

CAPÍTULO 3

EL GÉNERO DOCUMENTAL

SUMARIO: 3.1 Orígenes del video documental. 3.2 Robert J. Flaherty, “padre del documental”. 3.3 ¿Qué es el video documental? 3.4 Elementos del documental 3.5 El proceso de producción

3.1 Orígenes del video documental

De acuerdo con diversos autores, el origen del documental se remite a las primeras imágenes captadas por el *cinematógrafo* de Louis Lumière en el año de 1895. Según señala Eric Barnouw, en marzo de ése año durante una reunión en Paris, Louis Lumière, “primer magnate y principal profeta del cine documental”¹, mostró y proyectó por primera vez *Workers Leavning the Lumière Factory* (Trabajadores saliendo de la fabrica de Lumière).

En un principio “el propio Louis Lumière pensaba en el cine más como un instrumento científico que como un espectáculo para las masas”². Al respecto, Barnouw señala que “Louis Lumière rechazó el teatro como una forma de película. En su lugar presentó un panorama de la vida francesa que creció de manera fascinante en los años

¹ BARNOUW, Erik. “**Documentary: a history of the non-fiction film**”. Oxford University Press. New York. 1993. p. 6.

² MARTÍNEZ-SALANOVA Sánchez, Enrique. **El cine documental, los comienzos**. En Cine documental: realidad y abstracción. Cine y Educación, Aula Creativa. Universidad de Huelva. España, 2005. Disponible en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentcomienzos.htm>, consultada el 16 de octubre de 2005.

venideros: pescadores con sus redes, un paseo en bote, bañistas, bomberos trabajando, hombres aserrando y vendiendo leña en las calles de la ciudad, una lección de bicicleta, la demolición de una pared, niños al lado del mar, una carrera de sacos de papas durante el picnic de los empleados de Lumière”³, etcétera. Según Michael Rabiger, “hay algo muy conmovedor en éstas primeras reproducciones de unos instantes de la vida diaria, porque son las primeras películas caseras de la familia humana”⁴.

Existen registros de inventos anteriores al de los hermanos Lumière entre los que destacan, el *revolver photographique* del astrónomo francés Pierre Jules Cesar Cansen con el que registró el paso de Venus ante el Sol en 1874 y el *kinetoscopio* de Thomas Alva Edison, lanzado, según Barnouw, con un “explosivo” pero “breve” éxito en 1894. Sin embargo, de acuerdo con el mismo autor, “Louis Lumière fue quien hizo del film documental una realidad a nivel mundial con una sutiliza sensacional”⁵.

“A tan sólo seis meses del lanzamiento del *cinematógrafo* en París por la organización de Lumière, el invento ya se encontraba en Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, Hungría, Suiza, España, Italia, Serbia, Rusia, Suecia, Estados Unidos de América y poco después en Túnez, Egipto, India, Australia, Indochina, Japón y México. En menos de dos años el *cinematógrafo* se encontraba en todos los continentes con excepción de la Antártica”⁶.

³ BARNOUW, Eric. Op. Cit. p. 9.

⁴ RABIGER, Michael. “**Dirección de documentales**”. Instituto Oficial de Radio y Televisión. España, 1987. p. 9.

⁵ BARNOUW, Eric. Op. Cit. p. 5.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

Al poco tiempo, Georges Méliès agregó en sus películas escenas de fantasía y magia que, según Romaguera i Ramio, terminaron por integrar ambiciosas aventuras de viajes científicos al polo o a la luna. Con estos elementos, que incluían momentos de misterio, pánico, divertimento y terror, la ciencia-ficción buscaba “crear un gran espectáculo que transportara al espectador lejos de las realidades que ilustraban las cintas de los Lumière (documentales en su mayor parte)”⁷. Asimismo, apunta Barnouw, “fue en el género de ficción y no en el de documental en donde el arte de la edición comenzó a evolucionar y posteriormente llegó a cambiar la naturaleza del lenguaje cinematográfico”⁸

De acuerdo con Adela Medrano, el cine de ficción nació justo cuando Lumière rodó *El Regador Regado*; “en cualquier caso el documental fue antes, es decir, el registro temporal de una realidad existente, con su consiguiente reproducción diferida, frente al cine argumental o de ficción, referido a un mundo previamente recreado con este único objeto de su registro fílmico”⁹.

Es importante destacar que a pesar de haber nacido prácticamente junto con el cine, el término *documental* fue acuñado por John Grierson, iniciador del movimiento documentalista británico, en el año de 1926 en un artículo publicado en *The New York Sun* sobre el film “Moana” de Robert Flaherty. En dicho escrito Grierson escribió: “Siendo una recopilación de hechos sobre la vida diaria de un joven polinesio y su familia (...) tiene

⁷ ROMAGUERA i Ramió, Joaquim. “El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales”. Ediciones de la Torre. España, 1999. p. 48.

⁸ BARNOUW, Erik. Op. Cit. p. 22.

⁹ MEDRANO, Adela. “Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés”. Editorial ATE. España, 1982. p. 7.

valor documental”¹⁰. El término *documental* es una adaptación del vocablo francés *documentaire* y se usaba ya en los años veinte para referirse únicamente a películas sobre viajes.

3. 2 Robert J. Flaherty, “padre del documental”

De acuerdo con Bienvenido León, Robert Flaherty comenzó a filmar películas como complemento de su actividad de explorador y a lo largo de su carrera realizó “numerosas aportaciones al desarrollo del documentalismo, tanto desde el punto de vista de las estructuras y elementos narrativos empleados, como de la realización de películas”¹¹.

En el año de 1922 Flaherty presentó *Nanook of the North* (Nanuk el esquimal), según Rabiger, esta obra es considerada el “trabajo seminal del documental” ya que “por primera vez, una película mostraba la vida real de una forma que iba más allá de la presentación fragmentada de un noticiero”¹². En dicha obra, Flaherty, al contrario de lo que frecuentemente se hacía en los documentales de viaje que seguían una simple organización temática, convirtió la vida cotidiana del cazador Nanook en el hilo conductor en torno al cual se estructura todo el contenido del documental y planteó el conflicto de un hombre por sobrevivir en un ambiente hostil. De acuerdo con León, “esta lucha entre el protagonista y el medio natural, se convierte en un elemento dramático de gran importancia, y constituye otra de las grandes aportaciones de Flaherty al género”¹³.

¹⁰ LEÓN, Bienvenido. “El documental de divulgación científica”. Editorial Paidós. España, 1999. p.59.

¹¹ *Ibidem*, p. 71.

¹² RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 13.

¹³ LEÓN, Bienvenido. Op. Cit. p. 71.

Otra de las características fundamentales en el trabajo de Flaherty es el reflejo que hace de la vida cotidiana de gente sencilla. Este tratamiento de lo cotidiano, del que Flaherty es precursor, según Bienvenido León, “constituye una de las técnicas empleadas por los documentalistas para acercar los temas tratados al interés del espectador”¹⁴.

En lo que a producción y realización se refiere, Flaherty también aportó grandes innovaciones entre las que destacan la descomposición de la imagen de cada secuencia con la que el espectador podía ver la acción desde distintos ángulos y distancias y, el uso de teleobjetivos en sus filmaciones.

Según apunta León, “el teleobjetivo es un elemento imprescindible para el rodaje de documentales sobre la naturaleza, dado que es la única forma de acceder a buena parte de las escenas de vida salvaje que recogen. Además, el uso de teleobjetivos contribuye a realzar la belleza de las imágenes, en el sentido apuntado por Flaherty”. Para John Grierson, Flaherty fue uno de los grandes innovadores de la historia del cine, ya que fue el primero en considerar a la cámara como “un ojo con el que observar de forma más precisa de lo que permite una visión corriente”¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, p. 72.

¹⁵ *Ibidem*, p. 65.

3.3 ¿Qué es el video documental?

3.3.1 Géneros cinematográficos

Al igual que la música, la literatura o cualquier otra arte, el cine, a lo largo de su historia ha sido objeto de clasificaciones múltiples según criterios y puntos de vista establecidos a lo largo de los años para crear un mejor método de entendimiento. “A mayor número de clasificaciones mayor campo de análisis y mayor basaje para saber en qué consiste y hasta dónde abarca la materia objeto de estudio”¹⁶.

Para Rick Altman, el concepto de género cinematográfico puede ser entendido a partir de diferentes significados o puntos de vista, dicho autor enlista los siguientes:

- El género como **esquema** básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria
- el género como **estructura** o entramado formal sobre el que se construyen las películas
- el género como **etiqueta** o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores, y
- el género como **contrato** o posición espectral que toda película de género exige a su público¹⁷.

¹⁶ ROMAGUERA i Ramio, Joaquim. Op. Cit. p. 45.

¹⁷ ALTMAN, Rick. “Los géneros cinematográficos”. Ediciones Paidós Ibérica. España, 2000. p. 35.

En su libro *El lenguaje cinematográfico*, Joaquim Romaguera i Ramió define al género como "una convención que procura agrupar los filmes según temas y características, unos más dominantes y genuinos del cine, otros menos arraigados o presentes, o bien derivados de los considerados géneros tradicionales"¹⁸. Así mismo, Román Gubert lo define como "una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género"¹⁹.

De igual forma, Luciana Della Fornare sostiene que "un género cinematográfico está constituido por una serie de films que presentan características análogas en el tema, en el argumento, aunque con ambientaciones frecuentemente diversas"²⁰. Para la misma autora, existen cuatro géneros fundamentales con sus respectivos subgéneros, y define a éstos últimos como "una serie de films que presentan características comunes en la trama, en los personajes y en la ambientación". Los géneros fundamentales son:

- **Cine de aventuras:** Western, mitológico, espionaje, policiaco, bélico, aventuras puras, thriller y catastrófico.
- **Cine dramático:** Puro, sentimental, erótico, musical, histórico, apasionado, negro, terrorífico.

¹⁸ ROMAGUERA i Ramio, Joaquim. Op. Cit. p. 45.

¹⁹ *Ibidem*, p. 46.

²⁰ DELLA Fornare, Luciana. Citada por ROMAGUERA i Ramio, Joaquim. Op. Cit. p. 47.

- **Cine cómico:** Cómico puro, cómico romántico, cómico aventuresco, cómico erótico.
- **Cine documental:** Sólo permite variaciones técnicas según como se trate el material que se quiere mostrar.

Martínez Abadía define al género como “todos aquellos programas o tipos de programas que tienen similitudes estilísticas o temáticas”²¹ y clasifica los géneros en: Western, cine negro, thriller, cine de terror o cine fantástico, cine cómico, cine bélico, comedias y melodramas, cine musical y finalmente, documental.

Definidos por Tom Ryall como “patrones/ formas/ estilos/ estructuras que trascienden a las propias películas y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador”²²; los géneros cinematográficos, según Rick Altman, aportan las fórmulas que rigen a la producción; constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos y rigen los criterios bajo los que se toman las decisiones de programación.

²¹ FERNÁNDEZ Díez, Federico y MARTÍNEZ Abadía, José. “Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual”. Editorial Paidós. España, 1999. p. 43.

²² ALTMAN, Rick. Op. Cit. p. 37.

3.3.2 Género Documental

El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo.

*John Grierson

De acuerdo con la definición propuesta en el año de 1948 por la *World Union of Documentary*, el término documental se refiere a:

“Todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanos, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas”²³.

Para Bienvenido León, puede excluirse de la definición documental todo enunciado cuyo origen y punto de referencia no sea la propia realidad; “de igual modo podrían excluirse también aquellos que no realicen una interpretación clara de lo que ocurre en el mundo, sino que se limiten a presentar una mera transcripción de hechos reales, como ocurre, por ejemplo, en determinadas noticias o reportajes informativos”²⁴. Aquí es importante aclarar, tal como lo hace Romaguera i Ramio, que la diferencia básica entre el

²³ LEÓN, Bienvenido. Op. Cit. p. 64.

²⁴ *Ibidem*, p. 62.

documental y el reportaje estriba en que éste último, “es una materia en bruto que se ofrece sin una elaboración profunda ulterior”²⁵.

Precisamente la limitación del noticiario centrada en los acontecimientos concretos, según apunta Medrano, “creó la necesidad del documental, en el que la permisión de una cierta demora en el montaje y por tanto en la reflexión, daba lugar a la exposición de cualquier tipo de temas e ideas, por muy abstractos que fueran, con todos los potenciales de la connotación icónica y de la expresión cinematográfica”²⁶. Es decir, tal como señala Rabiger, “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”²⁷.

Para Trevor Ponech, “el núcleo del documental no consiste en una relación indicadora objetiva, sino en la acción de indicar”²⁸, esto quiere decir que alguien, abierta y deliberadamente, indica algo a alguien más. “En la producción de documentales, un comunicador utiliza el material cinematográfico en el esfuerzo de afirmar que algo es (o fue, o será, o podría ser) el caso”²⁹. Es decir, desarrollar una afirmación cinematográfica consiste en emplear recursos de audio y video con la expresa intención de que el espectador forme una creencia a través de enunciados, sucesos, objetos, situaciones, eventos y proposiciones.

²⁵ ROMAGUERA i Ramio, Joaquim. Op. Cit. p. 52.

²⁶ MEDRANO, Adela. Op. Cit. p. 8.

²⁷ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 67

²⁸ PONECH, Trevor. “**What is non-fiction cinema? On the very idea of Motion Picture Communication**”. Westview Press. E.U.A. 1999. p. 11.

²⁹ *Ibidem*, p. 11.

Según asevera Romaguera i Ramio, el documental “contrario al argumental, trabaja sobre la realidad o la representa; de ahí surge el *punto de vista*, un concepto presente en toda obra, pero todavía más en ésta tan específica, en la que se parte de una materia prima *objetiva* que al elaborarse según objetivos concretos adquiere la condición *subjetiva*, la del autor o autores del film”³⁰. Así mismo, Rabiger sostiene que “en su forma más perfecta, el documental refleja una fascinación y un respeto por la actualidad. Es lo completamente opuesto al cine de esparcimiento y evasión, ya que se concentra en la riqueza y ambigüedad de la vida, tal como es realmente”³¹.

En cualquier caso, sostiene Trevor Ponech, “un documentalista puede guiar a la audiencia hacia un entendimiento intencional de su trabajo, explotando la manera en que el público está acostumbrado a determinadas señales”³². En este caso, una señal puede ser la ausencia de características estereotípicas, comunes en la narrativa de una película de ficción, por ejemplo: las actuaciones interpretadas aparentemente por un guión establecido o la transformación de escenas en secuencias de distintas tomas y ángulos de cámara compuestos cuidadosamente. El hecho de incluir señales lingüísticas, como la pronunciación de una afirmación mediante la utilización o no de una *voz en off*, es otra manera de expresar la intención comunicativa principal de la película.

Podemos decir entonces que el documental parte de una realidad determinada para configurar la misma, vista a través de los ojos del realizador. Dicha visión se formará de elementos subjetivamente seleccionados por el documentalista, la finalidad última de éste

³⁰ ROMAGUERA i Ramio, Joaquim. Op. Cit. p. 50.

³¹ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 4.

³² ALTMAN, Rick. Op. Cit. p. 35.

será crear en el espectador una opinión con respecto a esa realidad que se le presenta en pantalla.

3.4 Elementos del documental

De acuerdo con Rabiger, son dos los elementos que componen un documental: imagen y sonido, mismos que pueden adoptar diversas formas.

Los componentes de la imagen, de acuerdo con el mismo autor, son:

- **Rodaje en acción:** Se refiere al registro de las actividades que hacen las personas en su actividad diaria: trabajo, juegos, etc. Incluye también planos de paisajes y de cosas inanimadas.
- **Material de archivo:** Conocido también como material de *stock*, puede ser material sin montar o reciclado de otras películas.
- **Personas que hablan** los unos con los otros; en este caso la cámara no se hace demasiado visible o incluso puede estar oculta. También se puede tratar de personas que hablan contribuyendo conscientemente al retrato que hace la cámara de ellos.
- **Entrevistas:** Se refiere a una o más personas que contestan a preguntas formales, adecuadamente estructuradas. El entrevistador puede estar dentro o fuera de cuadro.
- **Reconstrucciones** exactas de hechos o de situaciones ya pasadas o que no pueden ser filmadas por alguna otra razón válida.

- **Fotos fijas:** Es recomendable hacer las tomas con una cámara que se acerca (*zoom in*) o que se aleja (*zoom out*) o bien, que hace un barrido de la foto para que ésta tenga mas vida.
- **Documentos,** títulos, titulares, dibujos animados u otros gráficos.
- **Pantalla en blanco:** Este recurso hace que el espectador reflexione sobre lo que ya se vio o bien, provoca una mayor atención al sonido ya existente.

Asimismo, los componentes del sonido son:

- **Sobreposición de la voz:** Puede ser una entrevista únicamente con sonido o puede elaborarse utilizando la pista de sonido de una entrevista con imagen y sonido, con segmentos ocasionales de imagen sincronizada en puntos destacados (*rollo B*).
- **Narración:** Este sistema se emplea con bastante frecuencia. Dicha narración puede hacerse por medio de un narrador, la voz del autor (director) o bien, la voz de uno de los participantes.
- **Sonido síncrono:** Se refiere al sonido que se graba durante la filmación.
- **Efectos sonoros:** Pueden ser efectos sonoros (sincronizados) que se introducen en momentos o ambientes determinados.
- **Música:** Bien empleada puede ayudar a crear sensaciones determinadas en el espectador.
- **Silencio:** La ausencia temporal de sonido puede provocar un gran cambio en nuestras sensaciones o puede hacer que nos fijemos con mayor atención en lo que está sucediendo en la imagen.

Para Rabiger, “todos los documentales son permutaciones de algunos de estos ingredientes o todos ellos, pero lo que les proporciona forma y propósito es la estructura y el punto de vista”³³.

3.4.1 Desarrollo, Estructura y Punto de vista

- **Desarrollo**

Para Bienvenido León³⁴ la concepción del documentalista como contador de historias es hoy un lugar común. En general, se denomina historia al conjunto de acciones o acontecimientos reales o ficticios que tuvieron lugar en el pasado, respecto al tiempo de la narración. Desafortunadamente, señala Rabiger³⁵, existen muchos documentales que son un fracaso debido a que sólo se refieren a una situación /historia estática y dejan al espectador con la decepción de haber estado perdiendo el tiempo con algo que nunca llegó a desarrollarse por completo.

De acuerdo con Rabiger, “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”,³⁶ tales como:

³³ RABIGER, Michael. Op. Cit. pp.175 y 176.

³⁴ LEÓN, Bienvenido. Op. Cit. pp. 119 y 120

³⁵ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 41.

³⁶ *Ibidem*

Un Movimiento Físico: El cambio a una nueva casa, el ingreso a un nuevo trabajo, la llegada a un país desconocido, etcétera.

Un Movimiento en el Tiempo: El crecimiento de un niño, el desarrollo de un juicio, etcétera.

Un Desarrollo Psicológico: El seguimiento de un fármaco-dependiente en recuperación, el seguimiento de una persona a la que le acaban de detectar cáncer, etcétera.

Un conflicto: Es necesario asegurarse de que, de alguna forma, la película que se está desarrollando trate un conflicto que se pueda seguir a través de suficientes fases para lograr una sensación de movimiento. “Un documental sin algo de lucha por conseguir un movimiento, acabará siendo solamente un catálogo de episodios”³⁷. Tal como señala Feldman, “sin obstáculos no hay conflicto y sin conflicto no hay interés”³⁸

- **Estructura**

Una vez que el documentalista extrae de la realidad los elementos que le permitirán lograr una sensación de movimiento en su historia, es necesario estructurar dichos elementos para darles un sentido claro. De acuerdo con Rabiger, “un documental sólo tiene éxito cuando ha habido alguien capaz de dar a un material filmado –que tiene identidad propia- la forma narrativa que es adecuada a dicho material”. Es importante destacar que dicha forma

³⁷ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 42.

³⁸ LEÓN, Bienvenido. Op. Cit. p. 127.

narrativa cobrará sentido en la etapa de postproducción, proceso que se desarrolla en el punto 3.5.3 del presente capítulo. Por el momento únicamente nos remitiremos a subrayar que “una gran parte de la estructura final de la película y del mensaje que su autor desea que tenga, se derivan del propio proceso de montaje”³⁹.

“Existen, naturalmente, muchos elementos que tienen una posible influencia en la estructura de una película, pero la forma de manejar el tiempo siempre es importante. En los documentales resulta muchas veces difícil dar una sensación adecuada de desarrollo y, por lo tanto, la habilidad para acortar el tiempo o para establecer comparaciones entre el pasado y el presente es un medio vital para demostrar que se está produciendo algún tipo de cambio”⁴⁰.

Al respecto, Romaguera i Ramio⁴¹ sugiere considerar las siguientes técnicas en el armado de la estructura de cualquier película:

- 1) **La manipulación del tiempo:** Se da a través de un salto hacia delante mediante una elipsis o bien, a través de un salto hacia atrás mediante un flash-back. En el primer caso se traslada al espectador hacia un futuro y en el segundo se le retrocede a un pasado. Albert Jurgenson por su parte, define a las elipsis como la “eliminación de tiempos o acciones innecesarias que, a veces, aumenta el interés de la escena”⁴².

³⁹ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 105.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 182.

⁴¹ ROMAGUERA i Ramio, Joaquim. Op. Cit. pp. 36 y 37

⁴² JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie. “**La práctica del montaje**”. Editorial Gedisa. España, 1992. p. 70.

2) **La manipulación del espacio:** Se da a través de un traslado inmediato, lógico y natural en el orden narrativo o bien, a través de un cambio situacional alejado de la realidad precedente. “El *raccord* es el recurso empleado por el montador para pasar de un lugar a otro, pero conservando una cierta continuidad dramática, así como manteniendo una coherente verosimilitud narrativa, lo que se consigue a través de los personajes, de la ambientación, de los objetos, del vestuario, etc. Tal recurso, pues, implica una obligada asociación de ideas por parte del espectador con el fin de seguir el discurso narrativo sin fisuras, aunque éste no sea lineal”⁴³.

3) **Manipulación del punto de vista:** Con este recurso, “el montador ordena el material filmado con el fin de ofrecer al espectador visiones distintas de un mismo hecho, pero desde ángulos también distintos, que pueden incluso ser complementarios, para enriquecer la totalidad de la escena mostrada, ya que cada visión aporta nuevos datos”⁴⁴.

Dichas técnicas obedecen, tal como señala Rabiger, a que “el creador de documentales está en gran medida en manos de su material y debe utilizar estrategias conducentes a proporcionar mayor significado a los materiales que le ha sido posible recoger de la realidad”⁴⁵.

⁴³ ROMAGUERA i Ramio, Joaquim. Op. Cit. p. 36.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁵ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 188.

- **Punto de Vista**

El punto de vista, concepto teorizado en el año de 1929 por el cineasta Jean Vigo a partir de su film *A propósito de Niza* es, según Romaguera i Ramio, “pieza clave a descubrir por parte del espectador en todo film documental”⁴⁶. Es importante recordar que el autor /realizador de documentales escoge de la realidad fragmentos que le interesan para después combinarlos y manipularlos en la fase del montaje. Dicho tratamiento y/o armado del material ya grabado tiene como objetivo producir un discurso o bien un sentido determinado (crítico, denunciatorio, distanciado, dialéctico, partidario, etcétera) sobre aquella realidad que dicho realizador quiere plasmar en pantalla.

Al respecto, el documentalista experimental berlinés Edwin Leiser sostiene que:

“Tanto en el tratamiento del guión como en el montaje de las imágenes y los sonidos, se ofrece siempre y en todos los films un punto de vista en la elección y en la ordenación de los materiales; tal punto de vista no hay duda de que es subjetivo, pues forma parte de la cultura y la visión que del mundo tiene el creador o el responsable último del trabajo que se quiere mostrar. Por tanto, la tan discutida objetividad informativa, documental, artística, no existe; sólo aflora a través del film el espíritu del cineasta y su manera de ver el mundo, en el supuesto, claro, que éste haya podido expresarse con libertad a través de su obra”⁴⁷.

⁴⁶ ROMAGUERA i Ramio, Joaquim. Op. Cit. p. 37.

⁴⁷ LEISER, Edwin citado por ROMAGUERA i Ramio, Joaquín. Op. Cit. pp. 50 y 51.

De acuerdo al “punto de vista dominante desde el cual se hace el relato de la película”, Rabiger hace la siguiente clasificación dentro del género documental⁴⁸:

Punto de vista Omnisciente: En este tipo de películas, el narrador (hablando en primera o tercera persona) puede expresar sentimientos individuales. Aquí el enfoque de la película se mueve libremente en el espacio y el tiempo. Los subtítulos y documentos pueden también servir para dar a entender la narración y evitar el recurso de la voz en off. La visión organizadora central puede ser sencillamente la del cineasta, que no presenta ninguna apología ni explicación en pantalla. **Ejemplos de Rabiger:** *Tehelovek S. Kinoapparatom* (El hombre de la Cámara) (1929) de Dziga Vertov; *Regen* (La Lluvia) (1929) de Joris Iven, *The War Game* (El Juego de la Guerra) (1966) de Peter Watkins y *The Plow That Broke the Plains* (1936) de Pare Lorente.

El personaje dentro de la película: En este caso, la película es vista a través de uno de los participantes e incluso puede ser narrado por él. Dicho participante puede tratarse de un protagonista o un espectador, es decir, puede ser de mayor o menor importancia en los acontecimientos que son presentados. Puede referir o representar acontecimientos que son tan centrales que equivalen a una especie de autobiografía. **Ejemplos de Rabiger:** *Nanook of the North* (Nanuk el esquimal) (1922) de Robert Flaherty, *Salesman* (1969) de los hermanos Maysles y *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971) de Werner Herzog.

⁴⁸ RABIGER, Michael. Op. Cit. pp. 176-181

Múltiples personajes dentro de la película: En esta clasificación lo que se busca es elaborar una textura a partir de puntos de vista distintos que muchas veces se equilibran los unos con los otros. La finalidad última es desarrollar un complejo de actitudes y afinidades. **Ejemplos de Rabiger:** *Night Mail* (1936) de Basil Wright y Harry Watt; *Chronique d'un Été* (1961) de Jean Rouch; *Hearts and Minds* de Peter Davis; *Grey Gardens* (1975) de los hermanos Maysles y *28 Up* (1986) de Michael Apted.

Punto de vista personal: De forma abierta y subjetiva, en este tipo de películas el punto de vista es el del director, que también puede encargarse de la narración. También puede utilizarse un sustituto del director, que actúa como reportero o catalizador. **Ejemplos de Rabiger:** *Das Leben Adolf Hitler* (1961), de Paul Rotha; *Anderson Platoon* (1966), de Pierre Schoendoerffer y *Munch* (Edgar Munch) (1978), de Peter Watkins.

Finalmente, para demostrar las diversas formas en las que se puede estudiar la relación existente entre contenido, estructura y forma de una película, Rabiger hace la siguiente clasificación personal y subraya que una película puede pertenecer a varias de estas categorías⁴⁹:

Película biográfica: Se basa en la vida de uno o varios personajes.

Película de tesis: En este tipo de películas se hace una recopilación de evidencias para presentar un caso.

⁴⁹ RABIGER, Michael. Op. Cit. pp. 182-186.

Película centrada en un acontecimiento: Aquí, el acontecimiento es la espina dorsal de la película.

Película que define un proceso: Este tipo de película trata de la cadena de acontecimientos que conducen a un proceso importante. Frecuentemente, presentará varias ramas del presente que está en curso, con lo cual se puede pasar de una rama a otra. Esta técnica también permite que se puedan establecer útiles comparaciones o bien de carácter irónico o de otro tipo, entre acontecimientos concurrentes.

Película de un viaje: El aliciente del viaje, con todos sus matices metafóricos y ritmos incorporados de movimiento, son también aplicables a la película documental.

Película tipo ciudad amurallada: Las sociedades y las instituciones tienden a encerrarse en sí mismas y a engendrar su propio código de conducta. Este código es revelador de la sociedad anfitriona, de mayor tamaño. Por consiguiente, la película “amurallada” utiliza un microcosmo para dar a entender una crítica social a escala mucho más amplia.

Película histórica: Hay un tipo de película histórica en la que generalmente se hace un perfil de un héroe nacional y similares y que, únicamente, relata los hechos presentando unas filmaciones. Por el contrario, para que un documental resulte memorable ha de ser apasionado y con bastante frecuencia impregnado de un sentido latente de injusticia.

3.5 El proceso de producción

De acuerdo con Rabiger, “la producción de una película implica efectuar una serie de importantes elecciones: lo que se va a tomar (*preproducción*), la forma de efectuar las tomas (*producción*) y lo que se va a utilizar al final del proceso (*post-producción*). El medio juega un papel muy importante en el mensaje, porque lo que se muestra no son los acontecimientos en sí, sino una presentación con su propia dinámica y énfasis”⁵⁰.

3.5.1 Preproducción

El periodo de preproducción según Rabiger, es aquel en donde “se adoptan todas las decisiones y se efectúan los preparativos para el rodaje”⁵¹. En esta etapa es importante dedicar mucha atención a la previsión de los posibles inconvenientes que puedan surgir durante la grabación para asegurar que ésta sea un éxito. De acuerdo con Bernstein, muchos consideran que la preproducción es la etapa más importante en la producción de cualquier película, ya que “una película que ha sido preparada adecuadamente, ahorrará tiempo y dinero”⁵²

Para Rabiger, el proceso de preproducción en cuanto a documentales se refiere debe incluir los siguientes puntos⁵³:

⁵⁰ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 5.

⁵¹ *Ibidem*, p. 29.

⁵² BERNSTEIN, Steven. “**Técnicas de Producción Cinematográfica**”. Editorial Limusa. México, 1993. p. 259.

⁵³ RABIGER, Michael. Op. Cit. pp. 29 - 54

- **La elección de un tema:** Hacer un documental es un proceso largo y lento. Lo anterior provoca que el entusiasmo inicial del realizador vaya decayendo a lo largo de dicho periodo por lo que debe evitar embarcarse en un tema que sólo sea una atracción pasajera. Para la selección del tema que se desarrollará es necesario tener muy claro los siguientes puntos:
 - 1) ¿Hay algún sector sobre el cual disponga de información suficiente, e incluso una opinión ya formada?
 - 2) ¿Se siente estrechamente vinculado con él, desde un punto de vista emocional, en mayor grado que con cualquier otro posible tema?
 - 3) ¿Podrá hacer justicia al tema?
 - 4) ¿Siente el impulso de aprender más sobre el tema?
 - 5) ¿Qué significado real tiene para usted este tema?
 - 6) ¿Qué puede descubrir sobre el tema que resulte insólito e interesante?
 - 7) ¿Dónde se hace evidente su especial particularidad?
 - 8) ¿Hasta qué punto puede centrar (y por lo tanto, con cuánta profundidad) el tema de su película?
 - 9) ¿Qué es lo que puede demostrar?

- **Los trabajos de investigación:** Uno de los principales objetivos de esta fase es comprobar si el desarrollo del tema es factible. Investigar significa hacer un repaso general de la situación para saber si ésta resulta prometedora y, también, comenzar a hacer una lista de las posibles secuencias. Durante la investigación es importante

hablar con el mayor número posible de personas y recoger un máximo de puntos de vista importantes sobre el tema seleccionado.

- **La elaboración de una hipótesis de trabajo:** Nadie puede emprender ningún tipo de viaje sin antes escoger una dirección y fijarse un objetivo. En la realización de documentales, cualquier tipo de explicación hipotética, incluso un prejuicio, es un mejor punto de arranque que la vacuidad emocional que supone no tener ninguna opinión. La hipótesis de trabajo se refiere a lo mínimo que la película a desarrollarse ha de expresar y, resulta una herramienta fundamental ya que si no se decide con anticipación cuál será dicha hipótesis, no se encontrará durante el rodaje y cuando se llegue a la sala de montaje, el material no tendrá ningún enfoque y, por lo tanto, carecerá también de visión.

- **La formación o desarrollo de un equipo:** El equipo de trabajo de un documental es pequeño: de tres a seis personas y el buen entendimiento entre sus miembros es indispensable para un buen desarrollo durante el rodaje. Así mismo, es preciso que todos los miembros aprecien o mejor aun, compartan los valores que el trabajo en sí mismo encierra. Se debe tener muy en claro que cada equipo desarrolla sus propias reglas y su propia dinámica especial, al final todo se trata de formar un equipo afín ya que “una elección de compañeros cuidadosa hace que todo resulte posible; un equipo de amigos decididos a todo es imparables”.

- **Escoger los equipos de filmación que serán necesarios:** Existe una gran variedad en cuanto a equipos de filmación se refiere. Partiendo de la accesibilidad que se tenga al material de filmación, se tendrá que trabajar con las limitaciones que cada producción presente. Ante esto, es importante considerar que no existe ninguna cámara que no tenga alguna desventaja, así mismo, jamás se ha realizado una película en la que no surjan problemas con los equipos; recordemos que en la primera etapa del cine se rodaba con cámaras de madera y latón accionadas a manivela.

- **Las decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y horario de rodaje:** En esta fase se debe finalizar el plan definitivo que se utilizará durante el rodaje. Para Luís Cabezón, “todo lo anteriormente realizado, debe ser organizado ordenadamente, utilizando un criterio básico de flexibilidad. Anticipar retrasos – prever y prevenir- es una labor clave en este apartado”⁵⁴. De acuerdo con Rabiger, durante la realización de dicho plan es recomendable comenzar con los trabajos menos complicados, así mismo es necesario discutir los programas de trabajo con el equipo que colaborará durante el rodaje. Es importante también considerar el tiempo que hará falta para los desplazamientos, así como para la alimentación y descanso del equipo de trabajo⁵⁵.

⁵⁴ CABEZÓN, Luís A. y GÓMEZ-URDÁ, Félix G. “**La Producción cinematográfica**”. Ediciones Cátedra. España, 1999. p. 165.

⁵⁵ RABIGER, Michael. Op. Cit. pp. 57 y 58.

3.5.2 Producción.

La fase de producción comprende la grabación de todo aquello que se planeó durante la preproducción y su correcto desarrollo dependerá directamente de lo establecido durante dicha etapa. Sin embargo, de acuerdo con Lazarus III, “aún cuando se tome el cuidado más asiduo durante la preproducción, la producción continúa siendo un periodo problemático”⁵⁶.

Para Luís Cabezón, “desde que se comienza a rodar en las locaciones previstas, se puede hablar de fase de rodaje propiamente dicha. Ésta viene a ocupar, de modo aproximado, entre cinco y nueve semanas, siempre dependiendo de las características propias de la producción”⁵⁷. Dicho límite de tiempo obedece, de acuerdo con Rabiger, a que “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 periodo de dos años”⁵⁸. Es por esto, señala el autor, que el lujo de rodar durante un largo intervalo de tiempo es, por lo general, otorgado únicamente al cineasta no profesional.

Durante la producción, según Luís Cabezón, el plan de rodaje se va siguiendo según lo establecido y se concreta en órdenes diarias de trabajo. En esta etapa se incluyen las entrevistas que se realizarán a las personas que durante la fase de investigación se consideraron fuentes importantes de información. Es importante que durante las entrevistas se lleve “una lista progresiva de los hechos que son vitales para que la audiencia alcance

⁵⁶ LAZARUS III, Paul N. “**El productor fílmico**”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México, 1987. p. 72.

⁵⁷ CABEZÓN, Luís A. y GÓMEZ-URDÁ, Félix G. Op. Cit. p. 169.

⁵⁸ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 44.

una comprensión del material, tales como nombres, lugares, edades, fechas, horas, la secuencia de los principales acontecimientos, relación que existe entre ellos, etcétera”⁵⁹. Es labor del director asegurar que todo este material lo vayan proporcionando los participantes en la película, por lo que el correcto desarrollo de dichas entrevistas resulta de vital importancia. Así mismo, debido a que una producción audiovisual requiere de una gran variedad de elementos visuales para mantener el interés de la audiencia, conseguir material de archivo es otra herramienta importante que puede incluirse en esta etapa.

Al final, cada proyecto obedecerá a necesidades diferentes y la etapa de producción variará de acuerdo a dichas necesidades, así 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”⁶⁰.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 43.

3.5.3 Postproducción

No puedo creer que el montaje no sea lo fundamental para el director, único momento en que supervisa de modo integral la forma de su película. El único lugar donde ejerzo un control absoluto es la sala de montaje. En la sala de montaje se fabrica toda la elocuencia del cine.

* Orson Welles

Como ya se mencionó, es en la etapa de postproducción en donde gran parte de la estructura final de una película toma forma. Dicho proceso abarca, de acuerdo con Martínez Abadía⁶¹: la edición, la incorporación de efectos ópticos y la sonorización o postproducción sonora de la película.

Según Rabiger, es en esta etapa en donde:

“El material que se ha rodado se convierte en la película que ve la audiencia. De ello se ocupa, principalmente, el montador, cuyo trabajo incluye: el visionado del copión para que el director los pueda comentar y hacer su selección; ordenar que se efectúen transcripciones de los diálogos; cronometrar; confeccionar un “guión de montaje” (una forma de planificar sobre papel la estructura que se desea que tenga la película), los descartes, el montaje previo y la copia definitiva. El montador

⁶¹ MARTÍNEZ Abadía, José. “**Introducción a la tecnología audiovisual. Televisión, video, radio**”. Editorial Paidós. España, 1988. p. 75.

también supervisa todas las grabaciones de música o de una narración, estructura las partes componentes del sonido en pistas múltiples y supervisa la mezcla de estas pistas para producir una pista final de sonido clara y fluida”⁶².

Así, tal como señala Romaguera i Ramio, el trabajo del montador adquiere una responsabilidad mayúscula, “no sólo como manipulador de espacios y tiempos en los que se ha impresionado la historia, sino como seleccionador, ordenador y definidor de unas imágenes y unos sonidos que configurarán a la poste la historia que se pretende explicar a un público ajeno al proceso técnico”⁶³.

Según explica Paul Lazarus III, el proceso de postproducción inicia con el procesamiento de la película y la transferencia de sonido al término del primer día de rodaje. “La película y la pista de sonido a continuación estarán sujetas a una revisión de control de calidad para así pasar de inmediato al proceso de edición”⁶⁴.

De acuerdo con Albert Juergenson, el montaje (en cine) o edición (en video) se puede definir como “la organización de los planos de una película según ciertas condiciones de orden y duración. No cabe duda alguna de que la calidad de un film se basa en gran parte en la calidad del montaje”⁶⁵.

⁶² RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 105.

⁶³ ROMAGUERA i Ramio, Joaquim. Op. Cit. p. 36.

⁶⁴ LAZARUS III, Paul N. Op. Cit. p. 96.

⁶⁵ JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie. Op. Cit. p. 17.

Para José Martínez Abadía, “aunque el montaje no es la única técnica cinematográfica que define el filme, es uno de los elementos más importantes para condicionar la experiencia de los espectadores pues contribuye en gran medida a la organización del filme y al efecto que su observación causará en los espectadores”⁶⁶.

1) Edición o ensamblado: “Una vez que se ha finalizado el rodaje de la película, el editor, ya sea en conjunto con el director o independientemente, completará el primer ensamblado de la película o el corte de la edición”⁶⁷. Según señala Rabiger, en esta etapa del primer armado “al final, hay poco que quede sin discutir; cada secuencia y cada corte son sometidos a escrutinio, cuestionados, sopesados y equilibrados. La relación es intensa, y el montador se pone frecuentemente 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”⁶⁸.

En el primer corte o *rough cut* es importante no preocuparse por la longitud o el equilibrio del mismo. Se debe tener en cuenta que “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”⁶⁹. Tal como señala Lazarus, “en esta etapa la película todavía carece de música o efectos sonoros, quizás falten algunas escenas, habrán oraciones del diálogo ininteligibles o

⁶⁶ MARTÍNEZ Abadía, José. Op. Cit. p. 173.

⁶⁷ LAZARUS III, Paul N. Op. Cit. p. 98.

⁶⁸ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 107.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 129.

francamente malos y graves desajustes, en cuanto al color, al sonido de fondo y a otros aspectos de la producción”⁷⁰.

Es importante tener en cuenta que después de haber estado trabajando mucho tiempo en el montaje de una película, la familiaridad que se desarrolla ante el tema debilita la percepción del montador y con mayor razón, la del realizador que ha vivido todo el tema desde un principio. A medida que se pierde la objetividad, la capacidad de hacer juicios acertados disminuye y es entonces cuando todas las versiones alternativas resultan similares y todas, parecen ser demasiado largas. Cuando ocurre esta pérdida de control sobre la película, “siempre es bueno olvidarla durante algún tiempo y dedicarse a otra cosa”⁷¹ con el objetivo de regresar al cabo de unos días o bien, unos meses para así, tener la capacidad de limar las deficiencias observadas en el trabajo que se está realizando. “Una vez que se hayan realizado los cambios en el primer corte y que el filme presente una versión aceptable, comenzará la siguiente fase de la post-producción”⁷²

2) Postproducción sonora: De acuerdo con Martínez Abadía, “tras el montaje de las imágenes y obtenido el master final, se procede a la sonorización del programa”. Para dicho autor, la banda sonora de una producción audiovisual puede estar compuesta por: Comentarios, voces o diálogos sincronizados, música y efectos sonoros o ambientales. Según señala Lazarus III, en esta segunda etapa de la post-producción se amplía el equipo de trabajo para incluir personal de música y efectos de sonido. “Ello conduce a una sesión en la que el director, el editor y el compositor observan la película en una máquina editora y

⁷⁰ LAZARUS III, Paul N. Op. Cit. p. 98.

⁷¹ RABIGER, Michael. Op. Cit. p. 155.

⁷² LAZARUS III, Paul N. Op. Cit. p. 99.

localizan las escenas que requieren de apuntes musicales”⁷³. Posteriormente, con el objetivo de desarrollar la música con el adecuado sentido emotivo, el editor musical trabaja conjuntamente con el compositor para desarrollar las entradas exactas de cada apunte musical.

Por su parte, las personas encargadas de los efectos de sonido elaboran los materiales sonoros adicionales con el objetivo de acrecentar y animar las partes sonoras de la película acabada. Algunos efectos de sonido podrán tomarse de cualquier biblioteca de existencias, mientras que habrá otros que deberán confeccionarse especialmente para el film sobre el cual se está trabajando.

“La mezcla o *dub*, consiste en incorporar los distintos elementos sonoros (diálogo, música y efectos de sonido), en una unidad cohesiva. Ello implicará, el equilibrar las pistas de diálogo, con las numerosas pistas de efectos y las 2 o 4 pistas musicales (cada una de ellas llevando tres canales aislados). Al final, el director tiene la última palabra respecto a la mayoría de las mezclas, así como la tuvo durante la fotografía principal”. Sin embargo, generalmente los mezcladores intentan diferentes pruebas para ampliar los límites del potencial sonoro de la película antes de tomar una decisión final. Después de realizar este proceso, “el director podrá ver el filme con todos los elementos y evaluar la película resultante, pudiendo modificar ciertos matices a fin de lograr los efectos que ha estado esforzándose por obtener”⁷⁴.

⁷³ *Ibidem*, p. 100.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 102 y 103.

3) Postproducción de imagen: De acuerdo con Trevor Ponech, las herramientas de la producción cinematográfica no incluyen solamente la fotografía natural llena de significado, sino también imágenes generadas por computadora (CGI's) tales como gráficos, animaciones, títulos y subtítulos⁷⁵. En esta tercera y última etapa de la postproducción es en donde dichas herramientas toman forma. “Previo a la liberación de la impresión final, se habrán integrado todos los efectos ópticos y especiales, incluyendo los títulos de la película. Se emplearán recursos creativos especiales a fin de diseñar y filmar las secuencias de los títulos, así como para desarrollar los efectos ópticos que se tienen en mente para el filme”⁷⁶. En el caso del documental es probable que no se requieran efectos especiales muy sofisticados, sin embargo, en esta categoría se incluyen también, tal como señala Bernstein, “desvanecimientos, disolvencias y súper imposiciones”⁷⁷. Asimismo, el tratamiento del color y la luminosidad de la película se ajustan en esta etapa. De acuerdo con Rabiger, con lo que respecta a los créditos, éstos deberán ser breves y presentar pocas palabras.

⁷⁵ PONECH, Trevor. Op. Cit. p. 22.

⁷⁶ LAZARUS III, Paul N. Op. Cit. p. 104.

⁷⁷ BERNSTEIN, Steven. Op. Cit. p. 185.