Capítulo dos

El video Documental

Este capítulo pretende abordar breve y selectivamente los aspectos tanto de la historia como de la importancia del video documental que conciernen al desarrollo y explicación de mi tesis. No tiene caso abordar diversas producciones que seguramente ya han sido comentadas y criticadas por personas más adecuadas para tal ejercicio en obras especializadas. De la misma forma no intentaré hacer un minucioso y detallado recuento de la historia del video documental ya que no es esta la finalidad de mi tema; tocaré los hechos más relevantes y ahondaré en aquellos que tengan importancia para mi tesis.

Es importante dejar claro el por qué escogí un medio audiovisual documental (en oposición al simple ejercicio escrito de investigación o al video de ficción) para exponer mi tesis sobre la Capoeira ya que, como comunicólogo, cuento con diversas opciones para hacer del conocimiento público una idea, después de un análisis. La más adecuada para mí, para el tema y para mi momento, ha sido el video documental. Esto lo pienso explicar con más detalle a lo largo del capítulo III.

Para lecturas más específicas sobre la historia y obras documentales sugiero dar una mirada a las fuentes que cito. Debo mencionar que el libro de Rabiger Dirección de Documentales es un instrumento excelente para la producción y dirección de este tipo de material visual. Por mi falta de experiencia y recursos, además de lo detenidamente bien hecho que está el libro no podría superar lo que en él se menciona, así que este capítulo será en gran parte una paráfrasis y cita textual a este documento.

¿Qué es un documental?

El término documental se empleó por primera vez en una reseña de John Grierson, pionero del documental británico, sobre la película *Moana* (1925) de Robert Joseph Flaherty, en 1926. Este término sirvió para diferenciarlo en lo subsiguiente del cine de propaganda y de los noticieros, por tener una carga en el punto de vista creativo del autor sobre algún tema o hecho de la sociedad en que vive, así como su momento histórico. Desde este punto de vista, ni el cine ni el video documental están hechos para ser objetivos ni imparciales. Grierson describió a la forma documental como el "tratamiento creativo de la actualidad".

Michael Rabiger, por su lado, menciona en su libro Dirección de Documentales que el documental "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." (Rabiger, 1987:4)

La enciclopedia Encarta diferencia dos corrientes básicas en el documental televisivo y cinematográfico: "una expositiva, caracterizada por el hecho de que el equipo realizador no aparece ante la cámara; y otra interactiva o participativa, donde los autores acaban siendo testigos y protagonistas de los hechos filmados". Menciona como ejemplo de la última corriente los documentales de Félix Rodríguez de la Fuente y Jaques-Yves Cousteau.

Existen otros autores citables como Martínez Abadía, Medrano o Edmons, sin embargo siempre nos hacen referencia a Rabiger, Flaherty y Grierson.

Esencialmente, el documental se diferencia del resto del video y del cine por el tratamiento de hechos y personajes reales, y se separa de los reportajes por contener un sentido artístico por parte del realizador. Por lo tanto, se puede decir que es un género

intermedio, bien diferenciado entre el cine de ficción y los reportajes y/o videos de propaganda.

Rabiger cree que “el verdadero documental no es el que ensalza o promociona un producto o servicio. Ni siquiera tiene como objetivo principal medir objetivamente unos hechos.” Precisamente contrario a lo que muchos pueden pensar, ningún medio masivo de comunicación puede ser objetivo, mucho menos un video o filme documental, esto, por las limitaciones para aprehender la realidad tal cual es. La razón básica por la que el documental no puede ser imparcial es porque existen situaciones concretas como el posicionamiento de la cámara, la duración de la cinta así como de la escena, el arreglo de las limitaciones de movilidad, iluminación y sonido entre otras. En todas ellas hay una injerencia de un grupo de personas que deciden de qué manera se verá y escuchará el producto que ha de ver el espectador del documental. En el mejor de los casos lo que se puede hacer es ser imparcial, por ejemplo presentar distintos lados de la historia lo que sin embargo, no asegura dicha utópica objetividad. Buenas muestras de esto son los filmes de Michael Moore de los cuales se hablará más adelante.

Rabiger escribe en su libro Dirección de Documentales:

> 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 haya algún respeto por los hechos, pero , en mi opinión, la definición que hizo Grierson del documental todavía no ha sido mejorada por nadie, ya que es una definición aplicable a todos los fines y que lo abarca todo.

Clasificación de documentales

En cuanto a clasificación de documentales, la mejor que encontré fue aquella de Michael Rabiger (1992:176-181) en que los diferentes tipos de documentales se distinguen principalmente según el punto de vista y la relación espacio-tiempo. A continuación se exponen:

Según el punto de vista, el documental puede ser:

- De un personaje: La película es vista a través de uno de los participantes, e incluso puede ser narrada por él. El o ella puede ser un participante de mayor o menor importancia en los acontecimientos que son presentados: un protagonista o un espectador. Puede referir o representar acontecimientos que son tan centrales que equivalen a una especie de autobiografía.
- De múltiples personajes: Se busca elaborar una textura de puntos de vista distintos que muchas veces se equilibran los unos con los otros, con el fin de desarrollar un complejo de actitudes y afinidades.
- Personal: El punto de vista es, de forma abierta y subjetiva, el del director, que también puede encargarse de la narración. Frente a la cámara puede estar un sustituto del director, que actúa como reportero o catalizador.
- De narrador omnisciente: Consiste en una película narrada en la que el enfoque de la película se mueve libremente en el espacio y el tiempo. El narrador puede expresar unos sentimientos individuales o la narración se puede dar a entender mediante subtítulos y documentos, evitando de esta forma el refrendo que la voz del narrador supone para cualquier producción. La visión organizadora central

puede ser sencillamente la del cineasta, que no presenta ninguna apología ni explicación en pantalla.

Para Rabiger según la relación espacio-tiempo el documental puede ser:

- Biográfico: el interés de este tipo de documental es el de mostrar la vida de un personaje o varios.
- Histórico: se relata algún acontecimiento relevante de la historia.
- De viaje: El aliciente del viaje, con todos sus matices metafóricos y ritmos incorporados de movimiento, son también aplicables a la película documental.
- De ciudad amurallada: Trata sobre una comunidad, pueblo o realidad encerrada. Este tipo de película utiliza un microcosmo para dar a entender una crítica a escala mucho más amplia. (Rabiger.1992:182-186)
- De proceso: Este tipo de película trata de la cadena de acontecimientos que conducen a un proceso importante. Frecuentemente, presentara varias ramas del presente que esta en curso, con lo cual se puede pasar de una rama a otra.
- De acontecimiento: El acontecimiento es la espina dorsal de la película. El acontecimiento tiene sus fases y durante el transcurso se pueden insertar secciones de entrevistas, trozos de pasado relevante o, incluso, trozos de futuro.
- De Tesis: pretende demostrar una idea o afirmación por medio de la exposición de la evidencia, documentación y elementos necesarios.

Lorenzo Vilches (pp. 151-152) tiene una clasificación similar para la idea:

- De personaje
- De acontecimiento
- De situación concreta
- De viaje
- De volver al punto de partida

A su vez, Micheal Renov (1993:21) establece cuatro tendencias fundamentales del documental. Las funciones retóricas/estéticas que se le pueden atribuir a la práctica del documental son las siguientes:

- Grabar, revelar o preservar
- Persuadir y promover
- Analizar e interrogar
- Expresar

De la misma manera en que Ryszard Kapuscinski cree en la nobleza del periodismo y nos habla sobre el buen periodismo en *Los cínicos no sirven para este oficio* (2002), para Rabiger el documental es una acción noble que enaltece los valores humanos ya que "es un escrutinio de la organización de la vida humana y tiene como objetivo la promoción de los valores individuales y humanos (…) la película es con mucho la que ejerce más fuerza para un cambio en la sociedad y, por lo tanto, es la que presenta más exigencias en su rodaje". Darle tanto peso moral (tanto al periodismo como al documental) depende del realizador y creo que en ambos casos hablamos del buen periodismo y/o del buen documental. De la misma manera hablaremos más adelante de la "buena" Capoeira y de cómo depende esto del capoeirista y no de la práctica (la Capoeira) en sí.

Tres partes esenciales de un documental

Todo documental debe contar con tres partes básicas: la pre-producción, la producción y la post-producción. Según Rabiger, al seguir estas tres etapas se asegura una optimización de recursos y tiempo, y es mucho más factible que el resultado sea exitoso. A continuación se rescata lo más relevante de la guía que escribe Rabiger en su libro sobre estas partes tan importantes en cualquier filme.

Pre-producción

Rabiger dice que el periodo de pre-producción de cualquier película es aquel en el que se adoptan todas las decisiones y se efectúan los preparativos para el rodaje. Esto involucra:

- **i.** la elección de un tema
- **ii.** los trabajos de investigación
- **iii.** la formación de un equipo
- **iv.** escoger los equipos de filmación que serán necesarios
- **v.** las decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y horarios de rodaje.

Para que el rodaje sea un éxito durante esta etapa hay que tomar varias previsiones sobre los posibles problemas que se puedan presentar. Y sobre todo, esta etapa es definitiva para que el documental sea una "entidad coherente".

Rabiger menciona que se cree que la dirección de un documental es el resultado de una improvisación del momento, siendo que "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".

Investigación y elección del tema. La primera pregunta que nos sugiere Rabiger al comenzar la investigación es "¿quiero realmente hacer una película sobre esto?" Esta pregunta por básica que parezca es esencial, pues hacer un documental es "un proceso largo y lento y, dado que el entusiasmo inicial irá decayendo a lo largo de dicho periodo, debe estar uno preparado para ello." Por lo tanto lo que Rabiger quiere decir con esto es que uno debe procurar no meterse en un proyecto del cual no esté completamente seguro, o cuyo interés sea circunstancial y/o pasajero.

Para escoger un tema Rabiger nos propone una serie de cuatro preguntas:

1) ¿Hay algún sector sobre el cual dispongo de información suficiente, e incluso una opinión ya formada?
2) ¿Me siento estrechamente vinculado con él, desde un punto de vista emocional – en mayor grado que con cualquier otro posible tema?
3) ¿Podré hacer justicia al tema?
4) ¿Siento impulso de aprender más sobre el tema?

La pregunta cuatro es un buen indicador de nuestra capacidad para mantener el interés y energía que son necesarios. Otra recomendación muy importante es evitar querer abarcar más de lo que podemos manejar, un error muy frecuente a decir de Rabiger. Por las limitantes de permisos, por ejemplo, es necesario tener muy en cuenta este punto. Lo que Rabiger recomienda es que "se estreche mucho el punto de mira, con el fin de escoger un tema que se pueda manejar. No se conceden premios por el fracaso de unas buenas intenciones, y por consiguiente uno debe cuidarse a sí mismo y emprender aquello que esté dentro de sus posibilidades y presupuesto."

Cuando uno tenga una idea, que probablemente alguien más ya pensó y hasta realizó, se debe tener inventiva para evitar clichés. Para esto nos da la segunda serie de preguntas que debemos formularnos a la hora de escoger un tema:

5) ¿Qué significado real tiene para mí este tema?
6) ¿Qué puedo descubrir sobre él que resulte insólito e interesante?
7) ¿Dónde se hace evidente su especial particularidad?
8) ¿Hasta qué punto puedo centrar el tema de mi película?
9) ¿Qué es lo que puedo demostrar?

Rabiger sugiere explotar temas en la cercanía de lo local, no se necesita siempre viajar kilómetros para encontrar un buen tema. En nuestra comunidad casi siempre habrá algo interesante de qué hablar.

Estudio del tema. Para hablar sobre un tema es necesario estudiarlo, no mostrar tan solo la punta del iceberg. Es decir, en mi documental sobre la Capoeira, poco significado tendría que grabara varias *rodas* donde haya juegos espectaculares y que me centrara a hablar sobre lo bonito que es y tal vez lo efectivo o no que pueda ser a la hora de una pelea.

Para investigar un tema Rabiger sugiere, entre otras, sostener pláticas informales y visitas al objeto de estudio.

Actitud durante la investigación. La actitud que uno debe sostener durante la investigación es premeditadamente de sondeo para ir tanteando el camino diciendo que se está abierto a sugerencias; esto, con la finalidad de evitar una cerrazón y comenzar a interesar a los sujetos de estudio en la participación del documental. Rabiger menciona que cuando se trata de cualquier tipo de estructura institucional, lo mejor es comenzar desde arriba, para que el proyecto sea aprobado simultáneamente en las partes inferiores

Al hacer una visita de investigación lo único que hay que llevar es una libreta para anotaciones. Hay que comportase amigable y respetuoso. Lo prudente es mantener abiertas las opciones, esquivando las preguntas que se le puedan hacer, y solicitando las ideas de los demás.

“El grado de calidad de los documentales está en proporción directa con las relaciones que hacen posible que se fabriquen”. Es importante por lo tanto mantener y crear varias relaciones de confianza.

El cambio de las personas ante la cámara. Durante la fase de investigación también se pretende comprobar la manera en que se comportarán los sujetos ante la cámara. Así uno diferenciará de quienes enmudecerían frente a la lente y quienes tendrían una participación natural que aporte bastante a la producción.

Desarrollo de la hipótesis de trabajo. Para que una película pueda ser calificada como documental, debe presuponer una actitud crítica hacia algún aspecto de la sociedad. Rabiger cita a Richardson, quien menciona 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." Por lo tanto en el cine, mostrar algo no es suficiente, sino que debemos lograr que sea evidente su importancia.

Normalmente los temas se vuelven interesantes porque existe algún tipo de conflicto: éste puede ser entre gente que tiene diferentes opiniones, diferentes convicciones o diferentes ambiciones. Por lo tanto en un documental "honrado" se debe mostrar las ambigüedades y contradicciones de sus personajes.

Después de descubrir estas, uno mismo debe decidir el enfoque, "el concepto implícito que servirá de base para su película".

El enfoque no siempre agradará a toda la gente y hasta podría calificar de manipulación su obra. Sin embargo Rabiger menciona que: "El documental alcanza su nivel más alto cuando nos proporciona una visión mayor de algo que antes era banal y que no tenía significado, y que ahora se nos presenta como un tema de grande importancia."

Por ello siempre hay que tener en claro lo mínimo que su película ha de expresar, ya que un documental sólo se convierte en un verdadero estudio del tema

cuando se inicia teniendo algo que decir. Es preciso un desarrollo, un conflicto y un enfrentamiento, ya que un ingrediente esencial de cualquier documental es la evidencia de crecimiento o cambio.

Hechos y narración. Se debe llevar una lista progresiva de hechos que son vitales para que la audiencia alcance una comprensión del material, tales como nombres, lugares, edades, fechas, horas, la secuencia de los principales acontecimientos, relación que existe entre ellos, etc.

Producción

La producción es la etapa donde se hacen las grabaciones, entrevistas y se recolecta todo el material en imagen que se necesita para formar el documental.

Entrevistas. Algunos equipos para la producción de un documental cuentan con un investigador que se encarga de investigar los hechos y también de localizar y elegir a los participantes. Durante las visitas iniciales del investigador, éste deberá evitar presionar al entrevistado a que conteste las preguntas interesantes con la finalidad de que llegue a alguna conclusión sobre las mismas.

Si el investigador realiza la entrevista, está prosiguiendo la relación que se inició durante la etapa de pre-producción. Esto puede ser crucial para que el entrevistado que se siente inseguro se tranquilice. Por otro lado, si es el director el que hace la entrevista, esta puede resultar más espontánea, ya que el entrevistado se dirige a un nuevo oyente.

Sobre el lugar de la entrevista es importante que sea un lugar donde el entrevistado se pueda sentir relajado. Su casa, su oficina, un parque cercano, etc.

Rabiger dice que “a todos nos afecta mucho nuestro entorno y tenemos propensión a bajar las barreras (o levantarlas) según nuestra sensación del momento”.

No sólo es importante el lugar de la entrevista, sino las personas por quienes estará acompañado el(la) entrevistado(a). A veces la compañía de un marido gruñón que se la pasa corrigiendo a su esposa puede poner en peligro la entrevista; lo mejor es entretenerlo en algo más durante el rodaje. Por otro lado, una persona puede sentirse mucho más dispuesta a la conversación su sus hijos, novia(o) o amigos están cerca.

Es muy importante que antes de la entrevista haya una preparación por parte de quién hará las preguntas. El repaso es crucial. Repetir en voz alta el cuestionario ayuda a elegir la moderación de voz, entonación y hasta a reestructurar las preguntas.

“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.”

Sirve mucho recalcarle al entrevistado que no es fatal que se equivoque pues pueden editar y repetir determinada pregunta o respuesta. Asimismo, es prudente advertirle que como entrevistador, se le puede interrumpir en algún momento si siente que se está alejando del tema central. Todo esto de una manera cortés y educada pero firme.

Tener las preguntas en una pequeña hoja o en tarjetas de notas es un buen respaldo, en caso de que se quede con la mente en blanco. De esta manera la atención puede estar sobre el sujeto, y sólo en ocasiones será necesario ver anotaciones. Por el contrario, si uno está sumergido en sus notas personales el entrevistado puede resentir la falta de atención y cambiar de actitud hacia la plática.

Las preguntas deberán ser claras y concisas. Evitar las preguntas largas, rebuscadas y llenas de adjetivos es lo mejor para que el entrevistado pueda contestar con mejor disposición lo que queremos que conteste.

Si la voz del entrevistador no debe salir en la entrevista es necesario instruir al entrevistado que el contenido de la pregunta deberá ser incluido en la respuesta, de tal manera que se evitará tener como respuesta “1986” cuando lo que se necesita es “yo nací en 1986”. Por lo tanto es necesario evitar preguntas que lleven a respuestas cerradas como sí o no.

Otro punto importante es procurar comenzar las entrevistas con hechos y datos generales y a medida que se avance en ella realizar las preguntas más controversiales o personales.

Sobre la relación del entrevistado y la cámara hay dos opciones muy comunes, la primera es que el entrevistador puede estar justamente al lado de la cámara, de esta manera el entrevistado parece que le habla a la cámara. La otra opción es que esté separado de la videograbadora o filmadora, así, el entrevistado saldrá mirando hacia un lado externo de la pantalla. La elección de tal o cual encuadre determinará el grado de involucramiento del espectador en el momento de ver el documental, ya que si tiene al entrevistado viéndole a los ojos la entrevista será más personal.

Al terminar la entrevista se agradece al entrevistado y se hace una grabación adicional para tener el sonido ambiental que puede servir a la hora de la post-producción.

Dirección de los participantes. Uno de los elementos más necesarios en la filmación o grabación de los entrevistados es que actúen con naturalidad. Algunas personas no se sienten cómodas con la presencia de la cámara. Para resolver este problema se sugiere

hacer algunas grabaciones anteriormente en las labores más banales de la persona, de tal manera que esté demasiado ocupada para darse cuenta de que está siendo filmada, y por ende se vaya acostumbrando a dicha presencia.

Por otro lado, dice Rabiger que se podría filmar a una persona en su casa, ocupándose de algunos aspectos banales de la vida familiar, en su trabajo, dando instrucciones a un empleado, y en el bar de su barrio, jugando al billar con sus amigos. Para ganarse un puesto en la película, cada una de estas situaciones “típicas” debe hacer revelaciones sobre el comportamiento del sujeto y su medio ambiente. Esto suena más fácil de lo que es en realidad, ya que un factor importante en la normalidad de cualquier persona es que no se sienta indebidamente vigilado.

Si la persona es consciente de sí misma, perderá naturalidad, ya que al instante pensará en la manera en que “debe de” actuar ante tal o cual situación. Es decir, cuanto 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.

Si existe una atmósfera de confianza y una justificación para hacer la filmación, la gente participará con completa ecuanimidad. Si por el contrario alguien piensa que está intentando lograr que haga algo que no le es propio, o que sea algo que no es, se sentirá incómodo e incluso dejará de cooperar.

Ahora algunas consideraciones sobre la cámara.

Cuando se ruedan secuencias de acción, puede ser necesario que pida a la gente que efectúen sus movimientos con mayor lentitud, ya que, generalmente, cuando el movimiento está enmarcado parece que es entre un 20 y un 30 por 100 más rápido.

Se debe de respetar siempre la regla del salto del eje, para no causar confusión entre los espectadores. Esta regla es muy sencilla, de un primer encuadre se traza imaginariamente una línea perpendicular a la dirección a donde apunta la cámara.

Dentro de esta línea la cámara puede ser colocada en cualquier lugar, pero en el momento en que se rebasa la línea, al intercalar las imágenes al editar, se notará un salto incómodo en el que todos los objetos cambiarán de lugar. Si por ejemplo, se trata de una conversación entre el sujeto A (a la derecha de la pantalla) y el sujeto B (a la izquierda) y un encuadre rebasa la línea imaginaria del eje, los personajes intercambiarán lugares, es decir el sujeto A se encontrará ahora a la izquierda y el B a la derecha.

Otra recomendación útil viene con las imágenes en movimiento que "entran" y "salen" de encuadre. Si el objeto X va de izquierda a derecha de la pantalla en la siguiente toma deberá volver a "entrar" por la izquierda. Este sencillo método dará una sensación de continuidad al espectador a la hora de unir las imágenes de nuevo la regla del eje se debe seguir, es decir, al grabar de un lado de la acera un vehículo que va de un lado a otro no se debe cometer el error de pasar al otro lado para la siguiente toma.

La educación no debe faltar nunca en la producción de un documental:

> Al terminar un rodaje, no olvide dar las gracias personalmente tanto al equipo como a los participantes, y asegúrese de que se ha vuelto a colocar todo el mobiliario 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 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.

Dirección del equipo. "La dirección de un equipo tiene dos aspectos principales: el primero se refiere a las instrucciones que hay que dar a cada momento durante la fase de

rodaje y el otro es el grado en el que se consigue mentalizar al miembro del equipo de que su trabajo es una aportación a un proyecto de mayor envergadura” Con este párrafo inicia Rabiger este séptimo capítulo en su libro consultado.

Los principiantes siempre calculan que se podrá efectuar, dentro de un tiempo determinado, una mayor cantidad de rodaje del que luego resulta posible. Sin embargo siempre 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 tiempos para adelantar más, pero su a un equipo que ha trabajado por encima de sus posibilidades se le pide que trabaje durante dos horas más, puede llegar incluso a amotinarse. Para exigir profesionalismo es necesario otorgarlo uno mismo desde un inicio.

El director de la película deberá ser quien lleve el ritmo de la actividad del grupo de trabajo, no porque él esté realmente interesado en hacer el filme y posponga horarios de comidas y descanso, quiere decir que los integrantes del equipo actuarán de la misma manera. Por lo tanto el equipo deberá estar siempre bien informado del esquema de filmación o grabación que se va a realizar y durante el transcurso de esta filmación se les debe mantener al tanto de lo que está sucediendo y del progreso del trabajo. Muchas veces, el director tiene que hacer las veces de animador, tiene que dar tiempos de descanso, animar a discutir los pros y contras de la producción; al escuchar siempre se aprende algo y se deja más comprometido al colaborador. Ante esto Raboger declara: “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”.

Podrá parecer muy básico, pero Rabiger sugiere que antes y después de rodar, se mire a través de la cámara para comprobar que lo que se espera tomar y lo que se está

tomando son la misma cosa. Esto es de esencial importancia cuando se está utilizando película ya que más tarde los malos entendidos no podrán ser corregidos.

Sobre los planos de acción complementaria o *cutaways* Rabiger recomienda poner especial atención. Estas tomas son las que servirán de insertos cuando se desee acortar una entrevista o intercalar algo entre tomas. Los detalles de las actitudes del entrevistado (movimiento de las manos, expresiones al escuchar, entre otros) como los del lugar de la entrevista (principalmente si es la casa u oficina, o cualquier lugar que tenga un valor sentimental y tenga parte de la personalidad del entrevistado en él) son determinantes para hacer comprender la tesis del autor sobre el sujeto.

Cuando se esté haciendo un plano de más de una persona, no olvide hacer planos de cada uno de los individuos en actitud de escuchar u observar. Valen su peso en oro para el técnico de montaje.

En la atmósfera de trabajo una recomendación resalta, al igual que en cualquier situación familiar, 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. En este tipo de trabajos no se puede aspirar a una democracia. 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.

Finalmente, tener autoridad realmente significa que uno es respetado; significa que se tiene la humildad de pedir consejo o ayuda cuando se necesita realmente.

Post-producción

La post-producción es la etapa en la cual todo el material filmado cobra sentido mediante la edición y se convierte en la película que verá la audiencia. El trabajo recae

principalmente sobre el montador o editor el cual se tiene que ocupar de hacer selección de escenas, organizar una estructura, descartar escenas, hacer un montaje previo y uno definitivo. Además supervisa las grabaciones de la música y/o de la narración.

En una producción de presupuesto limitado, el director y el editor son normalmente la misma persona, esto debido a las limitaciones presupuestales. Sin embargo, supone una gran ventaja disponer de una mente creativa independiente que colabore con el director ya que el director, inmerso en todo el proceso de la película, puede perder la coherencia del filme presuponiendo que el espectador entiende situaciones, escenas y contextos que para él son clarísimos.

Citando a Rabiger, en un documental, el montador al que se le permite tener alguna iniciativa en el aspecto creativo, es realmente un segundo director, ya que el material de que se dispone es susceptible a muchas permutaciones y, a diferencia de una película que ha sido rodada de acuerdo con un guión, se debe estar dispuesto a hacer juicios responsables y subjetivos.

Estructura. En esta fase de preparación se utilizan transcripciones y descripciones de los planos para desarrollar un orden en el cual el material elegido puede ser editado eficazmente.

No se pude explicar mejor que como lo hace Rabiger: en esta fase, lo que es de especial valor es la manipulación de las transcripciones y las descripciones de los planos más que las propias filmaciones. Al examinar las descripciones de las escenas y las transcripciones de lo que dice la gente, es posible verlas con una mayor perspectiva, concentrándose en la forma en la que cada segmento podría dar resultado. Si, por el contrario, se pusiera uno a examinar el propio material, se involucraría en la acción que tiene lugar cada momento, con lo que quizás le pasara desapercibido el potencial

invisible del material. Por consiguiente, confeccionar una edición hecha con las transcripciones le ayuda al cineasta a centrar su atención en la búsqueda de la *estructura subyacente* y la *lógica factual* que han de estar presentes para que cualquier película tenga éxito.

Debido al hecho de que el documental depende de la espontaneidad y "actuación" de personas que no son actores y que no disponen de ningún tipo de guión, hay muchas películas que parecen estar deambulando de tópico en tópico. Estas películas son una imitación de una mente ociosa, que flota a la deriva en lugar de progresar decididamente hacia algún propósito determinado. El espectador no podrá mantener su concentración mucho tiempo, a no ser que la película comience a revelar sus propósitos.

El tiempo es uno de los primeros factores a considerar cuando se decide una estructura. En esencia, lo que uno ha de decidir es el orden en el que la causa y el efecto se van a mostrar, y qué ventajas dramáticas puede suponer la alteración de la secuencia natural o actual de los acontecimientos. Por lo tanto la progresión a través del tiempo es uno de los factores más importantes para la organización de la estructura de *cualquier* película y, también, puede decirse que es el aspecto más importante porque define los objetivos y la trayectoria de su película y sugiere lo que la audiencia puede esperar de ella. El contrato puede ser definido por una narración o puede estar implícito en el lógico desarrollo de la película.

Rabiger dice que un documentalista es siempre un cuenta historias y que lo que uno debe buscar son siempre buenas historias y formas eficaces de contarlas.

Montaje. En el montaje o edición hay dos versiones importantes, el primer ensamble o el primer corte y la versión definitiva. En el tiempo en que Rabiger escribió su libro

(1987) era muy difícil que un cineasta independiente tuviera un equipo de edición. Hoy, (2006) es posible tener un buen equipo de edición por unos dos mil dólares americanos con las características necesarias para realizar un documental amateur.

Para la edición digital es necesario contar con la máquina editora (en este caso una PC o equipo Mac) y de preferencia haber grabado el material en formato minidv, que es un formato barato de cinta digital regrabable. Las cámaras que utilizan este formato también son muy accesibles, siendo que pueden ser conseguidas desde por unos 400 dólares americanos. La aparición del nuevo formato HDV ha abaratado los precios en las *camcorders* (cámaras de video caseras), hoy por ejemplo es muy costeable comprar una cámara de 3ccds, para obtener un color más real y varias opciones de obturador e iris. Los precios varían desde los 700 hasta los 2,000 dólares americanos. Siendo este tope en las *camcorders* de 3ccds, el inicio del precio en sus similares en formato HDV (Video de Alta Definición). Conforme siga avanzando la tecnología y con los adelantos en el software será cada vez más y más fácil poder hacer una película en casa, ya que será muy accesible el poder montar una isla de edición en casa (como yo lo he hecho) y la utilización de los *softwares* no precisa de un experto en edición para hacer lo mínimo.

Lo primero, entonces, es digitalizar el material grabado o filmado. No es tan increíble pensar en que una producción de alto presupuesto sea hecho con material digital, pensemos por ejemplo en George Lucas: Episode II y III son unas de tantas películas hechas digitalmente. Además, la mayoría de las producciones amateurs son hechas digitalmente.

Rabiger dice que recopilar el material por primera vez 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. Es muy importante ver cuando antes toda la película en una versión larga y sin perfilar, antes de hacer un trabajo detallado en cualquiera de sus secciones. Deje que todo tenga una gran extensión y no se preocupe por la repetitividad.

El primer corte proporcionará algunos datos importantes sobre el carácter, la forma dramática y la extensión ideal de la película. Una estrategia de mucha utilidad después de ver el primer ensamble o primer corte 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. Lo olvidado es precisamente porque no es significativo. No quiere decir que no funcione, sino que no funciona de la manera en que está en ese momento. Por lo tanto tendrá que tomar algunas decisiones y eliminar lo superfluo.

El primer corte es la fase en la que comienzan a advertirse, realmente, los aspectos fundamentales; es en realidad una audición del mejor material, y un punto de partida para una película más densa y compleja.

A partir de aquí es que quedará la versión definitiva. Algunas técnicas de post-producción serán utilizadas, por ejemplo el empalme de escenas y sonidos, el uso de transiciones, el uso de titulajes o *supers*, narración o *voz en off*, el uso de imágenes fijas, cámaras lentas, manipulación del color, efectos visuales, uso de sonidos incidentales, musicalización, etc. todas estas con la finalidad de “adornar” el filme y hacerlo más entretenido y completo. Por ejemplo, con la narración no debe decirse lo que ya puede verse, la narración debe complementar la imagen y nunca describir su contenido.

Al terminar la edición o montaje, Rabiger sugiere ponerla a prueba a las siguientes preguntas:

- ¿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 mayor vitalidad o están logradas?
- ¿Qué opinión le merece… (nombre del personaje)?
- ¿Qué conocimiento le ha proporcionado (situación o tema conflictivo)?

Breve historia del cine y video documental

Historia breve y funcional del documental

La historia del documental comienza con la filmación de hechos y acontecimientos del presente de algunas personas de la década de 1920. Estas filmaciones que si bien no tenían el nombre oficial de cine documental, tampoco pertenecen al género de ficción. Se trata de escenas de acciones "tan cotidianas como la de unos trabajadores saliendo de la fábrica, la comida de un bebé, la llegada de un tren y bajada de sus pasajeros, un bote de remos saliendo a la mar."(pg. 9)

De la misma manera que con los inicios de la fotografía, nos encontramos con la necesidad humana de retratar los acontecimientos importantes para sí. Acciones probablemente mundanas que decían y significaban mucho para las personas de esta época. Recordemos que el video y el cine no son más que fotografías (mejor dicho, videografías) secuenciadas a una velocidad tal que el ojo humano no reconoce el espacio entre célula y célula del filme, produciendo la sensación de movimiento. El tiempo corría y con el la ciencia y en ese momento de la historia, la fotografía con movimiento de eventos cotidianos era apenas la punta del *iceberg*.

El cine evolucionó de su forma amateur al cine de ficción donde se presentaban comedias teatrales, ilusiones mágicas, farsas y melodramas.

Por otro lado los noticieros tenían gran popularidad, y eran en estos medios que se filmaban hechos y acontecimientos reales. Por ejemplo tenemos las muchas filmaciones de la Primera Guerra Mundial, que no sólo entretenían y maravillaban a los espectadores, sino que también les informaba sobre lo que su gobierno quería que supieran de la guerra. Una moral alta es uno de los principios básicos para ganar las batallas, citados desde hace miles de años por Sun Tzu en El Arte de la Guerra. Esto no ha cambiado, ya que como bien señalaba el cómico estadunidense George Carlin, (1992) "¡lo mejor de la Guerra del Golfo fue que fue la primera guerra transmitida en todos los canales y además por cable!" Efectivamente, nunca podemos subestimar la capacidad humana de tergiversar la información utilizándola a su favor con tal de conservar el poder y/u obtener nuevas ganancias económicas. Cientos y cientos de pies de filme se producían en aquel tiempo, "documentando" lo que sucedía en Europa Central.

Sin embargo para Rabiger todos estos metros de película no pueden ser tomados como material de película documental, ya que son episodios individuales "episódicos e inconexos". Todos ellos están centrados en el tema de la guerra, "pero la relación entre los diversos sucesos y su significado se encuentra inmersa en algún otro lugar del esquema global de la guerra". Rabiger las califica de "patrioteras e ingenuas" ya que obraban más como publicidad gubernamental para los Aliados que como un documento que invitara a la reflexión y a la crítica de la situación política de aquel momento.

Para este autor, ni las filmaciones mencionadas, ni la literatura, ni el periodismo son los antecedentes verdaderos del documental, sino la pintura y la caricatura. Menciona que artistas como Bruegel, Hogarth, Goya, Daumien y Toulouse-Lautrec

representaban su actualidad desde una perspectiva individual basada en sus propias emociones y que esto ayudó a trazar el camino que debía seguir el documental, “el ojo que debía posarse, sin pestañear, sobre la terrible belleza del siglo veinte”. (pp.11)

Nanuk El Esquimal (Nanook of the North, 1922) es considerado el primer filme documental como tal. Su realizador, el canadiense R. J. Flaherty comenzó su rodaje en 1915, en un viaje que emprendió en busca de hierro a lo largo del Hudson hasta descubrir el archipiélago de las islas Belcher, por encomienda de Sir William MacKenzie. Al regresar a Toronto en un accidente en el cuarto de edición, se incendiaron sus casi 30 mil pies de negativos viéndose en la necesidad de comenzar todo de nuevo.

En su artículo *Cómo filmé* Nanuk el esquimal (1922), Flaherty menciona que más allá de ser una tragedia la quema de sus negativos, pudo en realidad haber sido una fortuna, ya que el material había sido grabado de manera amateur. Desde entonces creció su interés en los filmes.

La película no sólo fue un éxito en su nueva filmación sino también en taquilla, con los espectadores, ya que “por primera vez una película mostraba la vida real de una forma que iba más allá de la presentación fragmentada de un noticiario” (pp. 13).

Consecuente al éxito de Flaherty, vinieron los documentales norteamericanos donde se exhibía la lucha del hombre con su medio ambiente. Películas como *The Plow that Broke the Plaíns* (1936) y *The River* (1937) hizo que productores de este país se aventuraran a trabajar sin patrocinio del gobierno, con todo y que ambas fueron hechas para el Gobierno de los Estados Unidos.

Por su parte el filme documental en Gran Bretaña, llevado en su parte más importante por Grierson, contó con películas como *Night Mail* (1936) y *Coal Face*

(1936) por lo que Rabiger opina que “el verdadero logro de la escuela Británica de documentales fue el de revelar la dignidad que tenía el pueblo ordinario y su trabajo”.

En Rusia el cine mudo se alzaba como una eficiente herramienta de entendimiento en una nación básicamente analfabeta y dividida por la nueva República Soviética en lenguajes y culturas diferentes. Es aquí que nace lo que hoy se llama el cinéma-vérité que consiste en representar la vida sin ejercer ninguna imposición sobre ella. Sergei Eisenstein nunca realizó un trabajo netamente documental, sin embargo sus trabajos como *El acorazado Potemkin* (1925) y *La huelga* (1924), contienen un gran realismo documental.

En naciones que no eran de reciente formación como los EE.UU. o que no habían pasado por una revolución como la Unión Soviética los documentales hablaban más sobre el ritmo de la vida, la pobreza y el hacinamiento, según comenta Rabiger. Por ejemplo, Luis Buñuel mostró la pobreza y el sufrimiento de un pueblo español en la frontera con Portugal en *Tierra sin pan* (1932).

Para la Segunda Guerra Mundial los filmes se multiplicaron mostrando los estragos de la guerra, otras sirviendo de propaganda para los bloques participantes, y otro tanto mostrando la vida de los participantes: refugiados y los soldados. De aquí surge para Rabiger el filme que “describe con mayor fuerza a capacidad que tiene el hombre para destruir a sus semejantes” *Nuit et Bruillard* (1955) de Alain Resnais.

El género documental se caracterizó entonces por ser aburrido, ya que exponía seriamente hechos del momento tratando de concienciar, educar o evidenciar. Si bien es cierto que *Nanuk el esquimal* rebasó las expectativas por ser un filme fresco y nuevo en su temática, los documentales con el paso del tiempo tenían menos que ofrecer pues cayeron en una trampa de imitaciones. Otro de los problemas de hacer un documental

eran los recursos económicos. Era muy caro hacer una película que probablemente sería menos rentable que una buena ficción con efectos especiales.

A partir de la década de cincuenta, el documental contó con innovaciones tecnológicas que le permitieron hacer a los camarógrafos tomas móviles, y por ende captar con mayor realismo lo filmado.

Una de estas mejoras fue la cámara Eclair que además de hacer poco ruido mecánico por contar con un propio recubrimiento, permitió más flexibilidad en la filmación sincronizada por su tamaño más pequeño. Además los cartuchos de película podían cambiarse rápidamente, lo cual ahorraba mucho tiempo entre toma y toma.

El otro adelanto que menciona Rabiger en su libro fue la solución que Ricky Leacock y el grupo Robert Drew, de Time Inc., Nueva York dieron para la grabacióncon sonido sincronizado sin necesidad de tener la grabadora y la cámara unida por cables que restringieran la movilidad tanto del equipo de filmación como de los personajes filmados.

Estas mejoras no sólo sirvieron a los rodajes documentales, sino a todos, ya para comienzos de la década de los sesenta. Básicamente “ahora la cámara y el equipo de sonido se sostenían a mano, y podían seguir a la acción donde quiera que ésta se desplazase.” El cine por tanto mostraba en pantalla una nueva forma más inmediata e imprevisible.

Producto de esta nueva ventaja que trajo la movilidad son películas como *Salesman* (1969), *Gimme Shelter* (1970), *The Anderson Platoon* (1967), *The Titicut Follies* (1967), *Le Chagrin et la Pitie* (1970), *Hearts and Minds* (1974) y *Harlan County* (1976) entre otros que cita Rabiger.

En la década de los sesenta la mejora de la película sensible al color elevó el coste de las producciones, lo cual fue un impedimento en la producción de documentales. Rabiger comenta al respecto (pp.23):

> 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.

Los documentales entonces sufrieron una gran censura. Por ejemplo *The War Game*, de Peter Watkins, fue exhibida veinte años después de terminada, porque aborda temas sobre la guerra. La subsistencia de los documentales fue difícil, pues sólo eran de interés para una minoría. Tenían algunas desventajas para el grueso del público, según Rabiger (pp. 24):

> Por lo general se centran en problemas y temas conflictivos. Son difíciles de incluir en programas de esparcimiento porque pueden no ser del agrado de todo el público debido a su extensión y contenido. (…) son lentos, exigen una concentración por parte de la audiencia y se piensa que no son “entretenidos”. Tienen un bajo índice de aceptación desde el punto de vista del ejecutivo de

televisión que aspira a tener programas con grandes audiencias, se puede prescindir de ellos.

Documental moderno

Hasta aquí termina lo que Rabiger califica como "historia breve y funcional del documental". Sin embargo, podemos manejar como breve epílogo lo que ha sucedido a partir de entonces. Desde los ochenta el surgimiento de las *camcorders* y las editoras digitales no lineales dieron el siguiente paso para abaratar y mejorar todo lo hecho en video. Al punto en que en nuestros días es muy fácil y barato hacer un video casero en un ordenador personal.

En los sesentas y los setentas el documental fue usado como un arma política contra el capitalismo en general, especialmente en América Latina, aunque también entre la sociedad separatista de Québec. La hora de los Hornos (1968) filme de Octavio Getino y Fernando E. Solanas, influenció a toda una generación de cineastas (Wikipedia).

En los 70, surge el formato IMAX (Imagen Maximum), un filme de una resolución de 10000 x 7000 que crea una nueva experiencia en cine. Una pantalla IMAX estándar tiene 22 metros de ancho y 16 m de alto, pero puede ser mayor, ahí las imágenes son bastante grandes sin que pierda nitidez. La mayoría de las películas tempranas en este formato eran documentales sobre distintos temas de la naturaleza. La primera película fue Tiger Chile. Desde entonces otras producciones atrajeron a un gran público: *Everest* (1998) es el filme IMAX que más ganancias ha acumulado ($120.6 millones a nivel mundial). *Magnificent Desolation: Walking on the Moon* (2005) fue el lanzamiento mundial más grande en formato IMAX, con 85 cines simultáneos.

En la década de los noventa los documentales de la National Geographic Television y del Discovery Channel entre otros, constituyeron una parte importante de

la mirada Occidental hacia el resto del mundo. Incluso en sus *spots* de décimo aniversario la National Geographic Televisión se jacta de, tras diez años de trabajo, haber subido al Everest, realizado peligrosas expediciones, hallazgos de importancia histórica y "sobre todo, hacer que te gusten los documentales".

El término documental en este tiempo entre los menos conocedores se volvió sinónimo de filmes de estas compañías sobre temas de la naturaleza o del "mundo desconocido". En esta década las técnicas documentales se mejoraron y hasta especializaron, contando con mejores equipos de grabación llegada la época digital. Las cámaras podían ser pequeñas y contar aún así con calidad suficiente. Los rodajes podían ser más largos, los equipos de grabación menos extensos y los costos en total más baratos.

Muy probablemente los documentales en nuestros días comenzaron a tomar más fuerza con la llegada de los *Reality Shows*. Con la saturación del mundo de la ficción en la televisión, este género comienza a tener más y más participación en el mercado. Una diferencia básica es que los *Reality Shows* son básicamente ficciones disfrazadas de realidad y los documentales en muchas ocasiones son realidades disfrazadas de ficción. Sin embargo los primeros hicieron de la que se consideraba real un tema divertido, interesante y hasta morboso en la mayoría de las ocasiones.

No podemos dejar pasar la influencia de Michael Moore quien combina de una manera cómica la ficción y el documental, quitándole la etiqueta de que lo educativo y el aprendizaje son aburridos. Sus documentales más famosos, *Bowling For Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004) han sido grandes taquilleros, sin embargo ampliamente criticados por gente del medio, llamándolos *mondo films* (a raíz de *Mondo Cane* de Gualtiero Jacopetti) un eufemismo para pseudo-documentales. La crítica principal reside en la manipulación de lo filmado a favor de los intereses del director. Sin

embargo, la manipulación en los documentales data desde Flaherty, por lo que no se les puede negar el ser llamados filmes documentales.

Las grandes casas productoras se han dado cuenta del creciente auge que este género de documentales está teniendo y muchos proyectos están siendo apoyados, por ejemplo *Super Size Me* (2004) dirigido y protagonizado por Morgan Spurlock quien se somete a una dieta de sólo comida de McDonalds tres veces al día, durante 30 días experimentando un incremento de peso, disfunciones sexuales, cambios de humor y otros efectos negativos mediante los cuales critica la industria de la comida rápida en los EEUU; y *La marche de l'empereur* (2005) filme ganador del Óscar en la categoría de Mejor Documental, dirigido por Luc Jacquet que trata sobre los hábitos reproductivos de los pingüinos, filmado en la Antártica durante un periodo de un año.

Los documentales hoy en día son tan populares que algunos se producen exclusivamente para ser vistos por Internet entre gente poseedora de banda ancha. Un ejemplo de este caso es el documental *Stolen Honor* (2004), un filme sobre John Kerry, el excandidato presidencial de los EE.UU.

Hoy, afortunadamente, es más accesible hacer un documental a nivel amateur, un ejemplo de un filme amateur taquillero es *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette donde recopila 19 años de grabaciones en súper 8, mensajes de contestadota, fotos, películas cortas, y video diarios sobre cómo fue crecer con una madre esquizofrénica.