o diferentes, sino que está dedicado a identificar las estructuras y los significados de las películas que ya existen. Cineastas, teóricos del cine, críticos e historiadores han reconocido que algunas de las preguntas más difíciles e imposibles de responder nacen del corazón de la práctica documental.

- ¿A qué hemos llamado a lo largo de la historia y seguimos llamando verdadero documental?
- ¿Qué función debe desempeñar el documental?
- ¿Los fines justifican los medios que emplea el documental? (intrusiones y explotación de la gente normal).
- ¿Cuál es la verdadera relación entre los cineastas y quienes propician sus películas?
- ¿En qué casos puede el cineasta representar fielmente a otra persona o grupo?
- ¿En aras de qué reclamamos la verdad?

No es fácil responder a estas preguntas, pero si releemos lo anterior y sustituimos la palabra documental por religión y la palabra cineasta por sacerdote, verán el gran papel que juegan la ideología y las creencias. Hablando con crudeza, la mayor parte de las películas no ficcionales las han hecho quienes detentan el poder, con ánimo de instruir y pacificar, o quienes no lo detentan, con ánimo de hacerse con él. Los documentalistas han tratado en ocasiones de ocupar el terreno intermedio, con ánimo de mediar representando a quienes no tienen voz —un papel lleno de nobleza pero lleno también de desilusión—. La historia de la religión (por no mencionar el colonialismo) demuestra cómo las creencias de quienes detentan el poder tienden a aislar a los creyentes y no garantizan ni la moralidad ni la justicia. No es suficiente con creer que estamos en lo cierto y que estamos haciendo un bien al mundo, -tenemos que examinar nuestros motivos y nuestras acciones.

Los cineastas principiantes le tienen un miedo atroz a cometer ‘errores» o a repetir la historia. Es una pena, porque el mundo tiene una gran necesidad de oír la voz apasionada de los principios fundamentales. Los críticos son importantes, pero los artistas comprometidos lo son más. Llegar a ser uno de ellos significa explorar las tradiciones que mejor sirven a nuestras necesidades. Es mejor ser torpemente enérgico que exquisitamente correcto, que es lo mismo que decir mudo.

Sugiero que primero experimente en el campo que ha elegido para verificar su grado de compromiso y construir su sustancia. Una vez que tenga un interés personal por la forma artística, su historia y los temas del presente saldrán a la luz como contexto de desarrollo de su trabajo.

### HISTORIA

Hay dos textos *standard* ambos de fácil lectura y de reciente puesta al día. *Nonfiction Film: a Critical History*, segunda edición, de Richard Meran Barsam, (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992), es especialmente bueno en los temas de cine en sus inicios y repasa el desarrollo del género por periodos y áreas geográficas. *Documentary: A History of Non-Fiction Film*, tercera ed, de Erik Barnouw (New York: Oxford University Press, 1993), se ocupa más de la evolución del papel del documentalista y entre los títulos de sus capítulos se encuentran los de profeta, explorador, reportero, pintor, abogado, ladrón, fiscal etc.

Ambos libros contienen retratos estimulantes de los fundadores de esta forma artística, incluidos Shub, Flaherty, Dovzhenko, Vertov, Grierson, Rotha, Cavalcanti, Wright, Watt, Storck, Lorentz, Riefenstahl, Ivens y Jennings, por nombrar solamente a unos cuantos. Hay un aspecto muy interesante que trataban los primitivos practicantes del género, particularmente los de la escuela estable de Grierson, que son los debates que mantenían sobre la identidad del documental, la estética y su función como herramienta del cambio social. Pocas conclusiones se han sacado: el documental sigue siendo un campo minado de posibilidades y tensiones, como lo era ya en sus orígenes. Sus representantes más activos escribieron sus autobiografías u otros lo hicieron por ellos, siendo el más notable Grierson, quien nunca dudó que el documental podría y debería cambiar el mundo.

## LOS TEMAS DEL DOCUMENTAL

Muchas son las antologías que se han publicado sobre el documental. Algunas se centran en una película en particular, en un solo cineasta o en un tema o un movimiento histórico. La tremenda dificultad con que nos encontramos es la imposibilidad de ver las películas más antiguas, razón por la que esos tratados se transforman en algo similar a la llamada literatura especializada.

Alan Rosenthal es el cineasta que, por su experiencia en la producción de películas, su estilo claro y su largo compromiso con el documental, cuenta con obras más valiosas. Su cometido siempre ha sido entrevistar a los críticos más importantes y a los cineastas de renombre universal. Sus obras *The New Documentary in Action* (1971), *The Documentary Conscience* (1980) y *New Challenges for Documentary* (1988), todas ellas publicadas por la editorial University of California Press, constituyen un soberbio compendio de experiencia y reflexión sobre el tema. El libro *New Challenges for Documentary* es la más estimulante colección imaginable para cualquiera que esté inmerso en el mundo de la producción. En sus más de 600 páginas los 35 autores que colaboran investigan los siguientes temas:

- La "verité" y el derecho de las personas a saber.
- Protección de los temas contra ellos mismos.
- Los documentales dramatizados y el dilema de la presentación del material.
- Los convencionalismos del documental que hay que abandonar.
- El modo en que "los cambios en la estrategia del documental están en estrecha relación con la historia".
- La reflexión entendida como "orquestración" creada y estructurada por el cineasta y no como registro auténtico, veraz y objetivo.
- Teorías y estrategias feministas en torno al documental.
- Los documentales dirigidos por mujeres y el surgimiento de la consciencia femenina.
- Películas que afrontan la homosexualidad.
- Las reclamaciones de veracidad por parte del documental basadas en argumentos y evidencias.
- Legitimidad del documental dramatizado.
- La voz del cineasta y la presentación de su opinión como contraposición a constituirse en el medio de expresión de otras personas.
- El Canadian Film Board.
- Ivens y la revolución cultural china.
- La película de recopilación y la historia de izquierdas.
- Wiseman como analista de la sociedad americana.
- Las trampas y los problemas de la filmación de la serie *An American Family*.
- Prácticas cinematográficas en el campo de la etnografía.
- Fracaso de las películas objetivas y políticamente comprometidas debido a su baja calidad.
- La ética en el documental, el derecho a la intimidad, la prevalencia del victimismo y la "utilización abusiva de seres humanos en aras de una teoría".
- La imagen tecnológicamente producida como creación "de seres cultos con criterio propio, fruto de la reflexión".
- El conflicto entre la realidad de la vida y las necesidades estéticas del artista que representa esa realidad.
- De cómo "el mundo occidental ha creado tecnologías de producción de imágenes... para controlar la realidad capturándola en una película".
- El poder de la televisión para presuponer la culpabilidad de una persona y después manipular al espectador con el pretendido fin de entretenerle. El componente de abuso del *cinema verité* y la inclinación de la audiencia hacia él.
- La "armonía" de la televisión con las estructuras establecidas, legitimando los intereses creados y neutralizando los conflictos.
- La incapacidad de la televisión para adaptarse a los temas bélicos y su pasividad ante ellos.
- McCarthy, la censura y la existencia de listas negras.
- El documental, la historia y la necesidad de entretener.
- El documental poético como contraposición a la locuacidad del "busto parlante".
- Mitos políticos: de cómo la vida y la política son inseparables.
- Investigación de los medios.

## TEORÍA DEL CINE Y DEL DOCUMENTAL

Un libro excelente que sirve de introducción al anticuado lenguaje de la teoría del cine, y que nos familiariza con temas controvertidos y en continua evolución, es *Concepts in Film Theory*, (New York: Oxford University Press, 1984), escrito por Dudley Andrew. La enumeración de los títulos de los capítulos que lo componen es muestra de su claridad:

- Estado actual de la teoría cinematográfica
- La percepción
- La representación
- El significado
- Estructura narrativa
- Adaptación
- Valoración de géneros y autores
- Identificación
- Representación figurativa: fantasía, imaginación
- Interpretación

A pesar de que en este texto se hace escasa mención del documental, comparte muchos elementos con el universo de la ficción. En sus últimas páginas figura una bibliografía clasificada.

*Theorizing Documentary* (New York: Routledge, 1993), publicado por Michael Renov, resulta útil y está muy actualizado. Cuenta con excelente información bibliográfica y filmográfica y constituye una valiosa antología de ensayos críticos. En las páginas que dedica a la poesía del documental Renov define cuatro tendencias básicas en ese género documental, a saber:

- Filmar, revelar o proteger
  - Persuadir o promocionar
  - Analizar o interrogar
  - Expresar
- En otros ensayos:
- Brian Winston argumenta que la evidencia del documental, hasta el momento presente defendida por la “ilusión naturalista” que tan cuestionable resulta, corre grave riesgo en la actualidad, dado que la tecnología ejerce un enorme control sobre las imágenes.
  - Philip Rosen, que analiza lo que es y lo que no es verdadero documental, coloca a Grierson en las turbulentas aguas del debate historiográfico y demuestra que la representación documental, al tratar de controlar la percepción de la realidad por parte de la masa, es realmente una forma de influencia política. Sostiene que la idea de que el documental es “una mirada organizada ajena a los objetos que mira” es insostenible.
  - Trinh T. Minha, en su apabullante ensayo, pleno de penetración y aliento, tira por tierra todas las teorías que se han escrito sobre el documental y demuestra lo inadecuados, contradictorios y colonialistas que son la mayoría de los documentales, incluidos los llamados “científicos”, tan queridos por los antropólogos.
  - Paul Arthur manifiesta que los documentalistas siempre han buscado y defendido la verdad y que, a pesar de las corrientes posmodernistas y de la aparición de nuevas tecnologías, sus planteamientos no han cambiado sustancialmente.
  - Ana M. López argumenta que en la serie brasileña *America* los brasileños foráneos, “cuyos métodos post-modernistas —el pastiche, el simulacro, las imágenes, el brillo, el lujo y la nostalgia—” provocan una crítica que se convierte en “una idolatría de la imagen [...] lo que, en definitiva, reduce el pasado histórico a un amplio álbum de fotos realizado en multimedia con ingeniosos subtítulos y leyendas, cuyo efecto es curiosamente anodino, a la vez que estéticamente sublime”.
  - El ensayo de Bill Nichols sobre la historia, los principios y la reivindicación de la verdad del documental constituye un autorizado análisis de los pantanosos fundamentos sobre los que se asientan todos estos conceptos. Sugiere que “el conocimiento despersonalizado y la conceptualización abstracta son intrínsecamente menos fidedignos, porque no colocan el poder (la fuerza) de lo universal, de lo mitológico y de lo fetichista al nivel de la experiencia inmediata y de la subjetividad individual”.

No resulta fácil la lectura de ninguno de estos libros, aunque Nichols, considerado por muchos como el gurú de la teoría del documental, es más asequible. Su obra *Representing Reality* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991), está considerada la biblia del ideólogo.

## TODO ES CUESTIÓN DE PUNTO DE VISTA

Todas estas obras exponen sugerentes teorías que apuntan a la politización del documental y su grado de mediatización clasista y cultural, tanto cuando se utiliza como herramienta de expresión social, como cuando constituye una forma de arte. Mucha parte de la argumentación gira en torno a la distinción que hacía Brecht entre el arte como espejo de la sociedad y el arte como martillo que la golpea para transformarla. Su postura, querido lector, en este debate dependerá de su temperamento, de su entorno y de su intención de trabajar en aras del cambio. El tema de la representación —hasta qué punto es lícito expresarse en nombre de otras personas— tiene gran importancia. Es natural que esto suceda en una época en que en Oriente algunos sectores inician un acercamiento a la democracia que implica más bien una multiplicidad de voces que un orden jerarquizado de opiniones.

Hablar en nombre de otras personas se ha convertido en tal enfermedad entre los documentalistas, que (como afirmaba Henry Breitrose, un gran teórico del documental) se han hecho acreedores de un nombre: los intercesores. Los intercesores trabajan en nombre de quienes no tienen voz, que en definitiva son todos aquellos que no pueden hacer películas. Es una reminiscencia de las actividades caritativas de los privilegiados de otras épocas; debemos permanecer alerta frente a los oscuros motivos que pueden ocultarse en la caridad, y apercibidos del peligro que se corre si se está convencido de que se sirven intereses ajenos.

El documental es, en última instancia, una obra de construcción. Nos proporciona muchos datos de su autor y hace ostensible su tema central. Nos guste o no, es nuestra propia ideología lo que expresamos en la pantalla, de manera que si utilizamos la inteligencia en las películas que dirigimos, estamos analizando nuestras creencias y nuestra propia evolución, tesis central de las páginas de este libro. En una sociedad justa y abierta, cada grupo debe representarse a sí mismo, en lugar de contratar a un “experto” que lo haga por él. Hubo tiempos en los que la frontera era la incultura, y aún lo sigue siendo en muchos lugares del mundo. Hoy en día la frontera, es la representación de la mayoría democrática en la pantalla. Nosotros —seamos quienes seamos— hemos de convertirnos en nuestros propios expertos.

## CAPÍTULO 27

### Elementos del documental

#### EVALUACIÓN DE LOS INGREDIENTES

Aunque parece imposible conseguir unas formulaciones en las que puedan encajar todos los documentales, las técnicas y los sistemas de construcción que se utilizan en cada uno de ellos constituyen el núcleo central del contorno estético de una película. Resulta interesante observar que los ingredientes que se utilizan para hacer un documental son realmente muy pocos.

#### IMAGEN

- Rodaje de acción
  - Personas o criaturas haciendo cosas, dedicadas a su actividad diaria, trabajo, juegos, etc.
  - Planos de paisajes y de objetos inanimados.
- Personas que hablan
  - Los unos con los otros, en presencia de la cámara, que no se inmiscuye e incluso puede permanecer oculta.
  - Entre sí, contribuyendo conscientemente al retrato que la cámara está haciendo de ellos.
  - En entrevistas -una o varias personas que contestan a preguntas formales y bien estructuradas (el entrevistador puede estar fuera de imagen y las preguntas se pueden eliminar en el montaje).
- Reconstituciones exactas de hechos, de situaciones ya pasadas y que no se pueden filmar por alguna razón válida de situaciones supuestas o hipotéticas que quedan identificadas como tales.
  - *Fotografías de archivo* o secuencias recicladas de otras películas
  - *Gráficos*, como *fotos* fijas, generalmente tomadas por una cámara que se acerca, se aleja o que hace una panorámica para darle más vida; documentos, títulos, titulares; el dibujo lineal, dibujos animados u otros gráficos.
  - *La pantalla en blanco* nos hace reflexionar sobre lo que ya hemos visto o hace que dediquemos mayor atención al sonido.

#### SONIDO

- *Voz en off*, que puede ser:
  - Una entrevista sólo con sonido.
  - Utilizando la pista de sonido de una entrevista con imagen y sonido, con segmentos ocasionales de imagen sincronizada en puntos destacados.
- *Narración*, que puede ser:
  - Un narrador.
  - La voz del autor (como, por ejemplo, Louis Malle en su serie *Phantom India*).
  - La voz de uno de los participantes.
- *Sonido sincrónico*, es decir, sonido de acompañamiento que se graba durante la filmación.
- *Efectos sonoros* —pueden ser sincronizados— que se introducen en momentos determinados o ambientes.
- *Música*.
- *Silencio*, la ausencia temporal de sonido puede provocar un gran cambio en nuestras sensaciones o puede hacer que nos fijemos con mayor atención en la imagen.

Todos los documentales son permutaciones de estos ingredientes, y es la estructura y el punto de vista que se les impone lo que les da forma e intención.

#### PUNTO DE VISTA

El concepto *punto de vista* nos hace pensar en un sesgo ideológico, como pueda ser el de un marxista libertario, tomado como visión de un tema que se somete a examen. Desde luego, los sesgos ideológicos y culturales de los cineastas están presentes en todas partes, pero en este caso me refiero a la sensación de identidad que surge cuando estamos buscando el punto dominante desde el que se hace la película o desde el que se escribe un relato. El documental es un relato y, al igual que sucede con la

literatura, el efecto que produce y la “voz” surgen cuando el punto de vista es coherente. Es difícil detectarlo con objetividad e incluso es difícil explicarlo como tal concepto.

El punto de vista de un relato existe porque su autor cumple un propósito cuando lo crea y conoce bien la relación que mantiene con él y con sus personajes. Como sucede con cualquier obra de arte, el punto de vista jamás se planifica enteramente, sino que va surgiendo durante ese viaje de descubrimiento que conlleva el largo proceso de invención y creación (de ahí mi insistencia en este libro en el auto-análisis como base de la identidad creativa y en la identidad creativa como trampolín para dar vigor a la narración).

Existen, sin embargo, varios tipos bien diferenciados de puntos de vista, que expongo a continuación por medio de películas ejemplares. La mayoría no son puros, pues en la misma película se adoptan otros puntos de vista en menor proporción. De hecho, la univocidad y la fuerza de un punto de vista suele depender del contraste que se produce al enfrentarlo a otros secundarios.

Hemos previsto un diagrama que simbolice el funcionamiento de cada tipo de punto de vista, pero podrá comprobar cuando vea algunas de las películas que era necesaria la simplificación. La figura de la cámara indica el alcance que tiene la presencia de una cámara observadora que se debe visualizar como una cámara, un oído que graba, y una inteligencia humana que dirige su atención.

## OBSERVACIÓN E INTERCESIÓN

Como primera medida, debemos advertir de nuevo al entrar en la parte filosófica del documental que se divide en dos ramas: la intercesional y la no-intercesional, *cinema vérité* o cine directo o de observación. Esta división se ha hecho enteramente con fines pragmáticos. En una escena en la que hay quince coches de bomberos trabajando no se ha de intervenir. Se rueda y ya está. Pero en una escena de un hombre que se ha encadenado a la verja del Ministerio de Agricultura, querrá hacerle preguntas a ese hombre para que el documento pase a ser algo más que un escenario enigmático. Las Figuras 27.1 y 27.2 representan dos formas de enfocar la filmación de los hechos. En los diagramas que figuran a continuación las líneas que unen a los personajes representan que son conscientes de la presencia de los otros y que existe una relación entre ellos. En la Figura 27.2 la cámara y el director (Si las funciones las desempeñan personas diferentes) forman parte de la red de relación, mientras que en la Figura 27.1 la cámara está deliberadamente fuera del círculo actuando de observador.

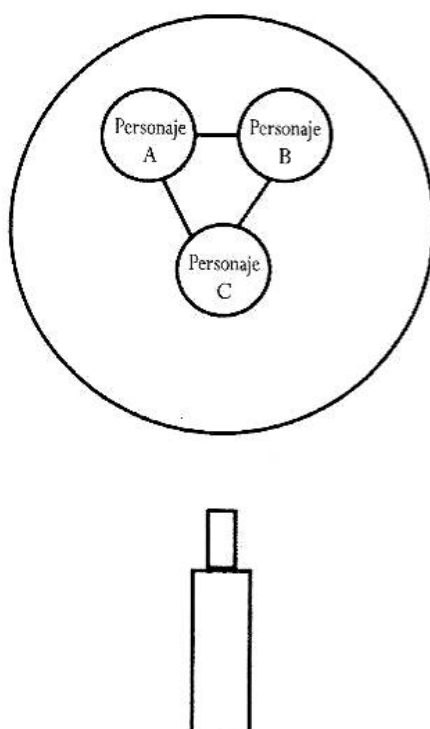


Figura 27.1.  
Directo o de observación



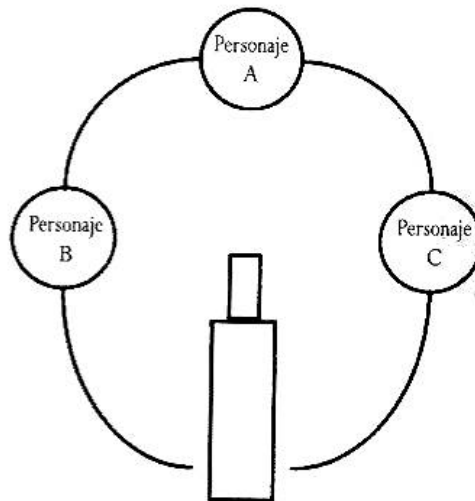


Figura 27.2.  
Cine realidad o interseccional, en el que la cámara y el equipo son observadores discretos; ellos catalizan las respuestas y situaciones.

La Figura 27.1 representa de manera simbólica la forma en que en el cine directo la cámara hace todo cuanto puede para permanecer como observador ajeno, reduciendo al mínimo su propio efecto sobre lo que está sucediendo. La Figura 27.2 representa el *cinema vérité*, en el que tanto la cámara como el equipo están manifiestamente presentes y prestos a la indagación, preparados para afrontar, si se hace necesario, cualquier interacción entre los participantes, o entre los participantes y ellos mismos.

### PUNTO DE VISTA ÚNICO (EL DEL PERSONAJE)

Como podrá observar en la Figura 27.3, la película se canaliza a través de un personaje principal, o incluso es el propio protagonista quien lleva el peso de la narración. Esa persona puede ser un espectador de la escena que narra o un protagonista de la misma, y se dedica a observar, a hacer un recuento de la situación o a interpretar los acontecimientos que tiene delante. Estas películas suelen ser biografías o autobiografías, si se narran en primera persona.

La obra germinal es *Nanuk el esquimal* (1922), de Robert Flaherty, que tiene como protagonista al cazador esquimal que lucha por sobrevivir al más hostil de los ambientes. Aunque la película cuenta con acompañamiento musical, de la pantalla emana una sensación de intimidad con el cazador/esquimal y su familia, incluso cuando la vemos en su versión muda original. Muchas de las escenas que se rodaron fueron una representación para la cámara y, sin embargo, se rodaron con tan buena fe y con tanto realismo que en ningún momento sentimos la necesidad de protestar, aun tratándose de un artificio. Aunque no es fiel a la letra de la vida de Nanuk, sí lo es a su espíritu o, mejor dicho, al espíritu de su abuelo, pues los aperos y los métodos de caza eran arcaicos, aun en la época de Nanuk. En otra obra posterior, concretamente en *Louisiana Story* (1948), la pasión narrativa de Flaherty se transforma en sentimentalismo y la dramatización de sus películas es manipuladora.

El clásico del cine directo *Salesman* (1969), de los Hermanos Maysles, que muestra a Paul Brennan compitiendo en la venta de biblias con otros vendedores de Florida, desentraña el misterio de su vida interior. Las audiencias, a las que normalmente se invita a identificarse con los ganadores, se identifican en este caso con un perdedor. Nos quedamos atónitos ante los valores de este vendedor y ante la necesidad humana de competir, incluso en una carrera tan agotadora. La falta de perspectiva de Brennan, o tal vez su abnegación, le mantienen en la lid, pero, en última instancia, la culpa de su fracaso es quizás la autoconsciencia.

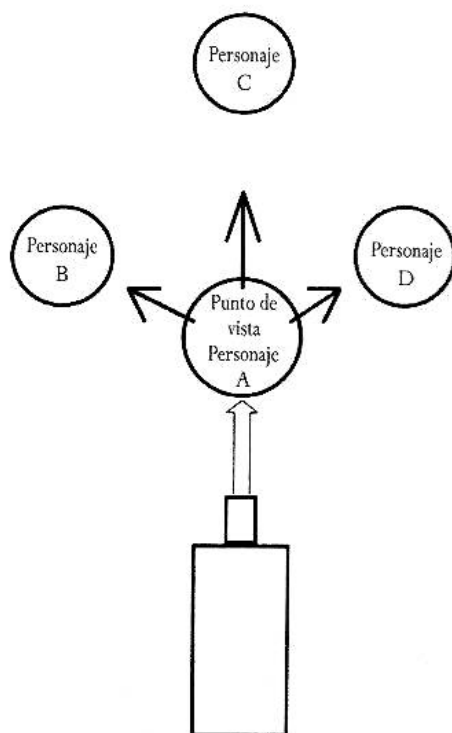


Figura 27.3.  
Punto de vista único (de un personaje).

La película de Werner Herzog, *País de silencio y oscuridad* (1971), cuenta con un tema tan sorprendente y encantador a la vez, que la película se sustenta sin intervención alguna en toda su extensión. Es un relato centrado en la vida de Fini Straubinger, una mujer sorda y ciega que se pasó treinta años encerrada en una institución hasta que alguien le enseñó el lenguaje táctil de los sordos y los ciegos. La acompañamos en su misión de localizar a otras personas que, como ella, están sumidas en el aislamiento y la desesperación. A medida que progresa la película, su misteriosa y profética simplicidad nos demuestra cuán elemental es la necesidad del contacto humano y lo devastadora que resulta su ausencia o su pérdida. Fini se transforma en un torpe ángel desmañado que personifica el amor y la nobleza que están latentes en el alma del ser humano (Figura 27.4). La película hace uso de las entrevistas y utiliza, por lo tanto, elementos del *cinema vérité*.

El punto de vista de un único personaje es un factor que puede limitar las posibilidades de la película a los conocimientos y la capacidad de su protagonista. Otro problema que se suele plantear cuando el punto de vista es único es que la carga temática descansa en una sola persona. Cuando se trata del hombre contra la naturaleza, por ejemplo, Nanuk carga con la responsabilidad de retratar a su raza como una especie en peligro de extinción. Como Flaherty era consciente de ello, se vio obligado a reconstruir a Nanuk como prototipo del esquimal. Nanuk, que tenía un sentido muy arraigado de la historia de su raza, colaboró gustosamente en el proyecto, compartiendo con Flaherty una autoría que fue en declive en sus trabajos posteriores.

Si el enfoque se centra en el protagonista, apenas podremos evitar que éste se constituya en héroe o antihéroe. El individualismo tiene una consecuencia, a saber: dado que el destino de las personas se cumple de manera individual, también es un individuo quien le reta y desbarata. El inquietante corolario es que la "sociedad" siempre convierte en víctima al disidente. La romántica idealización de Flaherty, que se hace incómoda y más evidente en *Man of Aran*, (1934), fue el tema que sometieron a un benévolo análisis George Stoney y Jim Brown, en su obra *How the Myth Was Made (Cómo se crea el mito)* (1978). A base de interrogar a los supervivientes, la película pone de manifiesto las contradicciones de Flaherty. Como otros críticos ya habían manifestado con anterioridad, Flaherty prefirió pasar por alto un hecho: que el punto de vista de los isleños venía dado más por la ausencia de un patrón para sus tierras que por la madre naturaleza y su hostilidad.



Figura 27.4.

*Pais de silencio y oscuridad*, (Land of silence and Darkness) de Werner Herzog. Este documental, al exponer su **punto** de vista a través de los personajes de la propia película, demuestra que el único contacto que pueden tener las personas sordas y ciegas **con** el resto del mundo es mediante el sentido del tacto. (New Yorker Films.)

La visión partidista de un personaje central no debe conducir automáticamente a distorsiones propias del sentimentalismo. Simplemente se ha de poner cuidado en que las simpatías personales no imposibiliten un análisis de mayor amplitud que se refleje en la película, que saldrá fortalecida con ello.

## MÚLTIPLES PERSONAJES

El punto de vista que representa la Figura 27.5 es el de varios personajes, entre los cuales ninguno tiende a predominar. La cámara y el montador los observan o miran a través de ellos, lo cual implica aportar información sobre el observador y sobre lo que éste ve. Esta fórmula, que puede ser de simple observación y también de intervención, es adecuada para revelar causas y efectos dentro de un grupo interdependiente, ya sea una familia, un equipo o una clase social. Cuando cada personaje representa una corriente distinta dentro del tapiz de la sociedad, se pueden conformar texturas de puntos de vista diferentes y a veces contrapuestos, para así demostrar cómo se lleva a cabo el proceso social, los actores que lo ejecutan y las consecuencias que de él se derivan.

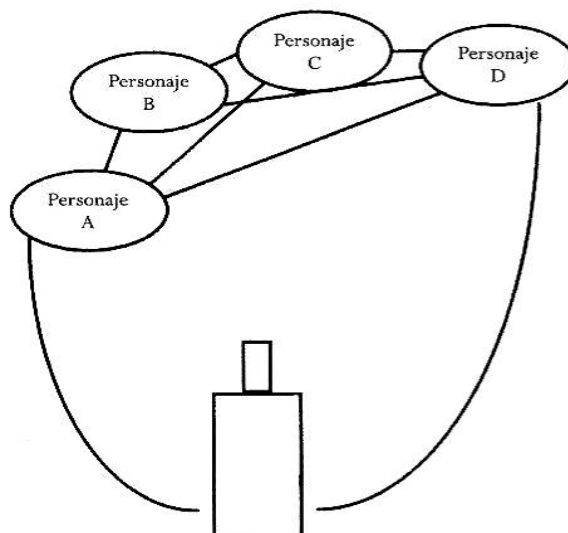


Figura 27.5.

Diagrama representativo de múltiples puntos de vista. Podemos "verlos" a través del punto de vista de cualquiera de los personajes.

Basil Wright y Harry Watt en su película *Night Mail* (1936), pretenden rebatir la pobre imagen que la clase media inglesa tenía de los trabajadores, mostrándonos su actuación en equipo y la camaradería que reinaba en el ambiente de una operación de transporte nocturno de correo entre Londres y Escocia. La película ensalza el orgullo que siente un oscuro grupo de hombres por haber realizado bien su complicado quehacer y dramatiza poéticamente cómo las cartas, es decir, la comunicación íntima entre personas, son cómo el oxígeno para las gentes corrientes. Si existe un personaje central, es el tren. Aunque la película tiene tintes poéticos en su observación de la realidad que presenta, pertenece a la escuela de Flaherty en su forma de recrear la realidad y es astutamente efectista a todos los niveles.

*Harlan County, USA* (1976), de Barbara Kopple, es un dramático reportaje sobre una huelga de mineros de Kentucky sumidos en la pobreza (Figura 27.6). A pesar de que cuenta con personajes principales, no hay un punto de vista central, pues la película trata un conflicto de base entre los obreros y el mundo de los grandes negocios. Parte de la narración está implícita en irónicas canciones de protesta, y su aura, mezcla de balada y cuento popular, hace que la película perdure mucho tiempo en la memoria. Rodada básicamente con la técnica del cine directo, cuenta con momentos —sobre todo cuando la cámara filma a los miembros del equipo— en los que las personas que están rodando la película llegan a participar de los acontecimientos que filman.

La película de Michael Apted *28 Up* (1986) toma una muestra representativa de niños británicos y dedica especial atención a averiguar la forma en que cada niño se ve a sí mismo. Apted comienza a los siete años de edad y vuelve a encontrarse con ellos a intervalos de siete años hasta que sus personajes están próximos a la treintena, insistiendo en el mismo tema cada vez. El interrogatorio, neutro, frío e incisivo, consigue convencer a sus personajes, incluso a los más cautelosos, a que hagan un análisis más profundo de los objetivos más íntimos y ocultos de su vida. La película da una visión conmovedora de la juventud en lucha por sus creencias y sus demonios particulares. Todos ellos piensan que han escogido libremente su destino y, sin embargo, todos entran en conflicto con un esquema de restricciones que se percibe débilmente pero que les coarta como si estuvieran atrapados en una tela de araña. Se ha estrenado una secuela, *35 Up*, pero abarca menos material que su antecesora.

La película de Terry Zwigoff *Crumb* (1995) es una crónica de la vida de Robert Crumb, el dibujante de comics y dibujos animados, y de su familia, la más arbitraria que se pueda uno imaginar. Puede parecer que Crumb tiene un solo punto de vista narrativo, pero su personaje central está poco interesado en la introspección y menos aún en el auto-análisis. Por el contrario, su arte se derrama y sale de él a modo de mensajes terroríficos y urgentes generados por una pesadilla urbana. La verdadera imagen de Crumb, retraído y tímido, surge de las personas que le rodean y de los cándidos ojos siempre abiertos de su arte.

## OMNISCIENTE

Las limitaciones que tiene hacer un diagrama (Figura 27.7) de algo tan complejo como el punto de vista omnisciente podría confundir al lector y hacerle suponer que el término *omnisciente* significa simplemente libertad de movimientos de la cámara. Y significa algo más que no condicionar la percepción de un personaje o su posición en el espacio, pues el ojo del relato omnisciente, tanto en la literatura como en el cine, se mueve libremente en el tiempo y en el espacio para sugerir una percepción sin trabas que todo lo abarca. Es el ojo de Dios, que todo lo ve y todo lo sabe, y si esto suena a apocalíptico, no tenemos más que echar un vistazo a los cuentos infantiles o a la literatura popular. Cuentan con una voz omnisciente que se ocupa del relato, una voz que nos es tan familiar que pasa desapercibida a nuestros oídos.



Figura 27.6.

*Harlan County, USA*, de Barbara Kopple. La música, como parte de la protesta, es algo adicional a las muchas facetas del punto de vista de múltiples personajes. (Almi Cinema 5).

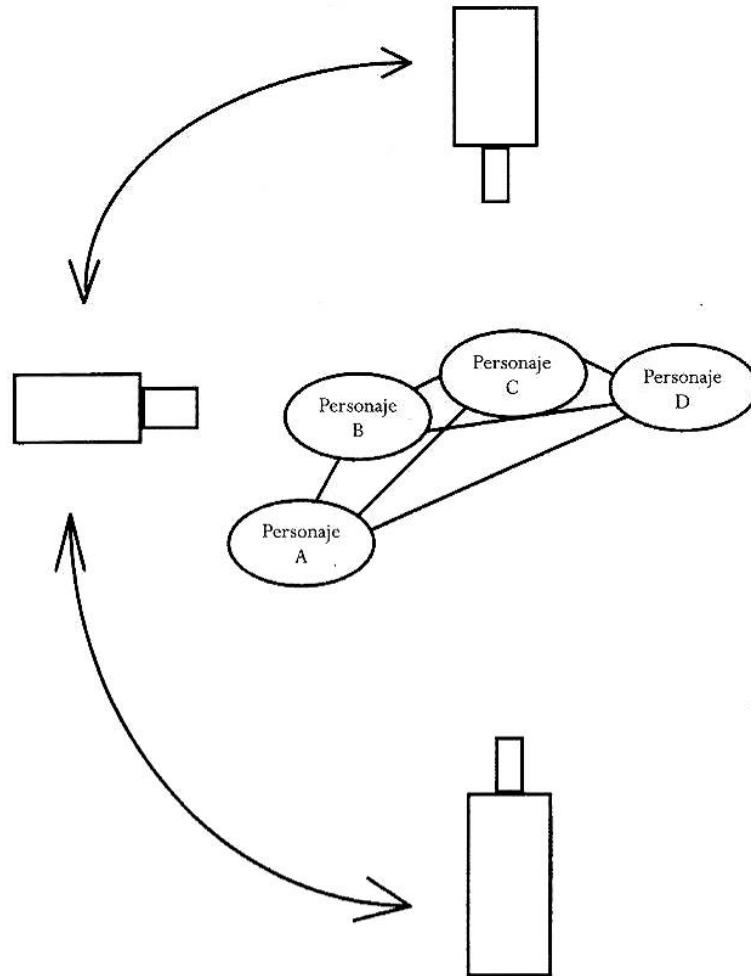


Figura 27.7.  
Diagrama representativo del punto de vista global en el cual la cámara se mueve libremente en el tiempo y el espacio. El punto de vista no está limitado a ninguno de los personajes.



Figura 27.8.  
*The Plow That Broke the Plains*, de Pare Lorentz. Se utilizan imágenes severas y escuetas y un montaje irónico para conseguir una visión obsesionante, con un punto de vista omnisciente. (Museum of Modern Art.)

El punto de vista omnisciente se sustenta, en la mayor parte de los casos, en la narración en tercera persona, y es la expresión de una visión colectiva que resulta menos limitada que la visión personal. La narración oral en algunos casos queda implícita y en otros incluso se ve sustituida por subtítulos y documentos, con lo que se evita el refrendo de la voz del narrador. La visión organizadora central puede ser sencillamente la del cineasta, que no hace apología de nada ni da ninguna explicación en la pantalla.

Muchas películas famosas hacen su relato desde la posición omnisciente. El clásico de Jonsven *Ram* (1929) documenta los eternos ciclos del comportamiento humano antes, durante y después de un temporal de lluvias en una gran ciudad, Amsterdam. Crea una atmósfera de atrayente melancolía que evoca la intensa soledad de la niñez. *A Propos de Nice*, del revolucionario Jean Vigo (1930), es un montaje que nos muestra una sociedad de privilegiados cuya degeneración es causa de su propia destrucción. Ambas películas son mudas, y la atmósfera musical que puede palpase en ellas proviene de sus intensos ritmos visuales.

Con la ventaja que supone la consideración retrospectiva, observamos que en *El triunfo de la voluntad* (1937) y en *Olympia* (1938) Leni Riefenstahl utiliza un lenguaje aparentemente objetivo para presentarnos una visión tendenciosa de Hitler y su Alemania. La maestría de Riefenstahl como documentalista, unida al hecho de que no existe narración como tal, otorgan fuerza y carácter de inevitabilidad al tema. Pero hemos de hacer una advertencia cuando se trata de trabajos como éste: toda película pretende convencer, pero las que, en lugar de mostrar su partidismo, lo enmascaran con una apariencia falaz, encubren las paradojas y los conflictos del mundo real en lugar de enfrentarse con ellos: pretenden condicionar al espectador más que comunicarse con él. Estas películas nos enseñan que bajo el disfraz de “el arte por el arte” pueden estar escondidas otras intenciones.

El objetivo de toda película es convencer, pero aquellas que suprimen la subjetividad y hacen glosa de las paradojas y conflictos del mundo que intentan reflejar más bien pretenden condicionarnos que establecer una comunicación con el espectador. Las películas de Pare Lorentz *The Plow That Broke the Plains* (1936) y *The River* (1937) dependen de una narración que las convierte en largas baladas elegíacas, una fórmula popular que subraya el objetivo aparente de la película y su atmósfera carente de egocentrismo. Sus escuetas imágenes (Figura 27.8) y su montaje irónico nos proporcionan una visión hechizadora de una tierra esquilada por la ignorancia y el oportunismo político —propaganda, cuando menos.

*The War Game* (1966), de Peter Watkins, adopta el estilo de Los programas de actualidad para presentar un hipotético bombardeo nuclear de Londres. Con imparcialidad inflexible, la película elabora una visión infernal e incontestable de la guerra nuclear y sus inexorables consecuencias. Apasionadamente propagandista, nos mantiene hipnotizados por su aire de veracidad. No convierte en héroes a sus protagonistas y evita personalizar como sucede tantas veces cuando se llevan a la pantalla desastres de este tipo; nos fuerza a colocarnos junto a nuestros seres queridos entre los condenados a perecer.

A veces se utiliza el punto de vista omnisciente para expresar el modesto deseo del autor de no ejercer de mediador entre el espectador y el tema. Cuando el tema es tan complejo y tan trascendente como la guerra o las relaciones entre razas diferentes, se impone el punto de vista omnisciente; un punto de vista individualizado en estos casos quedaría fuera de lugar y podría parecer egocéntrico y limitado. Sin embargo, dado que la naturaleza de lo que se expone no es confirmable y es a la vez tan autoritaria, y dado que no se revelan las credenciales de quienes se expresan, debemos tomar ciertas precauciones.

Esta limitación se manifiesta más en la mayoría de las series para la televisión, que cubren un vasto territorio temático y expositivo. La excelente serie de la PBS de Blackside *Ejes on the Prize* (1990), una crónica del desarrollo de los derechos civiles en América, traza una fina línea divisoria entre la omnisciencia y el compromiso apasionado.

Amparadas en los recursos de las grandes corporaciones, y utilizando equipos humanos de enormes proporciones, las series históricas gravitan hacia la omnisciencia con tanta naturalidad como cuando la realeza utiliza el *Nos*. Series como *The World at War*, en los años 70, de la Thames Television, o *Vietnam: A Television History* de la WGBH, en los 80, o incluso *The Civil War*, de Ken Burns, de 1990, resaltan los hechos a modo de libros de texto. La ambición, la impersonalidad y la finalidad aparente de tales empresas apagan la curiosidad histórica de los espectadores en lugar de despertarla. ¿Quién se dirige a quién, por quién y en representación de quién? ¿Y por qué asumir la voz de Dios?

No todos los relatos históricos para la pantalla son un fracaso: una película tan abiertamente crítica como *Hearts and Minds* (1974), de Peter Davis, plantea que ciertos sectores de la cultura del deporte americana propiciaron la trágica y errónea intervención (le los Estados Unidos en el Sudeste asiático. El espectador se encuentra en una posición clara y se puede involucrar en la propuesta de la película, en lugar de someterse a un aluvión de datos e información. Más recientemente la soberbia serie de la PBS en ocho capítulos *The Great War* (1996) acabó con la maldición que pesaba sobre la Historia para la televisión haciendo un uso magistral de una sucesión de puntos de vista subjetivos poéticamente expuestos.

## PERSONAL

En este caso es uno de los personajes principales quien nos ofrece su visión de la película e incluso puede ser él mismo quien la narre. Participa en los acontecimientos en mayor o menor medida y a veces puede ser el protagonista o un espectador que refiere o representa los acontecimientos para darle forma autobiográfica. No hay más límites en el punto de vista personal que los que quiera imponer el autor/narrador. En la Figura 27.9 el director se encuentra tras la cámara, pero puede pasar a formar parte del mundo visible de la película.

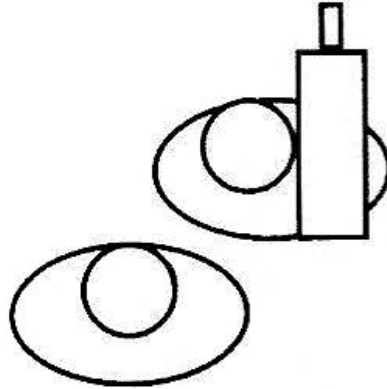


Figura 27.9.  
El punto de vista personal es el del autor/narrador.

La escasamente conocida obra de Pierre Schoendoerffer *Anderson Platoan* (1966) es el trabajo de un operador de cámara del ejército francés que regresa obligatoriamente a Vietnam, donde están los americanos y no los franceses —luchando en una guerra que no pueden ganar—. Los lacónicos comentarios y la compasiva visión de Schoendoerffer revelan que la bancarrota moral es la raíz de esa guerra y de casi todas. Esto se hace evidente cuando vemos el desesperado compañerismo que existe entre los soldados y su deseo de aferrarse a la vida. Este enfoque es, en gran medida, producto del carácter austero del propio Schoendoerffer.

La serie *Phantom India* (1968), de Louis Malle, sería un documental de viajes convencional si no fuera porque Malle transmite sus pensamientos y sus sensaciones cuando trata de penetrar en el entramado de unas culturas perturbadoramente ajenas aunque fascinantes (Figura 27.10). El resultado —que nos dice más de Malle que del tema que le ocupa— es el del mandarín intelectual y privilegiado que fracasa en su intento de conectar a cualquier nivel con los nativos. Sin proponérselo, la serie exorciza y hace su contribución a la larga tradición del separatismo colonial.

*Munch* (1978), de Peter Watkins, es una excelente biografía llena de imaginación del asediado pintor, pero el punto de vista omnisciente no puede ocultar la vehemencia con que Watkins se identifica con su personaje. En última instancia, el retrato del pintor produce una misteriosa sensación de que nos encontramos ante un caso de autobiografía desplazada que, sin pretenderlo quizás, confiere a la película un intenso carácter personal.



Figura 27.10.  
*Phantom India*, de Louis Malle, es un buen ejemplo del punto de vista personal. (New Yorker Films)

## REFLEXIVO

“Ser reflexivo”, dijo Jay Ruby, “Consiste en estructurar un producto de tal manera que el público asuma que productor, producción y producto forman una unidad coherente. Y no sólo se consigue que el espectador crea en esa interrelación, sino que se le obliga a darse cuenta de la necesidad de creerlo”. El argumento de Ruby es que a través de la reflexión, que altera accidental o deliberadamente la sensación de estar presenciando la vida y no una película, se llega a reconocer que todo film “es una orquestación creada y estructurada por el cineasta y no un documento auténtico, verídico u objetivo”.

La Figura 27.11 muestra que el proceso de filmación no sólo se ocupa de las complejas relaciones entre nuestros amigos A, B, C y D, sino que la combinación de la dirección, el rodaje y el montaje también permiten incidentes en el proceso de creación de la película. He simbolizado esto, y espero que no resulte confuso, mediante un espejo.

A Dziga Vertov, poeta y montador de cine de la Rusia de los años veinte, se le considera el primer investigador radical del lenguaje documental. En su afán de mostrar la “vida tal como es”, su teoría del “ojo del kinetoscopio” fue precursora del movimiento de *cinema verité* que surgió 40 años después. *El hombre de la cámara* (1929) nos presenta la ciudad de Moscú como un espectáculo de competencias entre opuestos dialécticos. La exuberante cámara, aparentemente sin la mediación del ser humano, abarca todas las constantes y las contradicciones de la vida. A veces vemos la cámara y a su operador, y otras veces los vemos literalmente en un espejo, como en la Figura 27.1 1.

Vertov pensaba que la dinámica de la cámara y el montaje trascendían la mediación humana, y aunque vemos planos del operador haciendo su trabajo, parece —como el bailarín de *Las zapatillas rojas*— más una marioneta en sus manos que un operador de cámara. Por razones ideológicas, Vertov negaba la autoría personal y defendía que la veracidad de la película emanaba de la propia cámara —una mixtificación que no se aparta de él.

*Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel, contiene un fragmento de impremeditada reflexión cuando un miembro del equipo entra en cuadro para examinar la ulcerada garganta de un niño moribundo. La conmiseración humana a veces convierte en participantes a los observadores. Este tipo de reflexión accidental se utilizó esporádicamente a partir de los años sesenta para indicar a la audiencia que estaba viendo una película, pero estos detalles, en otros contextos, no son más que una reacción paternalista.

Otra cosa es, sin embargo, que la película exponga o incluso llegue a analizar las paradojas de la exploración del propio documental. ¿Cuántas veces somos testigos, sin ir más lejos, de que la cámara está filmando hechos que no son precisamente espontáneos, sino instigados por quienes hacen la película?

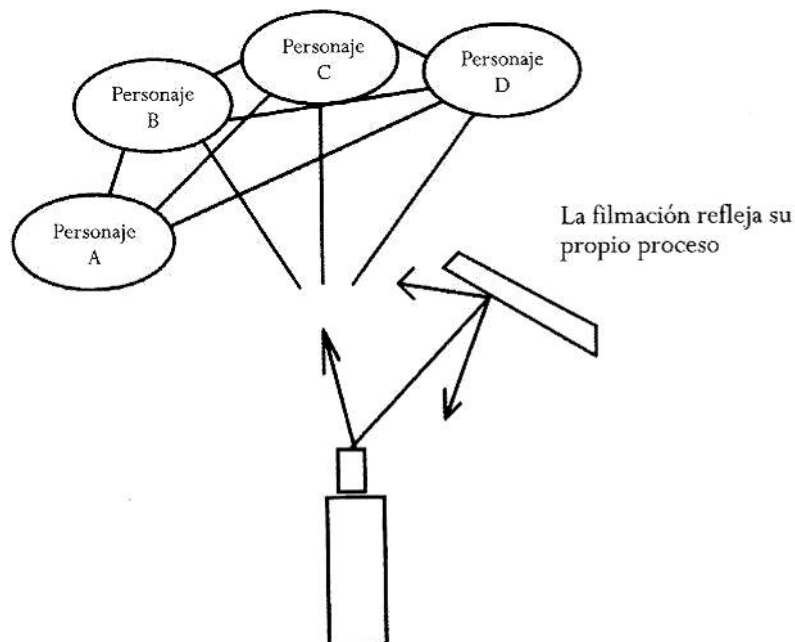


Figura 27.11.

La película con punto de vista reflexivo comparte con la audiencia puntos de su propio proceso de filmación.

La reflexión permite al cineasta abrir puertas a las condiciones y las paradojas con las que se ha de enfrentar durante la producción, y a compartir en mayor medida ese proceso con la audiencia. El documental de contenido etnográfico, en el que la cultura que se somete a estudio no está contaminada por los supuestos culturales del cineasta, es un firme candidato a este tipo de



análisis. Sin embargo, se pueden imponer inconscientemente las ideas en cualquier otro tipo de investigación, no sólo en la etnográfica. Traducir, etnográficamente hablando, una cultura en beneficio de otra resulta siempre problemático (si no imposible, en última instancia), pero es un tema interesante que deben comprender quienes se dediquen a dirigir documentales.

Aparte de los temas de la distorsión y la información poco veraz, hay otros motivos más abstractos que hacen referencia a los límites del medio documental: lo que es ético y lo que no lo es. ¿Cómo y cuándo dejamos de creer en lo que estamos viendo? Tales cuestiones demuestran que el cine es un medio emergente e imperfectamente comprendido, y no una herramienta terminada cuyo único fin es informar o actuar de vehículo para desarrollar un tema.

El etnógrafo Jean Rouch, en su *Crónica de un verano* (1961), plantea a los parisinos una cuestión fundamental: ¿es usted feliz? El documental parece un autoexamen riguroso por parte de Rouch y sus participantes, a quienes enseñaba lo que iba rodando, invitándoles a rectificar o a profundizar lo que habían dicho originalmente. El resultado es una película que nos revela la profunda curiosidad de Rouch, su voluntad de percepción, su compenetración con la necesidad que tiene el ser humano de encontrarle significado a la vida, y su voluntad de cuestionar el propio medio.

La filmación refleja su propio proceso y el del director

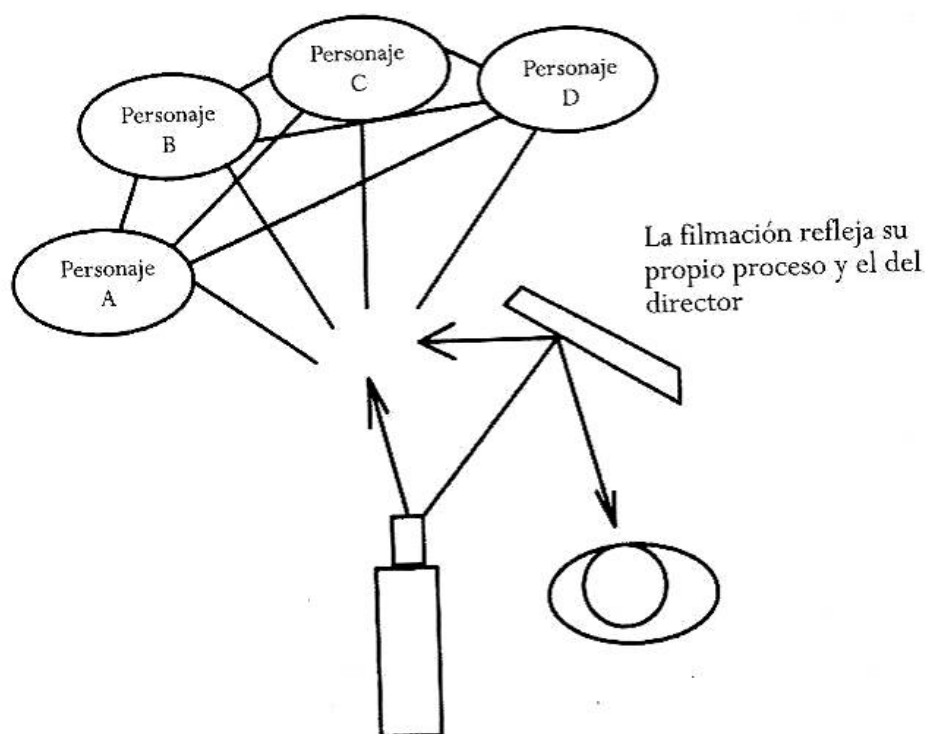


Figura 27.12.

El punto de vista autorreflexivo permite el análisis tanto del propio proceso como el de su autor. Sin embargo, trate este género con cuidado, porque es poco lo que separa la auto-reflexividad de la auto-indulgencia.

La mayor reflexión es la que recae en la película que está filmando, y se da cuando refleja no sólo su propio proceso, sino la mentalidad de su autor, sus sensaciones y el examen que hace de sí mismo (Figura 27.12). No es algo que haya surgido en los tiempos modernos, pues cierto Narciso, en la antigüedad, se las arregló para ahogarse mientras admiraba su propia imagen reflejada en el agua de un estanque. La fórmula auto-reflexiva hay que decir que es un género difícil de solventar, aunque es maravilloso cuando funciona.

Michael Rubbo, cineasta canadiense, en su obra *Sad Song of Yellow Skin* (1970), trata de definir al Vietnam, inmerso en el fluir de las contradicciones imposibles de aquel país. Restringe casi por completo su atención a las gentes de la ciudad y a los americanos disidentes que trabajan entre ellas. Rubbo nos hace compartir sus propias paradójicas impresiones sobre de una civilización de campesinos maltratada por los invasores ricos y tecnocráticos que llegan para salvarla. La visión irónica de Rubbo, del mundo y de sí mismo, libera a su película de sentimentalismos. La aportación al género de Ross McElwee son sus películas *Sherman's March* (1989), de gran influencia posterior, y su más reciente *The Six O'Clock News* (1997). Este director resuelve los espinosos problemas que conlleva la autobiografía haciendo un retrato de sí mismo que es el del antihéroe total. Su mirada atónita ante el aspecto que va tomando el mundo queda vendada por los desastres que filma y los largos viajes que realiza.

## TIEMPO, DESARROLLO Y ESTRUCTURA

Muchos son los elementos que influyen en la estructura de una película, pero el manejo del tiempo es quizás el de mayor importancia. A veces es difícil que el documental produzca en el público sensación de evolución y desarrollo en el tiempo. Resulta vital, por tanto, aprender a abreviarlo y a establecer comparaciones entre el pasado y el presente, para dar sensación de producción de cambios. En una serie de la BBC, cuando nos encontrábamos en la fase de planificación, intentamos anticiparnos a este problema haciendo del cambio y el desarrollo la propia fórmula de la serie y, como se trataba de individuos que sufrían un importante cambio en sus vidas, nos propusimos evitar la típica película, tan frustrante, en la que *en realidad no sucede nada*.

A continuación se exponen los géneros documentales más comunes. Cada uno de ellos da al tiempo, considerado como elemento narrativo, un tratamiento diferente. Los ejemplos, que generalmente se han tomado de películas bien conocidas, no constituyen un sistema de clasificación ni completo ni riguroso, sino que se incluyen para ayudarle a distinguir los géneros y para que le sirvan de acicate para ver las películas que los representan.

## LA PELÍCULA CENTRADA EN UN ACONTECIMIENTO

En este caso, el suceso en sí es la espina dorsal de la película. Puede tratarse de la botadura de un barco, una feria de productos lácteos o la captura de un famoso criminal. El acontecimiento tiene sus fases, y en su transcurso pueden aparecer entrevistas, trozos oportunos del pasado o incluso fragmentos del futuro, como podría ser el relato del criminal contando sus impresiones al verse rodeado por la policía. La película sobre un acontecimiento es una de los raros casos en que sin duda necesitará disponer de más de una cámara. El desarrollo y la dinámica los determina de antemano por la configuración del propio acontecimiento. Para hacer el rodaje con varias cámaras móviles se requiere la misma precisión y el mismo cronometraje que se utiliza en las operaciones militares, ya que, de lo contrario, las cámaras pueden terminar fumándose unas a otras.

*Olimpiada* (1936), sombrío clásico de Leni Riefenstahl, muestra los Juegos Olímpicos de Berlín con insólito y seductor virtuosismo, y tiene a un Adolf Hitler divinizado como figura central.

*La Soufrière* (1976), de Werner Herzog, se centra en un volcán a punto de entrar en erupción y en las reacciones de la gente que intenta sobrellevar la inminente destrucción de sus hogares. Tanto Herzog como su equipo arriesgaron la vida para estar allí presentes, pero como el volcán decidió no entrar en erupción, Herzog cambia de tercio sin pestañear y la película pasa a ser una meditación sobre la importancia de asumir riesgos y acaba por sacar partido a la gran pesadilla de los documentalistas: el acontecimiento que no llega nunca a suceder.

*The Uprising of '34* (1995), de George Stoney, Judy Helfand y Suzanne Rostock, es la reconstrucción de una huelga fracasada de algodoneiros en 1934, hecha a base de material de archivo y de los recuerdos de los supervivientes. El desarrollo del acontecimiento y el fracaso de la huelga constituyen la estructura tras la que se esconde el modo en que la historia del mundo del trabajo es un tema que se elude en Estados Unidos. La película demuestra que son los traumatizados obreros quienes desean olvidar y no sólo los protagonistas oficiales de la represión. La realización de la película y su posterior exhibición constituyeron un memorable acto de curación que sacó de la oscuridad aquella la tragedia y colocó en su lugar a un fragmento de la historia de la lucha de clases en América.

*El largo viaje a Guadalupe* (1996), de Francisco Urrusti, se centra en el fenómeno anual de la peregrinación de las gentes para adorar a la Virgen entronizada de Guadalupe en la ciudad de Méjico. Al principio de la película se realiza un análisis conceptual desde una perspectiva histórica y cultural, y posteriormente observamos, cargados de ideas, la propia peregrinación en forma de reconstrucción espontánea hecha por esas pobres gentes profundamente religiosas, que nos hablan de sus sufrimientos, de su historia y de su fe. La última parte de la película se concentra, como sólo puede hacerlo el cine, en la realidad de esa inefable pasión de los peregrinos, y desmiente nuestra capacidad para expresar con palabras los anhelos más profundos de los hombres.

## LA PELÍCULA QUE DEFINE UN PROCESO

Las películas que se encuentran dentro de esta categoría presentan unos hechos en cadena que componen un proceso interesante. Suelen ser distintas ramificaciones del presente que está en curso, de manera que cada una de ellas es complemento de las otras. Al disponer de varios relatos paralelos, se puede reducir a lo esencial cada uno de ellos y se propicia la comparación o la ironía, entre los distintos fragmentos.

La poética producción de Humphrey Jennings *Fires Were Started* (1943), retrata a los héroes anónimos del Servicio Nacional de Incendios que lucharon noche tras noche para sofocar los grandes incendios de Londres durante los bombardeos de la segunda Guerra Mundial. Su esfuerzo constituye una metáfora del esfuerzo de todas las gentes asediadas de la isla.

La película *Ticicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, nos muestra todas las etapas, desde su ingreso hasta su entierro, por las que pasan los criminales dementes en una institución, incluyendo los intentos de uno de ellos, aparentemente cuerdo, para escapar de los muros de aquel lugar de pesadilla. Los episodios de la película inducen al espectador a adentrarse cada vez más en la lógica de los procedimientos y en el "tratamiento" que aplica la institución a los asilados, así como en las características del personal que allí trabaja; todos ellos organizados a causa de un espectáculo que tiene lugar paralelamente: la revista anual de la institución.

*Burden of Dreams* (1982), de Les Blank, hace el seguimiento de Walter Herzog mientras éste rueda *Fitzcarraldo* (1982), un largometraje sobre un empresario de ópera que consigue llevar un barco de vapor fluvial a los Andes peruanos (Figura 27. 1 3). A través del esfuerzo de Herzog para atravesar la jungla con un vapor de verdad y subirlo por la ladera de un monte, Blank revela el grado de obsesión dictatorial del propio Herzog y el riesgo que estaba dispuesto a que corrieran quienes trabajaban para él. Cuando Blank nos muestra que la realización de un sueño puede llegar a ser más importante que la vida misma, nos está diciendo que el totalitarismo se puede enmascarar bajo el disfraz del arte. La película de un viaje

En la industria de los largometrajes existe la creencia de que ninguna película que tiene lugar en un tren ha fracasado jamás. El aliciente del viaje, con todos sus matices metafóricos y sus ritmos incorporados de movimiento, es también aplicable a la película documental.

*The River* (1973), de Pare Lorentz, también tiene muy bien definidos su principio y sus partes central y final, ya que mediante un incremento inherente la película nos va llevando, fase a fase, desde su nacimiento hasta la desemboca dura. *Le Retour* (1946), de Henri Cartier-Bresson, hace una crónica de un río de una especie diferente, el río de la humanidad desplazada que camina penosamente por las carreteras de Europa en busca de sus hogares, después de la segunda Guerra Mundial.

*Sherman 's March* (1989), de Ross McElwee, utiliza como punto de partida la marcha de destrucción del general Sherman durante la guerra civil americana. Después, aburrido con el tema elegido, narra su propia marcha paralela, un viaje en el que se encuentra con antiguas novias y con otras nuevas, en un intento de acabar con su soltería. McElwee descubre que el general todavía está con él, pero más bien como metáfora instructiva con un final innoble.

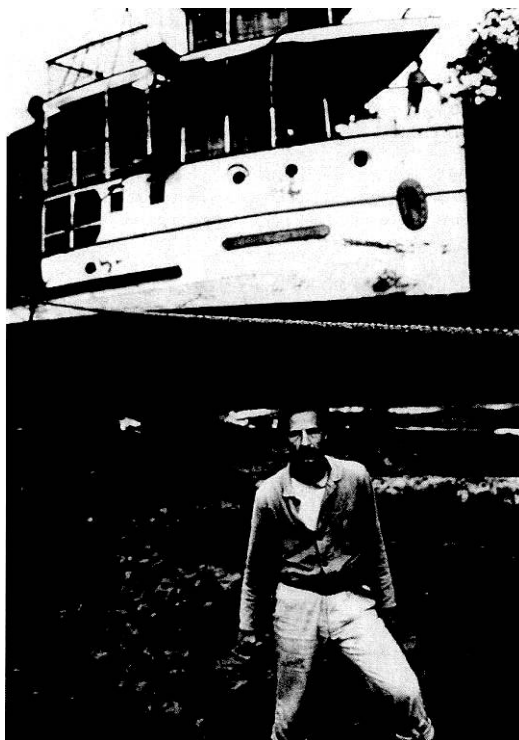


Figura 27.13.

Werner Herzog con el barco que arrastra monte arriba, en la película *Burden of Dreams*, de Les Blank. (Maureen Gosling.)

## LA PELÍCULA TIPO CIUDAD AMURALLADA

Las sociedades y las instituciones tienden a encerrarse en sí mismas y a generar su propio código de conducta. Este código nos revela otra sociedad más amplia que está detrás. Por consiguiente, la película que hemos dado en llamar de “ciudad amurallada” es la que utiliza un microcosmos para insinuar una crítica a mayor escala.

La película *Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel, retrata a los hambrientos habitantes de un remoto pueblo español y define las diversas fuerzas que impiden que puedan ponerle remedio a su situación; expone airadamente el esquema de cínico abandono que imponen la Iglesia, el Estado y los terratenientes.



Figura 27.14-

*High School*, de Fred Wiseman - Una película tipo "ciudad amurallada" en la que se hace un estudio de nuestras actitudes en lo referente a la preparación de los jóvenes para la democracia. (Zipporah Films. Inc.)



Figura 27.15.

Las señoritas de *Chicken Ranch*, de Nick Broomfield posan con la madame.

Cualquiera de las películas de Frederick Wiseman está dentro de esta categoría, especialmente *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968) (Figura 27.14) y *Hospital* (1969). Estas películas suponen una fuerte crítica de nuestras actitudes hacia la salud mental y la normalidad, hacia la forma en la que preparamos a los jóvenes para la democracia y hacia una sociedad que perdona la violencia, tanto la que se inflige a uno mismo como la que se utiliza para castigar a otros.

Dos películas de Nick Broomfield, *Soldier Girls* (1981) y *Chicken Ranch* (1982), reúnen también las condiciones de las películas de "ciudad amurallada", aunque con distinto enfoque que las de orientación más narrativa o las del tipo de cine directo de observación. La primera de ellas trata de mujeres soldados durante su entrenamiento básico militar, y la segunda, de las mujeres de

un burdel y de sus clientes (Figura 27.15). Ambas muestran el tratamiento a que la institución somete a las personas que las componen y las dos nos proporcionan perspectiva suficiente para que podamos sentirnos conocedores del tema y ejercer la crítica a su final. Ninguna de estas cintas pretende permanecer neutral o indiferente a sus descubrimientos. Dado que se nos permite ver, por ejemplo, a una soldado licenciada del ejército que abraza al operador de cámara, o a la propietaria del burdel increpando al equipo de rodaje por haber filmado escenas que hubiera deseado mantener en secreto, reparamos en las simpatías del director y podemos adivinar los acomodos, los lios amorosos e incluso las manipulaciones que tuvieron lugar durante el rodaje.

## LA PELÍCULA HISTÓRICA

Desde el momento en que todo film reproduce aquello que ya pasó, todas las películas son históricas. Por lo tanto, el cine es intrínsecamente un excelente medio para resucitar el pasado, aunque su funcionamiento es muy diferente del de la historia escrita. A pesar de que la causa y el efecto a través del tiempo es un tema que concierne a la película histórica, pocas veces se atiende este género a la cronología. A menudo se producen digresiones para considerar otros lazos de unión de causa y efecto que afectan a los acontecimientos que se desarrollan en la pantalla. A veces es la cronología el factor dominante, pero en ocasiones los aspectos colaterales toman la delantera.

El funcionamiento de la historia en la pantalla es muy diferente del de la historia escrita. Como reflejan los ensayos de Donald Watt y Jerry Kuehl, las películas históricas, a los ojos de sus creadores, solamente han tenido un éxito relativo. La imposibilidad de rodar determinadas escenas y el terror que sienten los ejecutivos de televisión ante la posibilidad de exigir a la audiencia un esfuerzo intelectual adulto pueden afectar fatalmente a la precisión histórica de estas películas. Por tal motivo se suelen curar en salud. El propio medio cinematográfico, por su realismo y su movimiento ineluctable a través del tiempo, se opone a la meditación y rechaza las afirmaciones categóricas, especialmente las más abstractas, que no hay manera de ilustrar. La pantalla parece un vehículo extremadamente pobre, porque el sentido de la historia es pura abstracción.

Las películas basadas en la historia política y cultural fracasan por varias razones, a saber: por tratar de evitar la controversia, como hacen los libros de historia; porque se niegan a reconocer que la pantalla es diferente de la lectura o de la asistencia a conferencias académicas; porque dominan las interpretaciones sospechosas y porque pecan de un exagerado deseo de hacerse comprender por el público. En particular cuando hay empresas involucradas, la audiencia se queda sin saber qué hilos se han movido para obtener la financiación, ni hasta qué punto las historias para la televisión están dominadas por ese afán colectivo de erigir monumentos para engrandecimiento propio.

Los británicos han producido series muy notables (*The Great War*, *The World at War*) y América las suyas propias, grandiosas y colosales (*Vietnam: A Television History* y *The Civil War*, por ejemplo). Estas series, tan comprimidas y mediatizadas por la narración, funcionan como enciclopedias, inundando al espectador (le hechos y conceptos que le exigen la proeza de memorizarlos todos para poder seguir el hilo. El espectador, como si hubiera vuelto a la escuela primaria, siente un gran complejo de inferioridad porque no es capaz de entender la lección. Lo que se saca en limpio —una especie de mérito por haber sobrevivido, una idea del ambiente, del fondo, retazos muy vívidos del drama, claramente rememorados— no es exactamente la comprensión de los hechos equilibrada y completa que pretendían los productores.

El documental histórico verdaderamente incisivo, por otra parte, no tiene como fin primordial transmitir a la audiencia todo el alcance de un asunto. Su objetivo puede ser un personaje o un determinado asunto inspirado por la pasión o por un sentimiento latente de injusticia. Existen múltiples ejemplos, muy diferenciados, tanto por su alcance como por el lenguaje que emplean. *The Plow that Broke the Plain* (1936) y *The River* (1937), de Pare Lorentz, películas ecológicas ambas, nos advierten de los posibles desastres ambientales y humanos causados por la erosión del suelo y la deforestación.

*Noche y niebla* (1955), de Alain Resnais, nos enfrenta con las consecuencias que Auschwitz tendría en el futuro. Con gran imaginación, resucita la vida infernal de los prisioneros y nos hace mirar a nuestro alrededor con el temor de encontrar otras personas capaces de poner en práctica un sistema parecido a aquel.

A partir de los años sesenta la historia narrada verbalmente y trasladada a la pantalla ha ido ganando terreno, lo que marca unos límites claros y muy útiles, cuando queda expuesta de manera tan directa, a partir de la experiencia individual de personas concretas, y no representa de manera tan evidente una visión de conjunto tramada a espaldas del espectador. La serie de Stephen Peteet para la BBC *Yesterday's Witness*, en cuyo comienzo contribuí personalmente, está hecha a base de cientos de otras películas; también hay cintas de este mismo tipo hechas por independientes —sin duda a causa de la autocensura política que afecta incluso a la cadena no comercial PBS—. Son películas independientes muy notables, por ejemplo, *Union Maids* (1976) y *Seeing Red* (1983), de Reichert y Klein, *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1981), de Connie Field, y *With Bables and Banners* (1979), de Lorraine Gray. En Francia, *Sorrow and the Pity* (1972) de Marcel Ophuls, y *Hotel Terminus: Vida y época de Klaus Barbie* (1988, Figura 27-16), de Marcel Ophuls, y *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, todas ellas concentradas en los avatares del fascismo. A raíz de la desaparición del comunismo en Europa oriental tendremos ocasión de asistir a muestras extraordinarias de cine independiente en un futuro próximo. Lo que distingue a estas películas es que sus autores no abordan la historia a la manera de los libros de texto —como hechos remotos definitivamente clausurados por declaración unánime—, sino que la consideran un depósito prometedor, una reserva de experiencias humanas que aguardan a ser usadas para esclarecer los dilemas contemporáneos.

Ni que decir tiene que debe haber otras “familias” de películas que diversifican más aún las posibilidades de la forma documental y los tipos de estructura. He aquí algunas que son dignas de mención, aunque sólo sea de paso:

- *La película biográfica: Munch*, de Peter Watkins (1978); los cortometrajes que hizo Ken Russell en la década de los sesenta para la BBC, en particular los más notables, *Elgar*, *Debussy* y *Rousseau*; y más recientemente *Golub* (1990), del colectivo Kartemquin de Gordon Quinn y Jerry Blumenthal.
- *La película de tesis*, que recoge testimonios para argumentar los casos: los documentales británicos de contenido social de los años treinta; *Unian Maids* (1976) y *Seeing Red* (1983), de Julia Reichert y Jim Klein.
- *La película panjetaria*: muchas de las de Les Blank, como por ejemplo *Garlic is as Good as Ten Mothers* (1977), *In Heaven There Is No Beer* (1984) y la deliciosa *Gap Toothed Women* (1987).
- *La comedia excéntrica*, que Errol Morris inicia parcialmente en *Vernon, Florida* (1982) y en *Gates of Heaven* (1985). Ambas retratan las personas más chifladas que se pueda imaginar.
- *El documental negro*, del eternamente imaginativo Errol Morris: *The Thin Blue Line* (1988), une, a través de su estilo fatalista y oscuro, el mundo de sus participantes con el del cine negro.
- *El documental del absurdo* de *Complaints of a Dutiful Daughter* (1995). Deborah Hoffman utiliza el humor surrealista para explorar lo que de otra manera sería una terrible y triste situación: la progresión de la enfermedad de Alzheimer de su madre.

Esta revisión del lenguaje del documental demuestra, en mi opinión, que el género va siendo menos monológico y más dialógico. Aún hoy los viejos hábitos de diseminar tratos mejorados con las masas incultas van disipándose y mucho de lo que se hace pasar por documental lleva la impronta del material pedagógico o de las diapositivas que el viajero privilegiado utiliza en sus conferencias. Una nueva generación de cineastas está apartando el documental de la clase burocrática y desea nutrir la ansiosa añoranza de los espectadores de películas que provocan un activo diálogo interior. Sin prisa pero sin pausa, el documental está haciendo suyas las complejidades del lenguaje, del pensamiento y de los propósitos que estuvieron confinados a formas de arte más maduras, como lo puedan ser el teatro y la literatura. El viejo orden está dejando paso a los documentales que hacen hombres y mujeres que se consideran al mismo nivel que las audiencias que les juzgan, y que están deseosos de compartir con sus espectadores sus más íntimos pensamientos y sus sentimientos más sinceros.

**SOLICITUD DE INGRESO A BOLIVIA, -EJEMPLAR N° 1-**

**CONSEJO GENERAL DE BOLIVIA  
EN ITALIA**

*Ejemplar*  
*280*      **704**

Ginebra, 16 de marzo de 1951.  
CORSO ITALIA 14-8.  
TELÉFONO 33886

FERNAN      Altmann

---

APELLIDO MATERNO      APELLIDO PATERNO

FOTOGRAFÍAS

D.

I.

DATOS QUE INTERESAN AL SOLICITANTE

NACIONALIDAD: alemana      RELIGION: católica

NACIDO EN Kronstadt, Alemania, el 25-10-1915.

MADRE: Nikolaus Altmann      NACIONALIDAD: alemana      MADRE: ANNE FERNAN

ESPOSA: Regina Wilhelms de Altmann      NACIONALIDAD: alemana      RELIGION: católica

ESTADO CIVIL: casado

INGRESARE CON LOS SIGUIENTES: Regina Wilhelms de Altmann, mi esposa,  
Uta Maria Altmann, mi hija menor de 9 años, Joerg Altmann, mi hijo menor de 4 años.

NOMBRE Y DIRECCION DEL PARIENTE O AMIGO MAS CERCANO QUE TENGO EN MI PAIS NATAL  
N° 1 DE MI ULTIMA RESIDENCIA: Padre Stefano Dragonevic, Roma, Italia.

LUGAR Y EMPRESAS O VIVIENDAS DONDE HE TRABAJADO LOS ULTIMOS CINCO AÑOS: en la Oficina  
Peter Hall, Dortmund, Alemania.

LAS SIGUIENTES PERSONAS ME CONOCEN EN BOLIVIA: Padre Roque Munoz, guardián de la  
Comunidad Franciscana de Sucre.

PIENSO DEDICARME A trabajar en mi profesión

POSEO UN CAPITAL DE 850 dólares.

PIENSO RESIDIR EN BOLIVIA: indefinidamente

AUTORIZACION: Por este Consejo General según cable N° 2 de Relaciones.

N° N°.

Firma del Consueño

24 MAYO 1972

GENEVA, 16 de marzo de 1951.

*Klaus Altmann*

Firma del interesado.

Figura 27.16. Documento incriminatorio de Hotel Terminus: el documento de identidad falsificado que utilizó Klaus Barbic para entrar en Bolivia.

## CAPÍTULO 28

### Forma, control e identidad

Este capítulo, que trata los temas de la forma, el control y la identidad, analiza:

- La relación entre tema y forma.
- Las dificultades del control por el autor sobre un mundo que debiera ser espontáneo.
- La facilidad o la dificultad de filmar y el efecto que ello provoca en la reputación del documental.
- La necesidad de justificar los documentales ante participantes y fuentes de financiación.
- El papel que desempeña la ética en estas cuestiones.
- El manejo del punto de vista independiente por parte de las empresas de difusión.
- La influencia del lenguaje documental en el cine de ficción.

Al efectuar los agrupamientos que se perfilaban en el Capítulo 27, lo que pretendía era hacer un resumen claro de los procedimientos estéticos a los que se tiene opción en los documentales, pero no me ha sido posible establecer una distinción suficientemente clara entre tipos o familias de películas. Tengo la firme sospecha de que un documental sólo tiene éxito cuando hay alguien capaz de realizar la tarea concreta que expongo a continuación: darle a ese material filmado, singular y único, esa forma narrativa particular. Esto supone que las buenas películas son únicas en su género y, por lo tanto, desde un punto de vista estricto, no pueden servir de modelos.

Teniendo en cuenta esta limitación, conviene comentar algunos aspectos y contradicciones que se producen en el ámbito del documentalista y que influyen inevitablemente en las películas que se llegan a hacer y en la forma en que se hacen. Algunas paradojas de deben al propio medio, y otras a la forma en que los cineastas han venido utilizando el género documental hasta ahora. También existen anomalías en el ámbito de la financiación y en los intereses de la audiencia, pero esto ya se sale del tema que ahora nos ocupa.

### EL CONTENIDO INFLUYE EN LA FORMA

Algunas de las dificultades con las que se encuentran quienes tratan de clasificar el documental surgen del hecho de que cada película debe su credibilidad a actos, palabras e imágenes que se han arrancado de la vida real y que *carecen de una autoría central*. En casi todas las demás áreas de expresión el artista creativo ejerce un Control sobre la forma en que se expresa el contenido, pero en el caso del documental la Situación del cineasta es la de un artista de mosaico. Es evidente que su libertad de expresión está muy limitada por la naturaleza idiosincrásica de unos determinados materiales e, incluso, restringida por ellos. A menos que la película sea un ensayo controlado, el autor está a merced de los materiales de que dispone. Para quienes no están obsesionados por el tema del control, esta relación tiene su atractivo, pues se parece a la ambigua relación que mantenemos con nuestro propio destino: podemos influir en él, pero no podemos controlarlo; sólo nos queda llegar con él a un compromiso y encontrar al hacerlo la armonía.

### PELÍCULAS DE FICCIÓN Y DOCUMENTALES: CONTROL DEL AUTOR

Mientras el director de cine de ficción puede moldear y comprimir el material durante la fase de escritura del guión, para que las calidades internas resulten externamente visibles y atrayentes, el director de documentales ha de transmitir su mensaje de forma sutil e indirecta, ya que el género documental le obliga a trabajar tras una apariencia de verosimilitud si desea evitar que su labor se devalúe. Si su punto de vista se hace demasiado patente se pone en evidencia que los personajes y los acontecimientos que filmó no eran suficientemente convincentes ni interesantes por sí mismos. El documental de observación, en particular, ha de presentar un equilibrio entre pasajes de realismo autónomo que va revelando poco a poco signos y portentos que nos hagan desear levantar el velo para ver lo que hay debajo. Tres factores nos impulsarían a hacerlo, a saber:

- El tema tiene garra y es original.
- El punto de vista es individual, flexible y evidente.
- El lenguaje y los convencionalismos que se emplean son eficaces.

Algunos de estos aspectos, o todos ellos, suponen un verdadero desafío para la mayoría de los directores, y la contundencia y el vigor con que se enfrenten a cada uno de ellos nos darán la medida de la originalidad de sus películas.



## ABANICO DE TEMAS Y SUS LIMITACIONES

A un escritor le resulta fácil centrar la atención del lector en aquellos momentos frágiles y fugaces que revisten especial importancia, pero como esto resulta muy difícil para el director de documentales, lo que éste hace, frecuentemente, para trabajar sobre seguro, es recurrir a temas sensacionales. Las guerras, la violencia familiar, los problemas urbanos, los excéntricos, los anormales, las manifestaciones, las revueltas y los enfrentamientos son el tipo de material que puede dar mejores resultados. No obstante, recurrir a temas melodramáticos puede resultar contraproducente a la larga, ya que aunque se está prometiendo insistentemente que se va a producir un desenlace, en ese género estas expectativas normalmente no se satisfacen. Además, como trata con tanta frecuencia de los temas que están de moda, el documental se convierte en la película problema y asume el deber de predicar las soluciones, de las que no siempre se dispone.

Debemos llegar a la conclusión, muy a pesar nuestro, de que los documentales rara vez profundizan en sus temas con la facilidad y precisión con que lo hace la literatura. Para captar el realismo de la vida en una pequeña ciudad, o para percibir la auténtica claustrofobia de una reunión de familia de clase media, recurrimos instintivamente a la ficción y no a la película documental. A esta situación se llega por diversas razones, siendo una de las más importantes la dificultad que supone recaudar fondos para una película que va a tratar de un tema “menor”. Se puede culpar de esto a los que administran el sistema de puja, mediante el cual se proponen las películas, se escogen las que interesan y se habilitan los fondos necesarios para su producción. Imaginen cuántas grandes obras literarias existirían hoy en día si Jane Austen, Guy de Maupassant, Doris Lessmg, John Updike y otros autores que se dedicaron a escribir sobre las vidas de personas que no eran muy notables se hubieran visto obligados a recaudar grandes sumas de dinero antes de escribir una sola palabra. Nuestras bibliotecas serían hoy unos grandes depósitos de novelas del tipo que se venden en los supermercados.

Pero si es un hecho que la cinematografía, por lo general, está asentada sobre una base capitalista y sus éxitos y sus fracasos están en relación directa con las cifras de audiencia, es inútil y contraproducente quejarse por ello. Hay otros obstáculos que son motivo de desaliento para los que tienen intención de trabajar sin grandes aspiraciones.

## COOPERACIÓN DE LOS PARTICIPANTES

Algunos de los problemas con los que hay que enfrentarse cuando se hace un documental sobre “la vida corriente” de las personas los provocan los propios participantes. ¿Como podemos explicarles la razón por la que deseamos filmar aquello que ellos mismos consideran una parte trivial de sus vidas? Si no sabe justificar sus razones, no sabrá tampoco convencerles del respeto que le merecen. Por otra parte, cuando consigue poner en claro y justificar plenamente su interés, mucha gente deja a un lado las convicciones que tiene sobre su derecho a la intimidad porque piensa que los motivos que usted tiene para llevar a cabo la película son más importantes que los suyos. La víctima de una violación puede ofrecerse voluntariamente a aparecer en un documental porque desea informar a la sociedad urgentemente sobre la experiencia de la violación y sobre los violadores. Prefiere sacrificar su derecho a [a intimidad para que la sociedad tenga conocimiento de los hechos, así como del proceso legal que ésta pone en marcha. Pero sólo lo hará *si le informa de las consecuencias* —cosa que no siempre es fácil.

## RESISTENCIA AL PUNTO DE VISTA PERSONAL

Otro obstáculo para poder elegir un tema libremente y de manera personal es la resistencia de las compañías de televisión a apoyar trabajos que expresen una política o creencia personal, salvo que dé la casualidad de que sus puntos de vista puedan atraer a muchos espectadores. Aquí entran en juego muchos prejuicios conservadores y cautelosos, ya que la televisión se pone nerviosa ante una crítica social de carácter personal, a no ser que pueda ser atribuida a una persona famosa o a un movimiento que goza de una amplia aceptación. Con esto se cumple un doble fin: se atrae audiencia y la compañía de televisión no asume responsabilidad por las opiniones expresadas.

Esta servidumbre a favor de las cifras de audiencia puede dar resultados en ambas direcciones: los Beatles, debido a su popularidad, pudieron mostrar sus trabajos —que no tenían gran peso específico— en las cadenas nacionales de televisión y, por otro lado, la serie *Phantom India* (1968), de Louis Malle, que era de una gran profundidad y espíritu crítico, no se hubiera podido exhibir nunca en Gran Bretaña si Malle no hubiera ya adquirido una reputación como autor de películas de ficción que suscitaron grandes controversias.

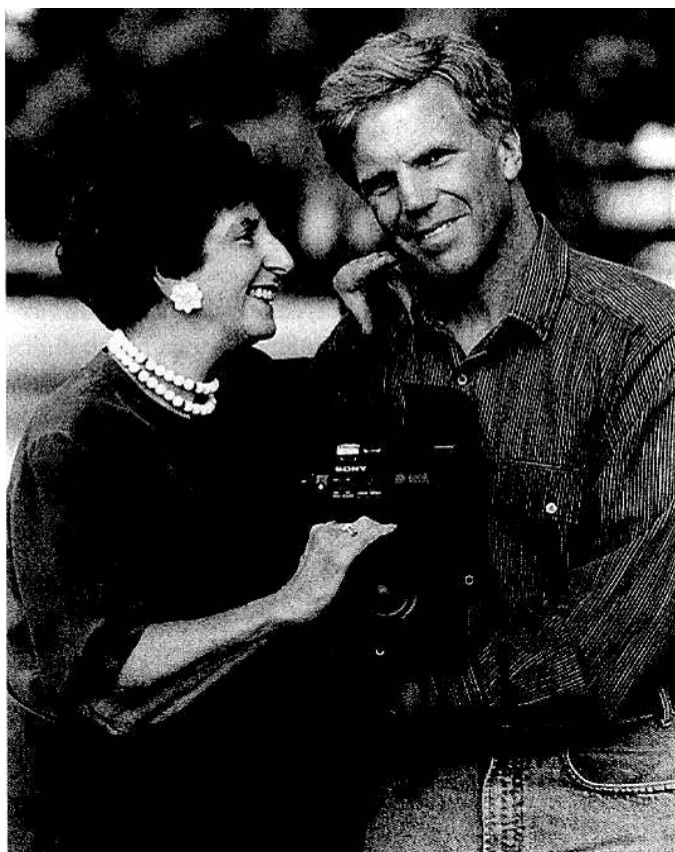


Figura 28.1.

Max Wexler con su protagonista Irene Nathan, en *Me and My Watchmaker*. Los documentales de contenido autobiográfico tienen buena acogida en el ámbito del cine, pero la televisión difícilmente los acepta.

Otro tipo de resistencia al punto de vista personal puede ser de orden cultural y es siempre más difícil de detectar. La obra de Mark Wexler, que hemos visto en tantas ocasiones, y que la crítica ha ponderado tanto, *Me and My Watchmaker* (1996) suscitó las iras, a duras penas contenidas, de un comprador que se encontraba en un festival europeo, porque la película se desviaba del tema del que se estaba ocupando, para reflejar, en cambio, las relaciones que Max estaba entablando con su personaje, o tal vez porque se pretende aún que el documental su- prima la persona de su autor (Figura 28.1). Sigue subsistiendo la teoría de que el documental televisivo tiene que ser objetivo y estar al servicio del público. Los defensores de esta teoría continúan declarándose enemigos de que exista cualquier tipo de autoría cinematográfica, sobre todo, tengo mis sospechas, cuando el comprador es europeo y el autor un americano sin remordimientos por serlo.

## EL LENGUAJE DOCUMENTAL

El documental es un género joven inmerso en una forma de arte que es joven también y que de ningún modo se limita a unas cuantas formas, ni siquiera ha de ser esclavo del realismo. Su única limitación es que tiene que presentar la realidad (pasada, presente o futura) y adoptar una actitud crítica para con el entramado de la sociedad.

La forma documental tiene que ceñirse a las técnicas del relato y a la comprensión narrativa para poder atraer y mantener el interés de la audiencia, como tuvo que reconocer Flaherty desde sus mismos comienzos. Éste es un hecho que resulta incómodo al etnógrafo o al purista del *cinema vérité* y ambos pueden protestar y consideran insoportable tal manipulación. Con la encomiable intención de no ser manipuladores, los cineastas marxistas de los años sesenta y setenta intentaron conseguir una presentación más respetuosa de los partícipes dejando sin cortar la mayor parte de sus palabras y actos. Aunque esto da un estilo distinto a la película (no más coherente), no modifica la base del documental: *todo lo que aparece en pantalla es producto de las elecciones y relaciones que se establecen, y éstas reflejan inevitablemente el criterio del director sobre la verdad y lo que es necesario decir acerca de esa verdad.*

Volvemos aquí a la idea del contrato con la audiencia. La película debe prometer algo, cumplir con su promesa y seguir siendo consecuente en su relación con la audiencia. Este aspecto es muy difícil de controlar y los progresos que hace el director en este sentido suelen ser lentos, dado el tiempo que tarda en completar cada proyecto y, por lo tanto, también en comprobar los resultados.

En ediciones anteriores de esta obra expresaba mi profundo disgusto por el estancamiento del documental durante tantos años. Las grandes películas hechas a raíz del *boom* del *cinema vérité* en los años sesenta, como por ejemplo *The Sorrow and the Pity* (1972), de Ophüls, *Harlan County, USA* (1976) de Kopple, y *Best Boy* (1979), de Wohl, sólo innovaron en cuanto a los asuntos y la minuciosidad del tratamiento, pero no en lo que concierne al desarrollo del lenguaje documental. Una vez agotada la novedad de los rodajes espontáneos de actualidad, el cine documental regresó plácidamente a la Edad Media. Más que en la dirección o la utilización de la cámara, las mayores innovaciones se produjeron en el campo del montaje narrativo.

En el momento presente asistimos a un resurgimiento del interés del público y al renacimiento del lenguaje cinematográfico. Los documentales de calidad más recientes muestran el punto de vista fuertemente personal de su autor. *Dark Lullabies* (1986), de Neidik y Angelico, está narrada en primera persona, al igual que *Roger and Me* (1989), de Moore, favorita del público en el Festival Internacional de Cine de Chicago. ¿Un documental elegido entre tantos largometrajes? El tema es la gente que pierde su puesto de trabajo, pero el tratamiento que se le da al asunto es mordazmente satírico. Otro éxito de público fue *Sherman's March* (1986), una extensa autobiografía íntima de Ross McElwee. Después del éxito del docudrama noir de Errol Morris *The Thin Blue Line*, que incluso se proyectó en salas de cines y se programó en televisión, no podemos por menos de alegrarnos de que haya un cambio en ciernes.

Tampoco la televisión permanece ajena a esta transformación. La cadena de televisión por cable Home Box Office también los exhibe e incluso los subvenciona, y algunos comercios especializados en vídeo cuentan ahora con secciones especiales de documentales. La BBC cuenta con la serie *Video Diaries*, y en América PBS, con la serie *POV*, de manera que puede decirse que la televisión se va acostumbrando a poner en antena documentales de producción individual e independiente. Desde luego, el hecho de que los documentales se realicen con el sello de un autor determinado supone una dificultad añadida y no es una garantía de calidad, pero sí contribuye a romper los moldes de la fórmula documental que ha permanecido inamovible debido al conservadurismo imperante y al fomento de una mayor consciencia en los cineastas.

Como siempre sucede, los cambios tecnológicos impulsan el desarrollo artístico. Es de esperar que el montaje no lineal aporte mayor flexibilidad formal y que el lenguaje del cine se mueva en direcciones más políticas y subjetivas, como ya se ha puesto de manifiesto en la serie de la PBS *The Great War* (1996).

El mensaje está clarísimo: el público es partidario de este género, pero los planteamientos más convencionales deben dar paso a otros más innovadores si se pretende que el medio evolucione. Esto implica que las comisiones y los paneles de asesores que deciden a quién se conceden los fondos públicos deben revisar sus criterios y sus normas, si quieren servir de estímulo para los productos que destacan por encima de la media ordinaria.

¿Es la uniformidad al uso precio inevitable de las programaciones industriales y del conservadurismo del sistema? La industrialización, que puede ser un sistema de trabajo sensato para la producción de comedias de situación y programas de noticias, es perjudicial para los documentales. Desgraciadamente, hay demasiada precaución y auto-censura entre los cineastas, que contribuyen a que esa uniformidad evolucione. De forma insidiosa por lo que tiene de inconsciente, esto representa la necesidad que tiene el cineasta independiente de que su trabajo sea aceptable para quienes le pagan su sueldo, ya que de ello depende su sustento. La desintegración de la monolítica BBC y de la ITV en Gran Bretaña parecía que iba a enfrentar a las muchas compañías pequeñas e independientes que surgieron, pero lo que hizo, en realidad, fue concentrar el poder en las manos de unos cuantos montadores que trabajaron solos según su propia iniciativa y acapararon todos los montajes tanto si a esas empresas les gustaba como si no.

## DOCUMENTAL, FICCIÓN Y FUTURO

Una vez pasada la época del cine mudo experimental e innovador, el cine de ficción y el proceso creativo perdieron su carácter inmediato y flexible. El individualismo nunca languideció en el documental, que siempre ha sido un género improvisador. A partir de los años cincuenta, la ligereza de los equipos dio mayor libertad a la filmación. El estilo personal y de improvisación del director de documentales se va apreciando en el cine de ficción británico a través de los defensores del movimiento conocido como Free Cinema, como Lindsay Anderson, Karel Reisch y Tony Richardson. En la Francia de finales de los cincuenta y los sesenta existía un gran deseo de improvisar, de filmar en las calles sobre la marcha, que dio como fruto las grandes películas de la "nueva ola". En América, Cassavetes y Altman han sido los pioneros, pero la visión subjetiva de la cámara portátil se ha normalizado incluso en los largometrajes sin ninguna pretensión intelectual.

El documental, tan libre de prejuicios, ha influido en las relaciones y los estilos de la dirección del cine de ficción, y ha proporcionado la noción del verdadero aspecto que el realismo puede tener en la pantalla. Y esto ha afectado a los estilos de dirección y a la actuación de los intérpretes, que a lo largo de los años ha adquirido un carácter más íntimo y más revelador del propio ser del actor. Los resultados son inmensamente esperanzadores y emocionantes, pues los directores más imaginativos esperan y reciben mayor creatividad por parte de los actores, que evitan el culto a la personalidad y sin embargo consiguen darle mayor intensidad a los personajes que representan, cuyas raíces pertenecen a la realidad.

La experiencia que se adquiere haciendo documentales constituye una excelente preparación para la realización de largometrajes. Ken Loach ha trabajado en el teatro, ha hecho seriales para la televisión y documentales dramatizados en su trayectoria hacia las películas intensamente apasionadas sobre la clase trabajadora inglesa que hizo después. Asimismo, la experiencia que adquirió Alan Tanner, director de largometrajes suizo, haciendo documentales le permitió hacer *In the White City*

(1984) a través de una relación improvisada, sin guión y sin ningún protocolo con sus actores. Mike Leigh, conocido por su obra *Naked*, (1993) y por *Secrets and Lies* (*Secretos y mentiras*, 1996), es un director inglés que ha llegado a utilizar métodos similares de trabajo a través de su labor como director teatral. La mezcla de oscura comedia con temas claramente humanitarios ha dado como resultado una variada serie de películas sobre la clase trabajadora inglesa que suponen un reto, en su propio terreno, para el documental.

La creciente producción de documentales, su independencia con respecto del periodismo informativo y su también creciente desarrollo como voz cinematográfica individual podrían tener consecuencias de gran alcance. Dado que se pueden realizar documentales sin hacer grandes dispendios utilizando la tecnología más actual, y dado que los documentalistas ya no dependen de los estudios ni de los centros de producción, es de esperar que veamos más películas hechas de manera especulativa, con el consecuente ascenso de que los trabajos con sello de autor creativo se diversifiquen más y se alejen de los grandes centros de poder. El grupo Amber en Inglaterra es un ejemplo en este sentido. Su bello documental dramatizado *Eden Valley* (1995) es un impresionante testimonio de su compromiso con actores no profesionales, con la creatividad del documental y con la zona empobrecida en la que trabajan.

Es inevitable que la improvisación propia del documental y el teatro experimental tomen contacto, como lo hicieron ya de la mano de Fassbinder en el *teatro de acción* de Munich, o como ha hecho Mike Leigh con gran éxito en Inglaterra. Si es este camino el que le interesa, hay un libro, del que también soy autor, que analiza sus posibilidades desde el punto de vista práctico, titulado: *Dirección de cine: Técnica y Estética*.

### Reconstitución, reconstrucción y docudrama

Este capítulo pretende proporcionar una perspectiva moral y ética de:

- La reconstitución y la reivindicación de la verdad.
- La reconstrucción o proyección de situaciones.
- La reconstrucción de la subjetividad.
- Los falsos documentales como instrumentos al servicio de la crítica.

Un aspecto siempre controvertido del documental es su capacidad para hacer una hipótesis de la realidad mediante la reconstrucción de escenas de la vida de una persona o incluso de biografías completas de gentes que ya no existen. Consideremos, en primer lugar, la situación menos radical. Sucede algunas veces que un acontecimiento importante ya tuvo lugar antes de que llegara allí el documentalista para hacer las filmaciones, por ejemplo, el personaje principal ya sostuvo una entrevista que resultó ser crucial para la obtención de un trabajo que está desempeñando.

Si consigue que sus principiantes reconstituyan acertadamente esta escena, ¿qué importancia tiene ser completamente veraz con la audiencia? Esto no tiene una fácil respuesta. Hay algunos cineastas que incluyen un subtítulo para indicar que la escena ha sido reconstituida, pero esto puede resultar innecesariamente dramático si la escena es sólo una parte de la exposición que se precisa para poner en marcha la película, especialmente si se utiliza la narración en tiempo pasado o una sobreposición de voz para establecer la correcta perspectiva. En una escena de presentación de una evidencia, sin embargo, no es honrado dejar que la audiencia piense que está presenciando una realidad, en lugar de una reconstrucción. Recientemente he tenido ocasión de ver un insólito documental que se ha hecho en la escuela nacional de cine holandesa que, a pesar de que todos los indicios decían lo contrario, resultó ser total aunque magistralmente fabricado. De hecho, no era en absoluto un documental. Los espectadores, en su mayoría, debo admitirlo, profesores de documental, se sintieron molestos, e incluso enfadados ante el hecho de que les hubiesen embaucado de aquella manera. De ello se infiere la importancia que tiene mantener en todo momento la relación contractual con la audiencia. Las impresiones que nos causa la realidad que narra un documental son muy distintas de las que suscita una actuación ante las cámaras; nos sentimos manipulados cuando alguien transpone ese umbral. Como es evidente, aquella película nos la mostraron para ilustrar este argumento.

La línea divisoria parece ser una línea de buena fe: no hay nada censurable en mostrar cómo consiguió un personaje su empleo, si sabemos que lo obtuvo. Pero si, por el contrario, lo que dice nuestro personaje es que el director de personal utilizó en la entrevista una técnicas que no eran justas, entonces el que la audiencia vea la entrevista real o sólo una reconstitución de la misma según el recuerdo de una persona se convierte en un factor muy importante, ya que está en juego la integridad de todos.

Podemos resumir todo esto de la siguiente forma: reconstituir escenas importantes que no pueden ser mostradas de ninguna otra manera es una forma útil y válida de estimular la imaginación de la audiencia y de rellenar huecos de su relato que podrían resultar importantes. No obstante, si lo que se pretende es que la audiencia se forme sus propios juicios de valor sobre la escena, entonces se debe rotular adecuadamente mediante un subtítulo o utilizando la pista de palabra. Hay que intentar que los participantes no confronten la reconstrucción como actores, sino que su tentativa sea la de revivir el espíritu de lo que realmente sucedió.

Una reconstrucción a gran escala requiere una clara rotulación. En este caso, se hace la reconstrucción de una escena, de varias escenas, o incluso de toda una película, utilizando las fuentes disponibles. Estas últimas pueden ser los recuerdos de un testigo ocular, unos documentos, unas transcripciones o los rumores circulantes. En la televisión británica se hizo una vez una reconstrucción, con actores, del juicio de Sacco y Vanzetti, que fue dirigida por Stuart Hood. Fue un trabajo inteligente, ponderado y austeramente memorable, y se utilizaron los antecedentes que obraban en el tribunal que juzgó a los famosos anarquistas. Aunque todos los personajes eran actores, la obra era exacta en lo referente a los hechos y realmente sólo puede ser descrita como reconstitución documental, ya que no había autoría central. Con esto quiero decir que cada uno de los participantes —los actores que hacían el papel de los dos anarquistas, el juez y los representantes legales— utilizaba las ideas y el lenguaje real que constaban en los antecedentes del tribunal.

Incluso la película *Culloclen*, (1964), de Peter Watkins, que es una reconstrucción de la batalla que tuvo lugar en 1746 en las Tierras Altas escocesas, en la que las fuerzas del príncipe Carlos (y toda la causa de los Stuart) fueron brutalmente aplastadas por los ingleses, ha sido incluida entre el género documental. En este caso la exactitud histórica puede ser discutible y las palabras de los oficiales y los soldados de a pie a los que Watkins “entrevistó” sólo pueden ser una aproximación de lo que los verdaderos participantes pudieron decir. Y sin embargo, hay algo en la actitud de la propia película hacia su tema que deja traslucir una total entrega y respeto no sólo por aquella distante realidad histórica, sino también por el proceso humano mediante el cual los acontecimientos de este tipo se repiten a través de la historia. Aunque la película trata del poder y la política, a lo que

verdaderamente dedica su atención es a la subyugación del arrendatario a su señor y a la forma en que los humildes son utilizados como carne de cañón en las sangrientas luchas ideológicas de sus amos.

¿En dónde está, entonces, la línea divisoria entre el documental y la ficción? A esto puede contestarse, muy brevemente, que no hay nadie que lo sepa y que, de todas formas, la línea se está siempre sometiendo a discusión.

## EL DOCUDRAMA

Existe otra utilización de lo real aún más imaginativa —algunos dirían que más caprichosa— al que se ha dado en denominar *docudrama* o *dramadoc*.

Dos ejemplos serán suficientes para explicar esta forma, que, como su nombre indica, es un híbrido entre dos mundos. Uno es una dramatización inglesa que se hizo en la década de los sesenta sobre la apurada situación de las gentes sin hogar: *Cathy Come Home* (1966), de Jeremy Sandford. Basándose en casos reales, Sandford y su esposa crearon una pareja “típica” de trabajadores manuales de clase media que gasta por encima de sus posibilidades y se encuentra en serias dificultades. A esta pequeña familia la desahucian y se queda sin hogar y, a partir de este momento, va descendiendo rápidamente por la escala social hasta que el Gobierno les obliga a separarse de sus hijos “por el bien de los niños”.

Casi pisándole los talones al eslogan que decía “Nunca has estado tan bien”, que los conservadores utilizaron con gran éxito en las elecciones, el público británico quedó en un principio asombrado y después horrorizado al comprobar que el drama se ajustaba a la realidad. La presión de la opinión pública contribuyó incluso a que se suavizaran algo las leyes, lo que es un éxito insólito para una película de su clase. La eficacia de la película no se debía solamente a su fondo documental; también tuvo unos actores y una presentación excelentes.

*Death of a Princess* (1980), de Anthony Thomas, es una película más reciente que intentó demostrar cómo se puede humillar y ejecutar públicamente a un miembro de la realeza saudita por un delito sexual. A juzgar por las muchas críticas que se produjeron en todas partes, parece ser que la película (en la que se utilizaron actores para representar la vida y la muerte de la princesa) corrió demasiados riesgos —en primer lugar con respecto a la verdad, que no podía determinarse con suficiente seguridad, y también con la autenticidad de la cultura y las costumbres islámicas, un campo ajeno a la experiencia del productor—. Estas inseguridades confirieron a la película una calidad especulativa y no realista y, por ello, no tuvo éxito ni como drama de ficción ni como documental.

Por lo tanto, la premisa que sirve de base a un material ejerce gran influencia en la mentalidad con la que la gente valora y asimila lo que le ofrecen como la “realidad de la vida”. Si la premisa parece infundada o es insostenible, el primer elemento que se rechaza es la pretensión de autenticidad documental que tiene la película. Resulta interesante comparar la reconstrucción de Jack Gold del encarcelamiento de Ruth First en África del Sur (*Ninety Days* 1966), que fue tan bien recibida, con *Death of a Princess*: como la propia Ruth First interpretó el papel, el programa no suscitó ninguna controversia en cuanto a la premisa de que era un relato subjetivo y auténtico. Si su relato sacó a la luz los procedimientos policiales surafricanos, también provocó la confirmación de sus palabras, pues fue posteriormente asesinada en un acto de violencia y vengativa represalia.

## RECONSTRUCCIÓN SUBJETIVA

Algunos trabajos de reconstrucción merecen mención especial, pues su lenguaje está encaminado expresamente a crear un elevado estado de identificación imaginativa de los espectadores con el tema. El canadiense brillante y estrafalario Donald Brittain, en su obra *Volcano* (1977), reconstruye la vida de Malcolm Lowry, autor de la novela *Bajo el Volcán*. Lowry, al igual que el propio Brittain, era alcohólico. Después de una vida de tragicómicos desórdenes y de autodestrucción, convirtió obsesivamente su propia historia en arte y escribió una novela de pasmosa profundidad. Al narrarnos la vida de Lowry, Brittain utiliza el ritual reglamentario de la biografía cinematográfica, pero la película no cuenta con material filmado ya existente y sólo emplea algunas fotografías de Lowry; sin embargo, se concentra en recrear la situación y el ambiente como contrapunto de las palabras y las ideas del propio Lowry. Cuando finaliza la proyección, nos parece haber sufrido en nuestras propias carnes una destructiva adicción.

Errol Morris, en *The Thin Blue Line* (1988), investiga el procesamiento y juicio de Randall Adams por el asesinato de un policía muchos años atrás en Texas. Con la música minimalista de Philip Glass, una cámara que observa imperturbable a una numerosa serie de testigos, una composición de imagen y una iluminación más propias del largometraje, la narración de Morris va cobrando fuerza como trabajo formal de intrincada identificación.

¿Qué sucedió realmente durante el asesinato? Morris reconstruye diversas versiones según los testimonios de cada uno de los participantes. El efecto que produce es el intento de resolver un problema de ajedrez de la misma forma en que Morris tuvo que resolver aquel rompecabezas avanzando a tientas en busca de la verdad. El resultado es obsesionante: un prisionero atrapado en la tela de araña del cine negro en la vida real, cuya historia ilustra el injusto manejo de las leyes al servicio de una ideología.

*Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs, supone un avance aún mayor en lo que se refiere a la creación de un universo interior. Mediante la utilización de apuntes breves al estilo de Brecht, obra del propio cineasta y de sus colegas homosexuales, la película nos transmite de manera lúdica y elíptica lo que representa ser negro, homosexual e invisible en un mundo predominantemente blanco y heterosexual. No existe un hilo argumental propiamente dicho, sino una serie de actuaciones de

enorme estilo e infinita variedad que van de la danza y el movimiento del cuerpo al monólogo interior, La charla callejera y el rap. Resulta imposible describir o analizar la película, pues es más bien un montaje de estados de ánimo, de reflexiones, ideas y lamentaciones en las que se suelta la lengua, se da rienda suelta a la palabra ante la inminencia de la muerte. El propio Riggs murió posteriormente de sida, y la película constituye su testamento político.

## FALSOS DOCUMENTALES, O “BURLAMENTALES”

El renombrado cortometraje de Mitchell Block sobre la víctima femenina de una violación *No Lies* (1973) nos muestra lo poderoso que puede ser el *cinema vérité* como herramienta de investigación en manos de un cineasta que se inmiscuye con sus preguntas en una situación. Por la tensión que provocaba y maravillada ante las revelaciones que recibe de la víctima, la audiencia queda desconcertada cuando al final de la película se revela que ambos protagonistas son actores y que la relación de explotación era un espectáculo calculado. La película se hizo con el fin de “cometer una violación ante las cámaras de cine y demostrar lo que significa”. Y está realizada de una manera tan realista que lo vivimos en nuestras propias carnes, es nuestro propio orgullo el que se siente herido y son nuestras expectativas de desarrollar una actividad normal en un ambiente normal las que se ven truncadas; sufrimos la experiencia de ser la incauta víctima de tan agresivo asalto y le sucede a cualquiera que vea la película.”

La película *Baba Kiueria* (1987), de Ken Featherstone, pretende ser un documental para la televisión australiana acerca del modo en que los aborígenes colonialistas descubrieron Australia tiempo atrás, cuando el país estaba poco poblado por blancos primitivos que cocinaban la carne en lugares rituales denominados áreas de barbacoa (de ahí su título). La película se centra en una familia blanca nerviosamente sumisa, y nos muestra cómo trata de cooperar con la mayoría aborigen y cómo, a causa de su falta de reflexión, llegan a separarles los asistentes sociales aborígenes por su propio bien. Mediante la inversión de los valores raciales predominantes en Australia, y convirtiendo la película en una comedia, este falso documental pretende mostrarnos lo que sucede cuando el paternalismo liberal lo proyectan los negros sobre los blancos en lugar de ser al revés.

*Zelig* (1983), de Woody Allen, es una fábula al estilo burlesco sobre una celebridad judía de la época de la Depresión, que tiene una gran inclinación a identificarse de manera camaleónica con cualquier situación. A través de un magistral proceso fotográfico, Allen aparece en los juegos de Babe Ruth y en los mítines de Hitler, adaptándose siempre al ambiente y a la identidad de quienes le rodean. Como sucede con tantas comedias, la película tiene un trasfondo crítico, parte del cual es la sátira de la pomposidad del documental estereotipado.

Estas películas son como caballos de Troya que se apropian de la forma documental para poner a prueba la credulidad de la audiencia y para cuestionar el carácter fidedigno y la validez del propio género documental. Parecen advertirnos: “¡Cuidado, comprador! Ningún género ni ningún autor se merece la confianza de manera automática.”

Tengo que agradecer, pues me han resultado de gran ayuda para la elaboración de este capítulo, los debates sobre el docudrama y el falso documental que dirigieron Otto Schuurman y Elame Charnov en el simposio sobre el documental denominado *Panorama de fin de siglo* que se celebró en el Centro de Capacitación Cinematográfica en la ciudad de Méjico en noviembre de 1996.

## CAPÍTULO 30

### Ética, autoría y cometido del documental

Este capítulo es una aproximación de tipo práctico a algunos de los temas que se trataban desde el punto de vista teórico en páginas precedentes, concretamente en el Capítulo 26, “Teoría documental y el tema de la representación”.

Trata de:

- La lealtad para con los individuos que se filman y las propias obligaciones para con “la verdad”.
- Responsabilidades ante las vidas de los participantes y la obligación de advertirles de las consecuencias que se pueden derivar.
- El documental como generador de los cambios en la vida de los participantes y nuestra responsabilidad como documentalistas.
- La representación de la verdad tanto en los documentales totalmente transparentes como en los de tipo reflexivo.
- La explicación de los propósitos del director y la creación de un clima de confianza.
- El modo de manejar los cambios que alteran o imposibilitan el cumplimiento de la hipótesis de trabajo.
- La dependencia de los participantes.
- La responsabilidad para con la verdad en el montaje.
- La exhibición del documental y el modo de preparar a los participantes para afrontar lo que consideran negativo.
- La autoría como mirada hacia el exterior.
- La autoría como mirada interior.
- El enjuiciamiento del autor de cara al público y la forma de convivir con las consecuencias que se derivan de ello.
- El cambio al que se ve sometido el director.
- La aceptación de la propia incapacidad ante una verdad absoluta o una palabra definitiva.
- Aprender a vivir con las limitaciones de la identidad creativa.
- Dejar que el último trabajo sea una preparación de cara al siguiente.

Quien haya dirigido alguna vez cine documental sabe que las lealtades, las obligaciones que se contraen y el espíritu de comprensión que se desarrolla entre nosotros, los cineastas, y los participantes a veces nos plantean dilemas en el terreno de la ética que son inseparables del propio proceso de dirigir. Vamos a utilizar un ejemplo ilustrativo: estamos haciendo un documental sobre las víctimas de una estafa inmobiliaria, a las que conocemos y con las que tenemos buena relación. Intentamos ganarnos también la confianza de los responsables de la estafa, que nos ofrecen su hospitalidad. Rechazarla sería tanto como hipotecar el juicio que nos merecen, pero decidimos salir con ellos, compartir una cena en un buen restaurante y reímos con sus chistes. Cuando nos encontramos otra vez con las víctimas, nos sentimos en cierto modo prostituidos.

Nuestras motivaciones personales para trabajar como documentalistas, y los métodos que empleamos, pertenecen a un ámbito moral profundamente anclado en nuestro sentido de la ética y de lo que constituye nuestro cometido en la vida. Cuando se entra por primera vez en el mundo del documental, cualquier proyecto, por modesto que sea, requiere un autoanálisis previo. Al cabo de los años, si nos encontramos inmersos en el ambiente de una empresa de comunicación, rodeados de profesionales mayores y más cínicos que nosotros, corremos el riesgo de convertirnos también en profesionales en el peor sentido de la palabra —es decir, que nos dediquemos a utilizar a la gente para ilustrar puntos de vista inapelables o nos convirtamos en meros espectadores escépticos—. Tener una cámara en las manos, o pertenecer a la plantilla de una empresa de radiodifusión, nos hace sentir más importantes y subvaloramos a quienes confiadamente nos dejan acceder a su intimidad.

### LOS PARTICIPANTES Y LAS CONSECUENCIAS DEL DOCUMENTAL

Cuando se muestra al público la vida privada de otras personas —que no necesariamente cuando se filma— es posible que se esté produciendo un daño irreparable. En el cine de ficción se paga a los actores por actuar, pero el documentalista no suele ofrecer ninguna compensación económica a quienes colaboran con él, e incluso si una cantidad sustancial cambia de manos, no puede librarse de ninguna manera de la obligación moral que contrae con quienes le sirven de fuente documental. Todavía el documental con talonario de cheques sigue siendo una explotación.

¿Donde está la responsabilidad del cineasta? ¿Cuándo debemos ser fieles al individuo y cuándo a las verdades eternas? ¿Existe un único código ético? ¿Hasta qué punto debemos dejar todo claro a los participantes, arriesgándonos a que se alarmen y nos impidan filmar?



Dirigir un documental se podría quizás comparar a la labor del médico que, ante una operación irreversible, explica a su paciente el procedimiento que va seguir y le advierte de las complicaciones que pueden presentarse y de las posibles consecuencias. A veces los participantes no prestan la suficiente atención o no son capaces de comprender todas las implicaciones de sus actos, por lo que, aunque la película esté libre de obligaciones legales, puede no estar a salvo de las morales. Voy a poner un ejemplo: en América, en la década de los setenta, la familia Loud consintió que se filmara su vida (*An American Family* 1973, PBS, doce episodios de una hora de duración). El hecho de haberse expuesto a la cámara y a la crítica que, posteriormente, sufrieron por parte de los medios de comunicación, como si de actores se tratara, hizo que la familia se desmembrara. Después alegaron que no les habían explicado con suficiente claridad las intenciones de la serie. De hecho, la naturaleza de este proyecto sin conclusión hacía inevitables tales consecuencias.

Lamentablemente, no existe una respuesta clara a todas estas cuestiones, de manera que será mejor considerar lo que vaya surgiendo en las distintas fases de la producción.

## MANERA DE ABORDAR A LOS PARTICIPANTES

Cuando se pide a alguien su participación en un proyecto de *cinema verité* no se suele saber de manera clara a quién se va a utilizar o qué elementos nos servirán, lo que se va a decir o lo que el público pensará de esas personas. Con unas perspectivas tan borrosas, sólo se puede rodar a base de confianza. Está claro que cuando se elige a unas personas en concreto es porque colaboran y tienen buena voluntad. Desgraciadamente, ciertos documentalistas han abusado de esa buena fe. Cuando yo trabajaba en la BBC, una obrera de una fábrica habló inocentemente y con toda confianza de los hábitos sexuales de sus compañeras. El día siguiente a la proyección de la película la apalearon. El director (varón) parece ser que era consciente del riesgo, pero jugó con la seguridad de la mujer para conseguir una película más sensacionalista.

La mayoría de la gente no se arriesga a tanto. Si les leemos una lista interminable de posibles consecuencias, no conseguimos más que asustarles sin motivo justificado. Cuando se trata de cine de investigación en el que se criticará a alguien, el caso es totalmente diferente. Si se sospecha que alguien corre un riesgo, hay que informar al interesado, y, cuando se trata de personas no habituadas a exponerse al público, hay que tener más cuidado todavía. Es más frecuente el caso contrario, y lo más probable es que haya que disipar temores infundados.

Puede suceder que el cineasta, utilizando prácticas dudosas (el fin que *justifica* los medios), como hizo Michael Moore al hacer *Roger and Me* (1989), se encuentra con que sus métodos se vuelven contra él. Simplificando y transponiendo causa y efecto, Moore proporcionó munición a los numerosos enemigos de su película y se convirtió en carne de cañón.

A veces, para conseguir filmar hay que recurrir a subterfugios. Nos saltamos nuestros escrúpulos para ser más fieles a la verdad. Si un dictador maniaco acaba de asesinar a 200 personas indefensas, no se nos plantea ningún dilema moral por exponer la verdad. Se utilizan todos los medios a nuestro alcance y se expone esa perversidad inequívoca. Pero tanta claridad es rara. Lo normal no es que tengamos que decidir entre blanco y negro, sino que nos movamos más bien entre tonos difuminados de gris, que requieren mucha más energía y valor que los casos extremos.

Como nuestra profesión se sustenta en la participación voluntaria, hay que tener un especial cuidado de no abusar de la gente. Hay que tener claro lo que cuesta y lo que conlleva hacer algo útil para el mundo que vivimos, y decidir si vale la pena —resolución que sólo uno mismo puede tomar.

## DIRECCIÓN Y ANÁLISIS

Si es verdad que la vida sin búsqueda no vale la pena, la existencia del documental quedaría plenamente justificada, ya que analiza hechos y somete a quienes participan a un examen indirecto de sí mismos. Sin experiencia en realización de documentales se pueden alterar y deformar unas vidas que deberían trasladarse intactas a la pantalla. Se produce entonces una gran paradoja: los medios pueden comprometer, subvertir o incluso crear unos Fines nuevos. En un género que pretende retratar vivencias espontáneas puede suceder algo parecido a lo que le ocurrió a Cousteau cuando filmaba bancos de peces abisales; éstos se vieron invadidos por una especie de alienígena en forma de hombres rana con focos y cámaras. Pudo soslayar el caos que este hecho produjo incorporando la anécdota a la película: el efecto que hombres y equipos causaban en la comunidad oceánica. Este tipo de reconocimiento reflexivo, que comenzó a desarrollarse en los años ochenta, ha ido adquiriendo mayor importancia al paso de los años.

La reflexión puede introducirse deliberadamente en la película, como sucede en *Sherman's March* de McElwee (1986), o puede ser accidental o imprevisible. Que aparezca de repente un micrófono en un plano o que uno de los personajes haga una pregunta inesperada al operador de cámara son detalles que destruyen la "transparencia" de la película. Se nos escamotea la ilusión de espiar la vida, y además no se nos ofrece dato alguno sobre el precio pagado por la situación que se encuentra bajo escrutinio. Por razones ideológicas, durante los años sesenta y setenta algunos cineastas permitían observar a los miembros del equipo mezclándose en una secuencia para "recordarle al público que estaban viendo una película...". Pero los gestos aislados que hacen referencia al "proceso" solamente consiguen interceptar la concentración del espectador y menoscabar la credibilidad de la película.

Hoy en día el público es cada vez más consciente de que el cine es un arte, aunque también le interesa la realidad que se encuentra al otro lado de la cámara. Aparte de la curiosidad por el propio proceso creativo, existe mayor preocupación —madurez podríamos llamarla— por los efectos que ese proceso produce en la situación que se analiza, aunque lo que interesa al cineasta puede parecerle alarmante.

## REIVINDICACIÓN DE LA VERDAD

La validez de una película como registro auténtico de la vida tiene dos enfoques. El tradicional consiste en hacer una película rigurosamente honesta según nuestro leal saber y entender y confiar en que el espectador deduzca hasta qué punto el proceso cinematográfico ha influido en el resultado. Los espectadores siempre juzgan una obra por propio instinto y según su experiencia de la vida.

El otro enfoque consiste en introducir en la película los datos que resuelven las dudas y las apreciaciones que no quedarían bastante claras de haber utilizado exclusivamente el material existente. A este tipo de cine se le denomina reflexivo. Es un cine que indaga sobre las percepciones además de analizar el objeto de la percepción, lo que obliga a incluir elementos hasta cierto punto autobiográficos de sus creadores. El emocionante documental autobiográfico de Robb Moss *The Tourist* (1991) examina los dos aspectos predominantes y concurrentes de su vida —su trabajo profesional como operador de cámara de documentales, que con frecuencia filmaba en países tercermundistas donde se tienen demasiados hijos, y su matrimonio con una enfermera especializada en cuidados neonatales con la que desea tener descendencia—. Sin reconciliar falsamente ninguna de las cuestiones que son cruciales en su vida, Moss perfila las ironías que el destino le ha deparado y finalmente la alegría que le proporciona la adopción de una hija.

Nuestra visión de las cosas, el modo en que conectamos con otras personas durante el rodaje de una película son arcanos que jamás llegaremos a desvelar. La autobiografía siempre suprime algunas verdades y, al hacerlo, aumenta la importancia de otras. Como tal, la verdad se hace provisional y hasta cierto punto deriva en ficción. De igual manera, somos incapaces de relatar todas las verdades sobre nosotros mismos y de aceptarlas, y se las contamos a otras personas a través de alusiones o por medio de la ficción.

## PROCESO DE RODAJE

La preocupación que expresan tantos nuevos directores por la “alteración de la realidad” se debe con toda seguridad a su temor a que la objetividad se vea afectada por lo que cotidianamente aparece en la televisión. Dejando a un lado la invasión que suponen las cámaras y los equipos, sigue siendo cierto que toda relación se modifica dependiendo de quién esté presente y observando. Incluso una excursión campestre se ve alterada si alguien aparece inopinadamente; la llegada de un niño de diez años produce sin duda un efecto diferente y provoca un cambio menor en el ambiente general que si apareciera, por ejemplo, un hombre con gafas de sol que, sin decir una palabra, se pusiera a tomar fotografías. No obstante, si al recién llegado le conoce alguien del grupo en quien todos los demás confían y esta persona explica las aficiones de ese hombre, o si el propio fotógrafo convence al grupo de que su interés es genuino, confiarán en él y será bien acogido.

La presencia de otras personas siempre altera la situación que a usted le interesa filmar, pero si hace los preparativos con cuidado y elige bien a los personajes, tales alteraciones pueden ser mínimas. El director de documentales no sólo debe facilitar la relación entre las gentes, sino que debe elegir con cuidado a los participantes. Si se equivoca y elige mal, puede encontrarse con la lamentable sorpresa de que la persona elegida se resiste a colaborar, distorsiona la realidad o, incluso, llega a manipular el proceso. Para evitar este tipo de accidentes, lo mejor es posponer la elección de los participantes hasta el último momento. Cuanto más tiempo dedique a observar a las personas en acción, menos probabilidades tendrá de cometer un error al elegir después. Evite comprometerse con respecto a las escenas que se van a utilizar para el montaje y la cinta definitiva.

Otros contratiempos que surgen, o giros en la situación de partida, nos plantean dificultades tanto éticas como pragmáticas. Supongamos que el testimonio que está usted filmando no sirve para sustentar su hipótesis de base; ¿qué hacer?, ¿una película diferente o simplemente dejamos de rodar? Imaginemos que la situación de partida de uno de los personajes cambia radicalmente —la viuda solitaria con que contábamos se echa novio, por ejemplo—. ¿Reconstruimos la situación anterior, que es la que realmente nos interesaba, o alteramos la película de raíz para reflejar la nueva situación que, por cierto, resulta mucho menos interesante? La respuesta está en el compromiso que haya adquirido, el código de conducta que se haya impuesto, o la calidad de la historia que tal vez aún tiene posibilidades.

Cuando el control sobre el montaje de la película no es absoluto, puede darse el caso de que se vea obligado a utilizar secuencias que lamenta haber rodado. Hay documentalistas que opinan que “si se rueda, se utiliza”.

Ahora se plantea otro dilema. Nuestro entrevistado se encuentra a punto de atravesar un importante umbral de su vida que quizás ni siquiera ha intuido. En determinado momento de revelación esa persona cruza un territorio jamás pisado anteriormente. Podríamos alcanzar lo que Rouch llama “momento de privilegio”, en el que toda noción del cine como artificio ambiental desaparece por completo, tanto para el espectador como para el propio participante. Es un momento fantástico, pero gira sobre la revelación de un hecho que no puede hacerse público.

¿Pedirá después por favor a esa persona que le permita incluirlo en la película? Quizás la persona sea tan sumamente confiada que deje en sus manos la valoración del daño que se le puede hacer. En este caso sus colaboradores, que serán personas responsables e inteligentes, pueden ayudarlo a sobrellevar la carga de la decisión. Pero si considera mejor suprimir la revelación, ¿podría continuar con la película como si nada nuevo hubiera sucedido? Una vez más, la decisión debe tomarse a la luz de su escala de valores y de las circunstancias que concurren en cada caso. También existe responsabilidad moral en el hecho de producir alteraciones o introducir cambios. Como ya hemos dicho en otras ocasiones, el documental a veces altera las vidas de algunas personas simplemente por el hecho de someterlas a escrutinio —al suyo propio y al de los demás—. Al principio, los participantes mantienen una relación con el director que a veces es “entre nosotros”, lo que se llama *off the record* y otras veces es *on the record*, es decir, para que quede registrada en la película. Cuando esta línea divisoria no queda suficientemente clara es cuando se desarrolla una profunda confianza o incluso una dependencia moral, y llega un día en que el director de la película comprende que se ha convertido en el responsable de la dirección de una vida. En una clase mía de redacción de proyectos, pasaba esto. Uno de los documentales trataba de un hombre que, en su adolescencia, estuvo a punto de ser víctima de un asesinato sexual múltiple. Otro trataba de un hombre de mediana edad, perteneciente a una banda, que, cuando se está muriendo, reproduce la película de su vida como mensaje póstumo para su bienamada hija. Hay otro sobre un joven prostituido cuyas actividades se debían al desprecio que sentía por su propio cuerpo. Por último, otro que se refiere a un *menage trois*.

Todos los directores han expresado repetidamente la ansiedad que produce el peso de esa responsabilidad y han dedicado muchas horas de clase a discutir sobre estos asuntos. Lo que necesitaban era apoyo a sus decisiones y no consejos radicales. La mayoría de los documentales alteran las vidas que registran, y es responsabilidad nuestra contribuir a que la química funcione y sea positiva.

Pero hay que ser conscientes de que quizás revelen algo que, de caer en manos inadecuadas, puede provocar daños irreparables, o incluso la muerte de una persona. Habría llegado entonces el momento de detener la cámara e incluso destruir la película. Los cineastas que difunden revelaciones de personas que se encuentran en peligro en África del Sur, Rusia u otras dictaduras suelen asegurarse muy bien de que los participantes saben el riesgo que corren y lo asumen.

Un nivel de responsabilidad más frecuente es el de Loretta Smith, cuya obra *Where Did You Get That Woman?* (1979) surgió de un encuentro casual con Joan, una señora de avanzada edad que Loretta llevaba en el taxi que conducía para ganarse la vida. Su amistad con ella continuó durante años una vez acabada la película —de hecho hasta la muerte de Joan.

## EL PROCESO DE MONTAJE

Hay diversas prácticas de montaje que se pueden considerar más que dudosas. Una de las que pueden pasar más inadvertidas es incluir sin la debida identificación o rotulación el material reconstruido rodado con actores en la película original, hecha a base de material auténtico. Si existen dudas sobre el modo en que lo van a entender los espectadores, debe identificar el origen del material, bien a través de la propia narración o mediante el uso de subtítulos.

Todo montaje sufre algún tipo de reducción, y un discurso largo puede cortarse en aras de los intereses de la película, con la consecuente pérdida de fidelidad a lo realmente dicho. Los participantes que graban sus intervenciones (como me sucedió cuando filmé al líder sindical británico fascista Sir Oswald Mosley) representan un peligro, pues pueden después reclamar al director por los cortes.

Las verdades aparentes y el sentido de lo dicho se pueden tergiversar mediante la yuxtaposición de palabras o de acontecimientos sin relación ninguna. Lo retocado puede pasar desapercibido para el espectador normal, pero puede irritar a los propios interesados. Incluso cuando se reduce a tres planos un largo proceso como por ejemplo la compra de una vivienda existe la posibilidad de alguna reclamación. Hay que estar preparados para la defensa y justificación de cualquier alteración del flujo narrativo efectuada.

Supongamos que hay que resolver el problema planteado cuando uno de los personajes, después de semanas de angustia, quiere retractarse de algo que dijo, pero que resulta de vital importancia para su película. Usted tiene todo el derecho legal a utilizarlo, y es consciente de que no debe, de ninguna manera, perjudicarlo a él; ¿debe seguir adelante y pasar por alto el deseo del interesado? Su buen nombre y su carrera pueden sufrir menoscabo, y en el mejor de los casos sentirá remordimiento por haber violado la confianza depositada en usted. Con frecuencia los verdaderos riesgos para el partícipe surgen cuando ya nos encontramos en la fase de montaje, y entonces hemos de enfrentarnos con el dilema de hacer pública una buena película que disgusta y pone en peligro a una persona, o bien eliminar una parte importante, lo que restará efecto, sin hablar de los perjuicios que podría causar a su carrera y a su éxito como cineasta.

La mayor parte de estas dificultades no provienen de la elección entre el bien y el mal, sino la necesidad de decidir entre dos buenas posibilidades.

## INTEGRIDAD DE LA EVIDENCIA

Otro dilema moral concierne a los argumentos que se exponen. La evidencia es más persuasiva que las opiniones. Siempre tiene mayor fuerza el documental cuyas ideas surgen de una situación vital que la ilustración de una tesis. Resulta interesante observar que lo mismo sucede con el cine de ficción. Una vez más, el drama y el documental comparten fundamentos.

Es importante mostrar que es el participante quien sustenta una determinada opinión, que no se trata de algo que se le ha incitado a decir. En una película que hice sobre una finca de la campiña inglesa, *A Remnant of a Feudal Society* un mozo de caballos alzó espontáneamente su mano deforme para mostrar lo que les sucedía a los jinetes que sostenían las riendas en todo tipo de circunstancias climatológicas por puro placer de sus amos. Como en el plano general no quedaba bastante claro lo que le había sucedido en la mano, el operador hizo un *zoom* de acercamiento. Y la espontaneidad de su gesto quedó registrada. Haber efectuado un corte para incluir el plano de la mano hubiera cambiado sutilmente la autenticidad de su demostración, aunque hubiera resultado más clara. Demostrar el origen y la autenticidad de la evidencia y asumir la ambigüedad cuando ésta existe implica tomar decisiones de carácter ético.

## EXHIBIR LA FILMACIÓN

¿Cuándo se le debe conceder al personaje la prerrogativa de ver y de vetar un corte? Si se acordó que en el montaje habría participación de los interesados, existe esa prerrogativa. Como mejor se evita la desconfianza que puede envenenar las relaciones interraciales o entre feministas y varones de buena voluntad es brindando la posibilidad de participar. Yo filmé a varias militantes del movimiento de liberación de la mujer en los años sesenta con un acuerdo de esta naturaleza. Hoy en día los cineastas blancos ya no pueden filmar a los aborígenes australianos sin cortapisas, como lo solían hacer antes. Es decir, ya no pueden representar adecuadamente a ese colectivo. A medida que los grupos y los individuos se hacen más exigentes en lo que se refiere al proceso cinematográfico y a la finalidad que se persigue, se desconfía más de las personas elegidas para que se expresen en nombre de los autores, y la discriminación a la hora de controlar la procedencia de la evidencia va en aumento. Este hecho no supone una pérdida de derechos por parte del cineasta, sino que refleja mayor madurez en la relación, mayor profundidad por parte del cineasta y mayor respeto también por los derechos de los participantes al control de su propia imagen.

Si, después de recibir el adecuado asesoramiento, no ha llegado a un acuerdo previo con los participantes y tiene que mostrarles la copia del montaje, explíqueles previamente las limitaciones que pudieran tener sus derechos. Si necesita consejo, pero no instrucciones, déjelo bien claro o se estropeará el buen ambiente.

Antes de exhibir la película ante el público, asesórese legalmente si hay algo que pueda ser un problema para usted o los participantes. Considere que la labor de los abogados es buscar pegas y pasarse de cautos.

Si llegado el momento de exhibir la película piensa que hay alguien entre el público que se pueda sentir traicionado por algún aspecto crítico de ésta, lo mejor es preparar a tal persona con antelación para que no se sienta en ridículo ante familiares o amigos. Si no lo hace así, esa persona puede considerarle un traidor y pensar que quienes trabajan en el cine son todos deshonestos. Aunque nos esforcemos por evitar reacciones violentas, los participantes siempre verán el efecto que producen en pantalla con gran subjetivismo. Hacer demasiados ajustes o variaciones por simpatía hacia ciertas personas sería tanto como abandonar el mundo del documental para entrar en el terreno de las relaciones públicas. Lo habitual es que sea una ventaja contar con un grupo de espectadores normales y que además estén presentes algunos amigos del protagonista, pues su disfrute y su aprobación mitigan la hipersensibilidad de aquél. Todo esto es una cuestión de criterio.

## FILOSOFÍA Y COMETIDO

Las dos alternativas que he esbozado anteriormente —transparencia y reflexión— analizadas con mayor rigor se resumen diciendo que la primera consistiría en dirigir al propio ser para que mire hacia fuera, hacia el mundo que le rodea, y la segunda en utilizar el mundo como lente para examinar el propio ser. Es una distinción entre el temperamento clasicista y el romántico, y ambos pueden ser válidos y atractivos siempre y cuando el director sepa reconocer desde un principio sus verdaderos propósitos y prioridades. A la larga, estas dos dimensiones son inseparables, pues no existe universo sin percepción, ni existe percepción sin su objeto. El propio ser y el universo están inextricablemente relacionados, como he venido manteniendo desde un principio. La decisión sobre el camino a tomar debe depender del tema elegido y de lo que queremos decir sobre él. Muchas veces se escoge un determinado enfoque en función de nuestro propio impulso, o tal vez elegimos nuestra posición de partida dependiendo del tratamiento narrativo en el que nos movemos con mayor soltura.

Cualquier teoría sobre la realización de documentales debe tener en cuenta lo inevitable: que sus personajes modificarán ligeramente su conducta ante usted y su cámara, y que su público juzgará el respeto que tiene usted por la verdad —le guste o no le guste—. El proceso de filmación e interpretación debe estar justificado si quienes lo realizan desean resultar estimados y dignos de confianza. Cuando la relación se complica y están en juego las llamadas verdades eternas, es necesario reconocerlas implícita o explícitamente, para evitar que la credibilidad o, incluso, las propias verdades sufran menoscabo. Estas condiciones constituyen una limitación para ciertos temas, ya que el proceso de realización se inmiscuye excesivamente cuando trata de documentar situaciones íntimas o así puede parecerlo.

## EL DOCUMENTAL COMO EXPOSICIÓN DE LA VIDA

Al contrario de lo que sucede con otros géneros, el documental no existe si se aparta de la vida —ya que se crea a su compás— y comparte con ella, consciente o inconscientemente, sus consecuencias. Puesto que muchos asuntos y caracteres no salen a la luz ni se resuelven hasta que la cámara los señala, debemos estar preparados para sobrellevar La responsabilidad del

cambio que se provoca y de los comentarios que suscita, así como para argumentar acaloradamente en favor de la libertad de expresión cuando nos atacan por habernos hecho una interpretación crítica.

Las decisiones éticas y estéticas no se toman desde una posición de fría neutralidad intelectual; normalmente se forjan como fruto de la inquietud y la ansiedad por las obligaciones conflictivas que se contraen con personas que le conocen y confían en usted, por una parte, y con las verdades cuya importancia puede exceder el descontento pasajero de tales personas.

Mientras realizo un documental, una idea que me ronda siempre por la cabeza me resulta reconfortante y liberadora al mismo tiempo. Me digo que, a pesar de mis esfuerzos, mi película sigue siendo únicamente lo que los franceses llaman *une tentative*, un intento, un empeño o un esfuerzo, que sólo responde al punto de vista de una única persona en un momento dado. Finalmente, resulta decepcionante y triste tener que cargar con la responsabilidad de la verdad definitiva. Es tan irracional, tan común y humanamente necio, como pretender que nuestros hijos sean perfectos.

## COMETIDO E IDENTIDAD

Si usted y yo hacemos un análisis íntimo, comprobaremos que ya estamos marcados por ciertos conocimientos y algunos principios. Reconocerlo plenamente es como decirse a uno mismo: "ésta es la raíz de esa experiencia y yo soy el único que puede transmitírsela a otros." Si también siente la necesidad de esa comunicación, entonces es que usted experimenta el impulso de la autoría y de la creación artística, una necesidad humana tan imperecedera como la necesidad de cobijo o de sexo.

Crean algunas personas que el documentalista "transparente" que se afana por encontrar un asunto para esclarecerlo termina por negar su propia importancia como autor, pues intenta presentar la vida en la pantalla sin apenas vestigios de autoría. Muy probablemente este documentalista hace una autobiografía desplazada, ya que en lugar de decir, por ejemplo, "yo he sido víctima de una sociedad violenta y miren lo que me ha sucedido", busca a otras personas cuya diversidad y experiencia proporcionen universalidad a lo que él ha experimentado muy hondamente dentro de su propio ser, pero en un ámbito más reducido.

Como creador de documentales, pone a prueba sus principios buscando a otras gentes y otras situaciones que expresen lo que desea comunicar. Por consiguiente, es su punto de vista, su visión, lo que desea compartir con el público y no a sí mismo como tema. Por lo tanto, su tarea consiste en identificar a sus análogos en experiencia, que flotan, inconexos en el fluir de la vida, para incorporarlos a una estructura coherente que refleje con fidelidad las convicciones más íntimas que la vida le ha enseñado.

Es evidente que lo que digo no responde a criterios científicos ni objetivos, pero la moderación a la hora de dar rienda suelta al despliegue del amor propio y el hecho de que las inquietudes que sentimos con mayor insistencia las busquemos fuera de nosotros contribuye a crear un producto con matices de universalidad. Sólo desde este grado de madurez se pueden identificar las equivalencias de nuestros propios valores y temperamento y conseguir que cobren vida propia en una película. Naturalmente, la disciplina que exige un proceso de este tipo tiene su recompensa: su trabajo, su visión de los fundamentos de su propia vida, será la misma fuente de la que manó el proceso documental. De este modo, cada película que haga sentará los cimientos de la que está por venir.



## OCTAVA PARTE: EL OFICIO

CAPÍTULO 31: Educación.....	273
Planificación .....	273
Ponerse en marcha.....	273
Ir o no ir a una escuela.....	273
Lo que debe buscar en una buena escuela.....	274
Búsqueda de la escuela más idónea por internet.....	275
Escuelas internacionales de cine.....	276
Alternativa realista: ayudarse a sí mismo.....	281
CAPÍTULO 32: Conseguir trabajo.....	282
Lo que se puede hacer durante el periodo de escuela .....	282
El régimen de internado .....	282
Labor de aprendiz.....	282
Búsqueda de temas y comercialización de las películas.....	283
La propuesta de un documental .....	283
Dotaciones económicas .....	284
Publicaciones y asociaciones .....	284
Presentarse a uno mismo .....	285
La creación del propio puesto de trabajo .....	285
Un mensaje personal .....	286





## CAPÍTULO 31

### Educación

#### PLANIFICACIÓN

¿Cómo se inicia uno en cualquier tipo de creación cinematográfica, ya sea película o vídeo? ¿Hasta dónde espera que pueda llegar después de tres años de vida profesional? Estas preguntas se están haciendo siempre y merecen una respuesta. 1\_a segunda, que se refiere a lo que se puede haber logrado después de un determinado período de tiempo, es la que tiene una importancia más acuciante, ya que revela un peligroso malentendido.

La cinematografía no es una carrera con una escala progresiva de ascensos y sus correspondientes mejoras de emolumentos, al igual que sucede en la banca y en los puestos directivos de una empresa comercial. Es una rama del negocio del espectáculo: lo lejos que puede llegar y el tiempo que tarde en ello dependerán de su habilidad, energía, suerte y persistencia. Si sus principales preocupaciones son el hogar, los hijos, la familia, la comunidad y el bienestar material, puede resultarle difícil mantener la dedicación que precisa la cinematografía, porque la estructura de esta industria es informal e impredecible y requiere del individuo un grado poco corriente de iniciativa y autonomía.

Por el contrario, si le interesan las gentes, los movimientos sociales y la política, desea que su voz individual sea oída y está dispuesto a librar una larga y dura lucha —sin grandes compensaciones económicas— para lograr un reconocimiento, entonces quizás le llegue a gustar la forma de vida del creador de documentales. Intentar decir verdades importantes en público es una forma de vida, una misión. Es una vida insegura, pero nunca tendrá que preguntarse —como les sucede a tantos otros— la razón por la que se va al trabajo todos los días.

#### PONERSE EN MARCHA

Los veteranos solían despreciar los sistemas de enseñanza que se implantaban en las escuelas, pero ahora ha cambiado el panorama, pues los licenciados en escuelas de cine van alcanzado altas cotas en su profesión. Si asistir a una escuela le resulta impensable, puede utilizar este libro a modo de preparación autodidáctica ajena a las estructuras educativas y, mejor aún, puede hacerlo en compañía de otros entusiastas como usted. La mejor educación es siempre la del autodidacta, pues jamás olvida la lección. La enseñanza en las escuelas pocas veces resulta la ideal, pues todas ellas tienen un denominador común: son frustrantes para quienes aprenden con mayor rapidez, para los más lentos y también para aquellos más motivados que sus compañeros.

La otra cara de la moneda es darle a su carrera el “enfoque industrial” —la participación en una especie de programa de aprendizaje sobre el terreno—, que puede estar también erizado de frustraciones, aunque en principio parezca muy interesante.

En resumen: no hay rutas seguras, sólo una forma inteligente de viajar.

#### IR O NO IRA UNA ESCUELA

Aunque mi formación la adquirí a lo largo de los diversos puestos de trabajo que he desempeñado, creo firmemente en el valor que tiene una buena educación cinematográfica. Voy a ilustrar con un ejemplo por qué lo creo así:

Soy testigo de que, durante quince horas de clase a la semana, mis alumnos se empapan de técnicas y de conocimientos que a mí me costó 10 años descubrir por mí mismo. Puede que yo no tuviera suerte o fuera poco observador, pero casi siempre estoy oyendo y confirmando lo aislado que se encuentra el aprendiz y lo despacio que va aprendiendo las cosas. La explicación es sencilla y descorazonadora: en el mundo del trabajo independiente los conocimientos prácticos y la experiencia están cobrando cada vez más fuerza y, por consiguiente, los trabajadores *evitan* sistemáticamente enseñar a los jovencitos con gran preparación académica pero que saben menos que ellos. Desgraciadamente, las líneas de demarcación de carácter pragmático para la vida de trabajo de las gentes han creado una mística entre los profesionales. A la larga, esto va en detrimento de las experimentaciones y hace que las personas sientan un excesivo respeto por la verdadera sapiencia o por la que algunos dicen poseer.

Ajeno a todo esto, el joven con poca preparación, que ya está cansado de “tanta escuela”, acepta agradecido el primer trabajo que se le presenta, y cinco años más tarde puede estar aún conduciendo la furgoneta de la empresa o contestando al teléfono. La mayoría de los empresarios viven en constante presión, y no consideran que preparar a un individuo para que asuma mayores responsabilidades sea parte de su cometido. Ese individuo, o bien ha *adquirido una preparación previa en la escuela* para poder encargarse de cometidos de mayor complejidad, o no tiene más remedio que buscar alguna forma de auto-educar- se mientras trabaja de peón de la empresa.

Una buena escuela de cine proporciona:

- Una panorámica cultural e intelectual del medio.
- Conocimiento histórico de las raíces del medio y el papel que, en ese ámbito, cada uno va a desempeñar.
- Formación práctica sobre la utilización de los equipos, las técnicas y los conceptos.
- Ayuda para desarrollar las distintas capacidades, la habilidad y la mejor manera de aplicar las energías.
- Estímulo para trabajar en equipo y para expresar la visión individual a través del cine.
- Un ámbito en el que experimentar sin que los fracasos tengan consecuencias.
- Aspiraciones para sacar partido de la profesión en toda su dimensión y con el mayor beneficio.
- Compañeros con los que afrontar la adversidad (de esto hay mucho), especialmente una vez finalizados los estudios, en el mundo laboral.

Lo único que puede hacer el aspirante a director es participar en todas las fases implicadas en la creación de una película, aunque sea de un modo imperfecto. El lenguaje del cine es tan denso e ilusorio, que el director se ve obligado a desarrollar raras habilidades. Una es la conjunción de aptitudes de carácter humano y técnico imprescindibles para saber poner en pantalla una serie de planos, adecuadamente expuestos y estructurados, y conseguir que todos ellos transmitan un mensaje coherente. Otra, mucho más profunda, la capacidad de conocerse y de seguir siendo fiel a uno mismo, aun cuando se sienta atacado.

Una buena escuela de cine es el lugar ideal para verse sometido a esta experiencia; cuenta con un programa de enseñanza convenientemente estructurado, dispone de suficientes equipos y de técnicos que están deseosos de enseñar su manejo, y tiene, además, numerosos alumnos con los que cada uno puede colaborar. Y, lo más importante, en una escuela se puede experimentar y permitirse fallar, mientras que una experimentación imprudente en el ámbito de la empresa puede significar el suicidio profesional.

La escuela es el lugar donde se comparten entusiasmos, se conoce a los magnates de la industria y se puede volar muy alto imaginando estimulantes teorías sobre la vida y la cinematografía. Una escuela reconocida le ofrece también la oportunidad de establecer muchos contactos a distintos niveles, y los empresarios suelen ayudarse entre sí una vez que se han establecido.

## LO QUE DEBE BUSCAR EN UNA BUENA ESCUELA

La mayoría de los países cuentan con pocas escuelas de cine de calidad y el acceso a ellas es muy difícil. En los Estados Unidos se imparten cursos de cine en muchos centros de enseñanza, colegios universitarios y universidades. Pero es conveniente ir con cuidado y con espíritu crítico antes de matricularse. En muchos de ellos los equipos son insuficientes y el presupuesto también, o están ubicados en zonas donde al profesorado se le contrata rescatándole de alguna industria local. Muchas veces el "estudio de la cinematografía" es una rama de los estudios de Lengua inglesa, creada tal vez para remediar un bache de matrículas.

Conviene evitar aquellos departamentos en los que no les entusiasma demasiado que los alumnos se dediquen al estudio de la producción, y aquellos en los que se insiste demasiado en la teoría antes de adentrarse en la verdadera producción. No se vaya a equivocar de camino, pues la mayoría de los programas de estudios que se hacen llamar de cinematografía son excesivamente cerebrales y demasiado teóricos, y le serán difíciles. Una escuela de cine se mide por lo que producen alumnos y profesores. Dicho en términos sencillos: usted aprenderá mejor a hacer películas estudiando con cineastas experimentados que a su vez son excelentes profesores; pero encontrar estas dos cualidades juntas en una facultad no es cosa fácil.

Una buena escuela de cinematografía debe ofrecer una amplia base técnica y los trabajos que se realicen durante el curso deben tener una sólida base conceptual, estética e histórica del medio. Y, además de eso, debe contar con ramas de especialización histórica. También debe contar con especialidades tales como la escritura de guiones, la operación de la cámara, el sonido, el montaje, la realización y la producción. El género documental rara vez constituye una especialidad, y esto es lo primero que usted debe buscar. La animación siempre es interesante, pero siempre que esté separada de la filmación en vivo y en directo y más enfocada a la formación en artes gráficas. Es conveniente que la escuela disponga de equipos de buen nivel profesional y con el número suficiente de cámaras y salas de montaje para abastecer a los principiantes. Y lo que es más importante: una buena escuela debe ser un centro en el que se estimule a una comunidad entusiasta de alumnos de producción que colaboren y trabajen en equipo, sin perder una libre visión individual (Figura 31.1).



Figura 31.1.

Un equipo de mujeres del Columbia College Chicago rodando en un albergue de Chicago para gentes sin hogar. (Jane Stevens.)

En los centros de prestigio de formación y producción los mejores alumnos no sólo dan conferencias de vez en cuando, sino que además vuelven a la escuela en calidad de profesores. Ellos, a su vez, o bien contratan a los alumnos más prometedores, o bien les proporcionan buenas referencias de cara a su futuro en el mundo laboral. Los tutores no sólo aconsejan y dirigen los proyectos de los alumnos, sino que además constituyen un ejemplo de vida a seguir por quienes pretenden hacer de sus estudios su medio de vida en el futuro. Tenga siempre en cuenta que aun en las grandes ciudades la comunidad cinematográfica funciona como si se tratara de un pueblo donde las recomendaciones lo son todo.

## BÚSQUEDA DE LA ESCUELA MÁS IDÓNEA POR INTERNET

Gran parte de la información que hoy en día se puede encontrar en Internet no siempre es la correcta. En los Estados Unidos puede obtener información en la Cyber Film School (<http://www.cybefilmschool.com>) sobre escuelas, producción, y escritura de guiones, así como bibliografía e informaciones varias enlazadas con otros sitios de la red. Les recomiendo que hagan una doble comprobación de cada información que recojan, pues tengo la impresión de que la red se ha convertido en un instrumento de alarde más que de precisión en la información. Un sitio de especial interés para el documentalista es el Motion Picture Archive (<http://lweb2.loc.gov/papri/mpix-home.html>), que contiene fragmentos de películas primitivas, de 1897 a 1916, de la Biblioteca del Congreso en forma de archivos AVI para cargar en ordenador. Prácticamente cada día se crean nuevos sitios en la red, muchos de los cuales son boletines muy útiles para grupos con intereses específicos.

Para quienes se encuentran fuera de los Estados Unidos, estudiar en América sale caro, pero puede resultar una inversión de enorme valor. La formación cinematográfica que reciba no podría encontrarla en su país y a la oportunidad de conseguir mayor fluidez en el idioma se añade al interés que de por sí tiene conocer otra cultura que enriquecerá su mente y ayudará positivamente en su trabajo artístico. Es una buena manera de contrarrestar el fatalismo que paraliza a la juventud que se desarrolla en sociedades con estructura jerárquica con barreras sociales que quitan los ánimos a las personas.

La publicación periódica *American Film Institute Guide to College Courses in Film and Television* (Princeton, NJ: Peterson's Guides) tiene mucha información estandarizada que aportar y partiendo de ella se pueden hacer comparaciones entre escuelas y elegir el departamento idóneo a cada caso. Aun cuando un departamento de comunicaciones prometa regirse con la filosofía que usted espera, puede encontrarse con que el equipo y la estructura del curso no son los adecuados. A continuación expongo unas preguntas que le ayudarán a decidir si determinado departamento cumple con sus expectativas, a saber:

- ¿Qué envergadura tiene el departamento y cuál es su estructura?
- ¿Cuántos cursos se ofertan y cuantas secciones existen en cada curso?
- ¿Cuántos alumnos alberga en total y cuál es la media de alumnos por aula?
- ¿Qué grado de especialización se puede alcanzar en un centro de esas dimensiones?

- ¿Qué asignaturas imparten los profesores más veteranos y cuál es la asignatura principal?
- ¿Qué extensión tiene el programa de estudios? (Consulte el programa. Lo breve no es necesariamente malo ni lo largo necesariamente bueno, pero los cursos intensivos de verano suelen ser sesiones de prueba para reclutar gente y aumentar la matrícula).
- ¿Cuáles son los requisitos de acceso, qué se esconde tras ellos y hasta qué punto los cumple usted?
- ¿Hasta dónde llega la especialización y qué nivel alcanzan los cursos superiores?
- ¿Existe flexibilidad para programarse uno mismo el curso que se ha elegido?
- ¿Con qué equipos cuenta el centro y qué calidad tienen? (Esto descarta claramente un centro).
- ¿Qué nivel académico tienen los profesores y qué películas han dirigido últimamente?
- ¿Qué equipos y qué material corren por cuenta del centro para uso de los alumnos fuera de las horas de clase y cuáles son por cuenta de éste?
- ¿Cuál es la actitud y la filosofía que imperan en el departamento?
- ¿Qué impresión causa el centro? (Intente hacer una visita a sus instalaciones).
- ¿Qué opinión tienen del centro los alumnos? (Pruebe a hablar con antiguos alumnos).
- ¿Qué parte de la especialidad se dedica al género documental?
- En las clases de realización de nivel avanzado ¿participan en la realización todos los alumnos? (Sin embargo, en centros de prestigio solamente una minoría elegida por los profesores puede hacerlo, y los perdedores se convierten en manada).
- ¿Qué películas han dirigido los profesores que enseñan las técnicas del documental?

Localice buenos maestros en los festivales de cine donde se presentan películas realmente buenas. Incluso en centros con pequeñas instalaciones en los que alumnos o profesores han recibido premios se pueden encontrar maestros llenos de energía y de *afán* de trabajar. Póngase al día de los festivales, conferencias y encuentros a los que pueda asistir a través de revistas especializadas, tales como *Videomaker*, *The Independent*, *American Cinematographer* y *The International Documentary Association Journal*. Suscríbase a cuantas publicaciones se pueda permitir: es una forma indolora de entrar en contacto con el mundo en el que pretende introducirse.

## ESCUELAS INTERNACIONALES DE CINE

A continuación se encuentra un listado por países y ciudades. No garantizo que en ellas se impartan cursos específicos de dirección de documentales, ni que se admitan alumnos extranjeros, de manera que deberá hacer averiguaciones por su cuenta. El signo + que figura delante del número de teléfono o del fax significa que antes de éstos debe marcar el código de su país para llamadas internacionales. El asterisco significa que la escuela acredita o se sabe que imparte clases de documental. (Si usted está matriculado en alguna escuela donde se imparte formación sería en el campo del documental y no lleva el asterisco o no figura en esta lista, pídale a sus profesores que me envíen un e-mail para que figure en la próxima edición.)

ALEMANIA

Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin  
(DFFB)  
Pommernallee 1  
14052 Berlin  
Tel: +49 30 30 30 71  
Fax: +49 30 301 9875

Hamburger Filmwerkstatt e.V.  
Friedensallee 7-9  
22765 Hamburg  
Tel: +4940 3982 6136  
Fax: +49 40 3982 6149

\*Kunsthochschule für Medien  
Television and Film Dept.  
Peter-Weller Platz 2  
D-50676 Köln  
Tel: +49 221 201 890  
Fax: +49 221 201 89124

Filmakademie Baden-Württemberg  
Matbildcnstr. 20  
71638 Ludwigsburg  
Tel: +4-9 7141 969 102  
Fax: +49 7141 969 298

\*Hochschule für Fernsehen und Film  
Frankenthalerstr. 23  
D-81539 München  
Tel: +49896800040  
Fax: +49 89 68 000 436

\*Hochschule für Fernsehen und Film "Konrad  
Wolf"  
Karl-Marx-Str. 33/34  
14482 Potsdam  
Tel: +49 331 789 81  
Fax: +49 331 75073

ARGENTINA

Centro de Experimentación y de Realización  
Cinematográfica  
(CERC)  
Salita 327  
1074 Buenos Aires  
Tel: +541 38 11785  
Fax: +541 8143 062

Universidad del Cine  
Pasaje Giuffra 330  
1063 Buenos Aires  
Tel: +541 3001413  
Fax: +54 1 782 0473

AUSTRALIA

Victorian College of the Arts  
School of Film & Television  
234 St. Kilda Road  
Melbourne, Victoria 3004  
Tel: +61 3685 9000  
Fax: +61 3685 9001

\*Australian Film and Television School  
(AFTRS)

Ist Floor, 144 Moray St.  
PO Box 1008  
South Melbourne, Victoria 3205  
Tel: +61 396907111  
Fax: +61 396901283

Australian Film and Television School  
(AFTRS)  
Comer Balaclava Road & Epping Highway  
Box 126, North Ryde  
N.S.W 2113  
Tel: +61 2 805 6611  
Fax: +61 2 887 1030

AUSTRIA

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst  
in Wien (HFMDK)  
Abteilung "Film und Fernsehen"  
Metternichgasse 12  
1030 Wien  
Tel: +43171352120  
Fax: +431713521423

BÉLGICA

Hogeschool voor Audiovisuele Communicatie  
Naamsestraat 54  
1000 Brussel  
Tel: +322511 9382  
Fax: +32 2 502 55 06

\*Institut National Supérieur des Arts du  
Spectacle (INSAS)  
Rue Thérésienne 8  
1000 Bruxelles  
Tel: +322511 9286  
Fax: +322511 0279

St. Lukas Hoger Instituut voor Beeldende  
Kunst  
Paleizenstraat 70  
1210 Brussel  
Tel: +3222170589

Institut des Arts de Diffusion (IAD)  
Rue des Wallons, 77  
1348 Louvain-la-Neuve  
Tel: +3210478018  
Fax: +3210451174

BRASIL

\*Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Departamento de Cinema e Vídeo  
R. Lara Vilela  
126-Niterói  
24220 590 Rio de Janeiro  
Tel: +55 21 211 2752

\*Escola de Comunicações e Artes  
Universidade de São Paulo  
Av Prof. Lucio Martins Rodrigues, 443  
Cidade Universitária CEP 05 508-900  
São Paulo  
Tel: +5511 8184020  
Fax: +5511 211 2752

BULGARIA

Nacionalna Academia za Teatraino i Folmovo  
Izkoustvo (NATFIZ)  
"Krustyo Sarafov" - Sofia  
Rakovski Street 1 08a  
Sofia 1000  
Tel: +359 2 87 98 62  
Fax: +359 2 89 73 89

New Bulgarian University  
Dept. of Mass Communications  
47 Gurko Street  
Sofia 1000  
Tel: +359 2 891 203  
Fax: +359 2 880 902

CANADÁ

Université du Québec a Montréal  
(UQAM)  
Module de Communications  
Case Postale 8888, Succursale A  
Montréal (Québec) H3C 3P8  
Tel: +1 5149873759  
Fax: +1 5149874650

Canadian Film Centre  
Windfields  
2849 Bayview Avenue  
North York, Ontario, Canada M4W 3E2  
Tel: +14164451446  
Fax: +14164459481

\*York University  
Faculty of Fine Arts  
Dept. of Film & Video  
4700 Keele Street  
North York, Ontario M3J 1P3  
Tel: +1 416 736 5149  
Fax: +1 416 736 5710

\*Ryerson Polytechnic University  
Film & Photography Dept.  
Faculty of Applied Arts  
350 Victoria Street  
Toronto, Ontario M5B 2K3  
Tel: +14169795167  
Fax: +1 416 979 5341

CROACIA

Akademija Dramske Umjetnosti (ADU)  
Trg Marsala Tita 5  
41000 Zagreb  
Tel: +385 1 446 633  
Fax: +385 1 446 032

CUBA

Escuela Internacional de Cine y TV  
(EICTV)  
Ap. Aéreo 40/4 1  
San Antonio de los Baños  
Tel: +53 7 335196  
Fax: +53 7 335341

**CHINA**

Beijing Film Academy (BFA)  
 XiTu Cheng Lu 4  
 Haidian District  
 Beijing  
 Tel: +861 201 2132  
 Fax: +861 201 2132

**DINAMARCA**

\*Den Danske Filmskole St. Sondervoldstraede  
 4  
 1419 Copenhagen K  
 Tel: +45 31 576500  
 Fax: +45 315765 10

**EGIPTO**

Academy of Arts  
 High Cinema Institute  
 Pyramids Road  
 Gamal El Din ElAfghany Str.  
 Giza  
 Tel: +20 2 537 703 Fax: +202 560 1034

**ESLOVAQUIA**

Vysoka Skola Muzických Umeni (VSMLI)  
 Filmová a Televisna Fakulta  
 Ventúrska 3  
 81301 Bratislava  
 Tel: +42 7 332 306  
 Fax: +427330125

**ESLOVENIA**

Akadcmija za Glndalisc Radio Rilm  
 inTelevizijo (AGRFT)  
 Nazorjeva 3  
 LjubLijana  
 Tel: +38 61 210412  
 Fax: +38 61 210450

**ESPAÑA**

Instituto Oficial de Radio y Televisión  
 (IORTV)  
 Centro de Formación de RTVE  
 Carretera Dehesa de la Villa, sin,  
 28040 Madrid  
 Tel: +34- 1 581 76 33  
 Fax: +34 1 581 7540

Escuela de Cinematografía de la Comunidad  
 de Madrid (ECAM)  
 Ciudad de la Imagen  
 C/ Juan de Orduña, 3  
 28223 Pozuelo (Madrid)  
 Tel: +34 15121060  
 Fax: +341 512 1070

Escuela de Artes Visuales  
 Fuencarral, 4-5  
 28004 Madrid  
 Tel: +34 1 523 1701  
 Fax: +341 523 1763

Instituto de la Cinematografía y de las Artes  
 Audiovisuales (ICAA)  
 Plaza del Rey, 1  
 28071 Madrid  
 Tel.: + 34 1701 70 00  
 Fax: + 34 1 522 93 77

Institut del Cinema Catalá  
 Mallorca, 336  
 08037 Barcelona  
 Tel.: +343207 2766  
 Fax: + 3434590668

Institut Valenciá de cinematografía Ricardo  
 Muñoz Suay  
 Plaça de l'Ayuntament, 17  
 46002 Valencia  
 Tel.: + 34 6 353 93 00  
 Fax: + 3463539330

Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de  
 Catalunya (ESCAC)  
 Immaculada, 25-35  
 08017 Barcelona  
 Tel: +3432124076  
 Fax: +3434178699

Escuela de Cine y Vídeo (ESKIVI)  
 Vada. Ama Kandida, sin.  
 20140 Andoain (Guipúzcoa)  
 Tel: +3443594190  
 Fax: +3443594052

Centro de Imagen y NuevasTecnologias  
 (CTNT)  
 Adriano VI, 9  
 01008 Vitoria - Gasteiz  
 Tel: +3445 1344-64  
 Fax: +3445 146148

**ESTADOS UNIDOS**

\*GrandValley State University 1 Campus Drive  
 Allendale, MI 49401-6611

\*University ofTexas at Austin  
 Department of Radio, Television  
 and Film  
 School of Communications CMA6. 118  
 Austin, TX 78712-1091  
 Tel: +1 512 471 4071  
 Fax: +1 5124-71 4077

Emerson College  
 Division of Communication  
 100 Beacon Street  
 Boston, MA 02116  
 Tel: +1 617 578 8800  
 Fax: +1 617 578 8804

\*Columbia College Chicago  
 Film/Video Department, Columbia  
 College  
 600 S. Michigan Avenue  
 Chicago, Illinois 60605-1996  
 Tel: +1 312663 1600Ext. 306  
 Fax: +1 3129868208

American Film Institute (AFI)  
 PO Box 27999

2021 North Western Avncuc  
 Los Angeles, CA 90027  
 Tel: +1 213 856 7664  
 Fax: +1 2134645217

Loyola Marymount University Communications  
 Arts Dep.  
 Los Angeles, CA 90045  
 Tel: +1 310 338 3033  
 Fax: +1 310 338 3030

University of California, Los Angeles  
 School ofTheater, Film and Television  
 East Melnitz  
 405 Hilgard Avenue  
 Los Angeles, CA 90024  
 Tel: +1 310 825 7741  
 Fax: +1 310 206 1686

University of Southern California (USC)  
 School of Cinema and Television  
 University Park  
 Los Angeles, CA 90089-2211  
 Tel: +1 2137432235  
 Fax: +1 2137407682

Columbia University  
 Film Division  
 513 Dodge Hall, School of the Arts  
 11 6th Street and Broadway  
 NewYork, NY 10027  
 Tel: +1 2128541681  
 Fax: +1 212 854 1309

\*NewYork University (NYU)  
 Institute of Film andTelevision  
 721 Broadway, Room 1042  
 NewYork, NY 10003  
 Tel: +1 212 998 1700  
 Fax: +1 2129954040

Film School  
 A3100 liniversity Center  
 Florida Statc University  
 Tallahassee, FL 32306-2084  
 Tel: +1 9046447728

California Institutc of the Arts (CALARTS)  
 24700 McBean Parkway  
 Valencia, CA 91355  
 Tel: +1 805 253 7825  
 Fax: +1 805 253 7824-

**FILIPINAS**

Mowelfund Filrn Institute  
 No. 66 Rosario Drive  
 Cubao, 111 Quezon City  
 Metro Manila  
 Tel: +63 2 721 7702  
 Fax: +63 2 722 8628

University of the Philippines  
 Film Center  
 UP Film Center  
 Magsaysay Avenue  
 PO Box 214  
 Diliman  
 Quezon City 1101  
 Tel: +63 2 96 27 22  
 Fax: +63 2 99 26 25

## FINLANDIA

\*Taideteollinen Korkeakoulu  
Elokuvataiteen Laitos  
Pursimiehenkatu 29-31 B  
00150 Helsinki  
Tel: +358 0636982  
Fax: +358 0 634303

## FRANCIA

\*École Nationale Supérieure Louis Lumière  
"Ecole de Vaugirard"  
Allée du Promontoire  
B.P. 22  
Marne-la-Vallée  
93161 Noisy-le-Grand Cédex  
Tel: +33 1 48 15 40 10  
Fax: +33 1 43 05 63 44

\*Institut de Formation et d'Enseignement pour les  
Métiers de l'Image et du Son  
(FEMLS)  
6 rue Francoeur  
75018 Paris  
Tel: +33 1 42 62 20 00  
Fax: +33 1 42 62 21 00

\*Atelier de Réalisation  
Cinématographique (VARAN)  
6 Impasse Mont-Louis  
75011 Paris  
Tel: +33143566404  
Fax: +33 1 43 56 29 02

\*École Supérieure d'Audiovisuel (ESAV)  
Université Toulouse Le Mirail  
5 Allées Antonio Machado  
31058 Toulouse Cédex  
Tel: +3361504446  
Fax: +3361504934

## GEORGIA

The Russian State Institute of Theatre and Film  
Rustaveli Avenue 19  
380004 Tbilisi  
Tel: +7 8832 990438  
Fax: +78832 931824

## GHANA

National Film & Television Institute (NAFTI)  
Private Mail Bag - GPO  
Accra  
Tel: +233 21 71 76 10  
Fax: +23321 774522

## GRECIA

Hellenic Cinema and Television School  
Stavrakos  
26 Ioulianou Str.  
104 34 Athens  
Tel: +301 8230 124  
Fax: +30 1 8237 648

\*School of Cinema & Television (ETCEH)

Eugénie Hadjikoú  
Asimaki Fotila Str. 7  
114 73 Athens  
Tel: +30 1 82 34 236  
Fax: +30 188 30871

## HONG KONG

Hong Kong Baptist College  
School of Communication  
Dept. of Cinema & Television  
224 Waterloo Road  
Kowloon  
Tel: +852 339 7395  
Fax: +852 336 1371

The Hong Kong School for Performing Arts  
1 Gloucester Road  
GPO Box 12288  
Wanchai  
Tel: +852 584 1593  
Fax: +852 802 4372

## HUNGRÍA

\*Színház - es Filmművészeti Főiskola  
Szentkirályi U. 32/a  
1088 Budapest  
Tel: +361 1185533  
Fax: +361 1384560

## INDONESIA

Institut Kesenian Jakarta (LKJ)  
Fakultas Film dan Televisi  
Ji. Cikini Raya No. 73  
Jakarta 10330  
PO Box 4014  
Jakarta 10001  
Tel: +62 21 324807  
Fax: +62 21 323 603

Yayasan Citra  
Film Centre "Usmar Ismail"  
Ji HR Rasua Said  
Jakarta 12950  
Tel: +62 21 5207390  
Fax: +6221 51 5027

## INDIA

Development and Educational  
Communication Unit (DECU)  
Indian Space Research Organization  
(ISRO)  
SAC P.O.  
Jodhpur Tekera  
Alimedabad 380 053  
Gujarat  
Tel: +91 07942 39 54  
Fax: +91 07942 8556

Film and Television Institute of India (FTII)  
Law College Road  
Pune 411 004  
Tel: +91 212 33 10 10  
Fax: +91212330416

## IRLANDA

National Association for Audio-Visual Training  
in Ireland  
e/o Irish Film Institute  
6 Eustace Street  
Dublin 2  
Tel: +353 1 679 5744  
Fax: +353 1 679 9657

## ISRAEL

\*The Sam Spiegel Film & Television School  
4 Yad i-Iarutzim St.  
P.O.B. 10636  
Jerusalem 91103  
Tel: +972 2731950  
Fax: +972 2 731949

Tel Aviv University  
Department of Film and Television  
Ramat-Aviv  
R.O.B. 39040  
Tel: +972 3 640 9483  
Fax: +972 3 640 9935

Camera Obscura  
School of Art  
4 Rival Street  
Tel Aviv 67778  
Tel: +9723537 1871  
Fax: +972 3 381 025

## ITALIA

Ippotesi Cinema  
Istituto Paolo Valmarana  
Via 5. Giorgio, 24  
36061 Bassano del Grappa (VI)  
Tel: +39 424 500 007  
Fax: +39424502 139

\*Zeig Scuola di Televisione e Cinema  
Via Carducci, 1 Sa  
Bolzano  
Tel: +39 471 977930  
Fax: +39 471 977931

Centro Formazione Professionale per le  
Tecniche Cinematografiche  
Viale Legioni Romane, 43  
20147 Milano  
Tel: +39 2 4048455  
Fax: +39 2 48700392

Centro Sperimentale di cinematografia  
(CSC)  
Via Tuscolana 1524  
00173 Roma  
Tel: +39672 2941  
Fax: +3967211619

## JAMAICA

University of the West Indies (CARIMAC) The  
Caribbean Institute of Mass Communication  
Mona  
Kingston 7

Tel: +1 809 927 1481  
Fax: +1 809 927 5353

#### JAPÓN

Japan Institute of Visual Arts  
1-16-30 Manpukuji  
Kawasaki-shi  
Kanagawa 245  
Tel: +81 44951 2511  
Fax: +81 44951 2681

Nihon University  
College of Art  
Department of Cinema  
2-42-1 Asahigaoka  
Nerima-Ku  
Tokyo 176  
Tel: +81 3 5995 8220  
Fax: +81 3 5995 8229

#### KENIA

Kenya Institute of Mass Communication  
(KIMC)  
Film Production Training Department PO Box  
42422  
Nairobi  
Tel: +254 2540 820  
Fax: +254 2556 798

#### LÍBANO

Institut d'Études Scéniques  
et Audiovisuelles (IESAV)  
Université St. Joseph  
Faculté des Lettres et Sciences Humaines  
Ruc Huvelin  
Beyrouth  
Tel: +961 1 200629  
Fax: +961 1 423369

#### MÉXICO

\*Centro de Capacitación Cinematográfica  
(CCC)  
Czda. de Tlalpan 1670 Esq. Río Churubusco  
México 21, D.F. 04220  
Tel: +52 5 544 8007  
Fax: +52 5 688 7812

\*Centro Universitario de Estudios  
Cinematográficos (CUEC)  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Adolfo Prieto 721  
(Colonia del Valle)  
México D.F. 03100  
Tel: +52 5 536 02 30  
Fax: +525 5361799

#### NORUEGA

\*Statens Studiesenter for Film  
Filmens Hus, Dronings Gate 16  
Boks 904, Scntrum  
N-0104 Oslo  
Tel: +4722822400  
Fax: +47 22 82 24 22

#### PAÍSES BAJOS

\*Nederlane Film en Televisie Academie  
ite Boeremastraat 1  
1054 PP Amsterdam  
Tel: +31 206830206  
Fax: +31 206126266

#### POLONIA

Panstwowa Wyzsza Szkola Filmowa iTeatralna  
(PWSFTV iT)  
Targowa 61/63  
90-323 Łódz  
Tel: +48 42 74 35 38  
Fax: +4842 748139

#### PORTUGAL

Escola Superior de Teatro e Cinema Rua dos  
Caetanos, 29  
1200 Lisboa  
Tel: +351 13423685  
Fax: +351 13470273

#### REINO UNIDO

\*Najonal Film and Television School  
(NFTS)  
Beaconsfield Film Studios  
Station Road,  
Beaconsfield, Bucks HP9 1LG  
Tel: +044494671234  
Fax: +0-44 4946 74042

\*London International Film School (LIFS)  
24 Shelton Street  
London WC2H 9HP  
Tel: +44 171 2400168  
Fax: +44 171 497 3718

\* London College of Printing  
School of Film & Video  
6 Back Hill  
Clerkenwell Road  
London EC1R 5EN  
Tel: +44 171 278 7445  
Fax: +44171 833 8842

National Association for Higher Education in  
Film & Video (NAHEFV)  
City of London Polytechnic  
Dept. of Communication Studies  
31 Jewry Street  
London EC3N 2EY  
Tel: +44181 840 2815  
Fax: +44 171320 3040

Royal Collegc of Art  
Dcpt. of Film & Television  
Kensington Gore  
London SW7 2EU  
Tel: +44 171584 5020  
Fax: +44 171 5890178

University of Westminster  
School of Communication  
18-22 Riding House Street

LondonWI P7PD  
Tel: +44 171 911 5000  
Fax: +44- 171 911 5127

#### REPÚBLICA CHECA

Akademie Múzických Umeni (FAMU) (Planning  
a summer English-language course)  
Filmová a televizní fakulta  
Smetanovo Nábř. 2  
11665 Prague 1  
Tel: +42 2 24 22 94 68  
Fax: +42 2 2422 23 02 85

#### RUMANÍA

Academia de Teatru si Film  
Facultatea de Filin si TV  
Str. MateiVoievod 75-77 - Sector 2  
73224 Bucuresti  
Tel: +4-EJ 1 642 47 26  
Fax: +4(11 250 98 80

#### RUSIA

\*Russian State Institute of Cinematography  
(VGIK)  
Wilhelm Pieck Str. 3  
Moscow 129226  
Tel: +7095 181 3868  
Fax: +7095 1877174

\*St. Petersburg Institute of Cinema and  
Television (SPIC&T)  
Pravda Str. 1 3  
191126 St. Petersburg  
Tel: +7812 3157285  
Fax: +78123150172

#### SERBIA (y MONTENEGRO)

Fakultet Dramskih Umctnosti (FDU)  
Ho Si Mina 20  
11070 Beograd  
Tel: +3811 140419  
Fax: +3811130862

#### SINGAPUR

Ngee Ami Polytechnic  
Film, Sound & Video Dept.  
535 Clementi Road  
Singapore 2159  
Tel: +65 4-60 6992  
Fax: +65 468 6218

#### SRI LANKA

Sri Lanka Television Training Institute  
(SLTTI)  
100 A Independence Square  
Colombo 7  
Tel: +94 1 699 720  
Fax: +94 1 699 791

#### SUECIA

\*Dramatska Intitutet (DI)



University College of Film, Radio, Television,  
and Theatre  
Borgvägen 5  
Box 27090,  
102-5 1 Stockholm  
Tel: +468665 1300  
Fax: +46 8 662 1484

#### SUIZA

\*École Cantonale d'Art de Lausanne (DAVI)  
46 rue de l'Industrie  
1030 Bussigny  
Tel: +41 21 702 92 22  
Fax: +41 21 702 92 09

cole Supérieure d'ArtVisuel  
2 rue Général Dufour  
Genève 1204  
Tel: +41223110510  
Fax: +41 223104636

Focal  
Fondation de Formation Continue pour le  
Cinéma et l'Audiovisuel  
Stiftung/Weiterbildung Film und Audiovision  
33 rue St. Laurent  
1003 L.ausanne  
Tel: +41 21 31268 17  
Fax: +41 213235945

#### SURÁFRICA

Newtown Film & Television School  
1 President Street  
Newtown, 2113  
Johannesburg  
Tel: +2711 8387462  
Fax: +2711838 1043  
TAIWAN

National Taiwan Academy of Arts No. 59  
Section 1 Da-Kuan  
Pan-Chao Park

Taipei  
Tel: +886 2 966 3154  
Fax: +886 2 968 7563

#### UCRANIA

Fakultet Kinomystetstva  
Kyivskoho InstytutuTeatrainoho Mystetstva  
Imeni I.K. Karpenha-Karoho  
Yaroslaviv Val St. 40  
252034 Kiev  
Tel: +7044212 1032

#### VIETNAM

Truong Dai Hoc San Khau Va Dien Anh  
Mai Dich  
Tu Liem  
Ha Noi  
Tel: 42397 (centralita)  
Fax: +7044210 1003

La mayoría de las escuelas de cine no americanas, y muchas de las americanas también, imponen unos requisitos de acceso extremadamente competitivos. Cuando se habita en países extranjeros se ha de tener en cuenta que mantenerse con el fruto del trabajo de media jornada puede ser ilegal. Compruebe las condiciones de admisión en la secretaría de la escuela y consulte con su consulado antes de comprometerse a nada. En ocasiones, cuando la enseñanza se imparte especialmente para un grupo internacional, las clases serán en lengua inglesa, aunque lo normal suele ser que se utilice el idioma del país en cuestión, como parece lógico.

## ALTERNATIVA REALISTA: AYUDARSE A SÍ MISMO

Muchas personas no disponen del dinero ni del tiempo necesario para asistir a una escuela, y deben por lo tanto encontrar otros medios alternativos para adquirir los conocimientos necesarios y la experiencia. Werner Herzog dijo que quien pretenda hacer películas no debe perder más allá de una semana en aprender las técnicas cinematográficas. Dado el especial don para la exageración de Herzog, el plazo parece demasiado corto, pero yo comparto básicamente su teoría. Tanto el cine como el vídeo son materias prácticas y se pueden asumir por la inteligente vía del "hágalo-usted-mismo". Este libro le dará fuerzas para aprender cinematografía haciendo películas y a aprender con la práctica y, si fuera necesario, haciéndolo en solitario.

La formación autodidacta en el campo de las artes es distinta de la del área tecnológica, pues el arte no es finito ni calculable. Mas bien al contrario, se basa en gustos y percepciones compartidas que desde un principio reclaman la crítica y la participación de otras personas. El pintor, el novelista, el poeta, el fotógrafo o el experto en animación —todos ellos artistas que crean en solitario— no han llegado a su compleción hasta que su obra se somete al escrutinio del público. Lo que parece una carrera de agradable creación es en realidad una larga y solitaria preparación que lleva indefectiblemente a comprometerse con el público. En esto está incluido el rechazo, que es también una buena preparación para intentarlo otra vez.

En algún recodo del camino necesitará un consejero, alguien que le proporcione, a la vista de su trabajo, crítica razonable, experta y digna de su confianza, y que le ayude a resolver los problemas que se le presenten. No se preocupe si no tiene a nadie a la vista en este momento, pues ya surgirá por sus propios medios. Suele cumplirse la ley natural de que encontramos a quien necesitamos cuando surge la verdadera necesidad.

## CAPITULO 32

### Conseguir trabajo

#### LO QUE SE PUEDE HACER DURANTE EL PERIODO DE ESCUELA

Vamos a imaginar que ya ha adquirido conocimientos y experiencia en el campo de la creación con película o con vídeo, que está a punto de graduarse y que el temible mundo del trabajo se perfila ante usted de lo más amenazador. ¿Cómo se efectúa la transición de estudiante a trabajador remunerado del medio?

En primer lugar, además de sus aspiraciones a dirigir películas, habrá salido de la escuela con alguna *habilidad* que le acredite como operador de cámara o de sonido, montador o director de producción. Si en su escuela existía la especialidad de producción, debe tratar de establecer contacto con un productor experto y asentado. Su desarrollo profesional como productor y su producción futura requieren experiencia en esa especialidad y a veces es necesario, aunque penoso, adquirirla por su cuenta en solitario.

Necesita una respetable carpeta de presentación, un currículum de sus trabajos de producción que ponga de manifiesto sus aptitudes. Con él podrá ganarse un dinero a corto plazo como miembro de un equipo mientras espera que le surjan trabajos a plazo más largo que le permitan establecerse como director. A los directores de documentales en potencia pocas veces les esperan trabajos que realizar; deben buscarse el trabajo ellos mismos. No es el título lo que cuenta en el mundo de la dirección, sino haber realizado algún trabajo de la especialidad que pueda ayudarle a que le concedan *entrevistas personales de trabajo* y, si ha conseguido algún premio en festivales, quizás también pueda alcanzar algún modesto encargo, o tal vez algo mejor.

Las empresas de cine y televisión están reduciendo plantilla y emplean a trabajadores independientes, de manera que, en principio, hay más oportunidades ahora de entrar en una empresa pequeña que se acaba de establecer. Pero el trabajo va a parar a quienes cuentan con un historial documentado de obras realizadas. Si tiene la suerte de que le encarguen algo en la propia escuela, será siempre un trabajo esporádico y mal pagado que servirá para pagar sus facturas y poco más. Mientras intenta realizar sus propios proyectos, necesitará conseguir trabajos remunerados, y para ello necesita un currículum que detalle los trabajos que haya hecho relacionados con el cine.

#### EL RÉGIMEN DE INTERNADO

Las escuelas más sólidamente establecidas tienen generalmente un *sistema de internado* con empresas locales del medio, y estos puestos temporales, muchas veces no remunerados, desembocan en el primer puesto de trabajo con remuneración. Una buena parte de los graduados consiguen trabajo como mozos de plató, ayudantes de montaje, ayudantes de realización o ayudantes de cámara a través de este sistema de internado, y el empresario, sin arriesgar demasiado hace rotar a los trabajadores en prácticas por puestos donde la responsabilidad no es muy grande. Esto sale bien siempre cuando se trate de personas que se saben mover y tienen un trato social agradable. Para que le acepten en cualquier empresa es imprescindible que cuente con un *buen nivel profesional, que tenga disciplina profesional y que aporte buenas referencias que lo atestigüen*. Los informes se los pueden proporcionar sus profesores.

#### LABOR DE APRENDIZ

Si no tiene la suerte de haber estudiado en una escuela nacional de cine que le asegure un puesto de trabajo nada más graduarse, no tendrá más remedio que incorporarse al mercado de trabajo como independiente. Aunque existen diferencias regionales y nacionales en lo que se refiere a las empresas de cine y televisión, la forma de crearse una experiencia y un historial profesional como independiente es muy semejante en todas partes. Para encontrar salidas será preciso que se mueva entre amistades, compañeros y profesionales con los que haya estado en contacto durante su estancia en la escuela y en los internados en que haya participado.

Para empezar, y quizás durante bastante tiempo, tendrá que desempeñar actividades vulgares de tipo comercial; tendrá que dedicarle mucha imaginación y esfuerzo a trabajar como miembro de un equipo, en el rodaje de películas industriales, educativas o médicas, o en conferencias y bodas. Si aprende a hacer esto relativamente bien y de manera creativa, le será de gran utilidad en el

futuro. A Robert Altman, así como a Otros muchos directores, le benefició mucho la capacitación que obtuvo durante el rodaje de películas industriales.

Si hace su trabajo bien y con ganas, de acuerdo con los plazos y el presupuesto previamente establecidos, se irá sabiendo en todas partes y se acabará ganando una reputación. Esa "ética de trabajo" no impide que su labor sea creativa, pero sí acaba por excluir a las personas indisciplinadas e inmaduras que creen que, por el hecho de haber asistido a una escuela, el trabajo les va a llover del cielo; no es así. Puede que usted destacara en la escuela, pero en el mundo laboral no es nada ni nadie hasta que haya consolidado su valía a través de una experiencia laboral que la acredite, de manera que, al principio, debe estar dispuesto a realizar cualquier tarea con buena disposición de ánimo, para estar bien situado cuando "salga" algo.

Su objetivo es ganarse la vida como miembro independiente de un equipo e invertir el tiempo libre y el dinero que ahorre en hacer películas con compañeros que, como usted, luchan por adquirir experiencia y ganarse el reconocimiento de los demás. Cada logro de su equipo servirá para conseguir trabajos más interesantes que le exigirán más. Si desarrolla en equipo el talento personal para conseguir resultados concretos y comprobables, dispondrá de algo que ofrecer a empresarios, financieras o patrocinadores.

Si todo este énfasis en la necesidad de darse a conocer y de acoplarse a lo que sea necesario pudiera parecer una forma de hacer concesiones gratuitas, le diré que no tiene por qué ser así. Después de todo, las películas que nos vieron crecer se realizaron en condiciones muy parecidas, es decir, para producir beneficios, y algunas resultaron más que aceptables desde el punto de vista artístico. El cine entero tiene sus raíces en el comercio y cada nueva película se planifica en función de las entradas que se venden cada día.

## BÚSQUEDA DE TEMAS Y COMERCIALIZACIÓN DE LAS PELÍCULAS

En el momento en que se escribe este libro, el mercado está cambiando con rapidez, dado que la televisión por cable y los alquileres de aparatos de video presentan circunstancias nuevas de rápida evolución. Las cadenas de televisión, especialmente en Europa, emplean más el sistema de coproducción para que el alto coste de los documentales quede más repartido y llegue a audiencias más amplias. Al mismo tiempo, se están desarrollando cada vez más los equipos de producción digital con calidad de emisión y la proliferación de la producción aún sufrirá más cambios y se democratizará más.

Será necesario que presente en sus proyectos temas muy definidos que puedan interesar a las grandes audiencias. Sin embargo, no es necesario que el producto tenga que acomodarse a unos criterios fijos ni que se tenga que concebir con mentalidad cínica. Porque por una parte tenemos el tema y por otra tenemos *una determinada forma de verlo*. Puede ser más importante la forma en que se ve una película que lo que ésta revela. La creatividad de la forma puede llegar a ser más importante aún que el hecho de encontrar un contenido maravilloso.

Para hallar temas interesantes hay que destapar lo que a usted le interesa profundamente y después proponerlo, discutirlo y descubrir todas sus posibilidades, su profundidad y las dificultades que presenta, manteniendo conversaciones con colegas del medio. Exponga sus ideas también a personas que no se dediquen a la profesión. Es imprescindible que se trate de personas a las que discutir los asuntos mundiales les parezca una parte agradable y necesaria de la vida.

Repase los catálogos de los distribuidores dedicando especial atención a las áreas que más le atraigan y haga su propio estudio de mercado para ver si sus intereses pueden encajar en las estructuras comerciales.

Asista a festivales y conferencias para conocer lo que están produciendo otros, cómo se hacen las presentaciones en público y lo que las cadenas y las distribuidoras suelen comprar. Las sesiones de explicaciones, en las que el jurado interroga sin piedad a los proponentes, son de lo más revelador. Tenga presente que existe un abismo entre productores y distribuidores parecido al que existe entre autores y editores. Sólo puede esperar recibir fondos de un distribuidor si ya cuenta con un producto comercial vendible. Las películas que se encuentran en fase de planificación no es probable que reciban dinero de distribuidoras ni de cadenas de televisión si no cuentan con historial comprobable.

## LA PROPUESTA DE UN DOCUMENTAL

Si puede mostrar sus propias películas, estará en una situación inmejorable para acudir a las diversas fuentes de financiación. Naturalmente, existe una gran competencia para la obtención de fondos, pero le sorprendería lo deficientemente que se presentan sobre el papel la mayoría de las personas que aspiran a crear una película y cómo, con frecuencia, no se leen los requisitos para la obtención de fondos. ¿Le daría usted dinero a alguien que no se ajustara a ciertas normas?

Lea con mucho cuidado los párrafos que en este libro se dedican a la presentación de una propuesta y haga borrador tras borrador hasta que la suya sea perfecta..., y que Dios reparta suerte.

## DOTACIONES ECONÓMICAS

Las dotaciones económicas que suelen conceder las organizaciones financieras suelen ser del 50% del presupuesto, siempre y cuando la propuesta esté bien redactada, sea más interesante que todas las demás y cuente con cierta agresividad comercial. Adjunte a la solicitud una muestra de su película en una cinta montada especialmente para la ocasión. Se trata de componer un tráiler que muestre los mejores momentos, especialmente las secciones que ya haya rodado para la película objeto de la propuesta.

En los Estados Unidos hay un complejo sistema de *organismos federales, estatales y privados para dotaciones económicas*, que está en continua evolución. Cada uno de ellos tiene unos condicionamientos y un historial para la dotación de fondos en áreas determinadas. Generalmente, las primeras películas sólo son subvencionadas por organizaciones locales. Estas dotaciones son un buen dinero, porque con frecuencia no tienen que devolverse y, por lo tanto, hacer uso de fondos nacionales o locales es un medio importante para la financiación de documentales. Por esta regla general los organismos privados prefieren conceder un "dinero de terminación" para películas que han sido rodadas y pueden ser exhibidas, mientras que los organismos gubernamentales están más dispuestos a hacer dotaciones para las fases de investigación y preproducción.

Si su currículum es corto (quizás un cortometraje que ganó un premio en un festival) y lo que busca es dinero para la preproducción, producción o "terminación", deberá consultar a la comisión de las artes de su estado o ciudad (State or City Arts Council), que probablemente estará afiliada a la "Fundación Nacional para las Artes" (National Endowment for the Arts). Si no concede dotaciones para películas o trabajos en vídeo, sus directivos probablemente conocerán otras fuentes locales de financiación. Al igual que en cualquier proceso de investigación, utilice los conocimientos de un experto para llegar a los demás. Puede enterarse de las condiciones que exige la organización nacional dirigiéndose por escrito a: Grants Office, National Endowment for the Humanities, 1100 Pennsylvania Avenue, Room 406, Washington, D.C. 20506.

Muchos estados y grandes ciudades tienen una *comisión u oficina de cine* para fomentar y facilitar la producción de películas. Estas oficinas de cine desarrollan relaciones, tanto formales como informales, con toda la comunidad local dedicada a la creación de películas, y pueden ser una excelente fuente de información para todos los aspectos de la producción local. En el llamado International Documentary Association's Membership Directory and Survival Guide figura una lista completa de las oficinas de este tipo que existen en los Estados Unidos, junto con información variada relacionada con el documental. Esta guía se puede conseguir en la International Documentary Association (IDA; más adelante hablaremos de ella).

El Independent Television Service ha recibido autorización del Congreso para la distribución de 6 millones de dólares para productores independientes y para estimular la programación innovadora para audiencias poco atendidas, en particular las minorías y el público infantil. Para mayor información dirijase a: Independent Television Service, PO Box 65797, Saint Paul, MN 55165. Hay organizaciones que le pueden ayudar a encontrar el organismo adecuado para conseguir dotaciones o aportaciones benéficas. Chicago cuenta con el Donors Forum, una entidad que publica periódicamente información local: 53 West Jackson Blvd., Chicago, IL 60604, tel: + 1-312-431 -0260. En Nueva York se encuentra el Foundation Center (79 Fifth Avenue, New York, NY 10003- 3076), que es un centro en el que se recopilan todo tipo de datos y referencias a escala nacional, que pueden estudiar quienes desean ponerse en contacto con donantes u organizaciones de donantes.

## PUBLICACIONES Y ASOCIACIONES

La International Documentary Association (IDA) tiene su sede en Los Ángeles y cuenta con un amplio programa de actividades en esa zona. Publica un magnífico periódico trimestral denominado *International Documentary*, con reportajes sobre novedades cinematográficas, cineastas, nuevas tendencias, festivales y tecnología. La IDA publica también una *Gula de Asociados y de Financiación* y un boletín informativo. Dirijirse a: International Documentary Association, 1551, S. Robertson Boulevard, Los Angeles, CA 90035, tel: +1-310-284-8422, fax: + 1-310-785-9334 (e-mail:jdf@netcom.com). A los estudiantes se les hace un precio especial.

Es conveniente suscribirse a *American Cinematographer*, una publicación mensual que le mantiene a uno al día de las últimas innovaciones técnicas, y que también incluye noticias, entrevistas y una gran cantidad de información muy útil sobre "lo que se está haciendo, y quién lo está haciendo". Dirijirse a: American Cinematographer, American Society of Cinematographers, Inc., RO. Box 2230, Hollywood, Calif. 90078.

*Videomaker* es una excelente revista mensual que analiza nuevos equipamientos de la gama consumidor-profesional (es decir, consumidor de máximo rango y profesional de rango mínimo) - Las explicaciones sobre técnicas y principios técnicos son muy accesibles. Información sobre suscripciones: RO. Box 469026, Escondido, CA 92046-9938, tel.: +1 619 745 2809. (Correo electrónico: [lcraff@videomaker.com](mailto:lcraff@videomaker.com). Web: <http://www.videomaker.com>).

En la sección dedicada a la realización que figura en la bibliografía de éste libro se encuentra un listado de libros que contiene gran cantidad de información sobre la estructura de la industria del cine y el vídeo, descripciones de puestos de trabajo, tablas salariales, agencias financieras, propuestas, garantías, presupuestos, contratos y distribución - La mayoría de ellos pertenecen a la industria del largometraje independiente, pero los que son especialmente útiles para los documentalistas son los que figuran a continuación:

Jan Bone, *Opportunities in Film Careers* (Lincolnwood, IL: VGM Career Horizons, 1990).

Michael Wiese, *The Independent Film and Videomaker's Guide*, 2<sup>a</sup> ed. (Boston: Focal Press, 1990).

Michael Wiese y Deke Simon, *Film and Video Budgets*, 2. ed. (Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1995).

Estos trabajos son una verdadera mina de información, por cuanto contienen casos históricos y ejemplos. La *Independent Film and Videomaker's Guide*, de Wiese, que trata específicamente del documental, resulta especialmente valiosa. Rompe con el mito de que cualquier película buena se puede vender a la cadena Public Broadcasting System (PBS) y comenta lo burocrático e irregular que es ese organismo. "Si creen que la PBS es una cadena benevolente que sirve a los intereses del público y a la cultura", advierte Wiese en una de las primeras versiones del libro, "les sugiero que vuelvan a considerarlo." Puede conseguir un *Program Producer's Handbook* en PBS Programming, 1320 Braddock Place, Alexandria, VA 22314-1698. Asimismo, es posible disponer del *The Producers Guide to Public Television Funding* en la Corporation for Public Broadcasting, 901 E Street, NW, Washington, D.C. 2004-2006.

## PRESENTARSE A UNO MISMO

Naturalmente, cuando se está buscando trabajo es importante tener un buen currículum, pero la mejor referencia, aparte de las cartas de recomendación de conocidos cineastas, son los premios obtenidos en los festivales. La AFI (American Film Institute) y la IDA publican listas de los festivales que están próximos a celebrarse y debe participar en el mayor número que le sea posible. Muchos de los trabajos en película y vídeo que se presentan a estos certámenes son pésimos y, por consiguiente, si su trabajo es bueno pensar que se puede ganar no es una quimera. Los premios que se han obtenido tienen una desmesurada importancia en las votaciones que se hacen en un concurso para la concesión de dotaciones económicas o para conseguir una entrevista.

Sea cual sea la persona o entidad a la que va a acudir, y por la razón que sea, tómese la molestia de averiguar todo lo que pueda sobre las actividades de dicha persona u organización. La gente que está acostumbrada a tratar con una masa de personas que está en busca de empleo aprende a distinguir rápidamente entre aquellas que son realistas y las que andan perdidas en un medio que desconocen. Este juicio se hace no sobre la base de quién es usted sino según la forma en la que se presenta, bien sea sobre el papel o en persona. Para poder hacer esto bien, tendrá que prepararse concienzudamente mediante la lectura del material adecuado y un uso inteligente del teléfono.

Cuando envíe su resumen a un individuo o compañía, acompáñelo de una carta *individual*, que sea breve y esté cuidadosamente redactada, en la que debe describir sus propósitos y la forma en la que cree que puede aportar algo a la organización. Llame por teléfono después de unos cuantos días y pregunte si puede sostener una breve charla con alguien para el caso de que surja algún puesto de trabajo en el futuro. Si se le llama para una entrevista, vista apropiadamente, sea puntual, tenga una idea clara de lo que quiere y demuestre que está dispuesto a hacer cualquier clase de trabajo para conseguirlo. Deje que el entrevistador haga la preguntas, y cuando conteste sea breve y céntrese en el tema. Explique al entrevistador de forma concisa las aptitudes y cualidades que piensa que puede ofrecer. Aquí es donde puede demostrar el conocimiento que tiene de su negocio y, por consiguiente, lo que puede significar su aportación. Los entrevistadores quizás le pregunten si tiene alguna pregunta que hacer; como esto también es una oportunidad para demostrar su nivel de conocimientos, es conveniente que lleve preparadas unas cuantas preguntas que sean buenas.

Si piensa que su timidez puede ser una desventaja, haga algo inmediatamente para remediarlo. Si necesita aprender a comportarse con mayor seguridad y aplomo, matricúlese en un curso de este tipo. Si no hay ninguno disponible, únase a un grupo de teatro y esfuércese por actuar, preferiblemente de forma improvisada. Sólo usted puede hacer algo para adquirir una mayor confianza.

## LA CREACIÓN DEL PROPIO PUESTO DE TRABAJO

No recuerdo haber visto nunca un anuncio solicitando un creador de documentales, pero esto no quiere decir que no existan puestos de trabajo para ellos. Únicamente significa que debemos encontrar o crear un puesto de trabajo en lugar de esperar a que surja uno hecho a la medida. Intentar vender nuestros servicios es un asunto algo peliagudo al principio y que nos rechacen hace daño. Pero nos ayuda a ser mejores y a lo que es inevitable: pedirle a la gente que nos permita usar su dinero para hacer nuestras películas.

En un coloquio que se celebró en la institución donde yo trabajo, el Columbia College (Chicago), en el que participaban antiguos alumnos que actualmente trabajan en distintos sectores de la industria cinematográfica, todo el mundo constató:

- Que habían tardado aproximadamente el mismo tiempo (un tiempo largo) en establecerse y empezar a ganar una cantidad de dinero razonable.

- Que todos habían ascendido en la escala de responsabilidades aproximadamente al mismo tiempo (un ritmo lento).
- Que la mayor responsabilidad llegó de repente, sin previo aviso.
- Que cuando llegó se sintieron muy atemorizados, ya que pensaron que entraban en un terreno que estaba más allá de sus responsabilidades.
- Que se fueron acostumbrando paulatinamente a sus nuevos niveles de responsabilidad.
- Y que estaban enamorados de su quehacer y se sentían privilegiados por estar trabajando en un sector tan importante de la vida pública.

## UN MENSAJE PERSONAL

El campo del documental está en constante crecimiento y están elevándose los niveles de inventiva, humor, coraje y humanismo. Los documentalistas en general tiene una capacidad de convivencia y de generosidad para con los demás que son notorias (pruebe a asistir a un festival o a una conferencia). Han elegido el género documental porque es el trabajo que más les gusta en el mundo, ya sea político, humanitario o de celebración. Espero que usted, querido lector, se una a esta comunidad y utilice el maravilloso arte de la pantalla para que le ayude a crear un mundo mejor.

Les doy mis más sinceras gracias por utilizar este libro y les ruego que me hagan llegar cualquier comentario que me ayude a mejorar la próxima edición. Escribanme al Columbia College de Chicago (la dirección se encuentra en la lista de escuelas de cine, en el capítulo 30) o bien envíenme un e-mail (MRabiger@aol.com). Intentaré contestarles, pero si no lo hiciera, será probablemente porque esté en la carretera de camino hacia algún taller o un seminario. Por favor, no me manden propuestas ni películas. Es que no tengo tiempo para analizarlas ¡ni para hacer otro montón de cosas!).

Que tengan suerte, buenas películas y buenos amigos.

## NOVENA PARTE: INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA

Filmografía del director Michael Rabiger .....	289
Glosario.....	290
Bibliografía y películas de .....	299





## Filmografía del director Michael Rabiger

*BBC "Breakaway" Series* (30 mm. GB [Great Britain] y France) (30 mm. GB y Israel)  
*Au Pair to Paris* (30 mm. France y Austria) (30 mm. France)  
*Kibbutzniks* (30 mm. X 2, GB)  
*BBC "Faces of Paris" Series* (30 mm. GB)  
*Gerard et Regine* (30 mm. GB)  
*César* (30 mm. USA)  
*BBC "Yesterday's Witness" Series* (45 mm. GB)  
*Prisoners of Conscience* (30 mm. GB)  
*The Cramlington Train Werckers* (45 mm. GB)  
*Breakin8 the Silence* (30 mm. USA)  
*Tolstoy Remembered by his Daughter* (45 mm. USA)  
*The Battle of Cable Street* (45 mm. GB)  
*A Remnant of a Feudal Society* (45 mm. Italy/Sicily)  
*A Cause Worth Fighting For* (30 mm. GB)  
*Charlie Smith at 131*(45 mm. GB)  
*BBC "One Pair of Eyes"Series* (45 mm. GB)  
*Dr. Spock: J'Vere Headingfor Destruction* (30 mm. GB)  
*Idries Shah: The Dreamwalkers* (30 mm. GB)  
*Leonardo Ricci: Cities of the Future* (4-5 mm. GB, Krishnamurti Foundation)  
*BBC "Voices of the Seventies" Series Our Time Is Coming Now* (53 mm. USA, Rolf Foundation)  
*BBC "Cameron Country"Series* (20 mm. USA)  
*Prjudice: Qn the Face of It* (30 mm. USA, DePaul University)  
*Patriotism*  
*BBC "In the Limelight" Series*  
*Ronald Fraser: Having a Lovely Time*  
*Barry Took: Workin8 Men 's Clubs*  
*Producciones independientes*  
*Can You Live Like That?*  
*Gravity Is the Therapist*  
*The Memorial Doy Massacre*  
*Bishop Hill Celebrates*  
*The Temptation of Charles C. Charley*  
*Portrait of a Director* (26 mm. USA, fiction piiot)  
*Ro Raises His Rooj'* (30 mm. USA, Columbia College)  
*A Child'sJourney Through Auschwitz* (30 mm. USA)  
*Loue Qn Lotte* (13 mm. Norway) (58 mm. USA)  
*A ustralian Cousins* (Australia, work in progress)

## Glosario

- **Acción verbal:** *Verbal action*. En las obras dramáticas, como en la vida misma, las palabras concebidas para actuar sobre el receptor y provocar un determinado resultado.
- **Acometida, sonido de ataque:** *Attack (sound)*, Fragmento inicial de cualquier sonido. Acoplamiento de la imagen: *Picture panning*. Consiste en conseguir que la música se acople a las imágenes; en las películas de Walt Disney se utilizaban tanto este método que al abuso del mismo se le denomina «Mickey Mousing».
- **Acotaciones de escena**, que se refieren a los movimientos de los actores en escena: *Stage directions*. En los dramáticos y en el docudrama, anotaciones en el guión que no incluyen los diálogos; también se les denomina en inglés *body copy*.
- **Adaptación:** *Adaptation*. La forma exclusiva y única en que las personas se adaptan a los obstáculos que les impiden cumplir con sus objetivos; un componente básico de la exteriorización de sus conflictos.
- **Aire:** *Lead space*. Espacio adicional que se deja por delante de una figura u objeto en movimiento que se fotografía de perfil.
- **Alto contraste:** *High contrast*. Imagen con una gama muy amplia de brillos.
- **Angulo alto o picado:** *High angle*. La cámara mira al sujeto desde arriba (high angle shot: plano picado).
- **Ángulo bajo, contrapicado:** *Low angle*. La cámara mira al sujeto de abajo arriba.
- **Ángulo de cobertura:** *Angle of acceptance*. Altura y anchura de un sujeto filmando con determinado objetivo desde una distancia dada que viene expresada en función del objetivo y no en grados o cualquier otro tipo de medida. La imagen fotográfica también depende de la relación de aspecto del formato que se utilice. El formato de pantalla ancha tendrá mayor medida en sentido horizontal.
- **Angulo sesgado:** *Dutch angle*. Las tomas con la cámara se hacen de forma que las horizontales se inclinan hacia un lado.
- **Ángulo subjetivo de la cámara:** *Subjective camera angle*. Ángulo que lleva implícito el punto de vista físico de un personaje.
- **Anticipación narrativa** (procedimiento de salto adelante, en montaje de cine): *Flash forward*. Movimiento temporal hacia delante; el equivalente cinematográfico del tiempo verbal futuro, que inmediatamente se convierte en tiempo presente.
- **Anticipación:** *Anticipating*. Cuando un actor (o un participante en un documental que temporalmente desempeña el papel de actor) habla o actúa adelantándose al momento apropiado.
- **Asistente de video:** *video assist*. Fuente de alimentación de video tomada del visor de la cámara que se reproduce en un monitor, para que el director visiones las tomas durante el rodaje.
- **Atenuar:** *Fade down*. Bajar el nivel de sonido (También cerrar imagen).
- **Balance de blanco:** *White balance*. Procedimiento por el que la cámara de video ajusta sus circuitos a la temperatura de color de la fuente de luz, de manera que un objeto blanco se reproduce en la pantalla como blanco.
- **Banda de identificación, o de códigos de tiempo.** *Address track*. Una banda que queda libre en el sistema de grabación y que puede utilizar el usuario; se suele emplear para grabar los datos del código de tiempo.
- **Banda de sonido ambiente:** *Atmosphere track*. (Por ejemplo, pájaros, tráfico, viento).
- **Banda de sonido óptico:** *Optical track*, Banda de sonido grabada fotográficamente.
- **Banda independiente:** *Wild track*, Una banda sonora que se toma sin imagen con la que sincronizarla.
- **Barras de color:** *Color bars*. Señal de comprobación del color generado por circuitos de la cámara.
- **Barrido:** *Whip pan*. Panorámica muy rápida de la cámara.
- **Broad lighting:** Esquema de iluminación difusa en el que se proyecta una luz puntual sobre una zona del rostro o cualquier objeto tridimensional.
- **Cámara a la derecha/izquierda:** *Camera left/right*. Método para especificar el movimiento o el emplazamiento de los objetos en relación con la cámara: "David se vuelve y se aleja de la cámara por la izquierda". También puede expresarse como "Screen right or left".
- **Carta de color:** *Color chart*. Carta de colores acoplada a la claqueta, como referencia del color para los técnicos del laboratorio de procesado de la película.
- **Cesión de los derechos:** *Legal release*. Cesión de los derechos de imagen mediante un documento legal que firma el participante en una película en el que autoriza a utilizar las filmaciones en las que ha tomado parte.
- **Chasis:** *Magazine*. Receptáculo foto-aislado que contiene la película de cine.
- **Cine directo:** *Direct cinema*. Un estilo documental que no permite ningún tipo de intrusión del director que pueda conformar o instigar los acontecimientos que se producen ante la cámara.
- **Cine realidad:** *Cinema vérité*. Método (le filmación de documentales en el que la cámara sirve de instrumento de captación de unos hechos que a veces provoca el propio director.

- **Claqueta:** *Clapperboard*. Pizarra para rodajes cinematográficos a efectos de identificación de la toma y sincronización de imagen y sonido en el curso de las operaciones de montaje. También se la llama slate.
- **Clímax:** Cúspide dramática o punto álgido de una escena.
- **Cobertura:** *coverage*. Los distintos ángulos desde los cuales se enfoca una determinada escena para facilitar las variaciones de punto de vista al efectuar el montaje.
- **Código de tiempo:** *Time code*. Número electrónico exacto y exclusivo de cada cuadro de vídeo.
- **Composición dinámica:** *Dynamic composition*. La imagen que se va haciendo a medida que se mueve en el transcurso de una toma.
- **Composición estática:** *Static composition*. Elementos de la composición de una imagen estática.
- **Composición externa:** *External composition*. La relación que existe entre la composición de dos imágenes (planos) en el punto de transición entre ambos, por lo general en un corte.
- **Composición interna:** *Internal composition*. Composición interna del cuadro, en contraposición con la relación compositiva entre planos adyacentes, denominada “composición externa”.
- **Composite print:** Copia de una película o de un spot que se obtiene una vez montado el copión de trabajo y que reúne por vez primera en una sola cinta la imagen y las diferentes pistas sincronizadas de sonido
- **Continuidad:** *Continuity*. En este caso, correspondencia de detalles físicos entre planos consecutivos.
- **Contraluz:** *Back lighting*. Luz desde el fondo, proyectada sobre el sujeto desde atrás.
- **Contrapunto:** *Counterpoint*. Yuxtaposición de elementos antitéticos, tal vez entre sonido e imagen, para crear un conflicto de impresiones que debe resolver el espectador.
- **Contraste:** *Contrast*. Diferencia de brillo en una imagen entre zonas muy iluminadas y zonas de sombras.
- **Copia de estreno:** *Release print*. Copia de película para distribución comercial; copia final destinada al consumo por parte de los espectadores.
- **Copiones diarios:** *Dailies*. La producción de película filmada en una jornada de rodaje, ya procesada y lista para visionar; también se les denomina rushes (prisas) por la prisa que hay que darse para prepararlos.
- **Copiones, copias de trabajo:** *Rushes*. Metraje original bruto o sin montar, fruto del rodaje de una jornada. En inglés también se emplea el término dailies.
- **Corrección de base de tiempos:** *Timebase correction*. Estabilización electrónica de la imagen de vídeo, necesaria para hacerla compatible con los circuitos de alta sensibilidad que se emplea en la transmisión aérea de la imagen.
- **Corte compaginado con la acción:** *Action match cue*. Corte que utiliza un movimiento como transición. Los montadores prefieren siempre hacer el corte en el transcurso de un movimiento, si ello resulta práctico.
- **Corte brusco:** *Jump cut*. Sistema de transición por el que dos imágenes similares tomadas en diferentes momentos se empalman, de manera que la reducción del tiempo intermedio es aparente. De ello la audiencia interpreta que ha transcurrido el tiempo.
- **Corte por solapamiento:** *Overlap cut*. Cualquier corte en el que las transiciones de imagen y de sonido están solapadas como contraposición al corte directo, en el que la imagen y el sonido se cortan en el mismo punto.
- **Cortinilla:** *Wipe*. Transición óptica entre dos escenas que aparece en pantalla en forma de línea que recorre la pantalla de lado a lado. La cortinilla en iris hace que la nueva escena aparezca como un punto que se abre en círculo hasta llenar la pantalla. En televisión existe la tendencia a abusar de este tipo de efectos ópticos.
- **Crescendo de la acción, elevación de la tensión:** *Rising action*. Desarrollos, en este caso, del relato documental, que incluyen la complicación y el conflicto que conducen al clímax de una escena o de una película.
- **Definición dinámica de un personaje:** *Dynamic character definition*. Definición de un participante como si se tratara de un personaje dramático, o de lo que desea o está tratando de conseguir.
- **Definición estática del personaje:** *Static character definition*. El hecho de conferir atributos estáticos a un personaje, en lugar de definirlo en términos de volición dinámica.
- **Degradación:** *Degradation*. Las imágenes de vídeo y las fotografías se degradan al hacer las sucesivas generaciones de copias analógicas de ellas.
- **Desenlace, resolución:** *Resal unan*. Declive de los acontecimientos que sigue al momento álgido de la película y que conforman la fase final de su desarrollo. También se le denomina en inglés Falling action (acción decreciente).
- **Desglose de la escena:** *Scene breakdown or crossplot*. En el cine de ficción es un gráfico en el que figuran las localizaciones, los personajes y las páginas de guión necesarias para cada escena; este desglose se utiliza también en documentales reconstituidos muy complicados o en cualquier tipo de película en la que intervienen actores.
- **Desvanecimiento:** *Decay*. La desaparición de un sonido que concluye.

- **Día por noche, noche americana:** *Doy for night*. Técnica de filmación nocturna a plena luz del día mediante una exposición insuficiente.
- **Dialéctica de la escena:** *Scene dialectics*. Fuerzas en oposición que intervienen en una escena, que en el documental se suelen exteriorizar a través del lenguaje del cuerpo, la acción y el comportamiento. El hecho de que se perciban las tensiones de cada escena es algo que los documentalistas aprecian enormemente.
- **Digitalización:** *Digitizing*. Proceso por el que una señal analógica, tanto de vídeo como de audio, pasa a ser una señal digital. Este proceso implica la utilización de una formulación algorítmica que comprime la información para evitar tener que grabar las similitudes de un cuadro con otro. Ver también JPEG y **MPEG**.
- **Dinamismo dramático:** *Dramatic dynamics*. La intensidad dramática de una escena o de una película completa.
- **Dirección de pantalla:** *Screen direction*. Orientación o movimiento de los personajes y los objetos con respecto de la pantalla: a la izquierda de la pantalla, a la derecha de la pantalla, en la parte superior de la pantalla, en la parte inferior de la pantalla.
- **Disposición de la cámara:** *Sen-up*. Combinación de elementos por ejemplo, de un determinado objetivo, un cierto emplazamiento de la cámara y una estudiada composición de imagen, para conseguir una toma determinada.
- **Distancia focal:** *Focal distance*. Distancia desde el plano focal al punto de enfoque en la composición.
- **Distorsión de Keystone:** *Keystone distortion*. La distorsión de líneas paralelas que resultan de la fotografía de un objeto desde una posición distinta de la del eje.
- **Dolby:** Sistema de grabación que reproduce un sonido de bajo ruido, es decir que su siseo sistémico es muy bajo.
- **Dolly con ruedas:** *Crab dolly*. Que le permiten desplazarse en cualquier dirección.
- **Dolly shot:** Cualquier plano que se toma desde una dolly.
- **Dolly:** Grúa pequeña empleada para dar mayor movilidad en la cámara durante el rodaje.
- **Dub:** Copiar de un medio electrónico a otro. Puede ser sonido o imagen de vídeo.
- **Eco:** *Echo*. Sonido reflejado con un esquema de retardo regular.
- **Ecualizar:** *Equalizing*. La utilización de filtros para reducir la discrepancia entre pistas de sonido que deben encajar entre sí sin que ello se aprecie.
- **Edición "on-line":** *On-line edit*. Edición en vídeo, asistida por ordenador, que puede localizar y alinear cuadros específicos con código de tiempo en el proceso del montaje final.
- **Edición selectiva en tablero de ajedrez:** *Checkerboarding*. La práctica, durante la conformación de la película, mediante la cual se alternan escenas con colas en negro en cada rollo A y B del original de la cámara. Las pistas de sonido se alternan también, antes de llevar a cabo la mezcla entre dos o más canales, con silencio de separación entre segmentos de sonido. Tanto el negro como el silencio permiten que el montador cuente con un período en el que hacer los ajustes necesarios antes de la llegada del segmento siguiente.
- **Efecto de arco iris, interferencia de colores:** *Strobing*. El resultado poco natural en pantalla provocado por la interacción de la velocidad del obturador de la cámara con un sujeto determinado, como por ejemplo los radios rotadores de una rueda o la panorámica sobre una valla de alambre.
- **Efecto óptico:** *Optical*. Cualquier efecto visual, como por ejemplo un fundido, un encadenado, una máscara, una sobreimpresión, etc.
- **Efectos especiales (de sonido):** *Sound effects*. Grabaciones de sonido sin diálogos, que pretenden intensificar el realismo de una escena o conferirle mayor subjetividad.
- **Efectos especiales:** *Effects*. Sonidos especiales que se añaden a la banda sonora de una película.
- **Eje cámara-sujeto:** *Cámara-to-subject-axis*. Línea invisible que se trazaría entre la cámara y el sujeto al hacer la composición de la imagen.
- **Eje de la escena:** *Scene axis*. Línea invisible que en una escena representa su polarización dramática. En la escena de una disputa de trabajo puede trazarse entre los protagonistas, siendo éstos el encargado de la planta y el sindicalista que está negociando. La escena se filma desde un lado de esta línea invisible, para así mantener la dirección en pantalla con respecto a todos los participantes. En escenas muy complejas, en las que están involucrados múltiples personajes y para las que se han de efectuar reagrupamientos de personas, puede haber más de un eje. Ver también Crossing the **line** (salto de eje).
- **Elipsis:** *Elipsis*. En cine, la exclusión de pasos innecesarios en un proceso excesivamente largo para conseguir una versión abreviada, cuyas partes omitidas pueda inferir la audiencia (por ejemplo, un coche se detiene ante una gasolinera, se introduce la manguera en el depósito, se paga al empleado, y el coche vuelve a la carretera).
- **Empalme por solapamiento:** *Cement splice*. El que se efectúa uniendo dos porciones de película que se solapan.
- **Emplazamiento:** *Blocking*. Disposición de los movimientos de los participantes (o actores) y de la cámara con respecto de la localización o del plató en el que se rueda.
- **Empresa especializada en efectos visuales especiales:** *Optical house*.

- **Encadenado de sonido:** *.Segue*.
- **Enfoque de cremallera:** *Rackfocus*. Alteración del foco entre el primer término y el fondo durante una toma. Incita o acomoda un giro de la atención del espectador hacia algo (por ejemplo, cuando una persona entra por una puerta que se encuentra al fondo de la habitación).
- **Esbozo o borrador de personajes:** *Thumbnail character sketch*. Descripción breve de los personajes que resulta extremadamente útil para la escritura de guiones y para la elaboración de propuestas de documentales.
- **Escala de grises:** *Gray scale*. Carta de pruebas muy útil para la cámara y para los técnicos de laboratorio donde se muestra toda la gama de tonos de gris incluyendo el negro absoluto y el blanco.
- **Escena retrospectiva:** *Flashback*. Escena con planos de escasa duración; movimiento temporal hacia atrás; el tiempo pasado cinematográfico, que pronto se convierte en un presente en desarrollo.
- **Esquema de iluminación frontal:** *Frontal lighting*. La luz principal se encuentra muy cerca de la cámara y muestra al sujeto sin sombras.
- **Estilo:** *Style*. El sello individual de una película, los elementos cinematográficos que surgen de la identidad artística de su autor.
- **Estructura:** *Structure*. Organización formal de los elementos de una película, de un relato o de cualquier tipo de discurso oral, principalmente del manejo del tiempo, y la disposición de estos elementos para que constituyan un desarrollo dramáticamente satisfactorio que incluya un clímax y un desenlace.
- **Exposición:** *Exposition*. La parte de la escena o de la historia en la que se presenta a la audiencia la información básica; cuando la exposición está bien hecha, queda inmersa en la acción y pasa desapercibida como tal.
- **Expresionismo:** *Expressionism*. Una corriente artística en la que se deja a un lado la verosimilitud, en favor de técnicas que evocan una visión subjetiva, bien de un personaje, bien del narrador.
- **Focus (acting):** En términos de dirección de actores significa “vivir el personaje”, es decir, ver, oír y pensar como el personaje que se representa. Cuando los participantes en documentales “pierden foco” significa que toman conciencia de que están participando en algo que es ficticio, y, por lo tanto, se les acaba la naturalidad.
- **Foley:** En Estados Unidos creación de efectos sonoros por observación de la imagen y duplicación de las acciones. Nombre genérico del escenario en que el sonido se ha recreado en función de la imagen. En Gran Bretaña, efectos de post-sincronización.
- **Formato de página doble:** *Split pageformat*. Formato de página de guión en el que la acción se describe en la parte izquierda de la página y el sonido que la acompaña en la parte de la derecha. Este formato permite una transcripción precisa de la relación existente entre palabras o sonidos e imágenes.
- **Fundido encadenado:** *Dissolve*. Fundido mediante solapamiento de una imagen sobre otra. También se puede fundir un sonido con otro.
- **Generación:** *Generation*. Número de veces que ha sido reproducida en copia una película o una cinta de vídeo a partir del máster original de la cámara. El original de la cámara (en cine o en vídeo) es la primera generación, y cada grabación analógica que se haga a partir de ella irá degradándose progresivamente con respecto del original. En sistema digital se pueden hacer muchas copias antes de que pueda producirse degradación.
- **Generador de caracteres, titulador/a:** Aparato electrónico que se emplea para confeccionar títulos en vídeo.
- **Género:** *Genre*. Clasificación y tipología de las películas, ensayo, reflexión, cine directo (dentro de la categoría del documental); terror, comedia de situación, Oeste, drama doméstico, etc. (dentro del cine de ficción).
- **Grabación analógica:** *Analogue recording*. Grabación de cualquier sonido o imagen cuyas formas de onda se graban en forma de representación analógica, es decir, no digital; la forma de onda queda registrada en dígitos, como las coordenadas de un gráfico.
- **Grabación en doble banda (USA):** *Double-system recording*. La cámara y la grabadora de sonido son instrumentos separados.
- **Grabación simultánea de imagen y sonido:** *Single system recording*. Grabación de sonido hecha en cine o en vídeo que también incluye la grabación de la imagen.
- **Guión:** *Screenplay*. Formato *standard* de guión, en el que figuran los diálogos y la dirección escénica, aunque no las instrucciones de cámara ni las de montaje.
- **Guión de continuidad:** *Continuity script*. Se elabora después de la post-producción en el que se anotan los contenidos de la película.
- **Guión gráfico:** *Storyboard*. Serie de bocetos de imágenes clave, a modo de viñetas, que sugieren el aspecto que van a tener los planos de una producción cinematográfica.
- **Guión técnico de rodaje:** *Shooting script*. Guión con escenas numeradas y anotadas, a dos columnas, donde queda plasmado el proyecto de trabajo de la cámara y el de montaje. Únicamente se utiliza en el docudrama.

- **High-key picture:** Imagen con iluminación principal fuerte, con pequeñas áreas de sombra.
- **Iluminación de silueta:** *Silhouette lighting*. Un tipo de iluminación que da como resultado un perfil en negro del sujeto contra un fondo claro.
- **Iluminación especular:** *Specular light*. Iluminación compuesta por rayos paralelos que proyectan una sombra de bordes relativamente duros.
- **Imagen con baja luz principal:** *Lowkey picture*. Escena que puede tener alto contraste, con unas pocas áreas de iluminación puntual, pero resulta predominantemente oscura en su conjunto.
- **Imagen congelada:** *Freeframe*. Congelación de la imagen; un cuadro individual que se detiene y se mantiene como una foto fija.
- **Imagen de bajo contraste:** *Low-contrast image*. Imagen de pocas diferencias de nivel de iluminación entre las zonas más iluminadas y las zonas de sombra.
- **Improvisación:** *Improvisation*. Interacción dramática deliberada que permite que un efecto surja de manera espontánea. Las improvisaciones pueden involucrar a ciertos aspectos de la estructura de una película, o pueden ser un objetivo a alcanzar por medios indeterminados. Los métodos de improvisación de dramáticos y documentales son aplicables indistintamente a ambos géneros.
- **Instrucciones del director:** *Side coaching*. El director de dramáticos, durante las pausas entre escenas de diálogo, da instrucciones a los actores, que las siguen sin salirse del personaje. No se suele emplear este sistema en el documental, pero todo es posible.
- **Investigación:** *Research*. Trabajo de biblioteca, de archivo y de observación de la vida real en busca de detalles auténticos que aporten conocimientos sobre los participantes, las situaciones, los acontecimientos históricos o cualquier otro elemento que se deba conocer para dirigir la película con conocimiento directo de causa.
- **Ironía:** *Irony*. Una revelación de la realidad distinta de la que inicialmente era aparente.
- **Jirafa:** *Boom*. Soporte de micrófono largo y extensible, generalmente sobre un pedestal en el suelo, o suspendido sobre los oradores, siempre fuera de cuadro.
- **JPEG:** Siglas de Joint Photographic Experts Group: Algoritmo electrónico standard que se utiliza para comprimir vídeo para la grabación, en una relación de hasta 20:1. Cada cuadro se trata por separado, lo que no sucede con la compresión MPEG (Moving Picture Experts Group), que alcanza 100:1 manteniendo la misma calidad; el sistema JPEG permite el montaje de cualquier cuadro individual, mientras que la MPEG no lo hace así.
- **Justificación ante la cámara:** *Cámara motivation*. Un plano o un movimiento de la cámara debe estar justificado en términos de la escena o de la narración para que no resulte ajeno o impuesto. La "justificación" sería la respuesta a esta pregunta: "¿Qué punto de vista quieres?"
- **Keycode:** Sistema de codificación de barras, propiedad de Kodak, de cada cuadro del original de cámara. Mediante este sistema se facilita la digitalización asignándole a cada cuadro su propio código de tiempo; una vez efectuado el montaje digital, el código permite el corte del negativo (conformado) de un EDL (lista de decisiones de montaje) producido por el sistema digital.
- **Leitmotiv:** *Letmotiv*. Elemento intencionadamente repetitivo (sonido, plano, diálogo, música, etc.) que contribuye a dar unidad a la película, recordándole al espectador sus anteriores apariciones.
- **Ley de Murphy:** *Murphy's Law*. A saber: "Todo lo que puede salir mal, sale mal." También se puede aplicar a las personas.
- **Limitador:** *Limitter*. Límite superior de sonido aplicado electrónicamente para evitar la distorsión que se produce al grabar ruidos fuertes transitorios, como por ejemplo los portazos.
- **Línea de tensión:** *Line of tension*. Eje dramático invisible o línea de conciencia o conocimiento recíproco que se traza entre protagonistas o elementos importantes de una escena.
- **Línea o dirección de la mirada:** *Eyeline*. La trayectoria visual de un personaje en una escena.
- **Lista de decisiones de montaje:** *Edit decision list (EDL)*. Las decisiones que, al efectuar el montaje, se toman sobre una película, definidas como una lista de códigos de tiempo o "números de Keycode". Esta lista se entrega a una sala de postproducción para facilitar la elaboración de un facsímil de la copia de trabajo.
- **Luces de escena:** *Practical*. Cualquier fuente de iluminación visible en un cuadro, que es parte integrante del decorado.
- **Luz de relleno, luz de suavizado:** *Fill light*. Luz difusa que se utiliza para aumentar la iluminación de la zona de sombra que produce la luz principal.
- **Luz difusa:** *Soft light*. Luz que no produce sombras de bordes definidos.
- **Luz dura:** *Hard light*. Cualquier fuente de luz que crea sombras con bordes pronunciados.
- **Luz principal:** *Key light*. La fuente aparente de iluminación de una escena, la que crea la conformación de sombras que se pretende que tenga dicha escena.

- **Mezcla de sonido:** *Sound mix*. Mezcla de los elementos del sonido para formar una composición que se convierte en la banda sonora de una película.
- **Mezcla máster:** *Master mix*. La primera generación de la mezcla final de sonido.
- **Mezcla:** *Mix*. Mezcla de las pistas de sonido.
- **Micrófono “lavalier” de solapa:** *Lavalier mike*. Cualquier micrófono de los llamados “de corbata” o de los que se colocan sobre el torso del orador.
- **Micrófono de cañón:** *Gun/rifle mike*, Micro ultradireccional con esquema de captación muy estrecho, que se utiliza para minimizar el ruido ambiente.
- **Micrófono inalámbrico:** *Radio microphone*. Micrófono que transmite su señal por radio a la grabadora y, por lo tanto, es inalámbrico. Se ha hecho famoso por captar las emisoras de los taxis y las de los radioaficionados.
- **Minutado, cronometraje, recuento del tiempo:** *Timing*. Etalonaje, proceso de análisis y corrección de un negativo para conseguir calidad de color y de exposición. También se le denomina en inglés *grading*.
- **Modulaciones:** *Modulations*. Formas de onda eléctricas o electrónicas a través de las cuales se transmiten y se graban el sonido y la imagen.
- **Monólogo interior:** *Interior monologue*. La voz de los pensamientos de un actor le ayuda a mantenerse en foco y en la piel del personaje.
- **Montaje (edición) off-line:** *Off-line edit*. Edición de vídeo no computerizado. Ver también on-line edit.
- **Montaje:** *Montage*. Originalmente significaba edición en sentido general, pero en este caso se refiere al tipo de secuencia que muestra un proceso o bien el paso del tiempo.
- **Motif:** Cualquier elemento formal repetido del relato de la película, o de la propia película, cuya repetición llama la atención sobre un punto temático en desarrollo. Ver también *leitmotif*.
- **Motivación:** *Motivation*. La lógica (en el drama, de la trama) que impele a un personaje a actuar o reaccionar de un modo determinado; normalmente es una combinación de componentes psicológicos y acontecimientos externos.
- **Movimiento vertical:** *Tilt*. Movimiento vertical de la cámara de arriba abajo, por ejemplo, para mostrar la altura del asta de una bandera.
- **Mozo de plató:** *Grip*. Técnico de plató experto en el manejo y trasiego de aparatos de iluminación y objetos que intervienen en la escenografía del plató.
- **MPEG:** Algoritmo electrónico *standard* que se utiliza para comprimir, en una relación de hasta 100:1, grandes cantidades de imágenes en vídeo en una cantidad más pequeña de información; cada cuadro no se trata por separado, como sucede con la compresión JPEG, pero se logra una mayor compresión manteniendo la calidad. El MPEG puede no permitir el montaje de cualquier plano.
- **Narración paralela:** *Parallel storytelling*. Entrecruzamiento de dos relatos separados que transcurren paralelos en el tiempo; esta técnica resulta útil para resumir ambos relatos o para producir contrastes irónicos.
- **Notas del director:** *Crib notes*. Lista de anotaciones del director sobre sus intenciones y sobre lo que “no debe olvidar”.
- **Numeración lateral, numeración de pietaje:** *Edge numbers*. Número de los códigos impreso en los bordes de la película original de la cámara y que pasan a la copia de trabajo.
- **Número de claqueta:** *Slate number*. Identificación y número de la toma que muestra la claqueta (*clapper*, en inglés).
- **Objetivo gran-angular:** *Wide-angle lens*, Objetivo con un ángulo de aceptación muy amplio; incrementa la distancia aparente entre los objetos que se encuentran en primer término y los que están al fondo.
- **Objetivo normal:** *Normal lens*. Un objetivo de longitud focal tal que, en el formato que se está empleando, da una distancia entre primer término y fondo reconocida como normal.
- **Objetivo zoom:** *Zoom lens*. Objetivo cuya longitud focal es infinitamente variable entre dos extremos.
- **Perspectiva de sonido:** *Sound perspective*. Distancia aparente entre la fuente de sonido y el micrófono. Los micrófonos Lavalier, por ejemplo, no registran los cambios de perspectiva cuando los personajes se mueven o giran, pues su relación con sus portadores es siempre la misma.
- **Perspectiva:** *Perspective*. La diferencia de tamaño entre los objetos que se encuentran en primer término y los que están al fondo, que es lo que permite que percibamos que existe un espacio en medio; la perspectiva que se distorsiona a propósito nos hace atribuir subjetividad al punto de vista que se está expresando.
- **Pico dramático:** *Bear*. Término teatral para designar el punto álgido de una situación, momento en que la gran presión a la que se ha visto sometido un personaje provoca un cambio irreversible en su visión de la vida.
- **Planificación alternativa:** *Contingency planning*. Planificación de rodajes alternativos de cualquier escena que no se pudiera rodar debido a las condiciones atmosféricas o a otros imponderables.
- **Plano aéreo:** *Aerial shot*. Plano tomado desde el aire.

- **Plano complementario del anterior:** *Complementary shot*. (Por ejemplo, otro plano tomado con la cámara sobre el hombro).
- **Plano corto (PC):** *CS (Close shot)*.
- **Plano de dos personajes:** *Two-shot/2S*. Plano que abarca a dos personas.
- **Plano de planta:** *Ground plan*. Plano a escala que muestra el emplazamiento de objetos y los movimientos de los actores.
- **Plano de referencia o de acción complementaria:** *Cutaway*. Un plano, que suele ser el del punto de vista físico de un personaje, que nos permite salirnos momentáneamente de la acción principal mediante un corte.
- **Plano de tres (personas en cuadro):** *Three-shot/3S*. Plano que abarca tres personas. Plano detalle: *Insert*. Un primer plano de un detalle que se inserta en otro de mayor envergadura y contenido.
- **Plano general de situación:** *Establishing shot*. Plano amplio que establece la localización y los contenidos de una escena.
- **Plano individual:** *Single shot*. Plano que sólo contiene a un personaje.
- **Plano master o plano principal:** *Master shot*, Que muestra la mayor parte de la escena y a la mayor parte de los personajes.
- **Plano sobre dolly:** *Trucking shot*. Toma móvil que se filmó originalmente con la cámara sobre una dolly. Este término se usa indistintamente con el de Tracking.
- **Post-sincronización:** *Post synchronization*. Doblaje; diálogos y efectos filmados en sincronía con una acción; se suele abreviar por *postsync*.
- **POV Abreviatura de "point of view":** Cuando este término aparece abreviado, significa que el plano reproduce la línea de visión de un personaje.
- **Premezcla:** *Premix*. Pase preliminar en el que se mezclan los elementos de sonido subsidiarios como preparación para la mezcla final.
- **Presencia, sonido ambiente:** *Presence*. Sonido especialmente grabado para aumentar la autenticidad de un decorado; cada espacio tiene su propia "presencia", que es única e irrepetible.
- **Presentación oral:** *Pitching*. Presentación de la propuesta de una película de manera breve, comprensible y atractiva ante un comité o un grupo interesado. El término deriva de la plática comercialista de la venta de productos.
- **Primer plano (PP):** *CU (Close up)*.
- **Profundidad de campo:** *Depth of field*. Cantidad de profundidad de imagen con un enfoque aceptable, que varía según la abertura y distancia focal del objetivo que se utilice.
- **Puesta a punto:** *Preroll*. El tiempo que necesita una editora de vídeo o un *camcorder* para alcanzar la velocidad idónea previa a la grabación o bien la velocidad necesaria para efectuar un corte.
- **Puesta en escena:** *Mis-en scene*. El conjunto de la iluminación, los emplazamientos, la cámara y la composición que produce la imagen dramática en cine.
- **Punto de vista central:** *Controlling point of view*. La perspectiva psicológica (de un personaje o del narrador) desde la que se enfoca una escena.
- **Punto de vista omnisciente:** *Omniscient point of view*, Modo narrativo por el que la audiencia participa de la capacidad del autor de ver o conocer todo lo que el relato narra, de moverse a voluntad en el tiempo y en el espacio y de comentar libremente los significados o los temas.
- **Punto de vista:** *Point of view*. A veces es, literalmente, lo que un personaje ve (por ejemplo, un reloj que está a punto de dar las doce). 2) Plano subjetivo, enfoque, óptica o criterio y sensaciones de un personaje dentro de un ambiente determinado. Puede tratarse de una consciencia momentánea de un personaje cualquiera o de la del protagonista.
- **Puntos de sincronismo musical:** *Music sync points*. Puntos exactos en los que la música debe encajar con la acción de una película.
- **Recuperación del código:** *Jam sync*. Sincronía. Hace referencia al método de copiado que transfiere no solamente todos los datos de vídeo y de audio, sino también los datos del código de tiempo, con precisión de cuadro.
- **Reducción (atenuación) del ruido:** *Noise reduction*. Técnica de grabación y reproducción que atenúa y minimiza el sistema de ruido.
- **Refinamiento de audio:** *Audio sweetening*. El ajuste de nivel y de ecualización que acompaña a la mezcla de sonido.
- **Relación de aspecto/formato:** *Aspect ratio*. El tamaño del formato de una pantalla expresado por la relación entre su anchura y su altura; las películas para televisión se fotografían con una relación de aspecto de 1.33:1. Ver también *angle of acceptance*.
- **Relación de contraste:** *Contrast ratio*. La relación entre la zona más clara y la más oscura de una imagen.
- **Relación de la iluminación:** *Lighting ratio*. La relación existente entre el brillo máximo y la sombra.
- **Relación de rodaje, proporción de rodaje:** *Shooting ratio*. Relación entre el material filmado para una escena y su potencial duración después de montarlo; la relación habitual de rodaje de una obra dramática es de 8:1, y la del documental es de 20:1 o incluso mayor.



- **Relación del zoom:** *Zoom ratio*. Relación de longitud con anchura máximas. Un zoom de 10 a 100 mm sería un zoom de 10:1.
- **Resistencia:** *Resistance*. Mecanismos humanos de evasión que manifiestan los actores cuando se ven sometidos a distintos tipos de presión. Situaciones similares a éstas se producen también en el documental.
- **Retrospectiva:** *Back story*. Acontecimientos establecidos o implícitos que sucedieron antes del período que abarca el guión.
- **Reverberación:** *Reverberation*. Reflejos desorganizados del sonido de retorno. Ritmo visual: *Visual rythm*. Cada imagen requiere, en función de la acción y de la complejidad de su composición, una duración diferente en pantalla para que pueda considerarse correcta y para atraer la misma concentración de la atención del espectador que la imagen que la precede. Cuando una sucesión de imágenes está montada con cierta sensibilidad, suele tener una constancia rítmica susceptible de aceleración o de ralentización, como cualquier otro tipo de ritmo.
- **Rollos A y B:** *A and B rolls*. Dos o más rollos de película del original de cámara, a partir de 'os cuales se hacen las copias de estreno, o copias para distribución comercial.
- **Ruido:** *Noise*. El ruido inherente a la propia fuente de grabación del sonido.
- **Salto de eje:** *crossing the line*. Movimiento de la cámara que cruza el eje de la escena. Saltarse el eje es un grave problema.
- **Secretario/a de rodaje** que lleva el control de continuidad, también denominado **script:** *Script supervisor*. Es la persona que anota los diálogos y los detalles físicos de cada escena, para que los planos complementarios, que al efectuar el montaje serán contiguos, se acoplen correctamente. En los documentales es una figura que prácticamente no existe, a menos que se trate de una recreación con actores.
- **Sincronización labial:** *Lip sync*. Los cantantes a veces efectúan "el playback", o sincronización labial de sus canciones para posteriormente hacer una falsa grabación en televisión.
- **Sonido ambiente:** *Ambient sound*. Sonido de fondo o inherente al lugar en el que se está rodando. Incluso las habitaciones vacías silenciosas tienen una atmósfera propia especial, pues no existe el silencio absoluto en espacio alguno.
- **Sonido anticipatorio:** *Anticipatory sound*. Sonido cuya entrada se efectúa antes de la imagen a la que acompaña.
- **Sonido diegético:** *Diegetic sound*. El sonido inherente a la naturaleza de lo que vemos en imagen.
- **Steadycam:** Soporte de cámara que hace uso del contrapeso y de la servoestabilización, de manera que la cámara queda suspendida y "flota" mientras el operador camina.
- **Subtexto:** *Subtext*. Significado oculto y subyacente de lo que se dice o se hace; tiene una enorme importancia, y el director debe buscarlo siempre.
- **Superobjetivo:** *Superobjective*. En los dramáticos, la principal intención temática del director en la interpretación. En los documentalistas, similares identificaciones a partir de la vida real.
- **Surrealismo:** *Surrealism*. Relativo al movimiento libre de la imaginación, especialmente expresada en los sueños, donde quien sueña no ejerce ningún control consciente sobre los acontecimientos; se suele asociar a la idea de desamparo, de impotencia; también se denomina surrealismo al tan conocido movimiento artístico y literario.
- **Tabla de mezclas, tabla de cue:** *Mix chart o cue chart*, Funciona como la partitura de un músico y sirve de guía al efectuar la mezcla de sonido.
- **Teleobjetivo:** *Telephoto lens*. Objetivo largo o telescópico que acorta la distancia aparente de los objetos que se encuentran en primer término y los que están al fondo.
- **Tema; argumento:** *Theme*. Idea dominante que se concreta a través de la interpretación, la acción y las imágenes de una película.
- **Temperatura de color:** *Color temperature*. Sistema para la medición, en grados Kelvin, de la polarización de color de una fuente de luz; las fuentes de iluminación contienen mezclas diferentes de color; el ojo humano las compensa sin esfuerzo, pero las cámaras de vídeo y de cine (o la propia iluminación) deben ajustarse a la temperatura de color predominante silos objetos blancos deben verse blancos en pantalla; la mezcla de luz día (alrededor de 5.400 grados Kelvin) con las luces del estudio (3.200 grados Kelvin) en una misma escena produce un efecto lumínico muy poco natural; una de las fuentes ha de ser filtrada para que se ajuste a la otra, y la cámara también deberá ir provista de filtros o bien deberá efectuar un balance electrónico de color para que todos los colores se reproduzcan con la máxima fidelidad.
- **Tensión dramática:** *Dramatic tension*. Lo que ignoramos o que está sin resolver, las esperanzas, los temores y las expectativas que nos mantienen deseando saber: "¿Y ahora qué va a pasar?" Componente vital en cualquier narración. Wilkie Collins dijo: "Hacedles reír, hacedles llorar, pero hacedles esperar".
- **Textura de la imagen:** *Picture texture*. Puede ser dura o suave. Una imagen dura tiene grandes zonas de foco fino y tiende al contraste, mientras que una imagen suave o blanda tiene zonas fuera de foco y adolece de contraste.
- **Toma:** *Take*. Intento individual de rodaje en unas determinadas condiciones. Cada escena puede constar de varias tomas.
- **Tonalidad graduada:** *Graduated tonality*. Imagen compuesta por tonalidades que no tiene ni luces puntuales muy brillantes ni sombras pronunciadas.
- **Tono musical:** *Sting*. Acentuación musical que aumenta la tensión de un momento dramático.

- **Trama argumental:** *Plot*. En teatro, la disposición de incidentes y la lógica causal de una historia. La trama debe crear una sensación de momento álgido de credibilidad y actuar como vehículo al servicio de la intencionalidad temática de la obra; esta misma lógica arquitectónica se hace necesaria en el documental.
- **Transición:** *Transition*. Cualquier procedimiento visual, sonoro o dramático que marque un salto espacial o temporal.
- **Tratamiento:** *Treatment*. Suele ser una breve sinopsis en forma de relato corto y en tiempo presente de un potencial documental; resume los supuestos diálogos y describe solamente lo que los espectadores verían y oírían. También podría tratarse simplemente de un elogio exagerado de una obra destinado a vender un guión, sin información alguna sobre su contenido.
- **Travelling:** *Tracking shot*. Plano sobre una plataforma móvil que se desplaza sobre carriles; plano móvil en el que la dolly, o grúa con la cámara, discurre sobre railes, como si se tratara de una vía férrea en miniatura.
- **Trayectoria de las miradas:** *Sightlines*. Las líneas imaginarias que se podrían trazar entre los personajes cuando se miran y que pueden influir en la cobertura, pues reproducen el sentir de cada personaje.
- **Trípode araña:** *Hi-hat (high hat)*. Soporte de cámara de mínima altura; tiene la forma de un sombrero de copa metálico.
- Trípode enano, soporte de **cámara:** *Baby legs*. Trípode miniatura para tomar planos de ángulo bajo.
- **Unidad de filmación cinematográfica:** *Unit*. El grupo completo de filmación de una película.
- **Velocidad del objetivo:** *Lens speed*. La velocidad de un objetivo depende de su apertura máxima, y es la medida de su capacidad de transmisión de la luz.
- **Ventana electrónica de repicado:** *Window dub*. Transferencia que se realiza a partir del original de la cámara con su código de tiempo y que muestra el número de código de tiempo de cada cuadro en una ventana que suele encontrarse en su parte inferior.
- **Yuxtaposición:** *Junaposition*. Emplazamiento contiguo de distintos elementos pictóricos o sonoros para invitar a la comparación, a la interpretación y a que la audiencia sea consciente del tema del que se le está haciendo partícipe.
- **Zoom rápido o zoom de alejamiento:** *Crash zoom*.

## Bibliografía y películas de referencia

### DOCUMENTALES EN CINTA DE VÍDEO

Encontrar documentales no resulta fácil. En los estados Unidos todas las cintas de vídeo están en NTSC y no se pueden reproducir en el sistema PAL ni en el SECAM. Las que figuran a continuación son las videotecas mejor surtidas:

Facets Multimedia, Inc., 1517 West Fullerton Avenue, Chicago, IL 60614 (teléfono gratuito: 1-800-331-6197 o 1-312-281-9075 E-mail: [sales@facets.org](mailto:sales@facets.org)). 26.000 películas a precios razonables. Catálogo de 300 páginas, personal amable y bien informado; se pueden alquilar las cintas hasta por correo.

Movies Unlimited, 3015 Darneli Road, Philadelphia, PA 19154. Teléfono de pedidos 24 horas: 1-800-466-8437. Fax: 1-215-637-2350. Servicio al cliente: de 9 a 17 horas, hora local, teléfono: 1-800-668-4344. e-mail: [movies@moviesunltd.com](mailto:movies@moviesunltd.com). Movies Unlimited cuenta con 50.000 películas a la venta y un catálogo de 750 páginas.

### LIBROS

Las librerías están introduciendo los datos de sus libros en Internet. Existe un sitio en red que resulta enormemente útil, pues cuenta con un listado de un millón de libros, que es Amazon, de Seattle (<http://www.amazon.com>), con una sección dedicada al cine muy nutrida que incluye reflexiones y críticas de los lectores y comentarios de los autores.

#### Escritura de guiones y realización

- Rabiger, Michael. Dirección para cine y vídeo, IORTJ 2001. Directing: Film Techniques and Aesthetics, 2a ed. Boston: Focal Press, 1997.
- Rosenthal, Alan. Writing, Directing, and Producing Documentary Films. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1990.

#### Iluminación

- Box, Harry, Set Lighting Technician's Handbook: Film Lighting Equipment, Practice, and Electrical Distribution, 2nd ed. Boston: Focal Press, 1997.
- Brown, Blain. Motion Picture and Video Lighting, Revised ed. Boston: Focal Press, 1996.
- Carlson, Verne and Sylvia. Professional Lighting Handbook, 2. ed. Boston: Focal Press, 1991.
- Ferncase, Richard K. Basic Lighting Worktestfor Film and Video. Boston: Focal Press, 1992.
- Fitt, Brian and Joe Thornley. Lighting by Design: A Technical Guide. Boston: Focal Press, 1993.
- Fitt, Brian and JoeThornley. The Control of Light. Boston: Focal Press, 1993.
- Lyver, Des and Graham Swainson. Basics of Video Lighting. Boston: Focal Press, 1995.
- Malkiewicz, Kris. Film Lightin8. New York: Prentice Hall, 1986.
- Millerson, Gerald. Iluminación para T1 IORT The Technique of Lightingfor Televisión and Film, 3. ed. Boston: Focal Press, 1991.
- Ritsko, Alan J. Lightingfor Location Motion Pictures. New York: Van Nostrand Reinhold, 1979.
- Samuelson, David W. Motion Picture Camera and Lighting Equipment: Choice and Technique. Boston: Focal Prcss, 1986.
- Viera, David and Maria Viera. Lightingfor Film and Electronic Cinematography. Belmont, CA: Wadsworth, 1993.

#### Cámaras de vídeo y grabación

- Hodges, Peter. *The Video Camera Operator's Handbook*. Boston: Focal Press, 1995.
- Lyver, Des and Graham Swainson. *Basics of Video Production*. Boston: Focal Press, 1995.
- Millerson, Gerald. *Video Camera Techniques*. Boston: Focal Press, 1994.
- Millerson, Gerald. *Video Production Handbook, 2. ed.* Boston: Focal Press, 1992.
- Ward, Peter. *Basic Betacam Camerawork*. Boston: Focal Press, 1994.
- Watldnson, John. *Compresión digital en audio y video, IORTJ' 1996. Digital Compresion in Video and Audio*. Boston: Focal Press, 1995.
- Watkinson, John. *El arte del video digital, IORT1.' 1996. The Art of Digital Video, 2. ed.* Boston: Focal Press, 1994.
- Watkinson, John. *The Digital Videotape Recorder*. Boston: Focal Press, 1994.

## Técnicas cinematográficas

- Arijon, Daniel. *Grammar of the Film Language*. Los Angeles: Silman-Janus, 1991. Beacham, Frank, cd. *American Cinematographer's Video Manual*. Hollywood, CA:
- American Society of Cinematographers (se publica regularmente). Bernstein, Steven. *Film Production*, 2a ed. Boston: Focal Press, 1994.
- Carlson, Verne and Sylvia. *Manual profesional de cámara, IORT J 2000. Professional Cameraman's Handbook*, 4. cd. Boston: Focal Press, 1993.
- Detmers, Fred, cd. *American Cinematographer's Handbook*. Hollywood, CA: American Society of Cinematographers (se publica regularmente).
- Happe, L. Bernard. *Basic Motion Picture Technology* Boston: Focal Press, 1978.
- Maier, Robert G. *Location Scouting and Management Handbook*. Boston: Focal Press, 1994.
- Malkiewicz, J. Kris. *Cinematography: A Guide for Film Makers and Film Teachers*, 2.8 cd. New York: Prentice Hall, 1989.
- Pincus, Edward and Steven Aschr. *The Filmmakers Handbook*. New York: Plume, 1984.
- Samuelson, David W "Hands-On" *Manual for Cinematographers*. Boston: Focal Prcss, 1994.
- Samuelson, David W *Motion Picture Camera Techniques*. Boston: Focal Press, 1979. Ward, Peter. *Picture Composition for Film and Television*. Boston: Focal Press, 1995.

## Sonido

- Baert, Luc, Luc Theunissen, and Guido Vergult. *Digital Audio and Compact Disk Technology*, 38 cd. Boston: Focal Prcss, 1995.
- Bartlett, Bruce. *Sonido estereofónico para T IORT1 1992. Stereo Microphone Techniques*. Boston: Focal Press, 1991.
- Borwick, John. *Loudspeaker and Headphone Handbook*, 2a ed. Boston: Focal Press, 1995.
- Borwick, John. *Microphones: Technology and Technique*. Boston: Focal Press, 1990.
- Borwick, John. *Sound Recording Practice*, 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Clifford, Martin. *Microphones: How They Work and How to Use Them*. Blue Ridge Summit, PA: Tab Books, 1977.
- Ford, Ty. *Advanced Audio Production Techniques*. Boston: Focal Press, 1993.
- Forlenza, Jeff and Terri Stone, eds. *Sound for Picture: An inside Look at Audio Production for Film and Television*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Publishers, 1993.
- Hubatka, Milton C., Frederick Huli, and Richard W Sanders. *Audio Sweetening for Film and TV* Blue Ridge Summit, PA: Tab Books, 1985.
- Huber, David Miles. *Microphone Manual: Design and Application*. Boston: Focal Press, 1998.
- Lyver, Des. *Basics of Video Sound*. Boston: Focal Press, 1995.
- Nisbett, Alec. *The Sound Studio*, 6. ed. Boston: Focal Press, 1995.
- Nisbett, Alec. *The Technique of the Sound Studio*, 3a ed. Boston: Focal Press, 1989.
- Nisbett, Alec. *El uso de los micrófonos, IO1{TV The Use of Microphones*, 4. ed. Boston: Focal Press, 1994.
- Pendergast, Roy M. *Film Music, A Neglected Art*, 2. ed. New York: W. W. Norton, 1992.
- Pohlmann, Ken C. *Principies of Digital Audio*. Carmel, IN: Sams, 1991.
- Rumsey, Francis. *An Introduction to Digital Audio*. Boston: Focal Press, 1994.
- Rumsey, Francis. *Digital Audio Operations*. Boston: Focal Press, 1991.
- Rumsey, Francis. *Introducción al sonido y la grabación, IORT 1997. Sound and Sound Recording: An Introduction*, 2. ed. Boston: Focal Press, 1994.
- Watkinson, John. *The Art of Digital Recording*, 2.a cd. Boston: Focal Press, 1994. White, Glenn D. *The Audio Dictionary*. Seattle: University of Washington Press, 1987.

## Montaje

- Anderson, Gary H. *Video Editing and Post Production: A Professional Guide*. Boston: Focal Press, 1993.
- Browne, Steven E. *El montaje en cinta de video, IO1{TV Video Editing: A Postproduction Primer*, 3. ed. Boston: Focal Press, 1997.
- Burder, John. *The Technique of Editing 16mm Films*. Boston: Focal Press, 1988.
- Dancyger, Ken. *The Technique of Film and Video Editing*, 2. ed. Boston: Focal Press, 1997.
- Hollyn, Norman. *The Film Editing Handbook*, Beverly Hills, CA: Lone Eagle, 1990.

- Kerner, Marvin. *Art of the Sound Effects Editor*. Boston: Focal Press, 1989.
- Ohanian, Thomas A. *Edición digital no lineal, IORT 1' 1996. Digital Nonlinear Editing*. Boston: Focal Press, 1993.
- Reisz, Karel and Gavin Millar. *The Technique of Film Editing*. Boston: Focal Press, 1995.
- Rosenblum, Ralph. *When the Shooting Stops... the Cutting Begins*. New York: Penguin, 1980.
- Walter, Ernest. *The Technique of the Film Cutting Room*. Boston: Focal Press, 1982.

### **Teoría del documental, historia y crítica**

- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
- Barsam, Richard Meran. *Nonfiction Film: A Critical History*, 2a cd. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992.
- Barsam, Richard Meran, cd. *Nonfiction Film Theory and Criticism*. New York: Dutton, 1976.
- Barsam, Richard Meran. *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988.
- Barnouw, Erik. *Documentary: A History of Non-Fiction Film*, 3a cd. New York: Oxford University Press, 1993.
- Barnouw, Erik. *Nonfiction Film Theory and Critics*. New York: Dutton, 1976.
- Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 3. cd. New York: McGraw Hill, 1990.
- Burton, Julianne, cd. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1990.
- Hardy, Forsyth. *John Grierson: A Documentary Biography*. London: Faber & Faber, 1979.
- Jacobs, Lewis. *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*. New York: W W Norton, 1971.
- Levin, G. Roy. *Documentary Explorations: Fifteen Interviews with Filmmakers*. Garden City, NY: Doubleday, 1971.
- Lorentz, Pare. *Lorentz on Film: Movies 1927-1941*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1986.
- Moscovitch, Arlene. *Constructing Reality: Exploring Media Issues in Documentary*. Resource book and package of six videotapes. Education Office, Marketing D-5, National Film Board of Canada, PO Box 6100, Station A, Montreal, Quebec, H3C 3H5, Canada. Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991.
- Papers presented at a conference at McGill University, Montreal, 1981. *John Grierson and the NFB*. Toronto: ECW Press, 1984.
- Peyton, Patricia, ed. *Reel Change: A Guide to Social Issue Films*. San Francisco: Film Fund, 1979.
- Renov, Michael, ed. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.
- Rosenthal, Alan. *New Challenges for Documentary*. Berkeley, CA: University of California Press, 1988.
- Rosenthal, Alan. *The Documentary Conscience: A Casebook in Filmmaking*. Berkeley, CA: University of California Press, 1980.
- Rosenthal, Alan. *The New Documentary in Action*. Berkeley, CA: University of California Press, 1971.
- Rotha, Paul. *Documentary Film*. London: Faber & Faber, 1939.

### **Recursos y distribución**

- Gates, Richard. *Production Management for Film and Video*, 2. cd. Boston: Focal Press, 1995.
- Goodell, Gregory. *Independent Feature Film Production*. New York: St. Martin's Press, 1982.
- Levison, Louise. *Filmmakers and Financing: Business Plans for Independents*. Boston: Focal Press, 1994.
- Matza, Aleks. *The Video Production Organizer*. Boston: Focal Press, 1995.
- Singleton, Ralph. *Film Scheduling*. Los Angeles: Lone Eagle, 1991.
- Wiese, Michael. *Film and Video Financing*. Boston: Focal Press, 1991.
- Wiese, Michael. *Film and Video Marketing*. Boston: Focal Press, 1989.
- Wiese, Michael. *The Independent Film and Videomaker's Guide, Revised and Enlarged Edition*. Boston: Focal Press, 1990.
- Wiese, Michael and Deke Simon. *Film and Video Budgets*. Boston: Focal Press, 1995.

### **Educación, posibilidades profesionales y publicaciones de interés**

- Angell, Robert. *Film and Television: The Way In*. London: British Film Institute, 1988.
- Bayer, William. *Breaking Through, Selling, Dropping Dead*. New York: Limelight Editions, 1989.
- Bone, Jan. *Opportunities in Film*. Lincolnwood, IL: VGM Career Horizons, 1990.
- Horwin, Michael. *Careers in Film and Video Production*. Boston: Focal Press, 1990.

- *International Documentary*. Journal of the International Documentary Association, 1551 S. Robertson Boulevard, Suite 201, Los Angeles, CA 90035. Phone: +1-284-8422. Fax: +1-310-785-9334. e-mail: idf@netcom.com.
- *The Independent*. AJVF Publications, 625 Broadway, 9th Floor, New York, NY 10012.
- Lazarus, Paul. *Working in Film*. New York: Prentice Hall, 1992.
- *Petersons Guides to Graduate Programs in the Humanities, Arts, and Social Sciences*. Princeton, NJ: Petersons (se publica regularmente).
- *Videomaker*. PO. Box 469026, Escondido, CA 92046-9938.