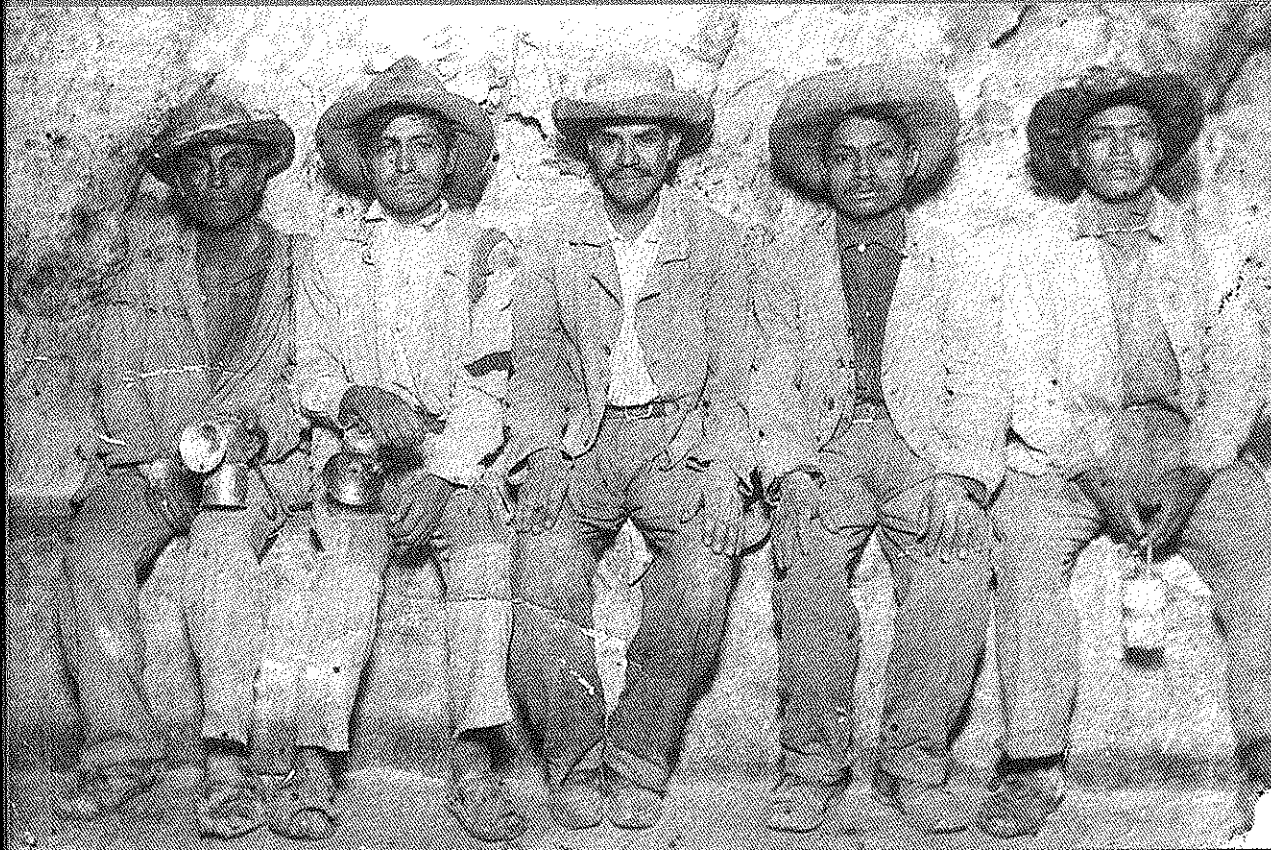
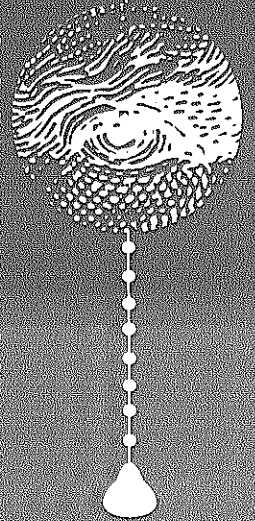


Miradas en la oscuridad

El guión para cine documental

Carlos Mendoza



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (generación 1976-1982) donde es profesor de tiempo completo de la materia Cine Documental desde 1986. Carlos Mendoza es uno de los mayores impulsores de este género en México. Además de su trilogía realizada como estudiante junto con Carlos Cruz —*Chapopote* (1979), *El Chahuistle* (1982), *Charrotilán* (1982)— sobresale su trabajo *Petatera* (1999, premio José Rovirosa ese mismo año, y primer lugar en el III Festival de Cine Etnográfico y de Documentación Religiosa de San Gimignano, Italia, en 2006).

Desde 1989 es fundador y director de Canal 6 de Julio, el cual fue distinguido con el Premio Manuel Buendía a la Trayectoria Periodística en 1991. En él ha escrito y realizado cerca de cincuenta videos documentales, entre los que destacan *Crónica de un fraude* (1988), *Modernidad barbara* (1990), *Digna Ochoa* (2002), *Tlatelolco: las claves de la masacre* (2003), ganadora del segundo premio Coral en esa categoría en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba), *Democracia para imbéciles* (2003), *Aventuras en Foxilandia* (2005), *Teletiranía* (2005), *Halcones, terrorismo de Estado* (2006), y *Los dueños de la democracia* (2007). En 2008 coordinó la edición de *Canal 6 de Julio: la guerrilla fílmica (comunicación alternativa, documental y autogestión)*. Mendoza recibe, en 2002, la beca de las fundaciones Rockefeller y MacArthur, administradas por National Video Resources. En ese mismo año se le otorga, por su trayectoria, el primer premio Volcán del Festival Pantalla de Cristal.

Ha impartido diversos cursos y conferencias, e intervenido en múltiples mesas redondas en universidades públicas y privadas de México, así como en el extranjero.

Bajo el sello del CUEC, es autor también de *El ojo con memoria: apuntes para un método de cine documental* (1999), y de *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental* (2008), además de colaborar en la revista *Estudios Cinematográficos*.

Intercambio 7 de
CINE

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL
DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

CJ
773

M 5368

7555



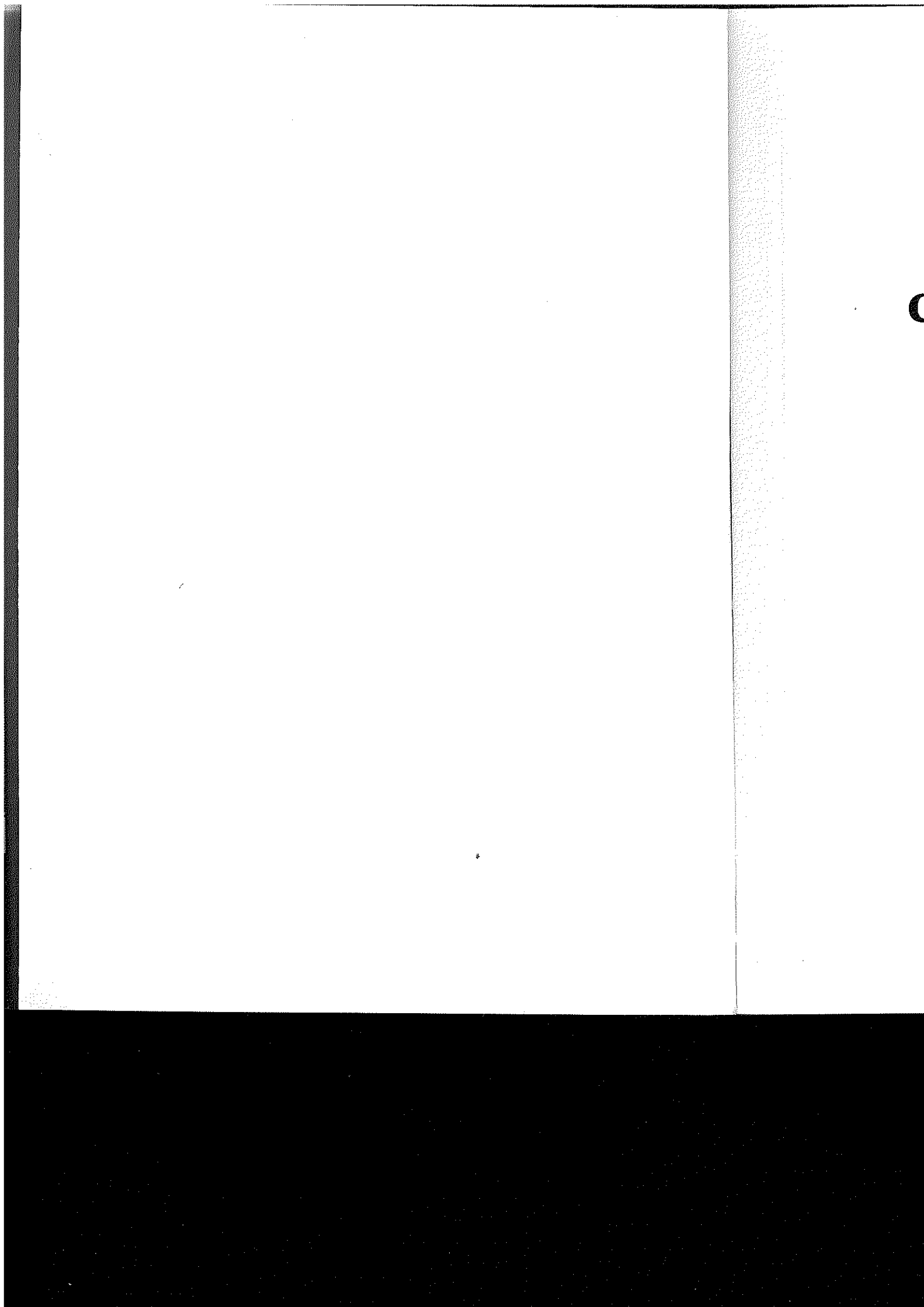
**BIBLIOTECA
ENERC / INCAA**

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales
Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo
Moreno 1199 Capital Federal
CP 1091 ARGENTINA
biblioteca@incaa.com.ar ó biblioteca@enerc.gov.ar

AVISO AL LECTOR

El subrayado, inscripción o cualquier otro tipo de trazos en el libro se considerará como pérdida del mismo, en cuyo caso el lector deberá reemplazar el ejemplar.

Se recuerda que por cada día de atraso en la devolución se aplicará la sanción correspondiente establecida por la Biblioteca del INCAA.



**El guión para
cine documental**

cin

CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES Y FOMENTO EDITORIAL
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Carlos
MENDOZA

El guión para cine documental



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 2010

© *El guión para cine documental*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS
Adolfo Prieto 721, Col. Del Valle, México 03100 DF

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES Y FOMENTO EDITORIAL
Avenida del Imán 5, Ciudad Universitaria, México 04510 DF

Primera edición, 2010

Fecha de edición: octubre 11 de 2010

© Carlos Mendoza

El guión para cine documental, 2010

Profesor Titular de tiempo completo "C",

Adscrito al Área de Documental del

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

Fotografía de portada: Mineros;
archivo de Antonio Nava Tirado.

Mendoza, Carlos

El guión para cine documental / Carlos Mendoza. —
México : UNAM, Centro Universitario
de Estudios Cinematográficos : Dirección General de
Publicaciones y Fomento Editorial, 2010.

264 p.; 23 cm. — (Miradas en la oscuridad)

Bibliografía: p. 253-254

ISBN: 978-607-02-1817-0

1. Películas documentales. 2. Películas documentales –
Producción y dirección. 3. Películas documentales –
Autoría. I. Universidad Nacional Autónoma de México.
Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. II. t.
III. Ser.

070.18-scdd20

Biblioteca Nacional de México

D.R. © 2010, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Coyoacán, México 04510 DF

ISBN: 978-607-02-1817-0

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio*
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

loza. --
neral de
)
mentales --
ntales --
e México.
íficos. II. t.
xico

*A Cecilia y a su abuelo,
el rojo*

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE

1. El documento

Enseñanza
y unión

2. El guión cinematográfico

La historia
32; W
planificación

3. Entre Augusto y el teatro

Subordenación
dramática

4. Razones cinematográficas

La lógica
contradictoria

5. Los modos de expresión

La búsqueda
74; D
aproximación

6. Artistas dramáticos

El contexto
La estética

Contenido

AGRADECIMIENTOS, 11

INTRODUCCIÓN Y ACALARACIONES, 13

PRIMERA PARTE

1. El documental, cine artesanal: una práctica [supuestamente] sin reglas

Enseñanza hermética, 17; El maestro y sus discípulos, 18; Documentalistas de todos los países, ¿uníos?, 21; Babel, 24

2. El guión como función: el órgano y la prótesis

La historia y la imagen, 29; Rabiger y la *planeación*, 31; Jean Rouch y sus "apuntes fílmicos", 32; Wiseman y el juego de la oca, 34; Previsión e improvisación, 35; Vertov y la organización planificada, 37; El órgano y la herramienta, 39; *Verba volant*, 40

3. Entre Augusto Pérez y el Tigre de Santa Julia: drama e historia

Subordinados, 43; *Niebla*, 44; La vida aburrida, 47; Personajes y protagonistas, 50; Periodismo dramático, 52; Periódico vivo, 54; La verdad hasta la última coma, 56

4. Razones que procuran convencer: documental, retórica, historia y periodismo

La lógica informativa, 61; El cine sin continuista, 63; Método de conocimiento y arma de controversia, 64; De Gorgias a Michael Moore, 67; Engañosa y no confiable, 68

5. Los modos de abordar el conocimiento: géneros, modalidades y guión documental

La bola de cristal, 71; Catálogo, 72; Documental expositivo, 73; Documental de observación, 74; Documental interactivo, 75; Documental reflexivo, 75; Rabiger y Barnouw, 76; El modo de aproximarse a los sucesos, 77; Rectitud de intenciones, 83; Nuevas tendencias, 84

6. Artistas de lo verdadero: guión documental y estética

El conocer artístico, 89; Instrumento admirable, 91; Hacer algo bien, 93; Sócrates y lo útil, 95; La estética de lo *duro*, 98

SEGUNDA PARTE

7. Decisiones preliminares: investigación, elección del género y recursos

Imágenes y sonidos, 103; El motor de la argumentación, 106; Elogio de la eficacia, 108; Las coordenadas del género, 110; Borradores, 112

8. Prever, rodar y replantear: guión para rodaje, guión para montaje

Perseguir al Sol, 115; Los dos guiones, 116; ¿Qué grado de precisión?, 121; Improvisación referenciada, 122

9. Silencio y presencia musical: música y guión documental

Brahms y los desheredados, 125; Las variadas misiones de la música, 126; Devolver el alma a los fantasmas, 128; La música y el quehacer guionista, 129; Sinfonías y melodías concretas, 132

10. Inventar, ordenar y adornar: retórica y cine documental

Las tropelías de Trasibulo, 137; *Inventio, dispositio y elocutio*, 138; Los elementos del discurso, 141; Tropos, 144; Prácticas con brújula, 146

11. La función organizadora: estructura, discurso y estrategia

Precisiones, 149; Estructura del relato, 150; Los elementos de la estructura, 152; El gancho o la entrada, 152; Planteamiento, 153; Desarrollo, 155; El remate, 160; Estructura y géneros, 161; La estrategia: el relator y el hecho, 163; Conductos de información, 170; Articulación, 172; El factor personal, 175; Figuras retóricas, 176; Estilo y desautomatización, 181

12. Escribir documentales: el instrumental del guión

Funciones determinadas, 187; La sinopsis, 188; La hipótesis, 190; El guión descriptivo, 192; El guión técnico, 198; La escaleta, 201; Organizar lo impredecible, 205; El tiempo y la experiencia, 206; De *pitchings* y carpetas, 207; Manual para destripar documentales, 210

13. Apuntes misceláneos: instrucciones para después de las instrucciones

Minucias, 213; La imagen y la palabra, 214; Podólogos filmicos, 216; La voz de Dios y la voz del observador, 217; Intreracción de imagen y palabra, 218; Cuando la entrevista guía el relato, 219; La palabra, esa ¿intrusa?, 222; El código del relato, 223; Divide y embrollarás, 226; La imagen y la tarea de ilustrar, 227; Valoración y análisis de la imagen, 230; *El Leitmotiv*, 230; Se persigue la brevedad, 231; Un documental no es un libro, 232; Mnemotecnia para principiantes, 235; Las explicaciones visuales, 236; Documental e imagen de archivo, 237; Los finales que no concluyen, 238; Las secuencias convenidas, 239; ¿Para todo público?, 240; Invención de la verdad, 242; El juego y el juguete, 243; Orson Wells y los premios, 245

Epílogo: apuntes finales para talentosos y para inhábiles, 247

BIBLIOGRAFÍA, 253

ÍNDICE ONOMÁSTICO, 255

ÍNDICE FILMOGRÁFICO, 261

Para escri
tista potos
conocimie
sación con
es el apor
la música
mi más sin
Tamb
ración 200
(CUEC) de
nos capítu
sión en el
Gracias ta
tes observ
Peláez, a
a Mario A
ción del m
Grac
Autónom

ursos

e la eficacia, 108; Las

, 121; Improvisación

Devolver el alma a los
as concretas, 132

mentos del discurso,

ra, 152; El gancho o
ctura y géneros, 161;
Articulación, 172; El
31

descriptivo, 192; El
empo y la experien-
210

ones

oz de Dios y la voz
evista guía el relato,
mbrollarás, 226; La
El *Leitmotiv*, 230; Se
ia para principian-
237; Los finales que
40; Invención de la

Agradecimientos

Para escribir este texto conté con la valiosa contribución de la artista potosina Ifigenia Patiño, quien generosamente me ofreció sus conocimientos y consejos para abordar tanto el tema de la improvisación como otros relacionados con aquél. Igualmente inestimable es el aporte del compositor Gus Reyes, quien me guió por el tema de la música para documental. Para ambos un agradecimiento especial y mi más sincera gratitud y reconocimiento.

También debo agradecer al grupo de estudiantes de la generación 2008 del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM por haber dictaminado —sin saberlo— algunos capítulos de este escrito, al utilizarlo como material de discusión en el curso que compartimos en los primeros meses del 2010. Gracias también a quienes enriquecieron este texto con sus pertinentes observaciones; así como al editor del presente volumen, Rodolfo Peláez, a Gabriela García Jurado, a Miguel Bustos, Cristina Salinas y a Mario Alberto Jiménez, por el esmero que pusieron en la producción del mismo y su futura difusión.

Gracias al CUEC y, como siempre, a la Universidad Nacional Autónoma de México.

— CARLOS MENDOZA

Supongo que
documenta
acudiendo

Es, pu
en sus ma
siendo pre
lectores a la

Los al
modestos:
dad práctic
en plan mu
algunas no
en él enun

Sería u
tribuyera e
cine docum
aquí se pro

Sabem
nan otros e
y en circun
ser un fact
gramos de
quien escri

Introducción y aclaraciones

I
Supongo que casi nadie aprende a escribir guiones para películas documentales leyendo textos como éste, ni supera sus problemas acudiendo a los libros de autoayuda.

Es, pues, improbable que un escrito como el que el lector tiene en sus manos lo conduzca a escribir documentales que terminen siendo premiados en los más renombrados festivales, y ponga a sus lectores a las puertas de la celebridad.

Los alcances de textos de esta índole, suelen ser mucho más modestos: acaso contribuyan a que el lector encuentre alguna utilidad práctica en el contenido que se pone a su consideración, o, ya en plan muy ambicioso, persuadirlo de la conveniencia de adoptar algunas nociones aquí contenidas, o de compartir formas de trabajo en él enunciadas.

Sería un logro tan notable como inesperado que este texto contribuyera efectivamente a que alguien elaborase buenos guiones para cine documental, y que hiciera suyas las pautas metodológicas que aquí se proponen.

Sabemos que los documentalistas, al igual que quienes dominan otros oficios, adquieren su formación profesional por caminos y en circunstancias diversos. Dependiendo de éstos, un libro puede ser un factor de gran significado y utilidad, o un peso muerto: 350 gramos de papel impreso encajados en un estante. Naturalmente, quien escribe preferiría lo primero.

II

El cine documental no es una expresión globalizada, como sucede con su gemelo, el cine de ficción. Este modo cinematográfico, por diversas situaciones, continúa siendo una expresión de carácter regional, lo que significa que los filmes de este tipo que son conocidos en una zona del planeta, suelen ser poco vistos en otras. La desigual y heterogénea difusión del documental, se refleja negativamente en las publicaciones sobre esta materia, ya que cuando los autores recurren a ejemplificar con las películas a su alcance, suelen dejar fuera a muchos lectores, impedidos de contemplar los filmes de referencia. Este hecho pone límites a trabajos como el presente, y dificulta relativamente el debate en el ámbito del documental.

De ahí que sea necesario apercebir al lector que si bien este escrito no escapa del todo del problema mencionado, éste fue parcialmente paliado acompañando a las películas citadas con breves resúmenes de sus contenidos, así como con referencias explícitas a sus características.

Conviene, asimismo, advertir que quien suscribe evitó —por razones obvias— hacer referencia a los documentales por él realizados, y que a lo largo del escrito utiliza los términos “documental” y “no ficción” como sinónimos, no obstante que para algunos autores se trata de dos categorías distintas.

También se aclara que en este escrito hay repetidas referencias al guionista, al escritor de documentales, al realizador, y al guionista-realizador, no obstante que en el territorio del documental el guionista y el realizador son —frecuentemente— la misma persona.

Se advierte asimismo al lector que este escrito fue dividido en dos partes. La primera de ellas, que va del capítulo 1 al 6, intenta ubicar y contextualizar al guión para documental como disciplina específica. La segunda parte va del capítulo 7 al 13 y pretende avocarse a aspectos prácticos, si bien dista mucho de ser un texto de recetas y tips.

, como sucede
atográfico, por
de carácter re-
son conocidos
as. La desigual
ativamente en
s autores recu-
n dejar fuera a
de referencia.
dificulta rela-

i bien este es-
éste fue par-
as con breves
as explícitas a

e evitó —por
por él realiza-
documental” y
unos autores

as referencias
al guionista-
ntal el guio-
o persona.

dividido en
al 6, intenta
o disciplina
retende avo-
un texto de

PRIMERA PARTE

Enseñanza

Quien lo de
sitios anun
de esoterism
“sabiduría p
escolar.

Vivimo
objeto de in
bachiller pu
rio— de las
en una escu

Si bien
las escuelas
plantean, ex
matadores d
to de mucho

No obs
extravagante
persisten las
obstante qu
cumple varia
en diversas

I. El documental, cine artesanal

una práctica [supuestamente] sin reglas

Enseñanza hermética

Quien lo desee, puede encontrar en internet un buen número de sitios anunciando escuelas de hermética, que imparten cursos de esoterismo, ocultismo y hechicería. Según esas ofertas, la llamada “sabiduría para el alma” se puede adquirir a través de la enseñanza escolar.

Vivimos tiempos en los que las más insólitas disciplinas son objeto de intentos de sistematización para su enseñanza. Hoy, un bachiller puede decantarse hacia el aprendizaje —a nivel universitario— de las artes culinarias o del fútbol; y también puede inscribirse en una escuela de tauromaquia o de artes circenses.

Si bien quien esto suscribe carece de elementos para juzgar si las escuelas de ciencias ocultas cumplen con los objetivos que se plantean, existen evidencias de que las orientadas a preparar *chefs*, matadores de toros, trapeceistas y futbolistas pueden ufanarse del éxito de muchos de sus egresados.

No obstante, mientras la enseñanza formal de tantos oficios extravagantes va echando raíces, en el medio del cine documental persisten las voces que lo definen como una práctica sin pautas, no obstante que se trata de una disciplina que a inicios del siglo XXI cumple varias décadas de haberse convertido en objeto de enseñanza en diversas universidades del mundo.

Concebir una materia universitaria como un quehacer eminentemente intuitivo es una paradoja, como paradójico resulta que quienes postulan la máxima de que el documental es una práctica ajena a toda norma, escriban gruesos volúmenes con fórmulas que se pretenden útiles para dirigir documentales.

Si nos atenemos a lo que plantean quienes ponderan al documental como un oficio que escapa a toda posibilidad de regulación con propósitos didácticos, tendríamos que reconocer que la escuela hermética no es la que se dedica a la enseñanza de las llamadas "ciencias ocultas", sino aquel enigmático espacio en el que tiene lugar el aprendizaje del cine documental.

Existen, sin embargo, cineastas de no ficción y académicos ligados a esta disciplina, que no consideran su quehacer como un área del conocimiento cabalístico, y lo suponen susceptible de ser transmitido ordenadamente a otros. Dicha enseñanza, sin embargo, no postula verdades incuestionables ni admite propuestas teóricas o de método absolutas, como sucede en las escuelas encargadas de educar en disciplinas que aúnan principios teóricos y formulaciones técnicas con la expresión artística.

No obstante, la historia del cine documental, y su desarrollo singular, explican en buena medida la heterogeneidad de concepciones en torno a su propio quehacer.

El maestro y sus discípulos

El cine documental nació junto con el cinematógrafo de los hermanos Lumière, cuya primera filmación es una escena tomada de la realidad: la salida de los obreros de su propia fábrica. También fue de origen documental la primera presentación pública del cinematógrafo: la célebre imagen del tren llegando a la estación de La Ciotat.

No obstante la vocación inicial por mostrar imágenes tomadas del mundo histórico, intensamente explotada por los emisarios de los Lumière en varias ciudades del mundo, el cine se desarrolló rá-

pidamente con
Méliès se hizo
de la ficción.

Basta re
el film *Nana*
Grierson acu
modo de ha
buena parte
cionado nota
W. Griffith, e

De este
se debatía e
manera de h
rollaba acel

El avan
ción, tiene q
de éste. El é
actores, trajo
nematografía
te fue siendo

No hay
con actores,
ducción, y d
homogéneas

Decena
do, se ocup
ficción, por
película (pe
una especia
de una suer
nos referiam

Del otr
y sumergido
el cine docu

pidamente como lenguaje y como negocio, a partir de que Georges Méliès se hizo de un aparato cinematográfico e inauguró el camino de la ficción, a finales del siglo XIX.

Basta recordar que para 1922, cuando Robert Flaherty concluía el film *Nanook, el esquimal*, y poco tiempo después, cuando John Grierson acuñaba el término "documental" para denominar a ese modo de hacer cine, las películas actuadas ya eran un negocio en buena parte del mundo, y el lenguaje cinematográfico había evolucionado notablemente al impulso de aportaciones como las de David W. Griffith, entre otros.

De este modo, mientras en el terreno de la no ficción apenas se debatía en torno a las definiciones y los propósitos de esa otra manera de hacer películas, el cine producido en los estudios se desarrollaba aceleradamente.

El avance tardío del cine documental, en relación al cine de ficción, tiene que ver con las características que adquirió la producción de éste. El éxito comercial que acompañó al nacimiento del cine con actores, trajo consigo la organización del proceso de producción cinematográfico a nivel industrial, un modo de hacer que gradualmente fue siendo exportado y que pronto adquirió universalidad.

No hay duda de que la dimensión industrial adquirida por el cine con actores, trajo consigo la creación de estándares en materia de producción, y de procedimientos que facilitaron la expansión de nociones homogéneas en torno a su naturaleza, esquema productivo e historia.

Decenas o acaso centenares de libros publicados en todo el mundo, se ocupan de contar la historia del cine (la historia del cine de ficción, por supuesto), de explicar el proceso de producción de una película (película con actores, se entiende), o de explicar una fase o una especialidad determinada del mismo. Esos textos provienen de una suerte de tronco común, y reflejan la universalidad a la que nos referíamos unas líneas atrás.

Del otro lado, lejos del impulso que supone el éxito mercantil, y sumergido en un incesante debate acerca de su propia identidad, el cine documental ha vivido, en cambio, desdeñado por los grandes

productores y el público mayoritario. Tales circunstancias lo mantienen adherido a formas de producción artesanales que varían de un "taller" a otro y de uno a otro "maestro".

Esta suma de factores han influido para que los cineastas de no ficción se mantengan relativamente aislados, en la dispersión del debate y en la gran heterogeneidad de procedimientos y concepciones en que se ramifica el documental.

La producción bibliográfica documentalista inicialmente se ocupó de dar vida a un debate en torno a la naturaleza de este modo de hacer cine, y dio lugar a varios escritos en los que los realizadores aludían a su propio quehacer. No obstante, los textos con propuestas teóricas tardaron varias décadas en llegar, y no han podido contrarrestar sustantivamente la gran diversidad que prevalece en la comprensión del quehacer documentalista, aún carente de referentes irrefutables, puesto que lo que para unos es fundamental, para otros suele ser irrelevante.

Con la historia del documental pasa algo parecido. Fuera de las referencias a los clásicos o a los cineastas emblemáticos, cada escrito de carácter histórico cuenta una versión distinta.

A diferencia de lo que sucede en el cine de ficción, en el ámbito del documental —salvo verdaderas excepciones— el desarrollo y difusión del trabajo de sus realizadores continúa limitado a la escala regional: una característica que no han logrado revertir las decenas de festivales y muestras que se organizan por todo el mundo.

El cine de no ficción ha tenido un desarrollo lento y desigual en relación al de su gemelo, el cine de ficción; lo anterior no significa que se deba montar al documental sobre los mismos rieles que llevaron al cine actuado a conseguir el éxito mercantil y a someterlo a esquemas de producción industriales; tampoco es deseable ni posible forzar la homogeneidad en sus formulaciones teóricas, ni tratar de elaborar una historia única y oficial de este modo de hacer cine.

No obstante, la diversidad de concepciones teóricas y de procedimientos de esta forma de hacer cine, la excesiva fragmentación de sus concepciones metodológicas, y el aislamiento circundante,

plantean un
cinematográ
cer docume
y ordene la
ni omisiones

En la p
cumental fr
el maestro q
a ún grupo
través de un
limitaciones

Sin emb
lo mejor qu
en el terreno
y enriquecer
ginado en u
ñanza y prác
conjunto de
tar la existen
el cine docu

No es, p
chos han en
duda— nos
una fase o u
producción

Documenta

En 1948 se
minado Uni
dicha asamb
siguiente en

plantean una serie de problemas para la enseñanza de este modo cinematográfico. Entre ellos el de edificar un panorama del quehacer documentalista, así como una perspectiva histórica que recoja y ordene la diversidad a la que nos hemos referido, sin exclusiones ni omisiones significativas.

En la primera década del siglo XXI la enseñanza del cine documental frecuentemente remite a las fórmulas del Renacimiento: el maestro que transmite su experiencia y modo de entender el oficio a un grupo de aprendices que adquieren destrezas y habilidades a través de una práctica guiada, que también transfiere al discípulo las limitaciones de aquél.

Sin embargo, frente a éste y otros de los problemas enunciados, lo mejor que se puede hacer es dejar que fluya el diálogo necesario en el terreno de los conceptos y los métodos, e intentar estimularlo y enriquecerlo, aun con aportes tan modestos como el presente, originado en una propuesta construida en más de veinte años de enseñanza y práctica del cine documental, así como en la indagación. Un conjunto de planteamientos a través de los cuales se intenta sustentar la existencia de un vínculo histórico, de orden y de método entre el cine documental y otras materias, algunas de ellas milenarias.

No es, pues, ocioso ni inútil empujar esa interlocución que muchos han enriquecido con sus aportes, ideas y propuestas, que —sin duda— nos llevarán a reconocer, entre otras cosas, al guión como una fase o una función fundamental e ineludible en el proceso de producción de las películas documentales.

Documentalistas de todos los países, ¿uníos?

En 1948 se reunió un grupo de cineastas de no ficción, autodenominado Unión Mundial de Documentalistas. Tras un largo debate dicha asamblea consiguió definir las películas documentales bajo el siguiente enunciado:

todos los métodos para grabación en celuloide de cualquier aspecto de la realidad, interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos, que interesen ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanas, planteando problemas verdaderos así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas.¹

Quien conozca este tipo de reuniones, adivinará fácilmente que ese conclave optó por conciliar los puntos de vista de todos los presentes. Por ese camino, la Unión de Documentalistas aprobó una definición, tan flexible como inútil, que caracteriza al documental como una cosa y a la vez como su parte contraria.

Si intentásemos conciliar las definiciones de guión con que inicia este capítulo, seguramente elaboraríamos explicaciones tan distendidas como las de la junta documentalista de 1948, ya que según sus autores el guión para documental puede ser un texto escrito antes de la grabación, pero también un texto añadido a las imágenes ya montadas; puede ser literatura de creación, texto informativo o tejido hilvanado con entrevistas, y una simple articulación de imágenes y sonidos; puede ser sinónimo o sucedáneo de conceptos como "estructura" o "curva dramática" o, incluso, puede ser considerado como una fase inexistente del proceso de producción de esta clase de películas.

Está claro que el guión para documental no es una práctica sujeta al rigor teórico-experimental de la ciencia; también es cierto que esta materia no admite la existencia de comités de vigilancia metodológica, ni de policías teóricas, por lo que nadie —incluido el autor de estas líneas— está en condiciones de erigirse en autoridad inapelable en el tema. No obstante, tal vez podamos convenir en que una cosa es la diversidad de procedimientos sustentada en fórmulas y enfoques más o menos rigurosos, y otra muy distinta es poner por escrito las visiones parciales y que cada cual se haya hecho de su propio quehacer.

¹ Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental*, p. 84.

Probablemente nada a la manera de explicar el lógico que mental, como cine de ficción.

Muchos Grierson, Igo Álvarez ninguno de el método gicas afines.

Es pro territorio d obedezca e estudio y la sobre estas y difundido.

Por lo cómo se ha prácticas q es fundam para otro; n sin cuidado.

Todo vuelo en e con el que mientos de dos maestr nales que v experienci a reglas de como una suele aboro

Probablemente la naturaleza de la práctica de la no ficción, aunada a la marginalidad a la que fue condenada durante largos años, expliquen la ausencia de algo parecido a un corpus teórico-metodológico que cuente con aceptación en el pequeño universo del documental, como ciertamente existe —de mucho tiempo atrás— en el cine de ficción.

Muchos documentalistas han sido afectos a escribir: John Grierson, Dziga Vertov, Jean Vigo, Joris Ivens, Jean Rouch y Santiago Álvarez dejaron textos relacionados con su quehacer. Empero, ninguno de ellos se interesó demasiado por conocer y desentrañar el método de trabajo de los demás, ni por buscar claves metodológicas afines.

Es probable, asimismo, que la laxitud que encontramos en el territorio de la formulación teórica y metodológica del documental, obedezca en general al desigual desarrollo que existe en relación al estudio y la enseñanza de esta disciplina; también lo es que el debate sobre estas cuestiones ha sido insuficiente y escasamente promovido y difundido.

Por lo pronto habrá que aceptar que la idea de lo que es y de cómo se hace esta clase de cine, varía de un clan a otro, y auspicia prácticas que podíamos calificar de tribales. De tal suerte que lo que es fundamental para un grupo de documentalistas, es irrelevante para otro; normalmente los usos y costumbres de una tribu le tienen sin cuidado a otra.

Todo aquel que haya reunido un buen número de horas de vuelo en el ámbito del documental, habrá constatado el desprecio con el que algunos colegas se asoman a los filmes y a los planteamientos de los otros, una actitud que no es ajena a algunos conocidos maestros. De ahí que sea frecuente encontrarse con profesionales que ven al documental como una práctica que se rige por la experiencia personal, que no se debe someter a método alguno ni a reglas determinadas. De ahí que ponderen a este tipo de filmes como una expresión tan agreste, como muchos de los temas que suele abordar.

Babel

Uno de los pocos libros en lengua española que se centra en el tema del guión para cine documental, es *Guión argumental, guión documental* del argentino Simón Feldman.² En las primeras páginas de ese texto el autor formula y responde cinco preguntas: ¿qué es el guión?, ¿para qué se utiliza?, ¿cómo se escribe?, ¿cuáles son sus límites?, y ¿se puede aprender su técnica?

Las respuestas de Feldman son directas y concisas; reflejan claridad de ideas y experiencia. Un conjunto de nociones que dan inicio a un escrito serio y sencillo sobre esta materia, al que —sin embargo— se le podría reprochar cierta inclinación hacia las fórmulas del drama y de uno de los descendientes de éste, el guión para cine de ficción.

Es notable, sin embargo, que Feldman no se haya preguntado si es necesario el guión para documental, o si es viable escribir guiones siempre que se va a realizar un film de no ficción. Dos preguntas que aún hoy hacen enmudecer a muchos profesores de cinematografía.

Existen una gran diversidad de modos de entender y usar el guión en el ámbito del cine de no ficción. Una somera revisión de distintos textos especializados en cine documental, puede ilustrar estas diferencias; por ejemplo, para el catalán Llorenç Soler, autor del libro *Realización de documentales y reportajes para televisión*, «el guión de un documental, de un reportaje, puede ser muchas cosas. Incluso un texto farragoso escrito sin conocer previamente las imágenes».³

Soler alude a uno de los peores vicios que han lastrado al documental, aquel que se basa en encargar, por un lado, a un escritor o a un periodista escribir un texto —en ocasiones efectivamente farragoso—, y por otro, poner a un editor a pegar escenas que ilustren

² Simón Feldman, *Guión argumental, guión documental*, p. 171.

³ Llorenç Soler, *Realización de documentales y reportajes para televisión*, p. 128.

(con mayo
acompañad
mente clás

Más ac

guión p
crito ar
ya mor
inform
de per
nes y s

Y cono
de ser muc

Por su
dirección de
de la palab
la correspo
al que con
director de
obstante, s
director] a
a cabo (o n
contribuye
del director
pitch de su

Unas
propias del
ción, como
dramática
max en la t

⁴ *Ibidem*, p. 128.

⁵ Michael Rabi

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

(con mayor o menor acierto) aquel escrito, leído por un locutor y acompañado por largos fragmentos de una obra musical generalmente clásica.

Más adelante Soler abunda:

guión puede ser texto escrito, pero puede no serlo. Puede ser texto escrito antes de la grabación, pero puede ser texto añadido a las imágenes ya montadas. Guión puede ser literatura de creación o texto puramente informativo, puede ser también un tejido hilvanado de declaraciones de personajes entrevistados. Guión puede ser articulación de imágenes y sonidos obtenida en la mesa de edición.

Y concluye con manga ancha: «guión, como podemos ver, puede ser muchas cosas, aisladamente o todas a la vez».⁴

Por su parte, Michael Rabiger, autor del conocido *Tratado de dirección de documentales*,⁵ después de eludir durante años el empleo de la palabra “guión” en las ediciones iniciales de ese conocido texto, en la correspondiente a 2007 se refiere, al fin, al guión del proyecto, al que considera necesario «para poner en claro las intenciones del director de documentales, así como para buscar financiación», no obstante, según Rabiger, la función central del guión «es obligarle [al director] a clarificar al análisis temático y logístico que se ha llevado a cabo (o no) durante la investigación».⁶ Según ese autor, el guión contribuye a esbozar una imagen clara y atractiva de las intenciones del director de documentales cuando llegue el momento de hacer el *pitch* de su película.

Unas líneas adelante Rabiger define lo que considera las tareas propias del guión, que competen tanto al documental como a la ficción, como «informar y emocionar al público», y habla de «tensión dramática y conflictos entre fuerzas opuestas», así como de un «clímax en la tensión entre esas fuerzas opuestas».⁷

⁴ *Ibidem*, p. 129.

⁵ Michael Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*, p. 227.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

Es interesante hacer referencia, asimismo, al manual escrito por Nel Escudero, titulado *Las claves del documental*. En él Escudero establece que, a su entender, lo fundamental es la estructura:

se ha dicho y se ha escrito tanto sobre la estructura de una película o de un programa audiovisual que poco hay que añadir. Tan sólo recordar [...] que existe y que su principal función es una, que el documental no se "caiga".

Hay quien la crea antes que nada, incluso antes que el guión [prosigue Nel Escudero, refiriéndose a la estructura]. Sobre ella edifican las secuencias y a ella somete las ocurrencias. Por el contrario hay quien las fabrica *a posteriori*, con los materiales rodados, los archivos buscados, las entrevistas hechas. Incluso existe el caso de quien no la tiene en cuenta en absoluto, crea todo un documental sin que haya un esqueleto consciente (¿qué otra cosa es la estructura?) y, sin embargo, consigue que no se caiga, sea [sic] un producto proporcionado y bien medido. ¿Significa en este caso que la estructura no existe? Para nada; es solo que se ha dejado en manos del instinto lo que normalmente pertenece a la razón. Escarba un poco y la encontrará.⁸

Parece necesario, por último, volver a Simón Feldman para consignar su postura: «un guionista o el propio director —o ambos— necesitan esbozar y luego desarrollar la línea narrativa, los comentarios o los diálogos y todo otro elemento descriptivo, en forma *escrita*, ya que ésta es la forma más simple, precisa y económica de hacerlo».⁹ El propio Feldman agrega: «otra razón reside en las complejidades y los costos de cualquier rodaje, que exige un texto previo minucioso que permita planificar y ejecutar la obra prevista con el menor número de dificultades».¹⁰

Como habrá advertido el lector, no podían ser más diversas las explicaciones y definiciones publicadas en torno al guión para documental.

Vale destacar que lo que expresan los escritos citados está en consonancia con lo que sucede en el campo de la docencia, en donde

⁸ Nel Escudero, *Las claves del documental*, pp. 27-28.

⁹ Feldman, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*, p. 14.

manual escrito por
en el Escudero esta-
estructura:

de una película o de
ir. Tan sólo recordar
que el documental no

s que el guión [pro-
obre ella edifican las
contrario hay quien
los archivos busca-
quien no la tiene en
e haya un esqueleto
embargo, consigue
ado y bien medido.
Para nada; es sólo
nalmente pertenece

n Feldman para
director —o am-
narrativa, los co-
riptivo, en forma
y económica de
side en las com-
e un texto previo
prevista con el

más diversas las
guión para do-

citados está en
encia, en donde

la enseñanza teórico-práctica del guión para filmes de ficción, se inscribe dentro de parámetros ampliamente aceptados y compartidos, mientras el guión para documental continúa siendo objeto de los más variados enfoques o suele ser calificado como una tarea inútil, de acuerdo a la particular formación de cada profesor.

Es pertinente preguntarse si todos los enfoques y formas de enseñar a hacer películas de no ficción, son válidos y representan contribuciones parciales que conviven en el heterogéneo ámbito de la formulación teórica del cine documental.

También es válido cuestionarse si la extrema diversidad metodológica y conceptual de este modo de hacer cine —del guión para documental, en este caso— constituye un hecho positivo. Una pregunta difícil de responder.

La historia

El desarrollo
hacer y de
encontrar
una película

El cine
anterior.

Kosala
que su forma
ración de
imágenes»
más imponente

Kosala
toria», como
principian

7. La
de
his
la t
jam

! «Visión, tal
21 de octubre

2. El guión como función

el órgano y la prótesis

La historia y la imagen

El desarrollo del cine documental ha dado lugar a diversos modos de hacer y de entender esa forma cinematográfica; de ahí que sea fácil encontrarse con quienes descartan que el proceso de producción de una película de no ficción, deba pasar por la escritura de un guión.

El cineasta ruso Viktor Kosakovski es un buen ejemplo de lo anterior.

Kosakovski, un documentalista reconocido en Europa, afirma que su forma de trabajo no pasa en momento alguno por la elaboración de un guión: «yo empiezo sin guión, sin estructura, sólo con imágenes», y concluye categórico: «En cine, después de todo, lo más importante es la imagen, no la historia».¹

Kosakovski se decanta hacia la imagen, y subestima a «la historia», cosa que reafirma en los puntos 7 y 8 de sus «Consejos para principiantes», que a continuación transcribo:

7. La toma es la base del cine. Recuerda que el cine fue inventado a partir de una sola toma (documental, por cierto) sin historia. O tal vez la historia ya estaba dentro de esa toma. Primero que nada, y sobre todo, la toma debe proveer a los espectadores de nuevas impresiones que jamás haya tenido.

¹ «Visión, talento e ideas, entrevista con el director Viktor Kosakovski», *El Clarín*, Buenos Aires, 21 de octubre de 2003.

8. La historia es importante para el documental, pero más importante es la percepción. Piensa, primero, lo que los espectadores sentirán al ver tus tomas. Luego, estructura dramáticamente tu película a partir de esos sentimientos provocados en el espectador.²

Las afirmaciones de este cineasta son, sin embargo, refutables: en primer lugar, es necesario precisar que si bien el cine fue «inventado a partir de una sola toma [...] sin historia», también lo es que los inventores de éste —los hermanos Lumière— filmaron esas primeras escenas en condiciones en las que poco les importaba proponer una narración basada en imágenes, ya que su motivación principal era probar la capacidad del cinematógrafo para imitar la realidad.

No hay, por otro lado, evidencia de que los Lumière formularan ninguna propuesta narrativa ni artística ligada al uso del artefacto que construyeron. No está claro, pues, que el cine haya sido «inventado a partir de una sola toma, sin historia», puesto que sus creadores no se plantearon el dilema de contar o no contar historias.

Es preciso recordar, por otra parte, que una de las primeras filmaciones presentadas por estos inventores franceses es la titulada *El regador regado* (1895). Dicha película es una breve y sencilla puesta en escena que deja constancia que a los hermanos Lumière les daba igual filmar escenas tomadas de la realidad, que pequeñas historias actuadas, ya que tan sólo buscaban promover un artefacto en el que veían una atracción de feria, cuya comercialización les era urgente.

Cabe destacar, sin embargo, que los primeros documentalistas ponderaron como su principal tarea narrar o relatar sucesos que tenían lugar en el mundo fáctico. Para Robert Flaherty —por ejemplo— la función central del documental es «narrar la verdad de la forma más adecuada».³ Otros, como Vertov y Rouch, otorgan una

² Juan Manuel Sepúlveda, «El cine como una posibilidad de materializar la vida: entrevista a Viktor Kosakovski», en *Estudios Cinematográficos: Revista de Actualización Técnica y Académica*, p. 76.

³ Michael Rabiger, «La función del "documental"», en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, p. 145.

importancia c
así, ninguno
toma como el
Sobra de
refutables, su
planteamiento
gran diversidad
guión para do

Rabiger y la

Michael Rabiger
cian en la prá
obligado para
ción de este m

Como ya
prácticamente
ción de docum
no considerad
este tipo de fi
nes a la funci

Por ejem
ción», el auto

Antes de
película.
mos some
investigac

La ger
rante la f
planificac
se han de

¹ Michael Rabiger

importancia central al montaje; es decir, a la vertebración del relato; así, ninguno de ellos coincide con Kosakovski en considerar a la toma como el elemento central de su quehacer.

Sobra decir que si bien las afirmaciones de Kosakovski son refutables, su trabajo está fuera de discusión, y si hemos citado sus planteamientos es porque representan uno de los extremos de la gran diversidad de concepciones que conviven en el territorio del guión para documental.

Rabiger y la planeación

Michael Rabiger es uno de los autores más leídos por quienes se inician en la práctica del documental. Por eso representa un referente obligado para hablar del guión como parte del proceso de producción de este modo cinematográfico.

Como ya hemos comentado en el capítulo anterior, este autor prácticamente evitó en las dos primeras ediciones de su libro *Dirección de documentales* utilizar el término "guión", al que, por lo visto, no consideraba una parte sustantiva del proceso de producción de este tipo de filmes. No obstante, en dicho texto hay reiteradas alusiones a la función que Rabiger atribuye al guión.

Por ejemplo, en el apartado titulado «Resumen de la preproducción», el autor recomienda:

Antes de comenzar el rodaje, asegúrese de lo que quiere que exprese la película. Sin planificación no hay película. La presión a la que nos vemos sometidos durante el rodaje nos impide dedicarnos a las tareas de investigación.

La generalización es enemiga del arte; lo que se ha descubierto durante la fase de investigación sólo funciona si se desarrolla mediante la planificación específica de las tomas, las secuencias y las preguntas que se han de formular.⁴

⁴ Michael Rabiger, *Dirección de documentales*, pp. 213-214.

Rabiger aludía a las tareas de “planeación” propias del guión, pero durante años paradójicamente desestimó a éste como la herramienta adecuada para llevar a cabo dicha tarea.

Es curioso que este tratadista esquivase al guión como instrumento clave del proceso de producción de documentales, puesto que algunas de las películas que comenta elogiosamente en su libro, son filmes en cuyos créditos se destaca la escritura del guión, generalmente asociada a la realización. Probablemente terminó resultando cuestionable para este autor el hecho de invitar al lector a incursionar en el terreno del documental, dotarlo de recetas y “tips”, mientras negaba al guión como parte del proceso de dirigir documentales. Una omisión reparada en la tercera edición de dicho texto, que bajo el título de *Tratado de dirección de documentales* fue publicada en 2007, a través de un texto breve y superficial en torno al guión.

Jean Rouch y sus “apuntes filmicos”

Una mención aparte para el emblemático documentalista francés Jean Rouch. Otro cineasta que solía prescindir del guión, y lo explicaba así: «Nunca he escrito nada antes de comenzar un film, y cuando, por motivos administrativos o financieros, me he visto obligado a redactar un guión, una escaleta o una sinopsis, jamás se han realizado los filmes correspondientes».⁵

Rouch dejó escritos que se refieren a su forma de trabajo: «La cámara (y desde hace algunos años el magnetófono) se han convertido para mí en unos instrumentos indispensables, tan indispensables como el block de notas y la estilográfica, porque cada uno de ellos tiene su especialidad, su momento de utilización».⁶

⁵ Jean Rouch, «El cine del futuro», en Joaquín Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *op. cit.*, p. 148.

⁶ *Ibidem*, p. 149.

El trabajo de la antropología con las personas, el estudio de la etnohistoria, la información de la entrevista, el estudio del contexto.

No es una grabadora de notas y una investigación de campo, desprendido del proceso que sigue.

Se pueden hacer apuntes filmicos, notas que se toman en el campo y son una investigación con la cámara, mediante planes.

Un método de audio grabado por el realizador o el film y en que se graba.

Sin embargo, la investigación como parte de una simbiosis entre ambas tareas.

Es digno de Rouch optar por ejemplos en fragmentos, indudablemente puesto que

El trabajo de Jean Rouch está adherido a la etnografía, una rama de la antropología social que se funda en la investigación y relación con las personas y las comunidades sujetas a estudio. Según el método de la etnografía, el trabajo de campo es fundamental para obtener la información relativa al grupo étnico estudiado. Dicho trabajo hace de la entrevista y la observación dos aspectos vitales en el planteamiento del cineasta francés.

No es casual, entonces, que Rouch viera en la cámara y en la grabadora de audio (el magnetófono) herramientas similares al block de notas y a la estilográfica, dos herramientas básicas en la investigación de campo. Por eso, de sus propias afirmaciones podemos desprender que este documentalista concebía al rodaje como un proceso que sintetizaba la investigación y la filmación.

Se puede afirmar que Rouch trabajaba a partir de tomar "apuntes filmicos"; es decir, de elaborar un registro que combinaba las notas que se hacen durante una investigación, con el registro de imágenes y sonidos. Un registro que reunía la observación y la investigación con las soluciones cinematográficas, frecuentemente filmadas mediante planos secuencia.

Un método cuyos resultados —la película filmada y las cintas de audio grabadas— exigen un proceso de evaluación en el que el realizador decidirá posteriormente qué escenas formarán parte del film y en qué lugar del mismo; y cuáles serán desechadas.

Sin embargo, esta forma de trabajo que conjuga las tareas de la investigación con las del rodaje, no supone la supresión del guión como parte del proceso de producción. Se trata de una suerte de simbiosis entre la investigación y el rodaje; un proceso que delega en ambas tareas la función normalmente asignada al guión.

Es digno de destacar, por otra parte, que en algunos casos Rouch optó por soluciones asociadas al trabajo tradicional de guión. Por ejemplo, la voz en off de las películas *Los amos locos* (1955) y en fragmentos de *Yo, un negro* (1958), a cargo de este realizador, es indudablemente un recurso vinculado al quehacer del guionista, puesto que se trata de un texto escrito con el propósito de organi-

zar y dotar de sentido a un conjunto de escenas que serían difíciles de comprender sin ese relato verbal; así, Rouch —quien decía no escribir guiones— utilizó un procedimiento ordenador, habitual del guión, que se elabora para encauzar el proceso de montaje de un documental.

Al igual que lo hice al referirme a Kosakovski —y lo haré aludiendo a Frederick Wiseman—, debo aclarar que el propósito de estos comentarios no es enmendarle la plana a Jean Rouch, ni mostrarlo como alguien incongruente. Se trata, únicamente, de penetrar en su método de trabajo, e intentar identificar de qué manera enfrentaba las tareas habitualmente asignadas al guión.

Wiseman y el juego de la oca

Muy próximo a algunos de los rasgos del método de trabajo empleado por Jean Rouch, se sitúa el quehacer del estadounidense Frederick Wiseman, también basado en el registro sincrónico de imagen y sonido, aunque evidentemente alejado de la vocación etnográfica de aquél.

Al igual que Rouch, Wiseman suele prescindir de la formalidad del guión escrito, y basa su método en una breve investigación, a la que sigue una etapa de registro simultáneo de imagen y sonido. Leamos esta descripción del modo de trabajar de este documentalista:

Luego de la autorización para filmar libremente en el lugar seleccionado (con la excepción, rara, de aquellos que rehusaron ser filmados), uno o dos días de inspección sumaria, posteriormente la inmersión en locaciones y en la filmación (seis a ocho semanas) con toma directa en el sitio y a sus sujetos, sin intromisión, sin preguntas; Wiseman mismo sostiene la percha para el registro del sonido directo y orienta las tomas de su camarógrafo (de setenta a cien horas de rushes); en el transcurso de un proceso de montaje (de seis a doce meses) que se parece más al juego de la oca (un mosaico) que a la fabricación de una historia; se elabora el sentido social de la institución por medio de la intrincación dramática de

las situa
así como

De la d
de este con
Wiseman d
preliminar
te el proces
personalme
correr las si
periodo par
esa fórmula
del guión, a
para ordena

Por este
pleados por
ceso de orde
ba señalada
del guión.

Previsión e

En contraste
necionados,
Feldman en
de destacar
ma aconseja
se por la el
precisa y ec
porque al es
nor número

⁷ François Niny
pp. 227-228.

⁸ Simón Feldman

las situaciones y de las relaciones; rechazo de cualquier música agregada, así como de todo comentario.⁷

De la descripción anterior se desprende que los procedimientos de este conocido cineasta, privilegian la espontaneidad del registro. Wiseman da lugar a una exploración relativamente superficial y preliminar del tema que está por abordar —limita deliberadamente el proceso de investigación—, orienta el rodaje manipulando personalmente la *caña* en la que está colocado el micrófono, y deja correr las situaciones sin hacer preguntas. Más tarde abrirá un largo periodo para organizar las abundantes imágenes registradas bajo esa fórmula; un periodo inevitablemente relacionado con las tareas del guión, así se trate de un guión que tal vez no pase por el papel, para ordenar el proceso de montaje.

Por este camino, mediante procedimientos parecidos a los empleados por Rouch y Kosakovski, Wiseman ve en el montaje un proceso de ordenamiento de los materiales filmados bajo las pautas arriba señaladas, e inscribe dicho proceso en la función y en las tareas del guión.

Previsión e improvisación

En contraste con las formulaciones de los tres cineastas arriba mencionados, es necesario regresar a los planteamientos de Simón Feldman en su texto *Guión argumental, guión documental*, con el fin de destacar que a diferencia de los ejemplos citados, este autor estima aconsejable que el proceso de producción de un documental pase por la elaboración de un guión «porque ésta es la forma más precisa y económica de esbozar y desarrollar una línea narrativa, y porque al escribir se planifica y ejecuta la obra prevista con el menor número de dificultades».⁸

⁷ François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*, pp. 227-228.

⁸ Simón Feldman, *Guión argumental, guión documental*, p. 14.

Siguiendo a Feldman, podemos afirmar que el guión es, en esencia, un trabajo de valoración y organización de la investigación; un instrumento para planificar la producción, así como para ordenar las imágenes y los sonidos registrados.

Esto significa que, cuando se elude la elaboración formal de un guión, se suele desestimar la planeación de la que habla Feldman, y se pospone un conjunto de decisiones que podrían estar prefiguradas en una guía escrita.

Cuando un documentalista decide, en pleno rodaje y sin un guión previo, qué escena filmar, qué emplazamiento o movimiento de cámara realizar, o a quién entrevistar, está tomando decisiones que, en muchos casos, podían haberse anticipado de manera ordenada en un guión, siempre que la investigación y lo previsible del tema lo permitieran. El hecho de aplazar ciertas decisiones que podrían haber sido previstas en un guión, no significa necesariamente que éstas carezcan de sentido o sean absurdas, sino que el realizador está cumpliendo con tareas asignadas al guión, prescindiendo de la escritura de éste.

Ahora bien, en el momento en que se encara el proceso de montar el material filmado, y se debe escoger la escena que va a iniciar la película, así como la que le sigue, con los respectivos sonidos y palabras que acompañan a éstas, se está de lleno en los terrenos del guión, puesto que el realizador o el encargado del montaje están haciendo uso de un criterio ordenador, propio de esa etapa del proceso de producción, así no hayan escrito una sola línea.

No se evita, pues, "hacer un guión" cuando se toman decisiones como las antes mencionadas prescindiendo del papel, del lápiz y de la formalidad de la escritura. Muchas veces, cuando se evita escribir un guión, tan sólo se elude ese ejercicio formal y se delega casi todo en dos factores falibles: la memoria y la intuición, dos funciones emparentadas con la improvisación.

Cuando se prescinde de la escritura del guión, se aplaza la toma de diversas decisiones que podrían haber quedado prefiguradas en un papel, hasta donde lo previsible del tema lo permita, an-

tes del rodaje, la toma de decisiones sobre la materia de que se trata, que la memoria de los dineros, prever y anticipar los palos de cine.

Cuando es necesario determinar lo posible elaborar un documento secundario que desempeña una función que se decide por intuición.

Vertov y la cámara

Los escritos de Vertov sobre el papel que es el método de trabajo propio de Vertov.

Cine-ojo con la cámara.

El método mental de Vertov.

a) Basado en la película "El cine-ojo".

b) Basado en los documentos de Vertov.

² Dizga Vertov, «El cine-ojo», en: Vertov, op. cit. (eds.), op. cit.

tes del rodaje. Frecuentemente quien no utiliza un guión difiere la toma de decisiones, deja a las ocurrencias lo que podía haber sido materia de la planeación, y pone en riesgo su película, toda vez que la memoria puede flaquear, porque es más difícil administrar los dineros de la producción cuando no hay planeación y porque prever y anticipar evitan, casi siempre, que los realizadores se den palos de ciego.

Cuando se emprende la producción de un documental, es necesario determinar si las características del tema escogido hacen posible elaborar una guía escrita. No obstante, este asunto es secundario cuando lo fundamental es entender que la función que desempeña el guión se ha de cumplir necesariamente, más allá de que se decida escribirlo, se le lleve en la mente, o se le deje a la intuición.

Vertov y la organización planificada

Los escritos de Dziga Vertov nos dejaron algunas claves acerca del papel que este documentalista emblemático asignaba al guión en su método de trabajo. A continuación la fórmula mediante la cual el propio Vertov sintetizaba, en 1926, las claves de su quehacer:

Cine-ojo = yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto).

El método del cine-ojo es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

- a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.
- b) Basado en una organización planificada de los cine-materiales fijados sobre la película.⁹

⁹ Dziga Vertov, «El ABC de los Kinoks», en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *op. cit.*, p. 31.

Como el lector podrá advertir, Vertov no alude directamente al guión en el esquema metodológico arriba desplegado, ni se refiere a la escritura en papel como parte del mismo. No obstante, es notorio el énfasis que aplica en la tarea de planificar («fijación planificada» y «organización planificada»), inequívocamente ligada a una función sustantiva del guión. Lamentablemente, este cineasta no se refiere detalladamente al guión en el resto de sus escritos; no obstante, en algunos pasajes de éstos, hace alusiones significativas:

«El Kino-Pravda no obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida *tal como es* y sólo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones». ¹⁰ Del anterior comentario se desprende que, en la manera de trabajar de este cineasta, «el guión del escritor» es un proceso posterior al rodaje, en el que se elabora un registro de «la vida como es», y es posteriormente cuando se trabaja en la deducción de «las conclusiones de sus observaciones»... ¿mediante un guión? Al parecer sí, como se desprende de otro pasaje del mismo texto de Vertov: «la próxima obra de los kinoks será un film experimental que realizaremos sin guión, sin simulacro previo de guión». ¹¹ La frase transcrita permite deducir que al autor y su grupo —los *kinoki*— trabajaban habitualmente con auxilio de un guión, un «simulacro previo de guión» lo llama Vertov, y que al momento en que escribió el texto de referencia, se preparaban para experimentar prescindiendo de éste.

No obstante lo escueto de los comentarios, éstos constituyen un valioso testimonio que permite hacerse una idea del papel que jugó el guión en el trabajo del notable documentalista que fue Vertov.

¹⁰ Dizga Vertov, «El Kino-Pravda», en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *op. cit.*, p. 46.

¹¹ *Ibidem*, p. 48.

El órgano y

El guión pa
estratégicos
canismo qu
tigación; co
esa fase; ob
mación al e
que debe re
rodaje y por
balance de
la etapa del

El guión
como un órg
de las tareas
so sistemati
ción se relac

De este
lada a las qu
zación y el
estéril, pues
cación inter

La pala
instrumento
para referir
estructura y
fueron comp
y función re
do e inferior

Si acep
rramienta de
un documen

El órgano y la herramienta

El guión para documental es —en la práctica— uno de los ejes estratégicos del proceso de producción, porque representa al mecanismo que demanda la información recabada durante la investigación; contribuye a la organización de los datos obtenidos en esa fase; obliga a determinar la estrategia para presentar esa información al espectador; plantea las necesidades técnicas y logísticas que debe resolver la producción; hará las veces de guía durante el rodaje y porque —finalmente— será el instrumento para hacer un balance de lo filmado y reformular u orientar el discurso durante la etapa del montaje.

El guión puede ser visto como una herramienta, pero también como un órgano que tiene una serie de funciones vinculadas al resto de las tareas de la producción, puesto que forma parte de un proceso sistematizado en el que todas las etapas del proceso de producción se relacionan entre sí.

De este modo, la relevancia de la función del guión está vinculada a las que desempeñan la investigación, la producción, la realización y el montaje. Sin esa interrelación, el guión sería un escrito estéril, puesto que no es ni película documental ni texto cuya publicación interese a casi nadie.

La palabra "órgano" proviene del latín *organum*, que significa instrumento o herramienta. Este término fue trasladado a la biología para referirse a un conjunto asociado de tejidos que se unen en una estructura y tienen una función. Los órganos del cuerpo humano fueron comparados con herramientas; herramientas cuya estructura y función representan un nivel de organización superior al del tejido e inferior al del sistema del que forman parte.

Si aceptamos —por analogía— que el guión es un órgano-herramienta dentro de ese sistema que es el proceso de producción de un documental, podemos convenir en que sus funciones consisten

clude directamente al
elegado, ni se refiere
o obstante, es notorio
jación planificada» y
ligada a una función
ineasta no se refiere
itos; no obstante, en
ativas:

desarrolle de acuer-
va y registra la vida
conclusiones de sus
esprende que, en la
del escritor» es un
a un registro de «la
se trabaja en la de-
ciones»... ¿median-
e de otro pasaje del
los kinoks será un
in simulacro previo
r que al autor y su
e con auxilio de un
na Vertov, y que al
se preparaban para

stos constituyen un
del papel que jugó
que fue Vertov.

en valorar y aquilatar la investigación, planear la producción y el rodaje, organizar las imágenes y los sonidos registrados, así como la música que acompaña a las escenas. Una serie de funciones que, por cierto, no son ajenas a la labor de ningún documentalista.

Asunto aparte será determinar si la existencia formal del órgano es condición para que se cumpla la función que éste desempeña. Así, por ejemplo, una persona que no cuenta con el órgano llamado pierna, puede utilizar objetos para cumplir la función que normalmente ésta desempeña, tales como prótesis, muletas, bastones o palos de escoba. De este modo, si bien la pierna —el órgano— no existe o está inutilizada, la función que desempeña puede ser reemplazada —deficiencias más, deficiencias menos— con cualquiera de aquellos artefactos.

Por el mismo camino, la función del guión puede tratar de ser cumplida mediante la improvisación, la investigación, o el rodaje poco planificado. Asunto aparte es aquilatar la diferencia entre moverse con su propia extremidad o valiéndose de una prótesis de madera.

Verba volant

Algunos atribuyen a Sir Francis Bacon haber dicho que «la lectura hace al hombre completo; la conversación, ágil, y el escribir, preciso». Quedémonos con la tercera afirmación de Bacon. Escribir dota al hombre de precisión.

De las muchas actividades que desarrolla el ser humano, algunas tienen que ver con la escritura. El hombre escribe para retener en la mente lo que piensa, hace, sabe, sueña o proyecta. Se escribe —entre otras cosas— para no olvidar.

La permanencia de lo pensado, lo soñado, lo hecho y lo proyectado, nos hace más precisos, pero también más prácticos, reflexivos y memoriosos. *Verba volant, scripta manent*, dice el latinajo clásico: «las palabras vuelan, los escritos permanecen».

Más ce
sentencia, c
ejecuta la ob
observación

¿Por qu
para impedi
tos pierdan
bajo con el

Escribi
lo que se pi
contribuye
hace cargo c

Sin du
por distinta
mento: una

Salvo v
documental

Escribi
guiones, y c
el historiado
preguntarse
cumentalista

Podría
se propagó
escritura—
predominio
teatro y la li
sayo y el re
en el cine d

No obs
es un asunto
naturaleza c
en el mund

Un asu

Más cerca de nuestro tiempo y nuestro tema, Simón Feldman sentencia, como ya hemos citado antes: «al escribir se planifica y ejecuta la obra prevista con el menor número de dificultades». Una observación tan simple como útil.

¿Por qué escribir, entonces, guiones para documentales? Pues para impedir que las palabras vuelen, y que las ideas y planteamientos pierdan precisión; pero también para planificar y ejecutar el trabajo con el menor número de errores y dificultades.

Escribir obliga a precisar, sí, pero también a responsabilizarse de lo que se piensa o planea. También obliga a pensar o —al menos— contribuye a concentrarse y deliberar. El que escribe un guión se hace cargo de la filmación que planifica y, más tarde, llevará a cabo.

Sin duda existen documentalistas que son incapaces de escribir, por distintas razones; esa inhabilidad es, en principio, un impedimento: una barrera que es conveniente superar.

Salvo verdaderas excepciones, escribir es tan necesario para el documentalista como ver u oír, como observar y escuchar.

Escribir es un ejercicio afín entre el documentalista que escribe guiones, y quienes se dedican a los oficios vinculados a aquél, como el historiador, el reportero, el cronista o el antropólogo. Habría que preguntarse si la práctica de la escritura relaciona las tareas del documentalista con las del novelista y el dramaturgo.

* Podría parecer que sí, no obstante puesto que durante décadas se propagó la presunción de que el drama —también basado en la escritura— ejerce una poderosa influencia sobre el documental. Un predominio que, según esta visión supremacista, empezaría en el teatro y la literatura, hasta alcanzar a géneros como la crónica, el ensayo y el reportaje: tres quehaceres que ejercen poderosa influencia en el cine de no ficción.

No obstante, la relación entre el drama y el cine documental, es un asunto de primera importancia para entender el origen y la naturaleza del guión para películas que se ocupan de lo que sucede en el mundo fáctico.

Un asunto del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

3. En

Subordinad

En el inicio
ger, y destaca
sión dramáti
so "suspense"
buenas repre
enfrentan a u
de realizar u
los document
ciones dram
de filmes se

Lo prim
laciones de
esfera del cin
sigual desar
tomadas de

A quien
ejemplo— n
de las fórmu
así como los

¹ Michael Rabiger

3. Entre Augusto Pérez y el Tigre de Santa Julia

drama e historia

Subordinados

En el inicio del capítulo anterior hacíamos referencia Michael Rabiger, y destacábamos el empleo que éste hace de conceptos como “tensión dramática”, “conflictos entre fuerzas opuestas”, “clímax” e incluso “suspenso”. Según Rabiger «los buenos documentales, como las buenas representaciones dramáticas, cuentan con personajes que se enfrentan a una situación de cambio o de desarrollo para las que han de realizar un gran esfuerzo».¹ Cabe, sin embargo, preguntarse si los documentales son verdaderamente semejantes a las representaciones dramáticas, y si los personajes que intervienen en esta clase de filmes se enfrentan efectivamente a situaciones de cambio.

Lo primero que hay que señalar es que, al parecer, las formulaciones de Rabiger reflejan una tendencia que ha privado en la esfera del cine documental durante décadas. La de suplantar el desigual desarrollo teórico de esta forma de hacer cine, con nociones tomadas de la ficción. Una práctica bastante común.

A quienes estudiamos cine en la década de los setentas —por ejemplo— nos enseñaban a hacer guiones para documental a partir de las fórmulas del drama. El cine de ficción dominaba las pantallas, así como los ámbitos de la enseñanza y la producción editorial rela-

¹ Michael Rabiger, *Dirección de documentales*, p. 214.

cionada con todo lo audiovisual, por lo que la enseñanza del documental, y del guión para esa especialidad, quedaban subordinadas a dicha hegemonía.

Así pues, a quienes entonces nos decantábamos hacia el documental, se nos encaminaba en el uso de conceptos ajenos al cine que nos interesaba, provenientes del método para desarrollar los géneros dramáticos. Un hecho del que queda constancia en el primer libro escrito por quien suscribe,² también salpicado de conceptos provenientes de la dramaturgia.

Lo anterior no significa que intentemos reprochar omisiones o errores a aquellos profesores —que bastante hacían—, puesto que nuestra escuela, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, se hallaba en un proceso de organización académica que llegaría tardíamente a la enseñanza del cine documental, al igual que muchas otras escuelas del mundo.

No obstante, la anécdota sirve para intentar aclarar si efectivamente el guión para documental tiene los mismos orígenes que el guión para películas con actores, como lo plantea Rabiger, y si debe encuadrarse en parámetros teóricos y metodológicos similares. Una cuestión que conduce a terrenos del teatro, la literatura y el guión de ficción; y a buscar los hilos que atan a la elaboración de textos sobre historia y los alegatos judiciales, a ciertos géneros periodísticos y al guión para cine documental.

Niebla

En la novela *Niebla* de Miguel de Unamuno, tiene lugar un diálogo en el que el escritor discute con el personaje central de la misma, bautizado con el nombre de Augusto Pérez, la decisión de terminar con la existencia de éste dentro de la obra.

² Carlos Mendoza, *El ojo con memoria: apuntes para un método de cine documental*, pp. 54-55.

— ¿Cómo
morir, a
— ¡Sí, vo

Unamu
vida a los p
pio nombre
literato:

Cayó a r
— ¡Don M
— ¡No pu
tándole-
vivir má
nosotros

Un jueg
Seis personaj
se rebela an

El Direc
El Padre
te a sí m
otra real
de esta c
ayer está
El Direc
que uste
y real qu
El Padre

Al cont
suerte de su
quien concil

³ Miguel de Una
⁴ *Ibidem*, p. 109.
⁵ Luigi Pirandell

— ¿Cómo? —exclamó Augusto sobresaltado—. ¿Qué me va usted a dejar morir, a hacerme morir, a matarme?

— ¡Sí, voy a hacer³ que mueras!

Unamuno, arbitrario, muestra la mano que teje la trama y da vida a los personajes que se mueven en ella; interviene con su propio nombre en la novela y ostenta el poder de creación absoluto del literato:

Cayó a mis pies de hinojos, suplicante y exclamando:

— ¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo!

— ¡No puede ser, pobre Augusto—, le dije, cogiéndole una mano y levantándole—, no puede ser! Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé qué hacer ya de ti. Dios, cuando no sabe qué hacer con nosotros, nos mata.⁴

Un juego del mismo palo propone Luigi Pirandello en su obra *Seis personajes en busca de autor*, en la que uno de éstos —El Padre— se rebela ante el director de la obra:

El Director: [...] Y bien, ¿a qué conclusiones quiere llegar con eso?

El Padre: A ninguna señor. Hacerle ver que si nosotros (señala nuevamente a sí mismo y a los otros personajes), fuera de la ilusión, no tenemos otra realidad, es conveniente que usted también desconfíe de su realidad, de esta que hoy usted respira y toca en usted mismo; porque como la de ayer está destinada a descubrirse mañana como ilusión.

El Director: (resolviendo tomarlo a risa): ¡Ah, muy bien! ¡Y diga además que usted en esta comedia que viene a representar aquí es más verdadero y real que yo!

El Padre: (con la mayor seriedad): ¡Pero eso sin duda alguna!⁵

Al contrario de Unamuno, el dramaturgo italiano auspicia una suerte de sublevación de los personajes por él creados. En este caso, quien concibió la trama interviene para crear una situación dramáti-

³ Miguel de Unamuno, *Niebla*, p. 108.

⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁵ Luigi Pirandello, *Teatro*, p. 48.

ca en la que otorga a sus personajes momentos de falsa vida propia, para dar lugar a una reflexión en torno a los límites entre ficción y realidad. El momento final de la obra expresa este dilema:

El Director: (no pudiendo contenerse ya): ¡Ficción, realidad!... ¡váyanse todos al diablo!... ¡Luz, luz, luz! (De golpe todo el palco escénico y toda la sala del teatro deslumbran con luz vivísima. El director se siente como librado de una pesadilla y todos se miran a los ojos atónitos y confusos). ¡Ah, nunca me había sucedido nada semejante! ¡Me han hecho perder el día! (Mira el reloj) ¡Váyanse, váyanse! ¡Qué se puede hacer ahora! Es muy tarde para reanudar el ensayo. ¡Hasta luego! (Y apenas los actores se han ido saludándolo:) ¡Eh, electricista! ¡Apaga todo! (No ha terminado de decirlo y ya el teatro queda envuelto en la más densa oscuridad). ¡Caramba! ¡Al menos déjame una lamparilla encendida, para ver en dónde pongo los pies!⁶

Los inusuales juegos que se plantean Pirandello, Unamuno, y los personajes por ellos creados, hacen visible el dominio absoluto que tienen el novelista y el dramaturgo sobre las historias que escriben y sobre los protagonistas que crean. También nos permiten ver de qué manera mueven los hilos que dan vida a las tramas por ellos urdidas.

En el mundo del teatro se suele decir que Henrik Ibsen no abandonaba a un personaje «hasta que su sino se cumpliera»,⁷ un sino que, al igual que Unamuno, Ibsen determinaba.

Frecuentemente los personajes de obras teatrales y novelas están inspirados en hombres y mujeres que estuvieron inscritos en el registro civil, portaban documentos de identidad y que, al ser introducidos al mundo de la creación dramática, fueron convertidos en criaturas teatrales o literarias, o sea, en seres ficticios. Así, el Augusto Pérez ultimado por Unamuno —probablemente también inspirado en un hombre de carne y hueso— es un engendro literario a quien su autor creó y borró del mapa, sin consecuencias legales ni cuestionamientos éticos. Algo que también aplica a los personajes de Piran-

⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁷ Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 63.

dello, cuyos
conveniente.

Si nos t
el periodism
alcance quier
o un reporta
protagonistas

La vida abun

En la primer
dario ladrón
de sanguijar
mote: Tigre d
hendido por
poco se conv
evadió duran
sus fechorias
Tigre tuvo lu
presentar las
la policía mi
trasera del do

En esas o
utilizar la pist
cien balas que
plada daga qu
no pudo ser n

Eric Bent
tor del libro *L*
ticos en sí mis

⁸ *Ibidem*, p. 16.

dello, cuyos cuestionamientos concluyen cuando éste lo considera conveniente.

Si nos trasladamos, en cambio, a los terrenos de la historia y el periodismo, veremos que las libertades creativas que tiene a su alcance quien expone un hecho; es decir, quien hace una crónica o un reportaje, no le permiten incidir en el comportamiento de los protagonistas del suceso.

La vida aburrida

En la primera década del siglo pasado vivió en México un legendario ladrón llamado Jesús Negrete, que tenía bien ganada fama de sanguinario y astuto. Negrete es más conocido por su sugerente mote: Tigre de Santa Julia. Este delincuente fue inicialmente aprehendido por la policía, pero logró fugarse de la prisión y poco a poco se convirtió en una pesadilla para las autoridades, puesto que evadió durante mucho tiempo todo intento por detenerlo, mientras sus fechorías y temible fama crecían. Finalmente, la captura del tal Tigre tuvo lugar en condiciones muy lejanas a las que nos suelen presentar las películas policiacas, ya que Negrete fue detenido por la policía mientras defecaba en una nopalera situada en la parte trasera del domicilio de su amante.

En esas circunstancias, al Tigre de Santa Julia le fue imposible utilizar la pistola de cachas de nácar Colt calibre .44 que portaba, las cien balas que brillaban en su canana, o echar mano de la bien templada daga que escondía. La batalla final de este bandido de leyenda no pudo ser menos climática.

Eric Bentley, relevante crítico y dramaturgo estadounidense, autor del libro *La vida del drama*, afirma que «los hechos no son dramáticos en sí mismos».⁸

⁸ *Ibidem*, p. 16.

Tal vez a eso se deba que los momentos previsibles más importantes en la vida de la gente común (sus cumpleaños, su boda o su graduación), sean frecuentemente convertidos en eventos dramatizados —y muchas veces filmados—; es decir, en celebraciones que toman elementos de las representaciones teatrales o filmicas, en las que sus protagonistas (la quinceañera, la novia o el graduado) se convierten en los actores principales de tramas que pasan por momentos climáticos.

Los sucesos relevantes, como la aprehensión de un legendario delincuente, un importante descubrimiento científico, un cambio político o un desastre natural, incluyen, sin excepción, largos lapsos en los que no sucede nada digno de mención o, incluso, en los que el tedio domina la escena. Solemos quedarnos con los momentos más brillantes —o más dramáticos— de los acontecimientos y desechar los pasajes opacos de los mismos.

Bentley afirma «que la experiencia cotidiana es aburrida, [y] carente de conflictos»,⁹ de ahí que transcurra con una notable ausencia de emociones, por más que estemos ávidos de sucesos dramáticos. Sin embargo, la monotonía de lo cotidiano puede adquirir otro signo —de acuerdo al propio Bentley— a condición de que «un periodista o un dramaturgo “dramatice” los acontecimientos».¹⁰ Bentley entrecuilló el verbo dramatizar, acaso sugiriendo que no es el apropiado para referirse al tratamiento que el periodista hace de los sucesos que tienen lugar en “la vida”. Lamentablemente el autor se limitó a hacer unas cuantas alusiones al trabajo periodístico, pero no profundizó en las diferencias y similitudes que encontró —si es que las encontró— entre el quehacer del dramaturgo y el del periodista.

Según Bentley, el dramaturgo tiene ante sí la tarea de encontrar los elementos en conflicto de un acontecimiento y reaccionar emocionalmente ante ellos. La materia dramática se amasa con los hechos y con la respuesta emocional de quien los observa. Un proceso subjetivo en el que los sucesos pueden ser retocados y alterados

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

con tal de con
hombre a trav
Santayana.¹¹

No obsta
que el periodi

Sin duda
dístico que, r
destacan aspe

Sin emba
para desarroll
alimentan el c
los supuestos
hechos.

La “drama
tacar —o exag
ser utilizados
al terreno de l
imbuido de un
matizar los he
alterar éstos c
emociones de

En el ens
frase «el rey m
agregamos nos
la reina *de trist*

La trama
—mimesis, se
imitación de la
la intervenció
mos con los he

En el trab
ma, y personaj

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

¹² *Ibidem*, p. 26.

con tal de construir una trama que permita «ver la mente de otros hombre a través de los acontecimientos», como lo sentenció Jorge Santayana.¹¹

No obstante, es importante preguntarnos si es posible afirmar que el periodismo dramatiza los hechos.

Sin duda, existen ciertas vertientes del trabajo histórico-periodístico que, nos puede parecer, “dramatizan” los sucesos cuando destacan aspectos del mismo apelando a las emociones del lector.

Sin embargo, los recursos que el cronista o el reportero emplean para desarrollar su trabajo, son de distinta naturaleza que los que alimentan el drama, puesto que el quehacer de aquéllos, así como los supuestos éticos en que se basa, les impiden retocar o alterar los hechos.

La “dramatización” que lleva a cabo el periodista, consiste en destacar —o exagerar— aspectos del suceso que le ocupa, que pueden ser utilizados como un gancho para atrapar al lector y conducirlo al terreno de la información. El periodismo, en términos generales imbuido de una vocación que favorece la “objetividad”, suele no dramatizar los hechos en sentido estricto, porque dramatizar implica alterar éstos con tal de hacer de ellos un camino para apelar a las emociones de otros hombres.

En el ensayo *Aspectos de la novela*, E. M. Forster explica que la frase «el rey murió y luego murió la reina» es historia (y periodismo, agregamos nosotros); en cambio la frase «el rey murió y luego murió la reina de tristeza», ya es una trama.

La trama no es, en sentido estricto, una imitación de la vida —mimesis, según la palabra empleada por Aristóteles—, sino una imitación de la acción, una elaboración artificial o «una resultante de la intervención del intelecto del artista, que consigue hacer un cosmos con los hechos que la naturaleza presenta en forma caótica».¹²

En el trabajo de retocar los sucesos para hacer de ellos una trama, y personajes de sus protagonistas, el dramaturgo se adentra en el

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

¹² *Ibidem*, p. 26.

territorio de los sueños y los deseos. Ese ámbito donde Sófocles decidió que los padres de Edipo escucharían la advertencia del Oráculo de Delfos, y donde Kafka dispuso que Gregorio Samsa amaneciera un día convertido en cucaracha.

Al drama le está permitido transitar por la fantasía con tal de lograr que el espectador se asome a la mente de otros hombres desde el mirador de las emociones; un trabajo muy lejano y diferente al de consignar e interpretar hechos.

Para quien hace historia o periodismo, sería ocioso buscar evidencias de que el destino de Edipo fuese efectivamente vaticinado por el Oráculo, o rastrear los principios científicos que explican por qué el organismo del señor Samsa se transformó en el de un coleóptero. En todo caso, podría interesarse por las circunstancias personales, psicológicas, históricas, culturales y sociales en las que Sófocles y Kafka escribieron sus obras, puesto que sus quehaceres están sustentados en el conocimiento de los hechos.

«Si el drama es el arte de las situaciones extremas, la trama es el medio que emplea el autor dramático para introducirnos en tales situaciones y (si lo desea) sacarnos otra vez de ellas»,¹³ afirma Bentley. En cambio, en la historia y en el periodismo los hechos deben ser tomados tal como son, ya que pueden ser abordados e interpretados con mayor o menor imaginación y creatividad, pero nunca alterados, lo que significa que —de preferencia— tales interpretaciones deben descansar en un sustento documental suficientemente sólido. Así, a diferencia de lo que sucede en el ámbito de la creación dramática, la libertad de creación de que gozan quienes consignan e interpretan los hechos, es una libertad acotada.

Personajes y protagonistas

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, la palabra "protagonista" tiene dos acepciones, la primera de

¹³ Bentley, *op. cit.*, p. 41.

ellas dice a
literaria o ci
que en un s

Si nos i
finición cita
desempeña
nel en el qu
tramas y a la

Como y
Niebla, fue e
ra de unas l
titulado *Méx*
asesinado si
co que John

Por obv
matar a Carr
dismo e hist
el reportero s
jefe revolucio

Las dife
protagonista
fensión de lo
dos al dictad
pueden ser v
en el corazón
la historia (y

El perio
vista de todo
verdades que
sólo puede m

¹⁴ *Diccionario de la*

¹⁵ John Reed, *Méx*

¹⁶ Bentley, *op. cit.*

ellas dice a la letra: «personaje principal de la acción en una obra literaria o cinematográfica»; la otra nos habla de una «persona o cosa que en un suceso cualquiera desempeña la parte principal».¹⁴

Si nos inclinamos —por obvias razones— hacia la segunda definición citada, tenemos que un protagonista es aquella persona que desempeña la parte principal en un suceso, y que no pasa por ese túnel en el que dramaturgos y novelistas convierten a los hechos en tramas y a las personas en personajes.

Como ya hemos visto, el personaje Augusto Pérez de la novela *Niebla*, fue eliminado por Miguel de Unamuno mediante la escritura de unas líneas. En cambio, uno de los protagonistas del escrito titulado *México insurgente*,¹⁵ llamado Venustiano Carranza, murió asesinado siete años después de concluido ese reportaje histórico que John Reed elaboró en 1913.

Por obvio que parezca, debemos mencionar que Reed no podía matar a Carranza en su escrito, porque aquél estaba haciendo periodismo e historia, y porque éste estaba vivo en el mundo fáctico. Así, el reportero se limitó a consignar el papel que Carranza jugaba como jefe revolucionario en el México de comienzos del siglo XX.

Las diferencias entre el personaje de una obra de ficción y el protagonista de un trabajo periodístico no se limitan, pues, a la indefensión de los primeros ante su autor ni a la sujeción de los segundos al dictado de los acontecimientos. El personaje y el protagonista pueden ser vistos como categorías que marcan diferencias mayores en el corazón del drama (y de la novela), así como en el corazón de la historia (y el periodismo).

El periodista-historiador se limita a relatar lo que sucedió a la vista de todos; el novelista o el dramaturgo, en cambio, «cuenta las verdades que tienen lugar en la mente de sus personajes; aunque sólo puede mantenerlas por medio de su fantasía».¹⁶

¹⁴ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.

¹⁵ John Reed, *México insurgente*, p. 191.

¹⁶ Bentley, *op. cit.*, p. 47.

Los personajes son extensión de esas ficciones que son las tramas. El novelista puede viajar por las mentes de ellos a lo largo de muchas páginas —es decir, durante mucho tiempo— y hacer lo que le plazca con los pensamientos íntimos que —supuestamente— ahí tienen lugar. Los protagonistas de los hechos, en cambio, tan sólo se expresan a través de actos, palabras y gestos. Por eso el reportero o el cronista deben limitarse a consignar aquello que vio y oyó, así como a citar los documentos que tienen relación con el quehacer del protagonista.

Los personajes principales tienden, «en manos de los maestros, a ser convertidos en arquetipos».¹⁷ Quienes trabajan con los hechos, en cambio, no tienen posibilidades de remodelar o retocar el carácter de los protagonistas. Así, mientras el dramaturgo construye sus personajes a la medida de la obra que crea, el cronista y el reportero ponderan, administran o dosifican la presencia de los protagonistas, a partir de las posibilidades que las características de éstos les ofrecen.

La relación del dramaturgo con los personajes que crea o recrea, es distinta a la que establece con sus protagonistas quien escribe la historia. No obstante, tales diferencias, aparentemente obvias y simples, forman parte de las diferencias de fondo entre el método del guión para filmes de ficción, y el que se escribe para realizar un documental.

Periodismo dramático

¿Qué tienen en común la farsa y el ensayo? ¿En qué se parecen una tragedia y un reportaje? ¿Qué une al melodrama con la crónica, o a la entrevista con la tragicomedia? Es obvio que desde el punto de vista de sus procedimientos e instrumentos, qué poco tienen que ver las formas dramáticas con los géneros mencionados. Tampoco son

¹⁷ *Ibidem*, p. 56.

muy parecido
objetivos que

Sabemos
das y busca
contiene refl
do. También
cluir con un
de informar
Podríamos co
finiciones br
los géneros d
sas afinidade
por ejemplo,
"cómica".

Cuando
suceso o a un
secuencias de
ficadas con la

Frecuent
nos es presen
asunto públic
géneros dram
Sin embargo,
cotidiano, est
te usemos la
como adjetivo
y lo histórico
nos mueve a
riamente está
la comprensió
instrumental

La carcaj
con humor, n
reglas de la co

muy parecidos si reparamos en las características formales y en los objetivos que persigue cada uno de estos quehaceres.

Sabemos que la farsa construye y desarrolla situaciones absurdas y busca la descarga cómica del espectador, mientras el ensayo contiene reflexiones en torno a un tema o a un suceso determinado. También sabemos que la tragedia busca la catarsis y suele concluir con un suceso nefasto; mientras el reportaje tiene la misión de informar objetiva, exhaustiva y creativamente sobre un suceso. Podríamos continuar largamente con este juego comparativo de definiciones breves, y terminaríamos sugiriendo la misma conclusión: los géneros dramáticos y los histórico-periodísticos tienen muy escasas afinidades. Muy pocas, aun si concedemos que es posible hablar, por ejemplo, de un reportaje "trágico", o de una crónica periodística "cómica".

Cuando invocamos las formas dramáticas en relación a un suceso o a un trabajo periodístico, es generalmente porque las consecuencias del hecho nos remiten al terreno de las emociones identificadas con la tragedia, la comedia, la farsa o el melodrama.

Frecuentemente la noticia de —por ejemplo— un accidente, nos es presentada como una tragedia, y el manejo poco serio de un asunto público es equiparado con una farsa. Solemos identificar los géneros dramáticos con los sucesos que tienen lugar en la realidad. Sin embargo, las denominaciones de éstos, como parte del lenguaje cotidiano, están despojadas de su esencia; de ahí que frecuentemente usemos las palabras trágico, cómico, melodramático o farsante como adjetivos, más que por afinidades de fondo entre lo dramático y lo histórico. Cuando un reportaje nos provoca consternación o nos mueve a risa, el motor de esta reacción emocional no necesariamente está en las fórmulas dramáticas, sino en el conocimiento y la comprensión del hecho; es decir, en el método, los recursos y el instrumental propios del reportaje.

La carcajada que nos arranca una crónica o un ensayo tratados con humor, no significa que éstos hayan sido escritos a partir de las reglas de la comedia o la farsa, sino con las que rigen a dichos géne-

ros histórico-periodísticos, incluida la figura retórica que conocemos como ironía.

¿Significa lo anterior que la crónica, el ensayo y el reportaje son prácticas completamente ajenas al universo de las emociones? No del todo, sobre todo si nos detenemos en la anagnórisis.

La anagnórisis o reconocimiento es un proceso retórico que conduce a un punto de un relato histórico o de una trama, en el que la repentina recepción de información origina en el público un reconocimiento. A partir de súbitas revelaciones capaces de crear tensión, la anagnórisis explicaría —en el terreno de la no ficción— algunas situaciones parecidas a las que se presentan en una tragedia. Por ese camino, el reconocimiento —o descubrimiento— de una evidencia documental, de la identidad o la calidad de un protagonista, así como de una declaración o una confesión, pueden modificar el desarrollo lógico de un relato histórico, de un modo análogo a lo que sucede en una tragedia, en la que el reconocimiento o la revelación cambia el curso de la acción dramática.

No hay, entonces, una muralla insalvable que separe a los géneros dramáticos de los histórico-periodísticos; no se puede hablar de quehaceres ni saberes químicamente puros, ni hace falta ponerse a levantar alambradas entre unos y otros. No obstante, conviene tener claro que por más que lloremos a gusto con la lectura de una crónica o un reportaje que nos da cuenta de un suceso triste o injusto, el drama y los géneros histórico-periodísticos son harinas de costales en esencia distintos, así las lágrimas que lloremos sean las mismas.

Periódico vivo

La dramaturgia y las prácticas que tienen que ver con la elaboración histórico-periodística, tienen fronteras en ocasiones difíciles de delimitar.

Si bien es indispensable que un escrito como el que el lector tiene en sus manos, se ocupe de trazarlas con propósitos teóricos y de

método, con
para quienes
De ahí que re
vinculado a c
literatura.

De partici
gada por el l
heredero de l
cator y Berto
de hechos”, t
Federal, a tra
Hans Magnus

En relació
bert Chillón,

Las piezas
tóricos rec
rios judici
los horror
occidental
y crítico, e
tica de inf
esteticista.

Algunos
diante el emp
de la historia.
se acercan vag
mulaciones tra
brasileño Aug
del Teatro de
representan d
heterodoxos e
te Leñero en M

¹⁸ Albert Chillón, Pe

método, conviene tener presente que tales límites son secundarios para quienes incursionan en busca de nuevos caminos de expresión. De ahí que resulte de interés asomarse a aquellas búsquedas que han vinculado a determinados géneros periodísticos con el teatro y la literatura.

De particular interés, en este sentido, es la experiencia desplegada por el llamado teatro documental (*dokumentarisches Theater*), heredero de la técnica del “periódico vivo”, creada por Erwin Piscator y Bertolt Brecht. Esta corriente, también denominada “teatro de hechos”, tuvo su auge en la década de los sesentas en Alemania Federal, a través de los autores Rolf Hochhuth, Heinard Kipphardt, Hans Magnus Enzensberger y Peter Weiss.

En relación con este afluente teatral, el investigador catalán Albert Chillón, nos explica:

Las piezas teatrales de esos autores examinaban acontecimientos históricos recientes, a menudo utilizando documentos oficiales y sumarios judiciales, en un intento de denunciar el olvido progresivo de los horrores cometidos durante la época nazi por parte de los estados occidentales. [...] Alentado por un propósito ante todo testimonial y crítico, el teatro de hechos concedía prioridad a la presentación artística de información verídica por encima de consideraciones de carácter esteticista.¹⁸

Algunos autores han desarrollado propuestas dramáticas mediante el empleo de herramientas propias de las ciencias sociales y de la historia. Sus métodos, alejados de los del drama tradicional, se acercan vagamente a los del periodismo, y se alejan de las formulaciones tradicionales del drama. En este terreno los aportes del brasileño Augusto Boal y del español Buero Vallejo, creadores del Teatro de los Pobres y del Teatro Histórico, respectivamente, representan dos casos —aislados y atípicos— de planteamientos heterodoxos en el ámbito del drama, al igual que sucede con Vicente Leñero en México.

¹⁸ Albert Chillón, *Periodismo y literatura: una tradición de relaciones promiscuas*, p. 135.

Albert Chillón nos explica los pequeños alcances de la influencia que el periodismo ha alcanzado entre los dramaturgos:

La aportación que, desde un punto de vista técnico, el teatro ha hecho al periodismo literario es escasa. El único caso conocido de aplicación deliberada de recursos teatrales al reportaje son las últimas piezas periodísticas de Truman Capote, quien en el último acto de su incesante búsqueda de un estilo exacto y depurado encontró en el uso sistemático de escenas, diálogos y acotaciones una solución satisfactoria, que utilizó en el magnífico reportaje *Handcarved Coffins* y en otras piezas menores.¹⁹

El autor sitúa a la baja la influencia del periodismo en relación al teatro. No obstante, introduce un nombre fundamental para abordar el vínculo entre ambas disciplinas: el del escritor Truman Capote.

Figura fundamental de la corriente conocida como *non fiction novel* (novela de no ficción), Capote representa uno de los puntos más significativos de la confluencia entre literatura y periodismo. Su novela *A sangre fría* (1966) está basada en un hecho real y utiliza recursos literarios al lado de otros tomados de la investigación periodística. Junto a Truman Capote, otros escritores, como Tom Wolfe y Norman Mailer, integran el afluente conocido como Nuevo Periodismo estadounidense, una expresión que es punto de convergencia entre la creación de literatura y la investigación periodística, descendiente de la *non fiction novel* y principal causa de la publicación de decenas de volúmenes dedicados a elucidar diferencias y afinidades entre periodismo y literatura.

La verdad hasta la última coma

Si la relación entre teatro y periodismo es, como hemos visto, de pequeña envergadura y relativamente corta, mucho mayor y más complejo es el vínculo que liga a éste con la literatura, según se ha

¹⁹ *Idem.*

apuntado a p
mo estaduni

Como y
corroborar s
tura, así con
de uno y otr
y mestizajes
donde se reg
vantan los in

No obs
adquiere im
tura de s
así éstos sean

Por este
ser definida
en tanto los
que les sea
literaria?

Frecuen
dad de ser "r
literarios. En
Kapuscinski
obstante que
periodística:

Al pare
con el propo
a aquél, al c
desdeñada e

Alguno
dicho que «
nidad que e
es el period
emperador c
días que con

apuntado a propósito de Capote, Wolfe, Mailer y el Nuevo Periodismo estadounidense.

Como ya lo hemos señalado, poco nos importa por el momento corroborar si existe la pureza química del periodismo o de la literatura, así como encontrar los estantes en donde se refugia la esencia de uno y otro como disciplinas. Al fin y al cabo las fusiones, híbridos y mestizajes, viven y respiran más allá del registro civil, de la oficina donde se registran los derechos de autor y de las otras donde se levantan los inventarios de las patentes.

No obstante, el asunto de las revolturas periodístico-literarias adquiere importancia cuando de lo que se trata es de rastrear la naturaleza de sus quehaceres, con fines teóricos y de procedimiento, así éstos sean un tanto vagos.

Por este camino, es pertinente recordar que la literatura suele ser definida como un acercamiento entre la realidad y la fantasía, en tanto los géneros periodísticos deben ceñirse a aquélla, por más que les sea permitido hacerlo con imaginación. ¿Con imaginación literaria?

Frecuentemente leemos que tal o cual reportaje tiene la cualidad de ser "novelado", o que a una crónica se le encuentran atributos literarios. En otro escrito consigné haberme enterado de que Ryszard Kapuscinski estuvo nominado para el Premio Nobel de literatura, no obstante que la obra que se le pretendía reconocer es eminentemente periodística: reportajes y crónicas.

Al parecer, frecuentemente se asocian periodismo y literatura con el propósito de ennoblecer y ponderar, velada o abiertamente, a aquél, al que generalmente se le considera una práctica menor, desdeñada en los pisos altos de la Cultura con mayúsculas.

Algunos atribuyen al poeta mexicano Salvador Novo haber dicho que «no se puede alternar el santo ministerio de la maternidad que es la literatura, con el ejercicio de la prostitución que es el periodismo». No obstante, quien lea *Viajes con Heródoto*, *El emperador* o *El imperio* de Kapuscinski; *México insurgente* y *Diez días que conmovieron al mundo* de John Reed, u *Homenaje a Cataluña*

de George Orwell, seguramente no encontrarán en esos reportajes los atributos novelísticos que algunos críticos dicen advertir; pero seguramente tampoco verán que en ellos asome el ejercicio de la prostitución mencionado por Novo.

El periodismo, aun el más acucioso, está acotado por la realidad, el imperativo ético y la búsqueda de la objetividad; en cambio, la literatura no conoce límites que la sometan, y puede asumir la actividad creativa de manera ilimitada y como un fin en sí misma. Probablemente por eso algunos consideran que la creación literaria es una aventura espiritual, y el periodismo una necesidad, puesto que la obligación de éste es informar, analizar e interpretar, mientras aquélla carece de tareas concretas y frecuentemente se asume como deleite estético.

No está de más recordar que los contenidos de los trabajos histórico-periodísticos se nutren de la realidad, en tanto la materia prima de la literatura puede ser indistintamente lo real o lo ficticio.

Tal vez a partir de reflexiones como ésta, alguien cayó en la cuenta de que el vínculo más estrecho entre periodismo y literatura es el reportaje, un género polifacético e incluyente.

Sin embargo, es necesario subrayar que la literatura no tiene mayoritariamente punto de encuentro con el periodismo, con el que guarda marcada distancia conceptual, metodológica, lingüística y temática; un hecho que, por cierto, no demerita la contribución de escritores como Capote, Wolfe y Mailer, tres autores a los que hay que sumar a Ernest Hemingway, Alejo Carpentier, entre muchos otros nombres que han realizado su obra navegando entre las aguas del reportaje, la crónica y la literatura, lo mismo que el colombiano Gabriel García Márquez.

García Márquez es, además de un novelista emblemático, un notable promotor en la búsqueda de nuevas formas del quehacer periodístico, y ha ponderado incansablemente la relación de éste con la literatura, además de haber escrito, en lo más alto de su vida creativa, reportajes de gran calidad.

A este e
puede ser el
verdad hasta
aseveración
mental.

A este escritor y periodista es atribuida una frase que bien puede ser el corolario de este capítulo: «El reportaje tiene que ser verdad hasta la última coma. Aunque nadie lo sepa ni lo crea». Una aseveración digna de ser trasplantada en el jardín del cine documental.

La lógica inf

Los valores, e
—como hemo
que en la histo
res —como G
tizar los relato
las técnicas de
bridos, como
ros similares.

Como ya
tarea de encon
reaccionar em
talistas es, en
«los document
afirma Bill Nich

Si conven
guiar por una
que su tarea, c
ceso y/o crear
mismo; no elab

¹ Bill Nichols, *La rep*

4. Razones que procuran convencer

documental, retórica, historia y periodismo

La lógica informativa

Los valores, el método y la búsqueda del cine documental no son —como hemos tratado de asentar— los mismos del drama. Aunque en la historia del cine de no ficción algunos destacados creadores —como Grierson y Flaherty— hablan alguna vez de dramatizar los relatos, lo cierto es que la confluencia del documental con las técnicas dramáticas se da únicamente en el territorio de los híbridos, como es el caso del llamado “docudrama” y de otros géneros similares.

Como ya se ha señalado antes, el dramaturgo tiene ante sí la tarea de encontrar los elementos en conflicto de un acontecimiento y reaccionar emocionalmente ante ellos. El quehacer de los documentalistas es, en cambio, elaborar relatos basados en la información: «los documentales toman forma en torno a una lógica informativa»,¹ afirma Bill Nichols.

Si convenimos en que el trabajo del documentalista se suele guiar por una lógica informativa, también estaremos de acuerdo en que su tarea, como guionista y como realizador, es consignar un suceso y/o crear una argumentación que respalde la interpretación del mismo; no elaborar una trama.

¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p. 48.

Para Eric Bentley la trama es «una resultante de la intervención del intelecto del artista, que consigue hacer un cosmos con los hechos que la naturaleza presenta en forma caótica».² El desarrollo de un documental es, en cambio, un proceso de organización de esos mismos hechos para presentarlos de la manera más eficaz posible, sin modificarlos; así como de ordenar la información y de los elementos de prueba relacionados con un suceso o con el tema elegido.

Si bien la creación de una trama y la de una argumentación pueden parecerse procesos afines, puesto que ambos se ocupan de poner en orden hechos o datos recabados de una realidad caótica, las diferencias entre una y otra tarea están a la vista: mientras la trama se construye en el terreno de la imaginación, la argumentación se origina en lo que Nichols define como «el mundo histórico».³

El propio Nichols recurre al análisis comparativo del montaje del film de ficción y del documental, para marcar diferencias:

El montaje probatorio logra una continuidad distinta a la de las películas de ficción. En la ficción narrativa se unen dos porciones de espacio para dar la impresión de un mundo continuo que se proyecta en todas direcciones a partir del encuadre y uniformemente por medio de recursos como la "continuidad de movimiento" en la que una acción que comienza en un plano termina en el siguiente, o a través de los planos subjetivos que muestran al personaje y lo que éste ve. En el documental, se unen dos porciones de espacio para dar la impresión de un argumento continuo que puede obtener pruebas de elementos dispares del mundo histórico.⁴

De acuerdo con el mismo autor, mientras en el ámbito de la ficción se busca la unidad espacio-temporal y la ilusión de movimiento continuo, en el del documental se busca dar la impresión del «argumento continuo». De tal suerte que si en las historias que se nos cuentan a través de la ficción, debemos ser capaces de situar la

² Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 26.

³ Nichols, *op. cit.*, p. 51.

⁴ *Ibidem*, p. 50.

posición rela
la tarea es ex
que pasan a
mogéneo y s

El cine sin c

Una de las m
de ficción y u

Como to
tinuista consi
personajes en
a la lógica del
que, de no cu
trabajo de este
entre escenas

La produ
continuista, en
de filmes gene
les viene en ga
poral suele ser
clase de pelícu

Una secue
plo— de la pi
narrador, e ilus
hecha de dos o
especializados e
ción que aporta

Como nom
gamos que las e
distintos criad
entrevistas fuer
ferentes horas.

posición relativa de los personajes centrales, en las argumentaciones la tarea es exponer pruebas —pruebas de distinta calidad y origen— que pasan a formar parte de un desarrollo lógico, en apariencia homogéneo y sucesivo.

El cine sin continuista

Una de las muchas diferencias entre la producción de una película de ficción y un documental es la participación del continuista.

Como todos sabemos, en las películas actuadas la tarea del continuista consiste en llevar el registro del vestuario utilizado por los personajes en cada escena, así como de otros detalles que responden a la lógica del encadenamiento de la acción. Un conjunto de detalles que, de no cuidarse, suscitarían situaciones absurdas, puesto que el trabajo de este especialista consiste en crear la ilusión de secuencia entre escenas que fueron filmadas de modo discontinuo.

La producción de documentales no requiere de los servicios del continuista, en primer lugar porque los protagonistas de esta clase de filmes generalmente usan su propia indumentaria cuando y como les viene en gana, y en segundo, porque la continuidad espacio-temporal suele ser un asunto poco relevante en la mayor parte de esta clase de películas.

Una secuencia de un documental que se ocupe —por ejemplo— de la piscicultura, podría basarse en un texto leído por un narrador, e ilustrado con escenas alusivas. Esa secuencia podría estar hecha de dos o tres fragmentos de entrevistas con hombres y mujeres especializados en esa actividad, ordenadas de modo que la información que aportan se complementa.

Como normalmente sucede en los filmes de no ficción, supongamos que las escenas que ilustran la voz en off fueron filmadas en distintos criaderos de peces, notablemente distintos, y que las entrevistas fueron también realizadas en diferentes lugares y a diferentes horas.

Sin embargo, en el resultado final de nuestra secuencia la diversidad de las locaciones y la cambiante calidad de la luz no repercutirán negativamente, siempre que el realizador haya conseguido dotarla de continuidad argumental.

El concepto de secuencia, inseparable del cine de ficción, no siempre tiene vigencia para el documental. Si bien es cierto que muchos filmes de este tipo contienen conjuntos de escenas en los que la continuidad espacio-temporal es indispensable, también lo es que con mucha frecuencia las "secuencias" carecen de unidad en espacio y tiempo.

Algunos han adoptado el concepto "bloque", para referirse al conjunto de escenas carentes de continuidad entre espacio y tiempo, propias del cine documental. Una unión que adquiere congruencia en función de la lógica informativa, o sea, del argumento continuo.

Un bloque es una "secuencia" de una película documental desprovista de continuidad espacio-tiempo, pero dotada de unidad temática y de congruencia en los argumentos que se exponen.

Método de conocimiento y arma de controversia

«Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica»,⁵ afirma Bill Nichols, quien sitúa los orígenes de la argumentación en el territorio de la retórica y con ello deslinda las raíces del cine documental de las del de ficción.

Es conveniente advertir que cuando Nichols alude a esta materia, no se refiere a las formulaciones de la retórica, que le hicieron ganar fama de disciplina decadente y formalista.

La influencia que la retórica ejerce sobre el discurso, incluido el del cine documental, proviene de la vertiente pragmática de esa materia, a la que Helena Beristáin define como el «arte de elaborar

⁵ *Ibidem*, pp. 50-51.

discursos g
suasivos». ⁶

Pocas
nuestro inc
do reparam
dotamos de
tal o cual di
una metáfo

No hay
en el modo
cestros inte
siglos; un c
al constante

Si asun
tórica late e
podemos pr
esa materia
búsqueda q
partida de s
tenarios— c
imágenes y
la elaboraci
medievales,
averiguacion

No hay
conocimien
cumentalist
naria.

No obs
documental
su quehacer
una expresio

⁶ Helena Beristáin

discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos».⁶

Pocas enseñanzas, como las de la retórica, están presentes en nuestro inconsciente intelectual. Algo que solemos constatar cuando reparamos en la forma en que ordenamos un alegato, o cuando dotamos de una estrategia determinada a nuestra intervención en tal o cual diálogo, así como en las razones que nos llevan a emplear una metáfora o a recurrir al empleo de la ironía.

No hay exageración al afirmar que esas nociones incrustadas en el modo de utilizar el lenguaje, nos remiten al quehacer de ancestros intelectuales que sentaron las bases de este quehacer hace siglos; un conjunto de referentes, a los que estamos ligados gracias al constante empleo que hacemos de su legado.

Si asumimos que una especie de mensaje genético de la retórica late en toda nuestra elaboración discursiva verbal, también podemos presumir que los primeros documentalistas acudieran a esa materia, basados en los referentes más próximos y afines a la búsqueda que emprendían. De ahí que adoptaran como punto de partida de su naciente quehacer modelos —en algunos casos centenarios— colindantes con la tarea de elaborar relatos basados en imágenes y en palabras, como la crónica, en sus inicios ligada a la elaboración histórica; el ensayo, descendiente de los tratados medievales, y el más joven de ellos: el reportaje, originado en las averiguaciones judiciales.

No hay duda de que estos géneros o modos de abordar el conocimiento, fueron puntos de referencia de los primeros documentalistas que estaban fundando una práctica multidisciplinaria.

No obstante, llama la atención que algunos de los primeros documentalistas vieran en esos géneros a un nutriente *non grato* de su quehacer, puesto que entendían al referente periodístico como una expresión fugaz y perecedera, así como una categoría franca-

⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 426.

mente menor. Una postura que aún se hace sentir en el terreno de la elaboración teórica del cine documental.

No obstante el tácito rechazo de varios de los primeros documentalistas a relacionar su quehacer con los géneros histórico-periodísticos, el parentesco entre los primeros filmes de Robert Flaherty y la crónica es inocultable, como también lo es el nexo del film *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov (1929), con el ensayo; algo que sucede entre el film *Tierra de España* de Joris Ivens y el reportaje y sucederá décadas más tarde con innumerables documentales ligados al género de la entrevista.

Es difícil negar que prácticamente todos los filmes documentales guardan una relación más o menos evidente con las formas histórico-periodísticas de elaborar relatos.

Ahora bien, si aceptamos que tanto el trabajo periodístico como el del documental se avocan a elaborar discursos a partir de asuntos que tienen lugar en la realidad, podemos convenir en que la retórica está en la esencia de ambas disciplinas, toda vez que su tarea consiste en elegir las ideas, argumentos y pruebas, en dichos discursos, así como dotarlos del orden que les dé la mayor eficacia.

Así, la retórica trabaja estrecha y simultáneamente ligada a la gramática, del mismo modo que se vincula al cine documental, puesto que ambos utilizan la argumentación, un recurso que «suele emplearse como método de conocimiento o como arma para la controversia»,⁷ generalmente dirigida a lograr la demostración, la persuasión o la persuasión; a suministrar «razones que procuran vencer».⁸

Es pertinente, por último, hacer referencia a María Luisa Santamaría, quien afirma que «la argumentación consiste en aportar razones para sustentar una opinión»; según Santamaría, «muchas veces los escritos argumentativos refutan o rechazan una opinión contraria por considerarla falsa, pero no necesitan ese requisito, basta con que

⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁸ *Idem*.

el autor defiende
argumentación

De Gorgias

La retórica no se limita
a los discursos
persuasivos. ¿
discursos judiciales
de piezas oratorias
convencer a un
sion de una
suadir al público
hombre público

Los tres
partir de la u
tenía que ve
que con las tra
y decadencia
quehacer retó
el reportaje, to

Es preciso
bajo elaborar
ruido a lo largo
textos comple
dad que el que
capítulo de al
na. Sirvan, sin
a asomarse a e

⁹ María Luisa Santamaría

¹⁰ Beristáin, *op. cit.*,

el autor defienda una opinión o tesis para que esté realizando una argumentación».⁹

De Gorgias a Michael Moore

La retórica nació ligada a la oratoria. Su misión originaria fue dotar a los discursos verbales de eficacia, corrección, elegancia y poder persuasivo. ¿De qué clase de discursos estamos hablando? De discursos judiciales, políticos y epidícticos o demostrativos. Es decir, de piezas oratorias que perseguían fines prácticos concretos, como convencer a un tribunal de lo justo de una causa, conseguir la adhesión de una audiencia política a una postura determinada o persuadir al público espectador de las cualidades o los vicios de un hombre público o acerca de los defectos de un enemigo.

Los tres tipos de discurso mencionados, fueron construidos a partir de la utilidad práctica que éstos demandaban, utilidad que tenía que ver lo mismo con «las luchas sociales por el poder, que con las transformaciones estructurales y las oscilaciones entre auge y decadencia de las sociedades»;¹⁰ una característica fundamental del quehacer retórico, que ha dejado su huella en la crónica, el ensayo y el reportaje, todos ellos afines al cine documental.

Es preciso aclarar que no incumbe a los propósitos de este trabajo elaborar un tratado de retórica ni guiar al lector por un recorrido a lo largo del complejo universo que esta arte abarca. Muchos textos cumplen esa tarea con mucho mejor tino y mayor profundidad que el que podría tener quien suscribe, que se ocupará en otro capítulo de algunos elementos muy precisos de esta vieja disciplina. Sirvan, sin embargo, los anteriores apuntes para invitar al lector a asomarse a este viejo quehacer, con el fin de corroborar las ligas

⁹ María Luisa Santamaría Suárez, *El comentario periodístico: los géneros persuasivos*, p. 99.

¹⁰ Beristáin, *op. cit.*, p. 429.

que existen en el viejo oficio de Córax de Siracusa, Gorgias, Cicerón y Quintiliano, y el trabajo de Reed, Kenneth Turner, Orwell, Kapuscinski; lo mismo que con el de Flaherty, Vertov, Rouch, Wiseman, Moore y muchos más. Un vínculo que, sin embargo, conoce de diferencias y fronteras.

Engañosa y no confiable

Tan útil como identificar el mensaje genético que les es afín a la retórica, a ciertos géneros periodísticos y al cine documental, lo es subrayar que no obstante tan obvios vínculos entre los tres quehaceres, no todos los documentales se basan o deben acudir a la argumentación, si bien en ningún caso prescinden de las formulaciones de la retórica como materia útil para ordenar y dotar de estrategia al discurso.

Parece necesario, por otra parte, asomarse al lado oscuro de este añejo quehacer, referido al disenso que el llamado arte de la persuasión ha vivido con la ciencia y con la ética.

Cuenta Bertrand Russell que un buen día Galileo Galilei —quien disfrutaba ridiculizando a sus colegas— subió a la Torre de Pisa, y en el momento en que los profesores se dirigían a sus cátedras, dejó caer ante ellos, simultáneamente, dos objetos de diferente peso: uno de una, y otro de diez libras, mismos que llegaron al suelo prácticamente al mismo tiempo. A partir de esa demostración el joven Galileo, a quien se atribuye un hábil manejo de la retórica, refutó a los catódricos de su tiempo que, basados en la física de Aristóteles, afirmaban «que un cuerpo de diez libras caería de una altura determinada en una décima parte del tiempo que necesitaría un cuerpo que pesase una libra».¹¹

Por ese camino, Galilei trajo a la ciencia una innovación fundamental: la investigación y la formulación de leyes, derivada de aquella. Su ley de caída libre de los graves, no únicamente refutaba

¹¹ Bertrand Russell, *La perspectiva científica*, p. 20.

a Aristóteles, sino catódricos de entonces.

Russell nos refiere un ejemplo que apunta a lo demostrado por los sucesores, con la molestia de averiguarlo.

El ejemplo ilustra a quienes sentaron las bases de la retórica aristotélica. Una demostración en el ámbito de la filosofía que es una buena parte del conocimiento que incluye la retórica aristotélica.

Sin embargo, no se quedaron parados ahí. Franco Berardi fue el pionero de la retórica opuesta a las formulaciones de Aristóteles en la demostración del individuo: opinar científicamente y desvirtuarlo.

Después de Franco Berardi desde el mirador del conocimiento «innecesario por esencial» la considera «un acto de juicio»,¹⁵ en tanto que pueril, y pedante, como

Para Kant la retórica entretenía a la audiencia con los que el orador

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ Beristáin, *op. cit.*, p. 436.

¹⁴ *Ibidem*, p. 69.

¹⁵ *Ibidem*, p. 436.

a Aristóteles, sino que al mismo tiempo ponía en ridículo a los cate-
dráticos de entonces.

Russell nos recuerda que Aristóteles había sostenido algo dis-
tinto a lo demostrado por Galileo, «pero ni Aristóteles ni ninguno
de sus sucesores, durante cerca de dos mil años, se había tomado la
molestia de averiguar si lo que sostenían era verdad».¹²

El ejemplo ilustra con claridad las causas de la ruptura entre
quienes sentaron las bases de la ciencia moderna, y la vieja lógica
aristotélica. Una discordancia originada en la crítica, que desde el
ámbito de la filosofía de la ciencia, se enderezó en contra de una
buena parte del conocimiento fundado dos milenios atrás, un co-
nocimiento que incluía a la retórica, una disciplina atada a la lógica
aristotélica.

Sin embargo, el distanciamiento de la retórica y la ciencia no
pararon ahí. Francis Bacon, creador del método inductivo moderno,
fue el pionero de la sistematización de la metodología de la ciencia,
opuesto a las formulaciones aristotélicas. No obstante, Bacon coinci-
de con Aristóteles en que a la retórica «no corresponde el terreno de
la demostración científica sino el dominio de la facultad moral
del individuo: opiniones, convicciones, pasiones», pues la considera
acientífica y desvinculada de la razón.¹³

Después de Bacon la retórica será vista con creciente recelo
desde el mirador de la ciencia; Berkeley y Fichte la sitúan «al mar-
gen del conocimiento racional cartesiano», y estiman su concurso
«innecesario por engañoso y no confiable».¹⁴ El empirista John Locke
la considera «un arte de engaño» y «un medio para descarriar el
juicio»,¹⁵ en tanto D'Alembert hablaba de ella como una disciplina
pueril, y pedante, opuesta a la filosofía.

Para Kant la retórica prometía tratar temas serios, pero tan sólo
entretenía a la audiencia con juegos e ideas de hermosa apariencia,
con los que el orador buscaba su propio provecho.

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ Beristáin, *op. cit.*, p. 436.

¹⁴ *Ibidem*, p. 69.

¹⁵ *Ibidem*, p. 436.

A estos severos reproches dedicados al llamado "arte del buen decir" y a la lógica aristotélica que forma parte de su espíritu, es necesario agregar que la reputación de la retórica en el terreno de la moral, no es precisamente la mejor, puesto que se atribuye al propio Aristóteles haber afirmado que en retórica es preferible lo falso verosímil a lo verdadero inverosímil. Una frase que tuerce la línea que conecta a la retórica con las disciplinas avocadas a dar cuenta de los hechos, como la historia, el periodismo y el cine documental, cuya tarea tiene que ver con la búsqueda de lo verdadero. Si al retórico tradicional no le importa falsear con tal de persuadir, al historiador, al cronista y al cineasta de lo real no les es permitido mentir.

La retórica es, entonces, una buena consejera en el arte y en la técnica de elaborar discursos eficaces y persuasivos, pero no un factor que sirva para dotarlos de la sinceridad que la práctica del cine documental demanda.

La bola de c

Si hasta este reportaje y la documental, vínculo se ex parse este voi

Tal vez t cenas de film de document ticos.

La palab afin al report cual aquellos de document realice.

El guión proceso de p de procesar la guaje audiovi

El guión terior es posi y montada.

el llamado "arte del buen
parte de su espíritu, es
tórica en el terreno de la
o que se atribuye al pro-
rica es preferible lo falso
frase que tuerce la línea
s avocadas a dar cuenta
mo y el cine documen-
eda de lo verdadero. Si
con tal de persuadir, al
real no les es permitido

sejera en el arte y en la
asivos, pero no un fac-
que la práctica del cine

5. Los modos de abordar el conocimiento

géneros, modalidades y guión documental

La bola de cristal

Si hasta este punto el lector ha aceptado que la crónica, el ensayo, el reportaje y la entrevista tienen una importante relación con el cine documental, probablemente estará también de acuerdo en que este vínculo se expresa nítidamente en el proceso del que pretende ocuparse este volumen: el guión.

Tal vez también conceda que, del mismo modo en que hay decenas de filmes de ficción cimentados en novelas, existen un montón de documentales basados total o parcialmente en trabajos periodísticos.

La palabra escrita es, como ya habíamos señalado, un lenguaje afín al reportero, al cronista, al ensayista y al guionista, a través del cual aquéllos presentan el resultado final de su trabajo, y el escritor de documentales prepara y prefigura la película que pretende se realice.

El guión es el punto de convergencia entre la investigación y el proceso de producción del documental; pero también se encarga de procesar la información y la opinión, para su conversión al lenguaje audiovisual.

El guión es, entonces, una suerte de bola de cristal en cuyo interior es posible vislumbrar la película antes de que ésta sea filmada y montada.

¿Significa esto que el guionista de documentales es una especie de clarividente? En cierto sentido sí, ya que una de sus tareas consiste en anticipar en el papel lo que más tarde se reflejará en la pantalla. Una tarea que exige tanto el rigor como la imaginación de quien investiga, imagina y escribe.

El guionista escruta y permite escrutar el documental que imagina, a través de la palabra escrita.

Escribir el guión de un documental es llevar a cabo un ejercicio de prospectiva en blanco y negro. Anticipar con palabras lo que se terminará relatando con imágenes que frecuentemente necesitarán de las palabras.

De la manera en que el guionista decida abordar el tema o el acontecimiento elegido, dependerá el género desde el cual lo haga; es decir, el énfasis que pondrá en la información, la opinión o la interpretación, así como la "objetividad" o la subjetividad de su enfoque.

Habíamos señalado que el escritor de documentales redacta textos muy parecidos a los que elaboran los cronistas, los reporteros y los ensayistas. La estructura y el discurso de todos los filmes documentales, guardan una relación con esos quehaceres, así ésta pueda en ocasiones parecer indirecta y distante. Sin embargo, no todos los estudiosos del documental reconocen la relevancia de esas ataduras.

Catálogo

A quienes ingresamos a la escuela de cine hacia mediados de los años setenta, se nos desmenuzaba el documental en categorías un tanto vagas; a saber: documental político, social, científico, deportivo, propagandístico, turístico, antropológico, etcétera, etcétera. Como es lógico, cuando se nos mostraba un documental sobre —digamos— cocina yucateca, quedaba inaugurada la categoría del "documental gastronómico del sureste mexicano".

Sobra
laxa y serví
criterio algu
terísticas en

La disp
cumental, se
tas que pret
esquemas in

Una de
del cine de
en su libro
categorizaci
las circumsta
registro, la p

Nichols
rías: docume
Veamos som

Documenta

De acuerdo
tiva el realiz
recursos en
argumentaci
mundo histo
sincrónico, y
el texto que
con éste.

Habida
presentar un
mar, si bien
por lo que u
asi como su

Sobra decir que semejante clasificación era extremadamente laxa y servía de muy poco, puesto que prácticamente no proponía criterio alguno para agrupar a los documentales a partir de las características en común de éstos.

La dispersión teórica que ha acompañado al desarrollo del documental, se refleja en un largo y heterogéneo catálogo de propuestas que pretenden clasificar a las películas de no ficción dentro de esquemas insuficientes e inútiles.

Una de las excepciones en el terreno de la elaboración teórica del cine de no ficción, es el varias veces citado Bill Nichols, quien en su libro *La representación de la realidad* ha formulado una sólida categorización del documental a partir de la función, los orígenes, las circunstancias técnicas, los recursos empleados, el método de registro, la postura del realizador y los propósitos de éste.

Nichols propone un orden a partir de cuatro grandes categorías: documental expositivo, de observación, interactivo y reflexivo. Veamos someramente a qué se refiere cada una de ellas.

Documental expositivo

De acuerdo con la definición de su autor, en la modalidad expositiva el realizador-guionista interpela directamente al espectador con recursos en los que la palabra —hablada o escrita— expone una argumentación en torno a acontecimientos que tienen lugar en el mundo histórico. En esta clase de filmes predomina el sonido no sincrónico, y la imagen normalmente cumple la función de ilustrar el texto que lee el narrador, o bien la de establecer un contrapunto con éste.

Habida cuenta de que el documental expositivo se centra en presentar un hecho ante el espectador, su función principal es informar, si bien no le está vedado interpretar los sucesos que muestra, por lo que una de sus características es el análisis breve y directo, así como su capacidad de síntesis. Según la definición de Nichols,

el documental expositivo persigue la "objetividad", y son ejemplos de dicha modalidad los documentales de Robert Flaherty y *Las Hurdes, tierra sin pan* de Luis Buñuel (1931), ente otros.

Documental de observación

La modalidad de observación tiene como modelo al llamado cine directo o *cinéma vérité*, de Jean Rouch. Una propuesta en la que la cámara interactúa con los protagonistas.

Esta modalidad enfatiza la no intervención del realizador en el desarrollo de los sucesos que tienen lugar frente a la cámara, cediendo a los protagonistas el control de éstos.

Asimismo suele interesarse por construir la unidad espacio-temporal en sus secuencias, prescinde de la construcción de un modelo centrado en solucionar un problema y, en cambio, adopta otro basado en la descripción exhaustiva de lo cotidiano.

La modalidad de observación está asociada a los procedimientos de la etnografía, puesto que permite al realizador observar las actividades de otros, sin recurrir a técnicas que conviertan las imágenes y los sonidos de los protagonistas en parte de una argumentación ajena a éstos. Además del referente de buena parte de la filmografía de Rouch, Nichols alude al trabajo de Wiseman como ejemplo de esta modalidad, que está asociada al advenimiento de cámaras y grabadoras de sonido (magnetófonos para algunos) que permiten el registro sincronizado de imagen y sonido.

En el documental de observación el peso del relato —la autoridad textual, según expresión del autor— recae en los protagonistas sociales, puesto que sus diálogos, comentarios y respuestas sustentan la parte esencial de los argumentos del film. En esta clase de documentales tienen preponderancia distintas formas de diálogo y monólogo, por lo que gira en torno a la entrevista. En ellas la presencia del realizador es variable y se suele manifestar auditivamente.

Documental

El documenta
a partir del em

En esta r
mundo histó
de ese protago

Nichols s
documental in
del mexicano

Documental

En la modalid
mundo histó
ción cinemato
documental se
ocupa de cómo
la realidad.

Nichols c
donde «el text
rencia históric

Los docu
mos en lo que
tura, y los obje
ta, como en el
papel como co

¹ Bill Nichols, *La re*
² *Idem*.

Documental interactivo

El documental interactivo es deliberadamente subjetivo y tiene lugar a partir del encuentro entre el realizador y otros.

En esta modalidad, el espectador es situado como testigo del mundo histórico a través de una persona que habita en él y que hace de ese protagonismo una característica del film.

Nichols señala a la película *Harlan County* como ejemplo de documental interactivo, al que podemos agregar el film *Jornaleros*, del mexicano Eduardo Maldonado.

Documental reflexivo

En la modalidad de representación reflexiva, «la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica».¹ Mientras la mayor parte de la producción documental se refiere al mundo histórico, la modalidad reflexiva se ocupa de cómo abordamos los acontecimientos que tienen lugar en la realidad.

Nichols compara esta modalidad con la exposición poética, en donde «el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto».²

Los documentales reflexivos expresan la conciencia de sí mismos en lo que respecta a la forma, el estilo, la estrategia, la estructura, y los objetivos que persigue. En ellos el realizador no se oculta, como en el interactivo y en el de observación, sino que asume su papel como constructor del discurso cuya elaboración ostenta.

¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p. 93.

² *Idem.*

La modalidad reflexiva acentúa el encuentro entre el realizador y el espectador, por encima del contacto entre aquél y el tema.

Esta modalidad tiene una elaboración más compleja, por la relación que establece con sus propias posibilidades de comunicación y expresión, que le permiten llevar al espectador a un estado de conciencia aguda derivada de su propia relación con el film y de la relación de éste con el asunto de que se ocupa.

En la modalidad reflexiva destaca la intervención del aparato cinematográfico en el proceso de llevar a la pantalla tal o cual tema o suceso, y el conocimiento es localizado y cuestionado.

Nichols ejemplifica esta clasificación con la película *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, y *La delgada línea azul* de Errol Morris.

Para concluir esta visión acerca de la propuesta de Nichols, es pertinente señalar que ésta no es precisamente una guía para elaborar documentales, sino una reflexión teórica acerca de las modalidades que adopta esa forma de representación de la realidad que es la no ficción. De ahí que —a nuestro juicio— el autor no se ocupe de los aspectos funcionales de esta disciplina, entre ellos cómo abordar el trabajo de guión y realización de películas bajo las modalidades enunciadas.

De ahí que la clasificación propuesta por Bill Nichols constituya un sólido referente para el análisis del documental, aunque no sea —ni pretenda ser— un punto de partida para formular elaboraciones técnicas de cara a la escritura de guiones o a la realización de esa clase de películas.

Rabiger y Barnouw

Conviene detenerse brevemente, para hacer referencia a la clasificación que Michael Rabiger hace de las modalidades del documental.

En su peculiar estilo, este autor enumera distintas modalidades del documental: cine participativo o *cinéma vérité*, cine reflexivo, ensayo filmico, película de archivo, cine ecléctico y cine observacio-

nal.³ No obsta
ra de éstas —
como aquel qu
una filmación
te la interacción

En relación
limita a sugerir
pañadas de bre
un análisis de

A otra clas
lado *El docume*
tiva histórica,
rias de este mo
desde sus disti
do, despreocup
ción práctica d

Es particu
didades, Barn
oficio cercano a
de visiones del
naremos en las

El modo de ap

Los géneros hi
convocar al con
ras de abordar
que las diferen
se otorga a la in
de dos cualidad

³ Michael Rabiger, *Tr*

⁴ *Ibidem*, p. 415.

⁵ Cf. Erik Barnouw, *E*

nal.³ No obstante, Rabiger no define expresamente sino a la primera de éstas —el cine participativo o *cinéma vérité*—, al que explica como aquel que «asume implícitamente que se está llevando a cabo una filmación y que a veces se incita a la verdad a que salga mediante la interacción entre los participantes y el director o el equipo».⁴

En relación con las otras categorías enunciadas, este autor se limita a sugerir una serie de prácticas para cada modalidad, acompañadas de breves reflexiones y ejemplos, insuficientes para intentar un análisis de aquéllas.

A otra clase de textos pertenece el texto de Erik Barnouw, titulado *El documental: historia y estilo*,⁵ en el que, desde una perspectiva histórica, formula una suerte de clasificación de doce categorías de este modo de hacer cine, dirigida a entender al documental desde sus distintas vocaciones prácticas. Un escrito, en cierto sentido, despreocupado de proponer fórmulas o métodos para la realización práctica del cine sin actores.

Es particularmente significativo que, entre esa docena de modalidades, Barnouw incluya al cronista, al reportero, y al poeta, un oficio cercano al del ensayista, así como al observador: un conjunto de visiones del documental, que ya hemos mencionado o mencionaremos en las siguientes líneas de este escrito.

El modo de aproximarse a los sucesos

Los géneros histórico-periodísticos proponen distintas formas de convocar al conocimiento. La variedad de temas y las diversas maneras de abordarlo condicionan también sus distintas lecturas. De ahí que las diferencias entre ellos, se establezcan a partir del papel que se otorga a la información, la opinión y la interpretación; así como de dos cualidades: la “objetividad” —siempre entrecomillada, puesto

³ Michael Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*, p. 305.

⁴ *Ibidem*, p. 415.

⁵ Cf. Erik Barnouw, *El documental: historia y estilo*.

que se trata de un atributo que se persigue, pero es prácticamente inalcanzable— y la subjetividad. Tres quehaceres y dos cualidades precisas que hacen de la crónica, el reportaje, el ensayo y la entrevista, modos diferenciados de aproximarse a los sucesos.

La variedad de temas y de maneras de abordarlos condiciona sus distintas lecturas.⁶ Eso significa, por ejemplo, que la crónica propone una manera de abordar un hecho, diferente a la que utiliza el reportaje, el ensayo o la entrevista.

Tales diferencias radican en el método que se emplee para abordar el tema o el suceso, así como en el énfasis que se ponga en la vocación por informar (“objetivamente”), por opinar o por interpretar (subjetivamente) acerca del mismo.

A través de la propuesta de los géneros histórico-periodísticos, se ponen sobre la mesa referentes útiles para entender al documental a través de técnicas derivadas del estrecho vínculo que existe entre éste y los géneros mencionados. Un vínculo cuyas raíces ahondan en prácticas milenarias, y sustentado en la madurez de modalidades consolidadas y ampliamente probadas, a las que voluntaria o involuntariamente acudieron los documentalistas desde la fundación de este modo cinematográfico.

Es pertinente advertir al lector que, con el fin de profundizar en la definición de dichas modalidades, agregaremos a éstas un conjunto de reflexiones y opiniones referidas a los géneros propuestos, desde una perspectiva histórico-periodística. Una relación de la que nos ocuparemos más ampliamente al final de este capítulo.

Así, intentemos definir cuatro categorías o modalidades del documental a partir de los géneros convocados:

Modalidad de crónica: representación de sucesos y de protagonistas que intervienen en ellos, dotada de una alta carga opinativa, basada en la observación y en la recreación de atmósferas. En el documental de crónica los sucesos son expuestos generalmente de modo crono-

⁶ Édgar Liñán Ávila, *Géneros periodísticos*, p. 52.

lógico. En ella los hechos
dominan sobre
interpretativos

Algo más acerca de la crónica y el testimonio.⁷ Se trata de un género que el periodista debe manejar con precisión en los hechos del acontecimiento.

La crónica documental lo define como un género que se desarrolla en el espacio donde el emisor y el receptor se encuentran. Esto implica la subjetividad y la interpretación de los hechos. Las técnicas: el reportaje, el documental, el documental de deshecha por el tiempo. En la crónica, el autor narra libremente la interioridad de los hechos, alguna—, en la crónica los personajes sobre los hechos de la crónica e interpretativos del acontecimiento.

Los ejemplos de crónica documental pueden propo- Flaherty, 1922 (Frederick W. Flaherty, *El niño Fidencio*, Libert, 2002).

⁷ *Ibidem*, p. 51.

⁸ Carlos Monsiváis.

⁹ Susana González.

¹⁰ Liñán Ávila, *op.*

lógico. En ella la empatía con los protagonistas y el empeño formal dominan sobre la tarea informativa y argumentativa. Sus alcances interpretativos provienen de la *subjetividad* de la observación.

Algo más acerca de la crónica. «La crónica es testimonio y quien relata, testigo».⁷ Se trata de un género «de marcada subjetividad, puesto que el periodista plasma a través de su propia vivencia los pormenores del acontecimiento que narra».⁸

La crónica es sin duda el género más antiguo. Carlos Monsiváis lo define como «reconstrucción “literaria” de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas. Esto implica la no muy clara ni segura diferencia entre “objetividad y subjetividad”, lo que suele traducirse de acuerdo a premisas técnicas: el reportaje, por ejemplo, requerido de un tono objetivo, deshecha por conveniencia la individualidad de sus autores. [...] En la crónica, el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena. Tradicionalmente —sin que esto signifique ley alguna—, en la crónica ha privado la recreación de atmósferas y personajes sobre la transmisión de noticias y denuncias»,⁹ «el propósito de la crónica es colorear los hechos de modo tal que el lector “viva” el acontecimiento».¹⁰

Los ejemplos de los filmes documentales de crónica que se pueden proponer, son abundantes: *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922), *Crónica de un verano* (Jean Rouch, 1961), *Hospital* (Frederick Wiseman, 1970), *Jornaleros* (Eduardo Maldonado, 1973), *El niño Fidencio* (Nicolás Echevarría, 1980), *Ser y tener* (Nicolas Philibert, 2002).

⁷ *Ibidem*, p. 51.

⁸ Carlos Monsiváis (comp.), *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, p. 13.

⁹ Susana González Reyna, *Periodismo de opinión y discurso*, p. 39.

¹⁰ Liñán Ávila, *op. cit.*, p. 21.

Modalidad de reportaje: representación basada en una exposición informativa que puede contener elementos secundarios de opinión y de análisis, y debe ofrecer una visión —digamos— “objetiva” o equilibrada. El documental de reportaje puede basarse en el rodaje directo del asunto que le ocupa, pero también puede acudir a materiales de distinta procedencia, como imágenes de archivo, fotografías, entrevistas y otros recursos de documentación, y se caracteriza por su diversidad funcional, estructural y estilística.

Algo más acerca del reportaje. Realizar un reportaje implica una tarea fundamentalmente informativa, no obstante que, según algunos autores, admita cierta carga de opinión. El reportaje representa un modo “objetivo” de abordar un tema o un suceso, por lo que es, fundamentalmente, investigación y realidad indagada.¹¹ Según Édgar Liñán, en el reportaje «la obtención de información se lleva cabo a través de entrevistas, citas documentales, y de la observación directa.»¹²

Susana González Reyna agrega que «el propósito del reportaje es relatar los aspectos desconocidos de un suceso conocido y, con ello, reflejar las impresiones del periodista».¹³

Para Humberto Cuenca, en el reportaje se comunica algo que despierta en el espectador «la necesidad de actuar, de manera que no se trata sólo de información, sino también de denuncia. Así, se hace la presentación detallada del hecho para que el lector lo sienta, lo viva y, de este modo, conozca los alcances y las limitaciones de la sociedad en la que se desenvuelve, se forme un criterio y actúe conforme a él».¹⁴

El reportaje es considerado por muchos el mayor de los géneros, por la diversidad de recursos a su alcance —prácticamente todos—, por las libertades creativas que le son inherentes, así como por el parentesco que se le suele atribuir con la literatura.

¹¹ *Ibidem*, p. 22.

¹² González Reyna, *op. cit.*, p. 45.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 107.

Ejemplos d
cumentales, son
junto con práct
extraviada (Lou
lock, 2004).

Modalidad de en
esencialmente a
o emite su opi
ción argumental
le ocupa, pero s
maciones que h
son la subjetivid
ostentación de la

Algo más acerca d
de interpretación
lo realiza. «El en
menudo inconcl
con absoluta libe
pósito orientado
el ensayista hace
siones e interrup
de temas», como

El ensayo es
sayo” significa in
que se plasman e
mesa la visión nu
algunos atribuye
«la ciencia sin la

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Liñán Avila, *op. cit.*, p.

¹⁷ *Ibidem*, p. 48.

da en una exposición in-
secundarios de opinión
—digamos— “objetiva” o
uede basarse en el rodaje
dién puede acudir a ma-
enes de archivo, fotogra-
entación, y se caracteriza
stilística.

eportaje implica una ta-
ante que, según algunos
reportaje representa un
sucedo, por lo que es,
l indagada.¹¹ Según Éd-
nformación se lleva cabo
y de la observación di-

propósito del reportaje
sucedo conocido y, con

se comunica algo que
ctuar, de manera que no
e denuncia. Así, se hace
e el lector lo sienta, lo
as limitaciones de la so-
criterio y actúe confor-

os el mayor de los gé-
cance —prácticamente
on inherentes, así como
la literatura.

Ejemplos de este género convertido en modalidad de filmes do-
cumentales, son *Tierra de España* (Joris Ivens, 1937), *Roger y yo* (1989,
junto con prácticamente toda la obra de Michael Moore), *Señorita
extraviada* (Lourdes Portillo, 1999); *Súper engórdame* (Morgan Spur-
lock, 2004).

Modalidad de ensayo: representación en la que el realizador se avoca
esencialmente a persuadir o convencer, por lo que fija su posición
o emite su opinión sin reservas. Se caracteriza por una exposi-
ción argumental basada en la búsqueda de las causas del hecho que
le ocupa, pero sin la obligación de documentar cada una de las afir-
maciones que hace. Otras características del documental de ensayo
son la subjetividad, el énfasis que el realizador pone en el estilo, y la
ostentación de la intervención del aparato cinematográfico.

Algo más acerca del ensayo. Se entiende por ensayo al escrito en prosa,
de interpretación o análisis, basado en la opinión personal de quien
lo realiza. «El ensayo es el desenvolvimiento de una tesis doctrinal, a
menudo inconclusa, con tendencia interpretativa o de investigación,
con absoluta libertad temática, rigor crítico, lírica entonación y pro-
pósito orientador»,¹⁵ «más que una investigación severa y rigurosa,
el ensayista hace una disertación amena, un tratado breve con digre-
siones e interrupciones constantes, el cual puede abordar todo tipo
de temas», como lo explica Roger Bartra.¹⁶

El ensayo es el género consagrado a la reflexión. La palabra “en-
sayo” significa intento; según Bartra, «eso [un intento] son las ideas
que se plasman en un texto que quiere argumentar y poner sobre la
mesa la visión nueva acerca del asunto».¹⁷ Es pertinente recordar que
algunos atribuyen a Ortega y Gasset haber definido el ensayo como
«la ciencia sin la prueba explícita».

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Liñán Ávila, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷ *Ibidem*, p. 48.

Bajo estas pautas podemos mencionar varios destacados documentales de ensayo, como *El fascismo ordinario* (Mijaíl Romm, 1965), *Vidrio* (Bert Haanstra, 1958), *Mentes y corazones* (Peter Davis, 1974), *Lonely Boy* (Wolf Koenig, 1962), y *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1992).

Modalidad de entrevista: Representación basada en una o varias conversaciones filmadas, en las que las que quienes hablan ofrecen datos y comentarios autobiográficos (entrevista de semblanza); su testimonio en relación a un hecho determinado o sus opiniones como experto o como voz autorizada en algún tema. En el documental de entrevista las imágenes de archivo u otras escenas filmadas ex profeso, pueden alternar con la imagen de quienes son entrevistados, pero las correspondientes a las entrevistas dominan a lo largo del film. Generalmente el documental de entrevista está asociado a otra de las modalidades mencionadas.

Algo más acerca de la entrevista. Quien realiza una entrevista tiene como tarea fundamental consignar lo que le dicen sus entrevistados. El entrevistador interroga a alguien que le proporciona información u opiniones, acerca de sí mismo o de un asunto o un tema determinado.

Para Édgar Liñán «el conocimiento que lleva a cabo este género es uno de los más nobles y antiguos: conocer a través del otro».¹⁸ Definida por el mismo autor como la «conversación reveladora», la entrevista es un género eminentemente informativo que encuentra en el cine documental manifestaciones análogas en películas como *Los muertos no callan* (Heynowski y Scheumann, 1978), *Comandante* (Oliver Stone, 2003), *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo, 2002) y *Los ladrones viejos* (Everardo González, 2007), entre otras. Se trata de trabajos organizados a partir de la conversación con uno o varios protagonistas que ocupan la pantalla la

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

mayor parte
temente ilustr

La entre
ejercicio de h
en off o los r
guir un docu
en la imagen

Rectitud de

«Los géneros
reflexión, y d
percibir y exp
de conocer los

Cada gén
nada y los exp
rea asimismo
funciones— q
o la interpreta
ros tienen cie
otros gozan de
giarse en lo su

Como el l
labra "objetivo

Mucho se
la que se suele
Porque la ilusi
el cineasta de
suceso. Por eje
tomar en cuen
cesarias y cuál

¹⁹ Liñán Ávila, *op. cit.*

mayor parte del tiempo, no obstante que sus palabras sean frecuentemente ilustradas con imágenes alusivas al tema que abordan.

La entrevista es una conversación filmada. También puede ser ejercicio de historia oral. A pesar de que recursos tales como la voz en off o los rótulos acompañen a la conversación, podemos distinguir un documental de entrevista porque se basa mayoritariamente en la imagen y en las palabras de los entrevistados.

Rectitud de intenciones

«Los géneros periodísticos atienden a necesidades de información y reflexión, y dentro de su ejercicio realizan una particular forma de percibir y expresar la realidad, lo cual conlleva una específica manera de conocer los hechos presentados»,¹⁹ nos dice Édgar Liñán.

Cada género exige conocer los hechos de una manera determinada y los expresa de modo particular, porque tiene asignada una tarea asimismo precisa. Cada género pone el acento en la función —o funciones— que le corresponden, ya sea la información, la opinión o la interpretación, o una mezcla de ellas. Asimismo, algunos géneros tienen ciertas obligaciones para con la “objetividad”, mientras otros gozan de las libertades que les otorga la posibilidad de refugiarse en lo subjetivo.

Como el lector habrá advertido, cuando hemos empleado la palabra “objetividad”, la hemos puesto entre comillas.

Mucho se ha deliberado en torno a la objetividad periodística, a la que se suele entender como una cualidad inalcanzable. ¿Por qué? Porque la ilusión de objetividad desaparece cuando el periodista o el cineasta de no ficción toma decisiones a efecto de registrar un suceso. Por ejemplo, qué aspectos de lo que ocurre ante ellos deben tomar en cuenta y cuáles ignorar; qué fuentes han de considerar necesarias y cuáles prescindibles.

¹⁹ Liñán Ávila, *op. cit.*, p. 12

El problema continúa cuando la información es procesada: por qué utilizar un fragmento de una entrevista y dejar fuera otro; por qué destacar una frase y poner otra en un plano secundario. Hay nuevas decisiones parciales cuando el periodista o el documentalista opta por un enfoque, por un título y por un criterio de ilustración.

Está claro que a lo largo de un proceso de esta naturaleza, las decisiones subjetivas cierran el paso a la objetividad. Algunas líneas arriba citábamos a Carlos Monsiváis con relación al reportaje, al que se refiere como un género «requerido de un tono objetivo». La frase es sugestiva, y remite a lo que el lector suele esperar de este género al que ese autor únicamente concede la posibilidad de alcanzar la objetividad en grado de tono. Es decir, la objetividad como aliada de la forma de expresión, o del estilo; como una actitud ética del reportero, pero nunca como una cualidad que garantice la imparcialidad ni la neutralidad plenas, mucho menos la aprehensión de la realidad tal cual.

Cerca de la postura de Monsiváis, algunos atribuyen a Luka Brajnovic haber situado a la objetividad en terrenos de la ética y del rigor investigativo cuando la información parte de un conocimiento exacto y cierto, de una reflexión consciente y de una rectitud intachable de intenciones. No obstante, debemos aceptar que esa frase, si bien resulta sugestiva, implica que la subjetividad es la que manda a la hora de tomar decisiones, como las mencionadas tres párrafos atrás, ya que no debemos olvidar que la única información verdaderamente objetiva de un suceso es la que corresponde al lugar, la hora y la fecha en que se origina.

Nuevas tendencias

Es necesario asomarse a las llamadas nuevas tendencias, en busca de formulaciones distintas a las aquí comentadas, o de aquellas que pudieran enriquecer el panorama desplegado en este capítulo.

Las propu
la denominaci
casos plantea
unos de ellos
huellas a docu
mediados del si

Por otra p
de la no ficción
nos muestran s
investigador; lo c
inevitablemente
tan evidentes co

No obstant
conjunto de bú
a los aquí formu
que se ocupan
abordadas desde
difícil de respon
el conjunto de
cias", y de verific
parcelario mund

Da la impre
estas búsquedas
neros, como exp
en las fronteras
del proceso de c
quehacer.

No obstante
mentary, publica
la realización de
y lo creíble», una
vamente represen

Algo que no
yo, relacionado c

Las propuestas y formulaciones que suelen ser agrupadas bajo la denominación “nuevas tendencias”, no representan en todos los casos planteamientos auténticamente innovadores, puesto que algunos de ellos se originaron varias décadas atrás, y otros pisan las huellas a documentalistas que experimentaban con sus filmes hacia mediados del siglo pasado.

Por otra parte, como sucede frecuentemente en el territorio de la no ficción, es de suponer que las rutas innovadoras que se nos muestran son aquellas que consiguió abarcar determinado investigador; lo que significa que cada quien ofrece una panorámica inevitablemente parcial de lo novedoso, en la que las omisiones son tan evidentes como explicables.

No obstante, lo que nos interesa es intentar establecer si este conjunto de búsquedas ha dado lugar a géneros en esencia distintos a los aquí formulados, y si las distintas parcelas del conocimiento de que se ocupan estos innovadores —supuestos o verdaderos— son abordadas desde modalidades igualmente originales. Una pregunta difícil de responder, entre otras cosas por la imposibilidad de abarcar el conjunto de las formulaciones incluidas en las “nuevas tendencias”, y de verificar lo planteado en los filmes correspondientes, en el parcelario mundo del cine documental.

Da la impresión, sin embargo, de que quienes han emprendido estas búsquedas innovadoras, no pretenden tanto crear nuevos géneros, como explorar a partir de su actitud, a partir de la búsqueda en las fronteras entre objetividad y subjetividad, en la originalidad del proceso de creación, del estilo, y de las metas que persigue su quehacer.

No obstante, es digno de mención el manifiesto titulado *Dogumentary*, publicado por Lars von Trier en 2002, que pretende normar la realización de documentales a partir de revivir «lo puro, lo objetivo y lo creíble», una postura que, en su rigidez doctrinaria, tal vez efectivamente represente una forma desconocida de abordar los temas.

Algo que no está tan claro que suceda con el llamado cine-ensayo, relacionado con cineastas tan prominentes como Chris Marker y

Godard, que es presentado como una nueva tendencia a la que, sin embargo, tal vez podríamos considerar adherida a la modalidad del documental reflexivo, planteada por Nichols, y del ensayo, abundantemente mencionado unas líneas atrás.

Por el mismo camino, no queda del todo claro que la vertiente del “desmontaje documental”, que se ocupa de la deconstrucción del llamado “cine efímero”, representado por Pierce Rafferty y la periodista Jayne Loader, dirigido al empleo dialéctico de las imágenes, y ocupado de desmontar un determinado discurso oficial caduco, no penda de una de las ramificaciones de la modalidad del documental de ensayo.

Algo que quizás suceda también con el llamado documental de “pietaje encontrado” (*found footage*), representado entre otros por Jay Roseblatt, quien experimenta con filmes elaborados total o parcialmente a partir de imágenes ya existentes. El documental de *found footage* busca llevar a cabo una labor de deconstrucción de mensajes emitidos por los grandes medios, y mantiene ciertas afinidades con la tendencia conocida como “cine pobre” o “cine de apropiación”, representado por Craig Baldwin, quien inició su trabajo —asociado a lo poético— utilizando pedazos de película que colectaba en los alrededores de una sala que exhibía filmes pornográficos.

Otro tanto sucede con el llamado “cine en primera persona”, cuya vertiente conocida como “cine autobiográfico” está representada por Ross McElwee, quien protagoniza documentales asociados al cine directo, pero centrados en las circunstancias personales y familiares del realizador; o con los *personality filmes*, cuyo mejor ejemplo es Alan Berliner, cuyos filmes se caracterizan por combinar el cine doméstico, el *found footage* y el documental introspectivo. Tendencias, todas ellas, que como podrá apreciar el lector, se preocupan por establecer nuevas modalidades de la voz del relator, de asomarse a su interioridad, pero quién sabe si sustenten aportes tan novedosos en relación a los géneros tradicionales, especialmente el ensayo, en el que muchas de ellas convergen.

Para co
cribe decidi
del docume
variadas inc
la vertiente
expresiones
tán asociada
que se trate d
relativamente

Para concluir con este tema, es necesario aclarar que quien suscribe decidió colocar en un cajón aparte a las distintas ramificaciones del documental reconstruido o dramatizado, que ha sido objeto de variadas incursiones experimentales, entre las que hay que contar a la vertiente del "falso documental". Es pertinente recordar que estas expresiones descienden del viejo género del docudrama y que están asociadas en mayor o menor medida a la dramaturgia, de ahí que se trate de un género perteneciente a los híbridos, lo que lo sitúa relativamente alejado de la materia que nos ocupa.

El conocer ar

A decir de Hen
saber fueron P
a Kant haber s
de conocimien

En el ámb
conocimiento y
tendido como
y la ciencia son
realidad.

No obsta
cuando transfo
surgir una nuev

El conocer
que], el art
una realida
la medida q
aspectos ese

¹ Henri Lefévre, *Con*

² Adolfo Sánchez Váz

6. Artistas de lo verdadero

guión documental y estética

El conocer artístico

A decir de Henri Lefèbvre, quienes situaron al arte en los terrenos del saber fueron Platón y, más tarde, Hegel. El propio Lefèbvre atribuye a Kant haber sostenido que el arte deja presentir un grado absoluto de conocimiento.¹

En el ámbito de la filosofía se suele aceptar que las artes guardan conocimiento y apelan a éste para ser interpretadas; así, el arte es entendido como una forma de conocimiento; por este camino, el arte y la ciencia son entendidos como dos modos distintos de conocer la realidad.

No obstante, el arte adquiere valor cognositivo únicamente cuando transforma la realidad exterior, partiendo de ella, para hacer surgir una nueva realidad; es decir, una obra artística.

El conocer artístico es fruto de un hacer [afirma Adolfo Sánchez Vázquez], el artista convierte el arte en medio de conocimiento no copiando una realidad, sino creando una nueva. El arte sólo es conocimiento en la medida que es creación. Sólo así puede servir a la verdad y descubrir aspectos esenciales de la realidad humana.²

¹ Henri Lefèbvre, *Contribución a la estética*, p. 94.

² Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 79.

El cine documental nació a la sombra de dos corrientes estéticas: el romanticismo y el realismo. Guiados por los postulados del primero, Flaherty y sus epígonos aspiraban a romper con la tradición clasicista, exaltaban la libertad personal, y la comunión del hombre con la naturaleza, como valores fundamentales.

Por otra parte, el realismo, presente en el trabajo de Dziga Vertov y *ad lateres*, pone por delante temas y personajes que dan testimonio de su época; sitúa los asuntos que le ocupan dentro de parámetros históricos, sociales y económicos; y da la espalda al sentimentalismo y al exotismo, interesándose en los asuntos cotidianos.

El arte realista parte de la existencia de una realidad objetiva, y pretende construir con ella una nueva realidad que reporta verdades acerca del hombre de carne y hueso, que vive en una sociedad determinada, en unas relaciones humanas condicionadas.

El realismo hace de la representación de las cosas, no un medio, sino un fin para conocer la verdad.³

El cine documental es expresión artística, mayoritariamente inscrita en los valores del realismo; como tal, reporta verdades acerca del hombre, y como toda obra artística, encierra conocimiento y apela a él para ser interpretado.

Sin embargo, este modo cinematográfico establece una estrecha relación con las más variadas fuentes del conocimiento, como parte sustantiva de su cometido, puesto que acude a los más variados saberes, en busca de la materia prima de su propio quehacer.

No hay que olvidar que el cine documental basa buena parte de sus tareas en encontrar, elaborar y ordenar argumentos para sustentar las hipótesis que lo animan, ni que «argumentar es utilizar un conocimiento para establecer otro conocimiento».⁴

Está claro que desde su más remoto origen el cine de no ficción se decantó hacia la información, la opinión, el análisis, la observación y la reflexión; tareas que convirtieron al documentalista en un

³ *Ibidem*, p. 80.

⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 274.

mediador entre
temáticas eleg

De este m
conocimiento,
mismo que su
nocimiento de
lo distingue d
escritor de doc

Instrumento a

El cine docum

Robert Fla
cierto desdén a
que veía somet

Según Fla
muy bien hech
ambientes que

Otro docu
que los filmes r
«abrir la pant
aludía al cine a
Vertov los filme
esqueletos liter
el que el soviét
forma de hacer

Quienes fu
sión alejada de
ficción. Sin em

⁵ Robert Flaherty, «L

Alsina Thevenet (ed

⁶ John Grierson, «Pos

⁷ Dziga Vertov, «La in

mediador entre el público y un conjunto de saberes presentes en las temáticas elegidas por los cineastas.

De este modo, la cualidad de cruzar los distintos campos del conocimiento, la transversalidad característica del documental, lo mismo que su naturaleza multidisciplinaria, lo relacionan con el conocimiento de un modo directo y explícito. Una característica que lo distingue de casi todas las demás expresiones artísticas, que el escritor de documentales ha de tener presente.

Instrumento admirable

El cine documental nació marcando desacuerdos con la ficción.

Robert Flaherty, llamado el padre del documental, se refería con cierto desdén al cine actuado llamándolo «el film de espectáculo», al que veía sometido «a las exigencias del divismo».

Según Flaherty, «las escenas reconstruidas en los estudios, por muy bien hechas que estén, jamás reflejan con absoluto verismo los ambientes que pretenden representar».⁵

Otro documentalista fundacional, John Grierson, consideraba que los filmes realizados en los estudios, ignoraban la posibilidad de «abrir la pantalla hacia el mundo real».⁶ Por su parte, Dziga Vertov aludía al cine actuado como un asunto puramente comercial. Para Vertov los filmes de ficción eran simples «ilustraciones de novelas»; esqueletos literarios envueltos en una «cine-piel»,⁷ un término con el que el soviético se refería a la superficialidad que advertía en esa forma de hacer cine.

Quienes fundaron el cine documental, veían en él una expresión alejada de la búsqueda estética que desarrollaba el cine de ficción. Sin embargo, podemos entender mejor las razones que

⁵ Robert Flaherty, «La función del "documental"», en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, p. 145.

⁶ John Grierson, «Postulados del documental», *ibidem*, p. 134.

⁷ Dziga Vertov, «La importancia del cine sin actores», *ibidem*, p. 140.

distanciaban a los documentalistas respecto del cine con actores, si nos asomamos a los propósitos que perseguían a través de sus películas, siempre concebidas con un fin determinado, y alejadas de concepciones eminentemente esteticistas. Así, por ejemplo, Flaherty buscaba que su cine tuviera efecto en la «mutua comprensión de los pueblos»,⁸ mientras Jean Vigo pretendía hacer de los espectadores «cómplices de una solución revolucionaria»,⁹ y Vertov se ufanaba de educar —o formar— «hombres nuevos».¹⁰

El citado Erik Barnouw, como ya hemos señalado, sistematizó una historia del cine documental conectándola con los distintos objetivos que éste ha perseguido desde sus antecedentes, en 1874. Dicho autor vincula los pormenores biográficos y del quehacer de los más connotados documentalistas, con la orientación práctica de sus filmes.

Por esa ruta, Barnouw acuña elocuentes denominaciones, como «el documental, abogado», «el documental, fiscal acusador» u otras en la que el término documental aparece acompañado de oficios o quehaceres determinados, como: explorador, reportero, poeta, cronista, promotor, etcétera.¹¹

En este marco, adquiere especial interés la siguiente explicación del documentalista, historiador y crítico cinematográfico inglés, Paul Rotha:

El inmenso campo de los medios de argumentación aportados por la técnica del film, convierte al documental en un instrumento admirable para clarificar y coordinar todos los aspectos del pensamiento moderno, con la esperanza de alcanzar un análisis más completo que podría culminar, a su vez, en unas conclusiones más precisas.¹²

Rotha se refiere nítidamente al cine documental como un instrumento vinculado al pensamiento de su tiempo; es decir, como

⁸ Robert Flaherty, «La importancia del documental», *ibidem*, p. 147

⁹ Jean Vigo, «Un punto de vista documental», *ibidem*, p. 131

¹⁰ Dziga Vertov, «Nosotros (variante de manifiesto)», *ibidem*, p. 37.

¹¹ Cf. Erik Barnouw, *El documental: historia y estilo*. *

¹² Paul Rotha, «Los problemas y las realidades del presente», en Joaquim Romaguera i Ramí, *op. cit.*, p. 141.

un medio pa
mo una expre
básicas del qu

Hacer algo bi

El cine docum
sociales determ
ron su produc
como una obr
sí, como suele
medio para al
decir, como un
lidad circunda

Nos referir
en manos de l
prensión de lo
para una revol
nuevo, lo que
documentalistas
de otros, mien
y el futurismo
que los orienta

Así, cada o
dad en la pant
propósitos nob

Es de espe
listas concebían
a como éste er
(en griego tejn
algo bien, para
quez— «Y est
sillas, vasos o b

un medio para conseguir un fin determinado, pero también como una expresión ligada al conocimiento. Dos señas de identidad básicas del quehacer documentalista.

Hacer algo bien

El cine documental nació atado a visiones históricas, filosóficas y sociales determinadas. El producto del trabajo de quienes iniciaron su producción y realización no era entendido, en ningún caso, como una obra destinada a la contemplación ni como un fin en sí, como suele suceder con las películas de ficción, sino como un medio para alcanzar un determinado propósito transformador; es decir, como un instrumento útil para modificar aspectos de la realidad circundante.

Nos referimos a una herramienta que —como hemos visto— en manos de Robert Flaherty intentaba procurar la «mutua comprensión de los pueblos»; en las de Jean Vigo buscaba cómplices para una revolución, y en las de Vertov aspiraba a formar al hombre nuevo, lo que significa —entre otras cosas— que los primeros documentalistas transitaban entre las ideas de Rousseau, de Marx y de otros, mientras deambulaban por el romanticismo, el realismo y el futurismo, por mencionar tan sólo algunos de los referentes que los orientaban.

Así, cada cineasta iba en pos de una utopía exponiendo su verdad en la pantalla, realizando filmes llenos de vigor, de ideas y de propósitos nobles, y de propuestas estéticas.

Es de especial relevancia destacar que los primeros documentalistas concebían su trabajo transformador como un arte, de acuerdo a cómo éste era entendido en la antigua Grecia: «La palabra “arte” (en griego *tejné*) significa originariamente la habilidad para hacer algo bien, para producirlo excelentemente» —explica Sánchez Vázquez—. «Y esto en la Antigüedad griega vale tanto para construir sillas, vasos o barcos, como para crear cuadros, relieves o estatuas;

tanto para los oficios y profesiones como para las artes en sentido moderno. Se trata de un hacer que tenía un fin fuera de sí y no un fin propio».¹³

¿Es posible afirmar que los primeros documentalistas veían sus películas como sillas, vasos o barcos? Al parecer sí, y también como zapatos. En otros escritos hemos citado a Dziga Vertov, quien en 1923 se vindicó como «zapatero del cinematógrafo», en su afán de eludir una categoría que le parecía ridícula, la de «realizador artístico», aplicada a los directores de filmes de ficción de su tiempo; un extremo al que no llegaron sus colegas, que, no obstante, rechazaron unánimemente adherirse a la visión que de sí mismos tenían los llamados «realizadores artísticos».¹⁴

Las películas documentales son concebidas por sus realizadores y guionistas como productos que, no obstante el valor artístico que puedan alcanzar, mantienen un sentido práctico-utilitario, como informar, educar, ofrecer elementos para el análisis y para la reflexión, e intentar agitar conciencias, entre otros.

Quienes realizaron y realizan esta especie de filmes, normalmente no se decantan hacia el goce estético *per se*. No lo buscan —al menos— de manera predominante ni exclusiva, puesto que ven en el cine documental un hacer cuyo fin está fuera de sí, por más que la atención del espectador se suela desplazar de la función a la forma, y del medio al fin.

Este modo de hacer cine tiene ya una historia centenaria, que registra la exploración de nuevas vertientes, derivadas del desarrollo del lenguaje cinematográfico, de las más diversas búsquedas personales y de los cambios tecnológicos, entre otros factores. Sin embargo, estos factores no han modificado la ecuación original de la no ficción, que continúa manteniéndose como una expresión de carácter práctico-utilitario, algo que es posible corroborar acudiendo —por ejemplo— a las formulaciones de Jean Rouch, cerca-

¹³ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 90.

¹⁴ Dziga Vertov, «La importancia del cine sin actores», en Joaquim Romaguera i Ramíó, *op. cit.*, p. 41.

nas a la etnografía social, o las de la Revolución Cu

En el segu
protagonistas
fin estaba fuera
igual que suce
actualmente.

Sócrates y lo

A decir de algu

Para el viej
sino que la bell
teger al guerra

Sócrates no
su sentido prác
quien considera
inutilidad de lo

La disputa
más de veintidó
diosos de la este
de la época y de
—como algo esp
ca,¹⁵ independie

En la situa
la realidad vivie
mano, cuando e
una obra artístic

«Lo estético
y otros (sujeto

¹⁵ Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 90.

nas a la etnografía, a las de Frederick Wiseman, dirigidas a la crítica social, o las de Santiago Álvarez, al servicio de la entonces vigorosa Revolución Cubana.

En el segundo tramo de su breve historia, el documental y sus protagonistas principales continuaban realizando películas cuyo fin estaba fuera de sí, y cada realizador perseguía metas y verdades, igual que sucede en buena parte del documental que se realiza actualmente.

Sócrates y lo útil

A decir de algunos autores, Sócrates confundía lo bello con lo útil.

Para el viejo filósofo griego un escudo no podía ser bello y útil, sino que la belleza de ese artefacto, dependía de su eficacia para proteger al guerrero que lo usaba de los ataques del enemigo.

Sócrates no concebía la belleza de un objeto si éste no acreditaba su sentido práctico-material, una concepción opuesta a la de Kant, quien consideraba incompatibles a lo bello y a lo útil, y postulaba la inutilidad de lo bello; la "belleza libre" como fin.

La disputa entre las posturas de Sócrates y de Kant, ventilada con más de veintidós siglos de por medio, quedó atrás para algunos estudiosos de la estética, quienes consideran que sólo cuando la ideología de la época y de las sociedades respectivas abre el espacio a lo estético —como algo específico y autónomo— se da lugar a la situación estética,¹⁵ independientemente de la utilidad práctica de la obra.

En la situación estética lo humano se desplaza del territorio de la realidad vivida, al de la estética, más pleno y profundamente humano, cuando el hombre contempla esa *otra* realidad que le muestra una obra artística.

«Lo estético [puntualiza Sánchez Vázquez] sólo califica a uno y otros (sujeto y objeto) en la relación humana, histórica y social

¹⁵ Sánchez Vázquez, *Invitación...*, p. 164.

que hace posible la existencia estética, y en la situación concreta, singular, en que esa posibilidad se realiza efectivamente»;¹⁶ es decir, que únicamente cuando la ideología ha abierto el espacio a la especificidad y autonomía de lo estético, es posible que se produzcan los encuentros entre sujeto y objeto, conocidos como situaciones estéticas; es decir, la situación que pone al espectador frente a la obra plástica o musical, y también frente a un documental.

Hay quienes ponen en duda los valores estéticos del cine documental. Quienes se asoman de modo superficial a esta disciplina, suelen encontrarla limitada en su expresión artística y la sitúan lejos de los alcances, en este renglón, del cine de ficción.

Sin embargo, en el cine documental, como en otras artes, lo humano se desplaza del territorio de la realidad vivida al de la estética, puesto que presenta al espectador *otra* realidad, distinta a la vivida, no obstante que evidentemente parta de aquélla.

Es falso que el cine de no ficción esté reñido con los valores artísticos; una noción que se extiende y contribuye a que los antojadizos intenten trazar fronteras entre las películas documentales que colocan en primer plano los atributos creativos, y relegan aquellas que, a su entender, privilegian los quehaceres prácticos.

El énfasis en la exaltación de los valores estéticos, frecuentemente conduce a la búsqueda de lo bello en el cine documental, como un ideal a alcanzar.

Lo bello es una categoría estética. De acuerdo con Sánchez Vázquez, es la primera categoría que se encuentra en el lenguaje de los pueblos y la primera en la que se detiene el pensamiento estético occidental.¹⁷

Platón caracterizó la belleza como «lo que nos causa placer, no toda clase de placeres, sino los que provienen de la vista y el oído». En la Edad Media, Santo Tomás se refería a aquélla como «lo que pla-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Sánchez Vázquez, *Invitación...*, p. 165.

ce a la vista». Siglo especial de produc

La belleza clásica, suele avocarse es objeto de distinción que es el cir

¿Se puede haber estética de lo bello?

mental hasta nuestro equilibrio entre que generalmente p y analítica de bajo como parte sustant

Y qué pasa con el error, como *Noche y vis*. Cómo abordar escenas contenidas en *Kabul* de Enzo Ba culas ayunas de valo

Si bien lo bello la única, ya que su territorio de esta dis

Aristóteles, en miramos en su ser contemplamos con placeres».¹⁹

La presencia de Aristóteles, es abundante. Vázquez se refiere a pleno siglo XVII— porra, quienes plasmaro

¹⁸ *Ibidem*, p. 168.

¹⁹ Aristóteles, *Arte poética*. *Art*

ce a la vista». Siglos más tarde David Hume la definía como «poder especial de producir placer».¹⁸

La belleza clásica, asentada en el orden, la proporción y la simetría, suele avocarse a la idealización de la realidad. Una realidad que es objeto de distinta clase de representaciones, incluida esa representación que es el cine documental.

¿Se puede hablar de documentales inscritos en la categoría estética de lo bello? Seguramente sí. Desde el nacimiento del documental hasta nuestros días un buen número de filmes han logrado un equilibrio entre función utilitaria y belleza formal; una armonía que generalmente pasa por el cumplimiento de las tareas informativa y analítica de bajo perfil, y exalta lo bello u otros valores análogos como parte sustantiva de la película.

Y qué pasa con documentales cuyas imágenes remiten al horror, como *Noche y niebla*, de Resnais, o *Mentes y corazones*, de Davis. Cómo abordar desde el punto de vista de la estética las ásperas escenas contenidas en *Hospital* de Wiseman o la crudeza de *Payasos en Kabul* de Enzo Balestrieri y Stefano Moser. ¿Acaso se trata de películas ayunas de valores estéticos?

Si bien lo bello es la categoría estética más frecuentada, no es la única, ya que su opuesto también tiene un lugar en el complejo territorio de esta disciplina.

Aristóteles, en su *Poética*, afirma: «aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer, como las figuras de fieras feroces y los cadáveres».¹⁹

La presencia del horror o de lo feo en el arte, comentada por Aristóteles, es abundante, como variados son sus avatares. Sánchez Vázquez se refiere a la brecha abierta en el imperio de lo bello —en pleno siglo XVII— por pintores como Velázquez, Rembrandt y Ribera, quienes plasmaron a personas y objetos “desagradables”: el débil

¹⁸ *Ibidem*, p. 168.

¹⁹ Aristóteles, *Arte poética. Arte retórica*, p. 19.

mental conocido como el Niño de Vallecas, retratado por el autor de *Las meninas*; una res desollada, plasmada por el pintor holandés; o la mujer barbada pintada por José de Ribera.

Dicha ruptura se acentuó en el siglo XVIII con una parte de la obra de Goya, y más tarde, en el siglo XX, se hizo presente en distintas expresiones, entre ellas innumerables filmes documentales que abordan situaciones desagradables y recurren a imágenes atroces, cuya contemplación produce efectos opuestos a los que motivan las imágenes presentadas, en la medida en que crean otra realidad a ojos del espectador.

Sin embargo, lo feo no es la única categoría que se contrapone a lo bello en el espectro de la estética, puesto que lo trágico, lo cómico y lo grotesco poseen carta de naturalización en un terreno en el que los valores artísticos son relativos y diversos.

Por ese camino, las relaciones humana, histórica y social que rodean al cine documental desde su surgimiento, hacen posible su existencia estética. Una existencia en la que sus variadas cualidades sensibles están unidas a su sentido práctico.

¿Significa esto que podemos hablar de una estética distintiva del cine documental? Probablemente sea prematuro y pretencioso hacerlo; pero por lo pronto no está de más asomarse a una improbable categoría estética: la de lo *duro*.

La estética de lo *duro*

Concluyo este capítulo con una anécdota y una reflexión. Hacia finales de 2009 estuve cerca de la presentación del documental *El diario de Agustín*, de Ignacio Agüero (2008), en una universidad mexicana. *El diario de Agustín* se ocupa de la historia del periódico chileno *El Mercurio*, siempre bajo la dirección de la ultraconservadora familia Edwards, y del papel que ese medio jugó en la desestabilización del gobierno de Salvador Allende, en el golpe de Estado que derrocó a éste en septiembre de 1973, así como de la represión en contra de sus

partidarios, especialmente el asesinato de Izquierdo. Este medio jugó un papel crucial para adentrarse en la estructura institucional, y en los últimos años natiato de decenas de años.

En dicha exposición se muestra la cultura que había en Chile en esas vistas y en un momento no precisamente favorable a sus guionistas y realizadores. Desde un punto de vista de la historia.

Es de llamar la atención por su precisión. Como se puede apreciar, ofrece fuerte resistencia a este término estándar. El término "insensibilidad" aunque lo es en un sentido, usado en este capítulo.

Gambetas semánticas de forma y contenido. Es un asunto relevante.

Con frecuencia se enfrentan a temas desde una perspectiva de lo formal, y en un universo de imágenes que es deficiente y no aborda temas demasiado complejos. Del testimonio de algunos.

Es obvio que no se trata de un documental —por el momento vivo, autor de una serie que aborda la biografía de algunas fotografías —malas—

partidarios, especialmente los militantes del grupo llamado Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Según el film, *El Mercurio* jugó un papel que transgredió los límites de la tarea periodística, para adentrarse en los de la conspiración contra un gobierno constitucional, y en los de la complicidad con la Junta Militar en el asesinato de decenas de simpatizantes de Allende.

En dicha exhibición el realizador del film se refirió a la dificultad que había implicado hacer un documental basado en entrevistas y en un montón de periódicos impresos; una materia prima no precisamente fotogénica, que habría presagiado —a decir de uno de sus guionistas y realizador— un documental “duro”, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido.

Es de llamar la atención el empleo de este adjetivo, por su precisión. Como sabemos, “duro” significa poco blando o que ofrece fuerte resistencia a ser modificado; entre los sinónimos de este término están las palabras “terco”, “obstinado” e “insensible”. El término “insensible” es, curiosamente, antónimo de “sensible”, aunque lo es en una acepción distinta de aquella en la que ha sido usado en este capítulo.

Gambetas semánticas aparte, la dureza como cualidad característica de forma y contenido de determinados filmes documentales, es un asunto relevante para el tema que nos ocupa.

Con frecuencia los guionistas-realizadores de documentales se enfrentan a temas cuya materia prima es opaca desde el punto de vista de lo formal, ya sea porque lo sustantivo del suceso remite a un universo de imágenes de escaso atractivo; porque la calidad de éstas es deficiente y no así su valor documental; porque están vinculadas a temas demasiado densos y complejos; porque todo o casi todo pende del testimonio de algunas personas, o por otras razones similares.

Es obvio que no ofrece las mismas posibilidades formales un documental —por ejemplo— sobre el quehacer de un gran pintor vivo, autor de una larga y colorida obra, que aquel que pretende abordar la biografía de un personaje del que sólo se conservan tres fotografías —malas— y veinte manuscritos.

Haciendo de lado las consideraciones que pudieran haber llevado a alguien a decidirse por realizar el documental del personaje de las tres fotografías, es indudable que ese hipotético film sería un trabajo cuesta arriba desde el punto de vista formal, pero tal vez interesante o aun necesario desde la perspectiva de su objetivo y, por tanto, digno de ser filmado. Sin embargo, es indudable que la elaboración del guión y del film respectivo, supondría un reto mayor a la imaginación y al oficio del guionista-realizador.

El documental *El diario de Agustín* es uno, entre muchos, en los que el guionista-realizador se enfrentó a temas cuyas posibilidades formales eran magras, y que —no obstante— justifica plenamente la decisión de haberlo llevado a la pantalla. Una tarea en la que el valor testimonial e informativo del guión fue suficiente para remontar la relativa pobreza que en materia de recursos estéticos ofrecía el tema.

Cabría preguntarse, sin embargo, si a pesar de la estrechez formal de esa clase de documentales, se da lugar a lo que Sánchez Vázquez denomina la "situación estética". Como vimos en este mismo capítulo, en la situación estética lo humano se desplaza del territorio de la realidad vivida, al de la estética, mucho más pleno, cuando el hombre contempla esa *otra* realidad que le muestra una obra artística.

Por este camino, da lo mismo que un documental muestre un conjunto de entrevistas, fotos y titulares periodísticos, como parte del territorio de la realidad vivida, o un conjunto de bellos paisajes que conduzcan al espectador al ámbito en el que esa *otra* realidad es más plena y humana; es decir, al terreno de la estética.

De este modo, lo *duro* bien podría ser considerado como un rango de la estética documental, ya sea como una parte de ella, o como una categoría cercana a las ya mencionadas de lo feo, lo cómico y lo grotesco. Por ese camino, es posible considerar que las posibilidades de expresión artística son plenas en los documentales que recurren a imágenes poco brillantes, alejadas de las categorías estéticas de lo bello o lo sublime.

que pudieran haber lle-
umental del personaje
ipotético film sería un
a formal, pero tal vez
ctiva de su objetivo y,
o, es indudable que la
upondría un reto ma-
realizador.

no, entre muchos, en
temas cuyas posibili-
ante—justifica plena-
talla. Una tarea en la
ón fue suficiente para
de recursos estéticos

ar de la estrechez for-
lo que Sánchez Váz-
vimos en este mismo
desplaza del territorio
más pleno, cuando el
uestra una obra artís-

umental muestre un
dísticos, como parte
to de bellos paisajes
que esa *otra* realidad
a estética.

derado como un ran-
arte de ella, o como
o feo, lo cómico y lo
que las posibilidades
mentales que recurren
orías estéticas de lo

SEGUNDA PARTE

Imágenes y sonidos

Escribir un guión de un guionista que se inspira en lo previsible, de preferencia en torno a aquél, y que...

¿Por qué con...
Porque cuando el...
decir, cuando se tr...
secuencias no es...
guión previo al ro...
otros procedimien...
de suplir temporal...
mos referido en el...
función: el órgano...

Decíamos que...
ción acerca del asu...
pensable para inic...

La informació...
investigación de ca...

Entendemos...
que se relacionan...
pecialistas en el m...

7. Decisiones preliminares

investigación, elección del género y recursos

Imágenes y sonidos

Escribir un guión para documental supone, en primer lugar, que el guionista que se inicia haya elegido un tema —un tema altamente previsible, de preferencia—, que haya realizado una investigación en torno a aquél, y que se proponga hacer una película.

¿Por qué conviene que el principiante aborde temas previsibles? Porque cuando el asunto a acometer es escasamente predecible; es decir, cuando se trata de un asunto cuya duración, desarrollo y consecuencias no es posible conocer, tampoco es posible elaborar un guión previo al rodaje, y el documentalista se ve obligado a seguir otros procedimientos en los que la filmación y la investigación han de suplir temporalmente al guión. (A esos procedimientos ya nos hemos referido en el capítulo 2 de este trabajo, titulado «El guión como función: el órgano y la prótesis», y lo haremos más adelante).

Decíamos que la investigación provee al guionista de información acerca del asunto a abordar; es decir, de la materia prima indispensable para iniciar su trabajo.

La información obtenida proviene de fuentes, acervos y de la investigación de campo.

Entendemos por *fuentes* a los autores, personas e instituciones que se relacionan con el tema elegido, ya sea porque se trata de especialistas en el mismo, porque han sido testigos de sucesos que se

relacionan con el asunto a tratar, o porque su quehacer los relaciona con el tema.

Los *acervos* son las bibliotecas, fototecas, hemerotecas, filmotecas y todo tipo de archivos y colecciones públicas o privadas que nos ofrecen información acerca del asunto que nos interesa.

La *investigación de campo* es el proceso de observación e indagación que se lleva a cabo en los lugares en los que tiene —o tuvo— lugar ese suceso.

A diferencia de lo que pasa con las investigaciones que se llevan a cabo en otras disciplinas, la información requerida por el guionista de documentales se concreta en la obtención de imágenes y sonidos.

Una entrevista —por ejemplo— aporta la imagen del entrevistado y la información verbal que éste nos ofrece. Toda escena tomada de la realidad es investigación convertida en imagen, que puede estar acompañada del sonido incidental correspondiente. Una fotografía, lo mismo que una escena cinematográfica proveniente de un acervo, nos brinda soluciones visuales para el trabajo de guión, mientras que cierta información escrita, es susceptible de ser convertida en una narración en off o en un rótulo sobreimpreso a una imagen.

La investigación es una especialidad cuyo método, secretos y pormenores no pueden ser agotados en un texto de este tipo; no obstante, conviene entender —en términos generales— que se trata de un proceso dialéctico durante el cual es necesario combinar una visión panorámica del tema que nos interesa, con la profundización en los aspectos particulares más relevantes de éste, de acuerdo al punto de vista que guíe al documentalista.

Todo tema se ramifica en una gran cantidad de vertientes, de subtemas derivados o relacionados con el tema central. Ningún documental puede abarcar todas las ramificaciones en que se subdivide el asunto central; de ahí que sea necesario elegir con rigor y sensibilidad los subtemas que integrarán el documental que se prepara, ya que de ese ejercicio dependerán muchos de los atributos del guión.

Conviene
los temas secun
o los hallazgos
que sigue al pro
ción, siguiendo
trazan.

Es necesar
proceso investig
el cruzamiento

El primero
recabar la inform
cuento y un bal
para obtener un
identificar lo qu
el conjunto de c
derlos cabalmen
aquella informac
elaborará. Gener
de información
recabada.

Vale record
suele enfrentarse
frecuentemente
so desentrañar. C
convertir en un
podrá comunica
sión cabal del co
tareas ineludible
criben el guión
pocos casos, se t

El cruzamie
siste en relaciona
de potenciar la i
mados aisladame

Conviene señalar, asimismo, que de la correcta elección de los temas secundarios puede derivar la originalidad de un enfoque o los hallazgos informativos de importancia, puesto que la tarea que sigue al proceso de investigación es profundizar en la indagación, siguiendo las rutas que las ramificaciones temáticas escogidas trazan.

Es necesario destacar que dos momentos fundamentales del proceso investigativo son el examen de la información obtenida y el cruzamiento de datos.

El primero tiene lugar una vez que se ha concluido la tarea de recabar la información general del tema, y consiste en hacer un recuento y un balance de la información reunida; algo que es útil, tanto para obtener una visión panorámica de la investigación, como para identificar lo que falta. De ahí la importancia de familiarizarse con el conjunto de datos interrelacionados que nos ofrece, de comprenderlos cabalmente a efecto de quedar en condiciones de seleccionar aquella información que finalmente será utilizada en el guión que se elaborará. Generalmente el resultado de esa elección da una cantidad de información considerablemente menor al total de la información recabada.

Vale recordar que el documentalista, a lo largo de su carrera, suele enfrentarse a una gran diversidad de universos informativos y frecuentemente se topa con temas de gran complejidad que es preciso desentrañar. Quien no comprende a fondo el asunto que pretende convertir en un guión —y después en una película— difícilmente podrá comunicarlo a los demás. El estudio profundo y la comprensión cabal del contenido de la investigación que se lleva a cabo, son tareas ineludibles, tanto para quien investiga, como para quienes escriben el guión y pretenden realizar el documental, si bien, en no pocos casos, se trata de la misma persona.

El cruzamiento de datos, por su parte, es un ejercicio que consiste en relacionar la información obtenida en la investigación, a fin de potenciar la importancia y las implicaciones de datos que —tomados aisladamente— pueden parecer irrelevantes. Esa misma in-

formación relacionada de modo creativo y asociada entre sí, o con datos provienen de ámbitos aparentemente ajenos al tema central, en ocasiones adquiere significados e implicaciones mayores.

El ejercicio de cruzar información es la base de esa suerte de ejercicio de armar un rompecabezas, en el que se convierte organizar la información que arroja una investigación. En dicho proceso la reserva de conocimientos generales que posee el guionista, así como el estudio y comprensión creciente del tema abordado, y del contexto en que éste se sitúa, suelen abrir la puerta a un proceso creativo.

Es pertinente aclarar que si bien ningún género del documental prescinde del proceso de investigación, eso no significa que en todos los casos éste sea un ejercicio relevante ni exhaustivo. Existen géneros y planteamientos del documental que requieren de tareas investigativas mucho menos complejas y laboriosas que las aquí mencionadas. No obstante, es importante entender que la investigación, así sea en su más elemental expresión, es un proceso indisoluble al de la elaboración de un guión para esta clase de filmes.

Para terminar este somero vistazo al proceso investigativo, podemos agregar que éste suele no concluir hasta que la edición del film concluya. Es importante señalar, por otra parte, que quien inicia una investigación rigurosa, ha de tener especial cuidado en no soslayar aquella información que cuestiona la postura que orienta su trabajo.

La investigación arroja luz sobre el tema que exploramos y muchas veces deja al descubierto información que no esperábamos ni deseábamos encontrar. Ante esa clase de hallazgos, y ante las inesperadas implicaciones que la información, en ocasiones, trae consigo, lo mejor es apelar a la ética, una materia que es deseable sancione todo proceso riguroso de investigación.

El motor de la argumentación

Antes de emprender las pesquisas, o una vez que el guionista cuenta con una investigación suficientemente desarrollada, es conve-

niente que forme parte del tema.

Una hipótesis se admite provisoriamente desde el punto de vista del guionista, pero no se formula estrictamente información de la elección de los temas que rodean el tema central y es una sustracción de la interpretación del asunto que trabaja en la argumentación que da origen al documental.

La formulación de la hipótesis depende de la elección preliminar del asunto. Como ya se dijo, es distinta de aproximación al tema.

Los cuatro géneros del documental: el reportaje, de ensayo, de investigación y el documental de ficción, dan el conocimiento del mundo a través de los hechos y los instrumentos de trabajo y las tareas informativas, que se realizan con un criterio de exposición.

La elección de los temas y la selección de las características del material documental, imágenes y sonidos, se realiza en función de la hipótesis que se plantea.

Así, por ejemplo, en el documental de investigación, los materiales que le permiten al guionista, de manera crítica, tener una visión profunda del asunto, difícilmente se limitan a la sola presentación de los hechos. El guionista debe considerar que los materiales que se seleccionan deben tener las cualidades para ser utilizados en el documental de investigación, que no es la sola presentación de los hechos, sino una visión profunda del asunto que se trata de ensayo.

niente que formule una hipótesis que exprese su postura frente al tema.

Una hipótesis es una suposición o teoría —no confirmada— que se admite provisionalmente. En ella reside la postura o el punto de vista del guionista ante el tema que abordará, más allá del contenido estrictamente informativo del mismo. La hipótesis se relaciona con la elección de los temas secundarios o vertientes colaterales del tema central y es una suerte de conclusión que se extrae de la lectura —de la interpretación o del análisis— de la información que nos ofrece el asunto que trabajamos. Es, en cierto sentido, el motor de la argumentación que dará contenido al guión.

La formulación de la hipótesis generalmente está acompañada de la elección preliminar del género desde el que se pretende abordar el asunto. Como ya hemos visto, cada género propone una forma distinta de aproximación a un suceso o a un tema.

Los cuatro géneros propuestos: documental de crónica, de reportaje, de ensayo y de entrevista, suponen distintas formas de abordar el conocimiento que contiene el tema, y emplean procedimientos e instrumentos distintos, que se basan en la diferenciación de las tareas informativa, opinativa o interpretativa. Cada género propone un criterio de exposición y argumentación distinto.

La elección del género está íntimamente relacionada con las características del material que aporta la investigación, es decir con las imágenes y sonidos que ha puesto la investigación ante el guionista, con la hipótesis que le sugiere, y con la naturaleza del tema.

Así, por ejemplo, quien no cuente con la posibilidad de reunir materiales que le permitan ilustrar la cronología del suceso que le interesa, difícilmente podrá elaborar un documental de crónica. Quien considere que los protagonistas de su futuro documental no reúnen las cualidades para ofrecer testimonios valiosos, no se planteará un documental de entrevista, del mismo modo que quien considere que la sola presentación del asunto elegido es suficiente para ofrecer una visión profunda del mismo, no pensará en realizar un documental de ensayo.

La elección del género se relaciona con la toma de decisiones preliminares, que tendrán que ver, también, con la definición del estilo. No obstante, dicha elección tiene implicaciones aún más relevantes, ya que de ella depende el método de trabajo a seguir, así como la forma de organizar el relato. No debemos olvidar que aunque mantengan muchas afinidades, las fórmulas para elaborar una crónica, un reportaje, un ensayo y una entrevista, guardan entre sí diferencias significativas.

Elogio de la eficacia

Situados aún en la primera fase de la elaboración de un guión, aquella que implica la toma de decisiones preliminares, a que nos hemos referido, el guionista normalmente analiza los recursos que habrá de utilizar para elaborar el relato. Esta elección prefigura el objetivo del mismo, y el estilo del que se le dotará. También tiene que ver con los recursos que utilizará para dar forma al relato que se plantea.

El guionista, y el documentalista, cuentan con la imagen y la palabra hablada o escrita para comunicar lo que desean. Generalmente la imagen no es suficiente para aclarar plenamente su propio significado e implicaciones, por lo que requiere del auxilio de las palabras.

Si concedemos que elaborar documentales es, en muchos casos, exponer y construir argumentaciones, es inevitable que el lenguaje —hablado o escrito— juegue un papel preponderante en esa tarea; un trabajo en el que las palabras —a través de un narrador fuera de cuadro, agregadas a la imagen o en forma de intertítulos— se vinculan con la imagen para explicar el significado e implicaciones de ésta, en una interacción.

«La centralidad del argumento da a la banda sonora una importancia particular en el documental»,¹ nos recuerda Bill Nichols,

¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p. 51.

quien agrega a la palabra hablada los sonidos, los colores, los periodos, el lugar destacado del autor alude a las historias de los casos las que tendrá que recurrir a las implicaciones».³

Siguiendo con los ejemplos de los errores de la imagen mayor que la imagen e implicaciones

Es fundamental para el documentalista ser capaz de adquirir las imágenes con equilibrio y de una forma que permita De esa relación se trata de alcanzar su trabajo

De ahí la importancia del relato que se elabora en las entrevistas, de la combinación de la imagen también anticipar el trabajo con los propios se abordará esa tarea papel que —se gobernará al final

Al elegir el contenido que afecta el contenido.

Cuando se elabora el guionista se ha

² *Idem.*

³ *Ibidem*, p. 32.

quien agrega que «el documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en off de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales, ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales».² El mismo autor alude a las limitaciones connotativas de la imagen: «En el mejor de los casos las imágenes pueden ilustrar una cuestión que a la larga tendrá que recurrir a las palabras para exponer su significado e implicaciones».³

Siguiendo a Nichols, podemos afirmar que uno de los más frecuentes errores en que incurren los principiantes, es atribuir a la imagen mayor capacidad de la que posee para exponer su significado e implicaciones.

Es fundamental que el guionista-realizador comprenda, o sea capaz de aquilatar, lo que efectivamente comunican por sí mismas las imágenes que pretende registrar, y que consiga dotar de equilibrio y de una forma determinada a la relación de éstas con la palabra. De esa relación dependerá, en buena medida, la eficacia que pueda alcanzar su trabajo.

De ahí la importancia de elegir acertadamente, y decidir si el relato que se elabora se valdrá de la voz en off de un narrador, de entrevistas, de animaciones, de rótulos con información, o de una combinación de algunos o de todos estos recursos. Conviene también anticipar otras decisiones, como la relación que se establecerá con los protagonistas del suceso, el punto de vista desde el que se abordará éste, las características de la operación de la cámara, el papel que —se pretende— jugará la música, así como el tono que gobernará al futuro film.

Al elegir los recursos para elaborar un relato, se toman decisiones que afectarán tanto los aspectos formales de éste como su contenido.

Cuando se toman las decisiones preliminares es necesario que el guionista se haga cargo de las consecuencias que tendrá para su futu-

² *Idem.*

³ *Ibidem*, p. 32.

ro film optar por tal o cual recurso. Muchos tropiezos que sufren los principiantes —serios tropiezos a veces— se originan en elecciones antojadizas a la hora de analizar estas opciones.

Frecuentemente el documentalista novato se inclina a priori en favor de un determinado tratamiento formal de su futuro trabajo, obedeciendo a sus preferencias. Es indudable que tales inclinaciones no pueden ser desestimadas ni contenidas; no obstante, cuando éstas no se conjugan adecuadamente con las tareas que se asignan al film —con su objetivo fundamental—, las preferencias han de ceder el lugar a otras consideraciones.

No debemos olvidar que las películas documentales generalmente no representan un fin en sí mismas, sino que por lo regular son trabajos que se realizan para poner al espectador en contacto con temas o sucesos determinados, con propósitos igualmente concretos. Esta condición no está reñida con los valores artísticos que cada quien cultive, pero difícilmente justificará la subordinación del planteamiento general de la película a un tratamiento formal elegido caprichosamente.

Lo anterior significa que aunque el guionista no sea partidario del empleo de —por ejemplo— la voz en off, de cierta música o de recurrir a soluciones gráficas, deberá considerar seriamente la posibilidad de hacer uso de esos procedimientos si el tema y los objetivos que persigue, así lo demandan.

El documentalista —o el guionista, da igual— suele verse obligado a adoptar soluciones formales desde posturas más humildes que sus colegas los cineastas de ficción; por ese camino, la originalidad y la creatividad de esta clase de cineastas se manifiestan también en la pertinencia de las soluciones elegidas.

Las coordenadas del genio

Mucho me temo que las frases que concluyen el apartado anterior, puedan dar la impresión de que creemos que el documentalista es

una especie de todo film de no le está vedado e

Ya nos hem de este volumen postular la formo vidad. Si bien el equilibrio, es estilísticas ni bu artística.

Si efectivam expresión estético lo artístico se en hacer algo bien, idea hacer una si no sirva para se ble realizar un d el funcionamiento sado en animacio incomprensibles.

Es por eso n planteamiento do ginativa, sin men impone. Así, al gu con la mayor origi riesgos y que no c abran efectivamen

Este capítulo documentales que lantar ciertas defin Que analice el tem lizada y, a partir de relación al género, capaz de esbozar un

una especie de esclavo de una "alta encomienda" a la que responde todo film de no ficción; un ser determinado por los deberes, al que le está vedado echar a volar la imaginación.

Ya nos hemos referido a esta clase de asuntos en el capítulo 6 de este volumen; no obstante, vale insistir en que no pretendemos postular la formación de documentalistas reprimidos en su creatividad. Si bien el guionista documental suele estar obligado a buscar el equilibrio, eso no significa que le esté prohibido hacer apuestas estilísticas ni buscar planteamientos originales ni liberar su vena artística.

Si efectivamente entendemos el carácter práctico-utilitario de la expresión estética documentalista, y aceptamos que, en su seno, lo artístico se entiende a la manera socrática, como sinónimo de hacer algo bien, tal vez podríamos convenir en que no es buena idea hacer una silla cuyo diseño sea estilizado y original, pero que no sirva para sentarse, del mismo modo que no es recomendable realizar un documental dedicado a explicar —por ejemplo— el funcionamiento del aparato circulatorio del cuerpo humano, basado en animaciones y maquetas deslumbrantes, pero confusas o incomprensibles.

Es por eso necesario entender la importancia de que todo planteamiento documental pasa por una búsqueda creativa e imaginativa, sin menoscabo de los quehaceres que el objetivo del film impone. Así, al guionista no le debe estar vedado tratar de abordar con la mayor originalidad el tema que tiene entre manos, que corra riesgos y que no contenga las expresiones que definen su estilo y abran efectivamente la puerta a su creatividad.

Este capítulo fue escrito con el propósito de que el escritor de documentales que se inicia, reflexione acerca de la necesidad de adelantar ciertas definiciones en relación al guión que piensa escribir. Que analice el tema que aborda en relación a la investigación realizada y, a partir de ese análisis, vaya dando forma a decisiones en relación al género, a los recursos informativos a emplear, y que sea capaz de esbozar una propuesta estilística.

En este punto las decisiones que adopte antes de empezar a escribir el guión, serán bocetos o borradores del tratamiento final de su trabajo. Esto significa que los quehaceres antes mencionados no son sino el inicio de un laborioso trabajo de búsqueda, organización y depuración de ideas, soluciones formales y argumentos, que frecuentemente pasa por un proceso de elaboración técnico-artística, antes de llegar a decisiones definitivas en todos los órdenes.

No es, pues, lo más recomendable adoptar en esta fase una postura rígida en materia de géneros, estilo, recursos ni en otros aspectos, ya que las probabilidades de atarse a soluciones inmaduras e injustificadas es muy alta.

Conviene subrayar que la labor del guionista para documentales consiste en elaborar un discurso funcional dotado, al mismo tiempo, de valores artísticos. De ahí que las tareas que tienen que ver con conseguir un mejor y más armonioso acoplamiento de las piezas que forman parte de la obra, lograr una armoniosa apariencia del film que se elabora, así como el funcionamiento adecuado del mismo, sean tareas de primer orden para el documentalista que escribe.

Borradores

Tal vez al guionista principiante le pueda ser provechoso realizar el siguiente ejercicio: escribir un reportaje, crónica, ensayo o entrevista; es decir, un trabajo sobre el tema escogido, basado en una hipótesis, e inscrito en el género tentativamente elegido por él.

En el desarrollo del mismo se deberá incluir la información sustantiva obtenida hasta ese momento, y contemplar los subtemas elegidos, en el orden que, supone, tendrán en la versión final. Es recomendable que este trabajo se remita, con la mayor abundancia posible, a referentes visuales, y que intente definir un tratamiento estilístico determinado.

La elabora
puede convert
tales, puesto q
los elementos e
como de detall
drá encontrar,
de distintos ór
elaboración del

Decisiones preliminares

La elaboración de borradores como los que aquí se proponen, puede convertirse en una práctica útil para el escritor de documentales, puesto que le permitirán poner a prueba tanto el género como los elementos elegidos, así como afinar aspectos tanto estructurales como de detalle y de estilo. Por esa vía, el escritor que se inicia podrá encontrar, anticipadamente, soluciones confiables a problemas de distintos órdenes que —sin duda— se presentarán durante la elaboración del guión final.

Perseguir al So

En el capítulo anterior
decíamos que un
ser ampliamente
mente, controla
cumental.

Es necesario
mos, muy poco
ficción, en donde
producción, desde

El dominio
mental, no se refie
que deben hacer
de inducción en a

El control a
ticipación a los su
saber que tendrán
ción, desde el pu
tema y ser capaz
estar a la hora y en

y—de ser necesar
Si aceptamos
gistro de hechos

8. Prever, rodar y replantear

guión para rodaje, guión para montaje

Perseguir al Sol

En el capítulo anterior hacíamos referencia a los temas previsibles, decíamos que un asunto previsible o predecible es aquel que puede ser ampliamente conocido mediante una investigación y, posteriormente, controlado o dominado por el equipo que realiza un documental.

Es necesario aclarar que la noción de *control* a que nos referimos, muy poco tiene que ver con los procedimientos del cine de ficción, en donde casi todo puede ser fabricado a la medida de la producción, desde la lluvia hasta las bestias más insólitas.

El dominio de los sucesos que se requiere para hacer un documental, no se refiere a la posibilidad de indicar a los protagonistas lo que deben hacer o decir frente a una cámara, ni a ninguna otra forma de inducción en aquéllos, ni a la alteración de los hechos.

El control a que nos referimos es un ejercicio de constante anticipación a los sucesos que —gracias a la investigación— podemos saber que tendrán lugar en el mundo histórico. Dominar una situación, desde el punto de vista de la no ficción, significa conocer el tema y ser capaz de prever los hechos que le dan cuerpo. Es decir, estar a la hora y en el lugar en que ocurren las cosas, con una cámara y —de ser necesario— con un micrófono.

Si aceptamos que podemos definir al documental como el registro de hechos que sucederán, independientemente de que una

cámara esté presente para filmarlos o no, podemos convenir en que —métodos de trabajo aparte— la tarea de éste no consiste en alterar los acontecimientos ni en dirigir a los protagonistas de los mismos, como lo hace el cine actuado. De ahí que la investigación, el estudio detallado del suceso o del tema que se aborda, aporte pautas precisas para efectuar el ejercicio prospectivo que el quehacer del documental exige.

La vida de un barrio; las tradiciones de una población rural; las fases de un cultivo agrícola; el ajetreo del área de urgencias de un hospital; las etapas de un proceso de investigación científica; la progresión de una enfermedad; la presencia de fenómenos meteorológicos, etcétera, son asuntos altamente predecibles, siempre que se les investigue con detenimiento.

Como es natural, el conocimiento detallado de los asuntos arriba enumerados, permitiría a quien lo adquiriera llevar a cabo ejercicios de previsión, asimismo esmerados. Cuando esos ejercicios se hacen con la ayuda del lápiz y el papel, o de la computadora, estamos entrando en el terreno del guión documental.

Un guión para documental es, como ya lo hemos señalado, un escrito en el que se prefigura la película que se realizará.

Es pertinente recordar que frecuentemente los documentalistas poco experimentados —aquellos que desconocen o desestiman la importancia de la investigación— convierten a los asuntos predecibles en caóticas persecuciones de acontecimientos.

Quien se toma la molestia de indagar a qué hora se asomará el Sol al día siguiente, así como de buscar la mejor vista hacia el oriente, podrá esperar la aurora con la cámara debidamente emplazada; el que no lo haga, correrá con torpeza detrás del Sol.

Los dos guiones

Existen hechos que son difíciles o imposibles de predecir. Por más que se indague, no es posible saber cuándo se hallará la cura para

ciertas enferme
flicto político
rremoto en un
previsión del
nacimiento hu

Hay otro
saben que suce
individuos que
e imprevisible
nes de Estado
predecir para c

Como es
mental que ab

No obstar
investigación e
como la discipl
ca del asunto
alerta, y prepar
ante esos aconte

Frecuenter
suceso que se p
tegia que haga p
a pesar de que
tegia se basa en
reduzca las prob
filmado y, de pr

La grabaci
ejemplo útil de
mienda de dirig
planteamiento
y la hora en do
rrollo del mism
final. Es decir, c
los pormenores

ciertas enfermedades; cómo y cuándo concluirá un prolongado conflicto político o militar; en qué fecha tendrá lugar el siguiente terremoto en una ciudad determinada, etcétera. Las posibilidades de previsión del documental están delimitadas por los alcances del conocimiento humano.

Hay otro tipo de asuntos que se desconocen, puesto que algunos saben que sucederán, pero son mantenidos en sigilo por los grupos o individuos que han de provocarlos; se trata de hechos sorprendentes e imprevisibles para la gran mayoría, como sublevaciones, decisiones de Estado, protestas, atentados, etcétera, que son imposibles de predecir para casi todo el mundo.

Como es lógico, no se puede elaborar un guión para un documental que aborde un asunto imprevisible.

No obstante, cuando es imposible anticiparse a los hechos, la investigación entendida como conocimiento previo, pero también como la disciplina de mantenerse constantemente informado acerca del asunto que nos interesa, permite al documentalista estar en alerta, y preparado para tener la más rápida y eficaz reacción posible ante esos acontecimientos que no puede prever.

Frecuentemente la falta de información precisa, en relación a un suceso que se pretende filmar, puede ser paliada mediante una estrategia que haga posible dar seguimiento general al asunto que interesa, a pesar de que se desconozca el rumbo que éste tomará. Dicha estrategia se basa en el establecimiento de una suerte de observación que reduzca las probabilidades de que algo significativo suceda sin que sea filmado y, de preferencia, filmado como lo decidió el realizador.

La grabación en video de un partido de futbol puede ser un ejemplo útil de lo que intentamos explicar: quien tiene la encomienda de dirigir el registro de un encuentro futbolístico, conoce el planteamiento general de ese deporte, así como sus reglas, el lugar y la hora en donde se celebrará, pero desconoce cómo será el desarrollo del mismo, así como sus detalles significativos y el resultado final. Es decir, que cuenta con información general, pero no conoce los pormenores.

Por eso las grabaciones en video de esta clase de eventos parten de una estrategia, basada en unas cuantas cámaras emplazadas alrededor del campo, coordinadas por un mando central. La disposición de las videocámaras permite al realizador vigilar cada pedazo del terreno donde se celebrará el partido, así como una buena parte del lugar donde se encuentran los protagonistas secundarios del mismo, como los entrenadores, los jugadores suplentes y el público, por ejemplo.

Esta estrategia permite reducir casi completamente las probabilidades de que un momento relevante del encuentro de futbol suceda sin ser filmado, independientemente del número de cámaras con que se cuente.

La esencia de un registro de estas características está en prever, de la mejor manera posible, que ningún incidente importante de ese evento escape a las cámaras durante su desarrollo.

Sabemos que un partido de futbol se desarrolla dentro de poco menos de una hectárea de terreno durante algo más de noventa minutos; y que un acontecimiento más complejo, como una guerra o un fenómeno natural, se despliega a lo largo de espacios inabarcables, durante lapsos mucho mayores. No obstante, el principio general de la estrategia a seguir en el futbol o en la guerra, es el mismo: disponer de los recursos con que se cuenta, de la manera más eficiente posible, con el propósito de reducir las probabilidades de que una situación significativa relacionada con el acontecimiento, suceda sin que haya una cámara para filmarla oportunamente. Una estrategia que se basa en la obtención de la mayor información disponible; en la interpretación de ésta, en la intuición y, por supuesto, en la suerte (a la que suele encontrar quien la busca); que, por cierto, descansa en un principio general, semejante al que guía la instalación de cámaras de seguridad que proliferan en las grandes ciudades.

Conviene destacar que los sistemas de vigilancia que emplean cámaras de video, se proponen lograr un equilibrio eficiente entre áreas observadas, periodos de grabación, costos de operación, cali-

dad de la imagen, características que tienen temas poco pre-

Sabemos que las cámaras a lo largo del partido le servirían de información que su presencia, de ahí que

La investigación realizada con un método de fórmula adecuada, muestra una baja en medio de un sistema confiable con que se puede definir prioridades. Dichas decisiones de qué momento es el más adecuado para varios equipos de trabajo, de manera coordinada, conviene limitar los acontecimientos, en los casos más predecibles.

Por este carácter de la información con relativa eficacia para cumplir. También puede ser un uso de los recursos de la planificación de un asunto que le ocurre.

En la medida en que el material filmado, se estará acercando a lo que se quiere decir. Un ejemplo de las escenas filmadas al final de la producción, a planificar la posición del mismo.

esta clase de eventos par-
ntas cámaras emplazadas
mando central. La dispo-
izador vigilar cada peda-
ido, así como una buena
protagonistas secundarios
jugadores suplentes y el

completamente las proba-
l encuentro de futbol su-
del número de cámaras

características está en prever,
idente importante de ese
arrollo.

esarrolla dentro de poco
te algo más de noventa
plejo, como una guerra
argo de espacios inabar-
o obstante, el principio
o en la guerra, es el mis-
enta, de la manera más
ir las probabilidades de
con el acontecimiento,
la oportunamente. Una
mayor información dis-
ntuición y, por supues-
ien la busca); que, por
mejante al que guía la
oliferan en las grandes

dad de la imagen, e información adicional, un conjunto de caracte-
rísticas que tienen que ver con la producción de documentales con
temas poco predecibles.

Sabemos que un documentalista no puede desplegar cientos de
cámaras a lo largo de un territorio en conflicto, y probablemente no
le servirían de mucho las filmaciones realizadas desde los emplaza-
mientos que suelen ocupar las cámaras, ni la calidad que éstas ofre-
cen, de ahí que se recurra a la investigación.

La investigación, acompañada del rodaje de eventos relacio-
nados con un tema que es escasamente previsible, constituyen una
fórmula adecuada para sustituir al guión formal. Cuando se tra-
baja en medio de situaciones imprevistas, la escasa información
confiable con que se cuenta sirve para formular apuestas, o para
definir prioridades, con probabilidades de éxito relativamente al-
tas. Dichas decisiones consisten en determinar cómo, dónde y en
qué momento es necesario tener una cámara; cuándo recurrir a
varios equipos de filmación que trabajen simultáneamente y de
manera coordinada en distintos lugares, o en qué circunstancias
conviene limitarse a observar y a analizar el discurrir de los aconte-
cimientos, en espera de situaciones más definidas y, por tanto,
predecibles.

Por este camino, el investigador-guionista puede desempeñar
con relativa eficacia aquella función que el guión no le ayuda a cum-
plir. También puede contribuir a una mejor administración de los
recursos de la producción, y reunir paulatinamente imágenes del
asunto que le ocupa.

En la medida en que el cineasta de no ficción cuente con más
material filmado, y más información acerca de lo que va sucediendo,
se estará acercando a la posibilidad de escribir un guión, propia-
mente dicho. Una guía escrita que tendrá como punto de partida
las escenas filmadas, que cumplirá plenamente su función en la fase
final de la producción. Nos estamos refiriendo a un guión dirigido
a planificar la posproducción del film, y no a preparar la filmación
del mismo.

Un guión escrito para gobernar el proceso de montaje.

A diferencia de lo que sucede en el cine con actores, en el ámbito de la no ficción es habitual que se escriba un guión con el fin de preparar o prever el rodaje (cuando el tema lo permite), y que éste se reescriba antes de iniciar el montaje, ¿por qué? Porque en sentido contrario a lo que sucede en la filmación de películas actuadas, el rodaje de un documental suele no cumplirse totalmente conforme a lo planeado.

Tanto la improvisación inherente a esta forma de hacer cine, como los imprevistos, que son mucho más abundantes que los que se presentan en los rodajes de películas actuadas, son factores que dan lugar a diferencias significativas entre lo que se vislumbra en el guión y lo filmado, una vez que concluye el rodaje. Tales diferencias tienen que ver con situaciones que habían sido anticipadas en el guión y no pudieron ser rodadas por distintas razones, así como con otras que fueron filmadas de modo distinto al previsto, o con aquellas que no estaban contempladas en el papel y, no obstante, fueron filmadas. Es fundamental entender, pues, que en virtud de las dificultades que impone la filmación de sucesos que se originan en la realidad, las posibilidades de control relativo de éstas, son desiguales, puesto que muchas veces dependen de imponderables o del azar.

Los dos guiones del documental, el que se hace previo al rodaje y el que prepara el proceso del montaje, cumplen tareas concretas de probada utilidad.

De ahí que el guión documental sea una herramienta mucho más flexible que el de ficción, puesto que en la producción de esta clase de películas no se puede asegurar plenamente que lo que se propone en una guía escrita, será captado, conforme a lo previsto, por una cámara y un micrófono.

Por eso, en materia de documental se puede decir que el guionista propone y los imponderables disponen.

¿Qué grado de

¿Con qué grado de prever el rodaje se puede esperar que el documental obtendrá de cada documento una parte de ellos con la que suele no ocuparse el guionista en cuenta que podrá ser afinado que esté en los acontecimientos y los hechos absolutamente correctos.

El guión documental, ante ellas, con un grado de capacidad de adaptación en esta parte que el rodaje de un documental a lo previsto.

Como ya se ha mencionado, sentarse en el rodaje de los elementos que de un documental pueden impedir el deseado cuando se realiza la filmación de un documental, cambiar de opinión y permitirnos filmar un documental.

Al guionista con el fin de vislumbrar los hechos que ocurrirán en tal o cual lugar y hablar ante la cámara, el guionista mucho menos.

¿Qué grado de precisión?

¿Con qué grado de detalle o precisión puede un guión documental prever el rodaje o el resultado final del film? Esta pregunta seguramente obtendría diversas respuestas de acuerdo a la forma de trabajar de cada documentalista. No obstante, es probable que la mayor parte de ellos concordaría en que, en general, el guión de no ficción suele no ocuparse del detalle. Una característica lógica, si tomamos en cuenta que por mejor que haya sido una investigación, y por más afinado que esté el sentido de anticipación del realizador, los acontecimientos y los seres humanos que intervienen en ellos, no son absolutamente controlables.

El guión documental sirve para prever situaciones y colocarnos ante ellas, con una idea bastante precisa de lo que hemos de hacer. La capacidad de anticipación y de previsión son atributos muy apreciados en esta práctica. No obstante, estas cualidades no garantizan que el rodaje de un documental se desarrollará plenamente de acuerdo a lo previsto.

Como ya se ha señalado, los imponderables que suelen presentarse en el rodaje de un documental, provienen por igual de los elementos que del talante de las personas. Las condiciones climáticas pueden impedir a un equipo de filmación desplazarse al lugar deseado cuando lo requiere; la niebla puede dar al traste con la filmación de un paisaje, del mismo modo que una persona puede cambiar de opinión y negarse a dar la entrevista prometida, o no permitirnos filmar una fotografía trascendente para nuestro documental.

Al guionista de documentales generalmente no le sirve de mucho vislumbrar los detalles de aquello que el equipo de rodaje filmará en tal o cual lugar, ni las minucias que incluirá un entrevistado al hablar ante la cámara. Sin embargo, esto no constituye una regla, ni mucho menos.

No hay recetas que indiquen si el guionista de documentales ha de procurar esmerarse en los detalles, si debe ocuparse de plantear situaciones generales o si debe navegar en medio de esas dos opciones.

Cada proyecto plantea desafíos y exigencias particulares y, en consecuencia, cada escritor de guiones debe mantener los ojos bien abiertos para trabajar en el sentido y con el detalle que el tema y el objetivo del documental demanden.

Improvisación referenciada

El cine documental habitualmente admite la improvisación, y ésta es considerada parte de su quehacer. Filmar sucesos o situaciones no previstos o tomar decisiones súbitas durante el montaje, es algo que sucede durante la realización de casi todos los documentales.

La tendencia del documental a favorecer la improvisación, deriva, como ya lo hemos señalado, de la imposibilidad de controlar plenamente los sucesos que aborda.

No obstante, esta característica del trabajo documentalista ha sido objeto de diversas distorsiones: algunos confunden esa razonada capacidad de improvisar, con la ausencia casi total de planeación, y suponen que hacer películas de no ficción es poco menos que salir a filmar sin ton ni son.

Quienes entienden de este modo al cine documental, confían en que todo ese caos de imágenes que filman a capricho, adquirirá sentido en el proceso del montaje, en el que, suponen, se reparan los errores y omisiones que tuvieron lugar durante la filmación. Pero el montaje entendido como taller de reparación de las torpezas cometidas durante el rodaje, es una entelequia.

El proceso de montar un documental no es una fábrica de milagros, ni la improvisación expide licencias para filmar a tontas y a locas. Si bien es cierto que la naturaleza del trabajo documentalista exige mantener bien abiertos los sentidos para incorporar aquellas

situaciones o...
el guión, tam...
gica general d...
temática del f...
estilístico en c...

Nos refer...
creativo, sí, pe...
que guían al...
libertad suele...

¿A qué no...
visación en la...

Para resp...
mer lugar el ja...
un papel impo...
siste en ejecut...
gresión de acc...
ese momento.

irrepetible, pe...
monía del tem...

En la dan...
marco de un d...
técnica, tiemp...

Otro ejem...
payadores y de...
y otros instrum...
plemente cant...

No obstar...
cas, los versos...
de una técnica...
pero obliga a c...
determinadas.

Así, de m...
provisación en...
rítmicos y estil...

situaciones o soluciones que se presentan sin haber sido previstas en el guión, también lo es que esas situaciones están inscritas en la lógica general de lo que se filma; es decir, que encajan en la propuesta temática del film, y que están registradas dentro del mismo marco estilístico en que han sido rodadas las demás escenas.

Nos referimos a la improvisación como un acto espontáneo y creativo, sí, pero enmarcado estrictamente en los criterios definidos que guían al documental que se realiza, pues de lo contrario, esa libertad suele convertirse en enredo o en dispersión.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de enmarcar a la improvisación en la lógica que guía a la realización del film?

Para responder a esta pregunta, tomemos tres ejemplos; en primer lugar el jazz, un género musical en el que la improvisación juega un papel importante. En esta vertiente musical la improvisación consiste en ejecutar, con base en la armonía de un tema o en una progresión de acordes predefinida, lo que el músico quiere expresar en ese momento. Así, al improvisar, el músico crea una melodía única e irrepetible, pero inscrita dentro de parámetros delimitados por la armonía del tema y por la progresión de acordes definida previamente.

En la danza contemporánea la improvisación se desarrolla en el marco de un diagrama de desplazamientos escénicos y dentro de una técnica, tiempo y movimiento determinados.

Otro ejemplo pertinente es el de jaraneros, troveros, topadores, payadores y demás poetas populares que, acompañados de guitarras y otros instrumentos, improvisan diálogos y duelos en verso, o simplemente cantan rimas de contenido jocoso.

No obstante la espontaneidad que denotan estas formas artísticas, los versos que realizan esos trovadores están sujetos a las reglas de una técnica que, cuando es bien aplicada, resulta poco visible, pero obliga a ceñirse a un tema, a una métrica y a una consonancia determinadas.

Así, de modo parecido a lo que sucede en estas prácticas, la improvisación en el documental está sujeta a los parámetros temáticos, rítmicos y estilísticos que rigen al conjunto de la obra.

La improvisación no es, entonces, ocurrencia repentina ni exaltación del trabajo desordenado, sino estar atento a lo inesperado, pero con un guión o una idea clara en la mano.

Brahms y los d

La música es un
mental. Si bien
rante papel que
que tradicional
por una suerte d
ca es una discipl

El escritor
jugar la música
que lo relativo a
cluida de las tare

Desde la lle
te en 1929, las m
musicales han e
les, y han sido
mismo al queha
discreta acompa
años de cine do
ñera de viaje, y
la pantalla, en i
tes, que en los
un acontecimie

encia repentina ni exal-
tento a lo inesperado,
no.

9. Silencio y presencia musical

música y guión documental

Brahms y los desheredados

La música es una de las disciplinas que convergen en el cine documental. Si bien existen diferencias significativas entre el preponderante papel que este arte suele jugar en las películas de ficción, y el que tradicionalmente ha desempeñado en el documental, marcado por una suerte de austeridad funcional, no hay duda de que la música es una disciplina fuertemente adherida a este último.

El escritor de documentales no es ajeno al papel que habrá de jugar la música en el film que se planifica; no existen razones para que lo relativo a ésta no sea contemplado en el guión, ni quede excluida de las tareas que corresponden a éste.

Desde la llegada del sonido al cine, situada convencionalmente en 1929, las manifestaciones de una gran diversidad de vertientes musicales han encontrado lugar en muchas películas documentales, y han sido objeto de una diversidad de tareas, vinculadas lo mismo al quehacer informativo, que como factor de estilo o como discreta acompañante de la imagen y de la palabra. En cerca de cien años de cine documental, la música ha sido una cambiante compañera de viaje, ya que ha sido puesta lo mismo en el centro de la pantalla, en innumerables filmes acerca de músicos e intérpretes, que en los registros etnográficos, o como parte del fondo de un acontecimiento. También ha sido puesta fuera del campo

visual, haciéndose presente, en off, con distintos grados de protagonismo.

Tal vez el primer film documental que utilizó el sonido es *Melodía del mundo* (1929), de Walter Ruttmann, cuya banda sonora se avoca —al parecer—¹ a crear una especie de juego musical a partir de los sonidos incidentales; algo semejante a lo que aparentemente² intentó Dziga Vertov en su primer film sonoro, *Entusiasmo*, en 1931.

No obstante, la historia de la música en el cine documental, está por escribirse. Sin embargo, podemos mencionar algunos ejemplos aislados de los primeros filmes que incluyen una obra musical en su banda sonora, como *Las Hurdes, tierra sin pan* de Luis Buñuel (1932), quien utilizó fragmentos de la *Cuarta sinfonía* de Brahms como acompañante de las imágenes registradas en la región extremeña de Las Hurdes, entonces sumida en la pobreza y el atraso, así como de la voz del propio Buñuel, que lee una narración en la banda sonora.

Destaca asimismo la película *Tres cantos a Lenin* (Dziga Vertov, 1934), íntegramente soportada por una banda sonora que juega con música compuesta por Iuri Shaporin.

En 1937 Joris Ivens colaboró con los músicos Marc Blitzstein y Virgil Thompson, quienes trabajaron sobre piezas populares españolas para acompañar las imágenes del documental *Tierra de España* (1934), cuyo relato en off fue escrito y leído por Ernest Hemingway. Cabe destacar que la adaptación de la música para el film, estuvo a cargo del conocido compositor español Rodolfo Halffter.

Las variadas misiones de la música

Una vez cursadas las primeras experiencias conjuntas del cine documental y la música, la suerte de esta alianza quedará atada, tanto a las

¹ Ante la imposibilidad de ver el film *Melodía del mundo*, de Walter Ruttmann, el autor basa sus opiniones en reseñas y comentarios acerca de dicha película. (N. del A.)

² Ante la imposibilidad de ver el film *Entusiasmo*, de Dziga Vertov, el autor basa sus opiniones en reseñas y comentarios acerca de dicha película. (N. del A.)

innovaciones
didas por dis

El desar
nes entre sus
de ejemplos t
lizó una comp
elemento de a
los campos de
tea un imagin
hacer sonar lo
tras éstos sop
de cristal, en
quedas, el can
talla a un can
mostrar una a
suscitaba a pa
el cubano San
alcanzar la iron
en el que las i
título, de cont
criticar el auge

Años más
que la música j
guerra (1971), c
asociadas a im
anuncios publi
que insólitos sig

Muy lejos
juega un papel
Reggio, 1992), b
terativa compue
film y conduce
templa el relato
por nuestro plan

innovaciones tecnológicas en el cine, como a las aventuras emprendidas por distintos cineastas de no ficción.

El desarrollo del cine documental trajo una variedad de relaciones entre sus propios y diversos quehaceres y la música, de la mano de ejemplos tan variados como significativos. Así, Alain Resnais utilizó una composición elaborada ex profeso por Hanns Eisler, como elemento de atmósfera en su película *Noche y niebla* (1955), acerca de los campos de exterminio nazis. Poco más tarde Bert Haanstra plantea un imaginativo juego en el que un grupo de artesanos parecen hacer sonar los metales de una banda de jazz, que se escucha mientras éstos soplan los largos tubos que emplean para elaborar objetos de cristal, en el film *Vidrio* (1958); muy cerca de este tipo de búsquedas, el canadiense Wolf Koenig pondrá en el centro de la pantalla a un cantante, Paul Anka, en el film *Lonely Boy* (1962), para mostrar una aguda visión del fenómeno de popularidad que aquél suscitaba a partir de sus interpretaciones musicales. Poco después el cubano Santiago Álvarez utilizaba la música como recurso para alcanzar la ironía o como soporte argumental, como en el film *Now*, en el que las imágenes ilustran rítmicamente la canción del mismo título, de contenido antirracista, interpretada por Lena Horn, para criticar el auge de la discriminación racial en Estados Unidos.

Años más tarde Basilio Martín Patiño realizaría otro film en el que la música juega un papel singular: *Canciones para después de una guerra* (1971), donde utiliza 45 canciones de la posguerra española, asociadas a imágenes de archivo, recortes de prensa, fotografías y anuncios publicitarios; una combinación que por momentos consigue insólitos significados.

Muy lejos de encomiendas como las mencionadas, la música juega un papel original e innovador en el film *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1992), basada en una larga composición deliberadamente reiterativa compuesta por Philip Glass, que impone la pauta rítmica del film y conduce al espectador a una suerte de trance, mientras contempla el relato que se ocupa de la gradual agresión ecológica sufrida por nuestro planeta, por cuenta del ser humano.

En 1999 Wim Wenders documentó el trabajo musical de un grupo de viejos músicos cubanos poco conocidos, en Buena Vista Social Club, un film concebido para el goce musical, no obstante que tiene implicaciones que no comentaremos en este apartado.

Para concluir con este panorama de los usos de la música en el cine documental, mencionaremos dos casos más: el del documental sobre los ataques a la libertad de expresión en Estados Unidos, titulado *Cállate y canta* (Barbara Kopple, Cecilia Peck, 2004), protagonizado por el grupo musical las Dixie Chicks, acosado a partir de que en uno de sus conciertos sus integrantes se manifestaron en contra de la guerra en Irak, y *Falcão: Meninos do tráfico* (MV Bill, Celso Athayde, 1998-2006), un film en torno al tráfico de drogas en Río de Janeiro, que utiliza como *Leitmotiv* una composición de rap cuya letra alude al tema del que se ocupa el documental.

Seguramente el bagaje con que cada lector cuenta en materia de filmes documentales, enriquecerá este pequeño panorama en torno a las distintas tareas que la música ha cumplido en relación a esta forma de hacer cine. No obstante, de lo que se trata en este apartado es de entender que tanto la música compuesta ex profeso para un film de no ficción, como la ya existente que es asociada a una película de este tipo, suelen cumplir una amplia variedad de funciones, y ha dado lugar a juegos imaginativos y eficaces.

Devolver el alma a los fantasmas

Antes de intentar asomarnos a las consideraciones y a las tareas del escritor de documentales en relación a la música, es útil revisar, así sea someramente, el origen de la relación entre ésta y el cine, en general.

Para algunos, la primera razón que explica la presencia de grupos de música en las proyecciones cinematográficas, tuvo que ver con el fuerte ruido que producía el funcionamiento del cinematógrafo mientras proyectaba, un sonido estridente que debía ser disi-

mulado. Aunque anecdótica.

Desde una perspectiva psicológica, según las teorías freudianas, las imágenes cinematográficas, sin embargo, que representan sensaciones conscientes, están a disposición de la música devoradora del silencio.

Desde esta perspectiva, este elemento cinematográfico siente participación y da lugar a una experiencia.

Quienes han estudiado el uso de la música en el cine anterior, pues, han estado ligada a la música toda representación cinematográfica, había un espacio por cierto, no obstante— podría haber mucho más; pero, gracias a

No obstante, la música es una experiencia, incluso, incluido

La música y el cine

Como hemos visto, al cine docum

mulado. Aunque, esta explicación, si bien es creíble, no deja de ser anecdótica.

Desde una postura que algunos denominan pragmático-psicológica, según esta interpretación, las primeras imágenes cinematográficas, sin color ni sonido, atraían al público debido a la novedad que representaban, pero al mismo tiempo dejaban en el espectador sensaciones de desasosiego, incomodidad o rechazo, más o menos conscientes, toda vez que la pantalla reflejaba imágenes que lo remitían a visiones espectrales y fantasmagóricas; imágenes a las que la música devolvió la vida —o tal vez el alma— y despojó del inquietante silencio que las rodeaba.

Desde este enfoque, se suele ver a la música como un importante elemento de instrospección que contribuye a que el espectador se sienta partícipe de lo que pasa en la pantalla, genera convencimiento y da lugar a una experiencia colectiva.

Quienes, por el contrario, han adoptado una visión histórica del uso de la música en el cine, se muestran en desacuerdo con lo anterior, puesto que consideran que la imagen cinematográfica nace ligada a la música de forma natural, gracias a la tradición, puesto que toda representación dramática anterior a la invención del cinematógrafo, había estado acompañada por aquélla. Una explicación que, por cierto, no abarca al cine documental, que —podemos aventurar— podría tener sus más añejos antecedentes en los juglares y no mucho más; por lo que probablemente adoptó la música por contagio, gracias a su frecuente contacto con el cine actuado.

No obstante estas visiones discrepantes, no hay duda de que la música es una compañera casi inseparable de las imágenes en movimiento, incluidas aquellas tomadas de la realidad.

La música y el quehacer guionista

Como hemos visto, las misiones que cumple la música en relación al cine documental, van desde el modesto quehacer de acompañar

en segundo plano un relato visual guiado por una voz en off, hasta situarse en el centro del film, como eje temático o como recurso fundamental de la estrategia y el estilo del mismo.

Por eso conviene que el escritor de documentales atienda cuidadosamente lo relacionado con esta disciplina y lo haga objeto de la misma atención que pone en los demás recursos técnicos y expresivos a su alcance. Es asimismo conveniente que se asome —por sí mismo o con ayuda de un experto— a esta disciplina, con el fin de adquirir los elementos necesarios para elegir una pieza musical ya existente o para poder explicar a un músico qué clase de composición requiere para el film que prepara.

Por ese camino, al guionista le es útil tener algunas nociones básicas. Por ejemplo, saber que «la utilización de los colores instrumentales puede ser muy útil si queremos asociar personajes o situaciones, de forma recurrente, a elementos musicales reconocibles»³ Conviene tener presente que de acuerdo con su instrumentación, la música puede ser electrónica cuando tiene su origen en osciladores, sintetizadores o sonidos de ondas procesados en una computadora; eléctrica (aunque no se usa mucho en castellano) cuando es hecha por instrumentos musicales eléctricos como una guitarra o un bajo que usan amplificadores; acústica cuando es producida por cualquier combinación de instrumentos musicales que no cuentan con aditamentos eléctricos o electrónicos, y concreta cuando utiliza ruidos y sonidos extraídos del entorno cotidiano.

Junto con ellas, la música autóctona representa una vertiente de gran diversidad, que lo mismo puede derivar de la presencia de grupos musicales que protagonizan un film documental etnográfico, que puede ser utilizada con otros propósitos.

Las posibilidades que ofrecen los distintos instrumentos en su relación con la imagen, es de gran variedad y riqueza. «El valor semiológico de algunos instrumentos o grupo de ellos [afirma José Nieto] es tan fuerte que con su sola utilización podemos transmitir

³ José Nieto, *Música para la imagen: la influencia secreta*, p. 118.

sutilmente al espectador de los personajes, sus datos a los que vendrá el lugar geográfico que juega evidentemente en la construcción del guión, que puede contribuir a las características centrales del mismo, a la marca o el estilo de que se trata.

Al guionista de documentales le conviene tener presente que la música en relación a la narración puede ser:

Así, entenderemos que la música auditiva deriva de la presencia de la orquesta sinfónica. Es decir, que se deriva de la presencia de una orquesta sinfónica u otro aparato que reproduce sonidos.

Se conoce como música visible a los ojos del espectador. Es una justificación visual y de la imagen y del aparato cinematográfico.

La *música incidental* es aquella que imita y acentúa la acción o justificación cuyo ejemplo son los efectos animados, que, eventualmente, pertenecen al ámbito del cine documental.

La *música atmosférica* es aquella que trata el asunto central y crea o contribuye a la atmósfera.

Entenderemos por *música temática* a la que se refiere a la situación en imágenes. Dichos temas son primordialmente un asunto frecuente en el cine documental.

⁴ *Idem*.

sutilmente al espectador datos importantes sobre la idiosincrasia de los personajes, su extracción social, su nivel cultural, etcétera. Datos a los que vendrán a sumarse las connotaciones de la época y lugar geográfico que aportan». ⁴ Desde esta perspectiva, la música juega evidentemente un papel variable en el trabajo de la construcción del guión, que puede ir desde las ya mencionadas tareas secundarias de contribuir a crear atmósferas, hasta influir en aspectos centrales del mismo, como su eje informativo, la estrategia que lo marca o el estilo de que se le dota.

Al guionista de documentales le puede ser útil, por otra parte, tener presente que la música es objeto de una clasificación diferente en relación a la narración, o diégesis, de la que forma parte.

Así, entenderemos por *música diegética* aquella cuya presencia auditiva deriva de la presencia de una fuente musical visible en pantalla. Es decir, que se desprende naturalmente del protagonismo presencial de una orquesta, grupo musical, ejecutante, cantante, radio u otro aparato que reproduce grabaciones musicales.

Se conoce como *música extradiegética* aquella cuya fuente no es visible a los ojos del espectador; es decir, a la que se escucha sin justificación visual y denota la intervención del guionista-realizador y del aparato cinematográfico, sin justificación visible en el relato.

La *música incidental* (también llamada *mickey mousing*), es aquella que imita y acentúa eventos que ocurren en la pantalla; una clasificación cuyo ejemplo típico se encuentra en los filmes de dibujos animados, que, eventualmente, podría encontrar aplicaciones en el ámbito del cine documental.

La *música atmosférica* enfatiza elementos circundantes al tema o asunto central y crea o contribuye a crear atmósferas.

Entenderemos por *música temática* aquella que enfatiza o refuerza la situación en imagen, con uno o varios temas y sus desarrollos. Dichos temas son primordialmente melódicos, y su uso no es demasiado frecuente en el cine documental.

⁴ *Idem.*

Es, por otra parte, pertinente echar un vistazo a una tercera clasificación basada en el sentido de la música en su relación con la imagen:

En primer lugar, la *música de uso unificador*, que enfatiza desde una perspectiva ideológico-emocional lo que sucede con la imagen, subrayando ésta emocionalmente a manera de comentario; frecuentemente empleada en los filmes de ficción.

La *música de uso neutro*, que se limita a acompañar a la imagen o a los sucesos que ésta relata, sin enfatizar ni subrayar emocionalmente ningún aspecto del discurso. Un recurso abundantemente utilizado en el ámbito del documental.

La *música de uso contrastante* busca establecer una postura ideológico-emocional opuesta al significado de los eventos que ocurren en la imagen. Esta forma de uso frecuentemente se ocupa de resignificar a la imagen, puede dar lugar a figuras retóricas como la ironía y la paradoja, y es empleada con alguna frecuencia por algunos documentalistas.

Como es lógico, las funciones y las tareas que la música cumple en relación con la imagen documental, no dependen de que las propuestas del guionista se remitan a composiciones preexistentes o a piezas elaboradas ex profeso.

Sinfonías y melodías concretas

Es probable que dos de los más importantes documentalistas originarios, Walter Ruttmann y Dziga Vertov, se interesaran en el uso creativo de los ruidos incidentales, una vez que el sonido estuvo al alcance de sus quehaceres filmicos. Es probable, porque ambos vivían la influencia del futurismo y mostraban fascinación por las máquinas. Es también de suponerse que la consistente aversión de Vertov por el cine actuado, lo hubiese conducido a ver, en el advenimiento del cine sonoro, a la música como un nuevo motivo para oponerse a la estética que aquél auspiciaba, ya que esta disciplina

fue convertida en ele
con actores.

Tal vez Ruttmann
nidos urbanos cuand
como una sinfonía: u
Algo que tiene que ve
da *Melodía del mundo*
en los ruidos de la ciu

Siguiendo por la
talista nato como Jor
una composición bas
contexto cultural en s
plicable que alguien
como Luis Buñuel, op
cado en relación al ter
Brahms—, para acomp
su incursión por Las H

La visión del doc
unos casos divergente
lidades como la músic
para comentar o subra
el cine documental, de
autóctona, o aquella c
ferenciar épocas o par
éste, debido a las tarea

Sabemos que el d
prescindir del emplec
tema que aborda; igua
verdad.

Ciertas vertientes
dad a la supresión de
niegan a la intervenci
el registro de la realida
que suele restringir o s

fue convertida en elemento dramático de primer orden en el cine con actores.

Tal vez Ruttmann imaginó una composición basada en los sonidos urbanos cuando bautizó a su film sobre la ciudad de Berlín, como una sinfonía: una sinfonía creada con sonidos incidentales. Algo que tiene que ver con que su primer película sonora, la ya citada *Melodía del mundo*, contenga una composición asimismo basada en los ruidos de la ciudad.

Siguiendo por la misma vereda, parece lógico que un documentalista nato como Joris Ivens buscara, con Blitzstein y Thompson, una composición basada en piezas tradicionales que aportasen el contexto cultural en su film *Tierra de España*; como es asimismo explicable que alguien que se asomó ocasionalmente al documental, como Luis Buñuel, optara por una pieza musical de escaso significado en relación al tema abordado —la ya citada *Cuarta sinfonía* de Brahms—, para acompañar el montaje de escenas obtenidas durante su incursión por Las Hurdes.

La visión del documentalista es necesariamente lejana, y en algunos casos divergente, a la del cineasta de ficción. De ahí que modalidades como la música temática o la música incidental, concebidas para comentar o subrayar la imagen, sean de uso poco frecuente en el cine documental, del mismo modo que vertientes como la música autóctona, o aquella que se emplea para crear atmósferas, para referenciar épocas o para resignificar la imagen, sean más usuales en éste, debido a las tareas a que se suele avocar.

Sabemos que el documental, en su vertiente etnográfica, suele prescindir del empleo de toda aquella música que no deriva del tema que aborda; igual que lo postulaba el *cinéma vérité* y el cine verdad.

Ciertas vertientes de la no ficción asocian la idea de veracidad a la supresión de elementos que consideran artificiosos, o se niegan a la intervención excesiva del aparato cinematográfico en el registro de la realidad y en la representación de ésta. Un prurito que suele restringir o suprimir el empleo de la voz de un narrador,

de composiciones musicales extradiegéticas, así como las imágenes que no deriven directamente del registro fílmico directo.

No obstante, ni la búsqueda de la verdad que suelen emprender los cineastas de no ficción, ni toda la diversidad de vocaciones del documental, están reñidas con el empleo de piezas musicales en sus filmes.

Las definiciones que han de tomar quienes practican este modo de hacer cine, en relación a la música, no giran —pues— en torno al tipo de composiciones que formarán parte de la banda sonora de esta clase de filmes.

El ya citado José Nieto reflexiona en relación al empleo de la música en el territorio del documental: «he observado una tendencia a abusar de la música como recurso fácil, infravalorando en muchos casos sonidos de otro tipo que, con un mínimo de elaboración, harían innecesario el uso de aquélla. Sería conveniente, pues, asegurarse de que realmente no existe posibilidad alguna de realizar otros sonidos para evitar el silencio, antes de decidirse a utilizar, o mejor dicho, a “gastar”, la música para ese cometido».⁵

En el anterior comentario se encierran algunas relevantes consideraciones para el escritor de documentales, en relación con el empleo de la música: valorar adecuadamente la presencia y las posibilidades informativas y estéticas de los sonidos no musicales que formen parte del tema; decidir si es necesario el empleo de la música en el film que prepara, y —muy importante— no abusar de ella en ningún caso.

Como seguramente estará advirtiendo el lector, conforme profundizamos en el tema de la música para documentales, nos aproximamos al antónimo de ésta: el silencio. El silencio como punto de partida y como un valor de primer orden en la banda sonora. Un valor cuyo significado podemos intentar explorar a partir de un ejemplo significativo: «el uso genial del tictac de diferentes relojes que Bergman hace en *Gritos y susurros* (1972), en sustitución de la mú-

⁵ Nieto, *op. cit.*, 146.

sica, sería un excelente sonido».⁶ Si bien es una película de ficción — el ejemplo aplica por igual — lo que en él están presentes es una atmósfera como al ritmo íntimamente integrado a la acción.

Así, el paradigma del silencio es fácilmente trasladado a otros ejemplos — las prolongadas pausas, el ulular del viento, el ruido de trabajo, las risas de los niños, etc. — que a lo lejos, pueden ser percibidos y capaces de construir una atmósfera íntima al film estilísticamente.

Sin embargo, como hemos visto, todos los factores que intervienen en el documental, y en todo el proceso, resulta imposible —y

Como hemos visto, como hemos visto, los documentales son películas con protagonistas cuyo comportamiento hay innumerables ejemplos que se apartan totalmente de la música.

De ahí que concluamos que el escritor de documentales debe tener un equilibrio entre el silencio y el sonido. Las sugerencias de José Nieto sobre la necesidad del empleo de la música en el documental — ésta a conciencia, en conciencia — no abusar de la preferencia — no abusar

⁶ *Ibidem*, p. 15.

sica, sería un excelente tema de análisis de la asociación imagen y sonido». ⁶ Si bien es cierto que José Nieto alude al *Leitmotiv* de una película de ficción —el film *Gritos y susurros*—, lo cierto es que este ejemplo aplica por igual al cine con actores que al documental, puesto que en él están presentes valores formales que aportan tanto a la atmósfera como al ritmo del relato, que emanan de un elemento plenamente integrado a la historia de la que el film da cuenta.

Así, el paradigma del tictac del film de Bergman, puede ser fácilmente trasladado al terreno del cine documental, en donde —por ejemplo— las prolongadas pausas que hace quien ofrece un testimonio, el ulular del viento, el rumor de las herramientas en una jornada de trabajo, las risas de un grupo de niños o los ladridos que se escuchan a lo lejos, pueden ser acreditados como elementos “musicales” capaces de construir atmósferas, marcar pautas rítmicas y determinar al film estilísticamente.

Sin embargo, como inevitablemente sucede en relación con todos los factores que intervienen en la confección de un guión para documental, y en todo proceso en el que el factor artístico interviene, resulta imposible —y poco deseable— intentar imponer reglas.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, existen magníficos documentales soportados en una pieza musical, o centrados en protagonistas cuyo quehacer tiene que ver con ese arte. Asimismo, hay innumerables ejemplos de este tipo de películas que prescindan totalmente de la música con buenos resultados.

De ahí que concluyamos este capítulo ponderando la importancia de que el escritor de documentales se avoque a buscar el equilibrio entre el silencio y la presencia musical y, reiterando las pertinentes sugerencias de José Nieto: es preciso valorar cuidadosamente la necesidad del empleo de la música en el film que se prepara; escoger ésta a conciencia, en caso de que se le considere necesaria, y —de preferencia— no abusar de ella.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

Las tropelías de

En la retórica estas
nes del discurso
especialidad.

Si bien Empedocle
de la retórica, sab
esta disciplina fue
de nuestra era, p
oratorio.

La incipiente
tar de eficacia y fu
ban, por decenas, a
de ciudadanos des
gobernó el tirano T
tas llamados Gelón

No obstante, e
to de la política, er
concebidos para pe

Tal es el origen
proponer técnicas
vincentes los argun
reclamar sus tierras

10. Inventar, ordenar y adornar

retórica y cine documental

Las tropelías de Trasíbulo

En la retórica está uno de los más remotos y determinantes orígenes del discurso documental cinematográfico y del guión de esa especialidad.

Si bien Empédocles de Agrigento es considerado el fundador de la retórica, sabemos que el primero en escribir un manual de esta disciplina fue Córax de Siracusa, quien en el año 485, antes de nuestra era, plasmó una serie de reglas aplicables al discurso oratorio.

La incipiente elaboración teórica de Córax estaba dirigida a dotar de eficacia y fuerza persuasiva a los discursos que se pronunciaban, por decenas, ante los tribunales que resolvían las reclamaciones de ciudadanos despojados de sus propiedades en el periodo en que gobernó el tirano Trasíbulo (algunas fuentes hablan de otros déspotas llamados Gelón y su sucesor Gerón I).

No obstante, el quehacer de esta materia derivará hacia el ámbito de la política, en donde contribuirá a la elaboración de discursos concebidos para persuadir a las asambleas.

Tal es el origen y la búsqueda inicial de la retórica: fijar reglas y proponer técnicas para acopiar pruebas, ordenar y hacer más convincentes los argumentos de aquellos que acudían a los juzgados a reclamar sus tierras, o a convencer a las multitudes; es decir, crear

las reglas para elaborar discursos capaces de convencer a los jueces, y a los indecisos, así como para neutralizar a los adversarios.

Es útil reparar en el origen eminentemente práctico de esta materia, por las afinidades que dicha característica establece con los géneros historiográfico-periodísticos, varias veces citados, que terminarán entroncando en el cine documental, un quehacer multidisciplinario que nacerá avocado a persuadir a esos otros jueces, indecisos y adversarios, que son los espectadores.

De ahí la necesidad de conocer —así sea someramente— la lógica, los procedimientos y los recursos que le dan razón de ser a una materia que es uno de los principales nutrientes de este modo de hacer cine.

Inventio, dispositio y elocutio

La retórica clásica establece cinco fases para la elaboración de un discurso: *inventio* o invención, *dispositio* u ordenamiento, *elocutio* u ornato, *memoria* y *actio* u acción, las dos últimas poco relevantes para nuestro tema, ya que están referidas exclusivamente a aspectos del discurso oratorio.

Dichas etapas, en secuencia, se encargan de la preparación del proceso de creación del discurso. Veamos:

Inventio

La *inventio* o invención, o *éuresis*, se encarga de seleccionar y reunir los argumentos a emplear, así como de las ideas que darán sustancia al discurso.

Según Helena Beristáin, la *inventio* consta de tres elementos: pruebas, costumbres y pasiones, «que apuntan a la persuasión porque constituyen un llamado a la razón, a tener confianza en el orador y abandonarse a la emoción vehemente».¹

¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 274.

Un aspecto fundamental es el acopio y la valoración del medio de persuasión: «El conjunto de las pruebas. Argumentar es utilizar el acopio».²

Otros autores sitúan la definición del género en la división de los argumentos a emplear, así como en el curso; es decir, lo justo y lo bueno y lo malo, lo visto en relación con el género.

Dispositio

La *dispositio*, o *taxis* u ordenamiento, es la manera más adecuada de presentar las ideas y argumentos sueltos, de la manera más adecuada que deben favorecer lo mismo.

Si en lenguaje actual se refiere a la organización de los contenidos del discurso, responde lo que conocemos como el proceso de construcción del discurso: exordio, exposición, argumentación, epílogo, en detalle, un epílogo.

Por lo pronto es preciso ordenar o distribuir los argumentos en un orden o distribución temporal, cronológico u *ordo naturalis*.

El *ordo naturalis* se refiere a los argumentos mencionados (exordio

² *Idem*.

Un aspecto fundamental de la invención tiene que ver con el acopio y la valoración de las pruebas, acaso el más importante medio de persuasión: «cada prueba es una razón [afirma Beristáin]. El conjunto de las pruebas es el esqueleto de la argumentación. Argumentar es utilizar un conocimiento para establecer otro conocimiento».²

Otros autores sitúan en el terreno de la *inventio* tareas como la definición del género y los puntos de vista, o la estrategia del relato. También la división del tema en subtemas, la naturaleza de los testimonios a emplear, así como las motivaciones que dan sentido al discurso; es decir, lo justo y lo injusto, lo ventajoso y lo desventajoso, lo bueno y lo malo, lo virtuoso o noble y lo vicioso o bajo, siempre en relación con el género que se elija para la elaboración del discurso.

Dispositio

La *dispositio*, o *taxis* u *ordenamiento*, se encarga de dotar de orden a las ideas y argumentos suministrados por la *inventio*; elige y ordena de la manera más adecuada los elementos del discurso, con criterios que deben favorecer los resultados que se buscan y la elaboración del mismo.

Si en lenguaje actual se puede afirmar que la *inventio* se encarga de los contenidos del discurso, podemos decir que a la *dispositio* corresponde lo que conocemos como la estructura del mismo; es decir, el proceso de construcción de aquél, basado en cuatro elementos: exordio, exposición, argumentación y epílogo, de los que nos ocuparemos, en detalle, unas líneas adelante.

Por lo pronto es pertinente mencionar que los dos modelos de orden o distribución tradicionales de que se vale la *dispositio*, son el cronológico u *ordo naturalis* y el pragmático u *ordo artificialis* o *artificiosus*.

El *ordo naturalis* se basa en el empleo de los cuatro elementos mencionados (exordio, exposición, argumentación y epílogo), en

² *Idem*.

tanto el orden artificial suele adoptar diversos modelos cuyo criterio ordenador varía en relación, tanto de las posibilidades de argumentación que ofrezca el tema, como de los propósitos que el discurso persiga.

Para llevar a cabo cualquier clase de ordenamiento es necesario hacer una correcta valoración de los argumentos y pruebas seleccionados, y tener presentes los contraargumentos que se puedan oponer a los que son utilizados.

Dicha valoración permitirá definir qué evidencias son más sólidas y verosímiles; cuáles son frágiles y, en su caso, dignas de ser omitidas por ser fácilmente rebatibles o contraproducentes.

El orden más usual para presentar los argumentos es el llamado *orden homérico* o *nestoriano*: inspirado en la tropa de Néstor en la *Ilíada*, y consiste en situar los más débiles en el centro, y los más fuertes al principio, pero especialmente en la parte final.

Elocutio

La *elocutio*, o *elocución* o *lexis*, se ocupa de la expresión lingüística de las ideas, pruebas y argumentos hallados en la *inventio* y ordenados en la *dispositio*.

Dentro de la *elocutio* se encuentran los mecanismos de producción de los tropos o figuras retóricas, a los que nos referiremos más adelante, y, en general, todo lo relacionado con el estilo del discurso. Las principales cualidades de la *elocutio* son:

- La *corrección*, derivada de la regularidad gramatical de las construcciones;
- La *claridad*, proveniente de la propiedad y disposición lógica de las expresiones;
- La *elegancia*, lograda con el uso oportuno y discreto de las figuras retóricas.³

Con el fin de complementar este breve panorama de la elaboración del discurso, es pertinente mencionar, finalmente, a las dos

³ *Ibidem*, p. 165 (cursivas del autor).

últimas fases de elaboración del discurso: la *elocutio* y la *actio*. La *elocutio* es la encargada de distintos tipos de construcciones que éste ha de utilizar, las más recomendables y las menos del mismo tipo.

La *memoria* o *mnemotécnica* es la encargada para recordar tanto lo que se habrá de decirlos.

Dos fases que, en relación al tema

Los elementos del discurso

Las partes o elementos del discurso se dividen en la etapa del *exordio*; *exposición*; *clímax*; *epílogo*. Veamos ahora:

Exordio

El *exordio* o *proemio* es buscar que el autor, a través del *exordio* se presente formal del discurso —*exordio*—, atenuar las emociones, y —*exordio*— y/o la intención del discurso.

El *exordio* contiene la *exposición* enuncia el tema, *enumerar* y *anticipar* el tema.

Normalmente se presenta de un modo sencillo.

Los clásicos recurren al —*exordio*— fingirse frágil e

últimas fases de elaboración del mismo: la *actio* o *hipócrisis*, que se encarga de distintos aspectos de la tarea del orador, como las entonaciones que éste ha de emplear para pronunciar el discurso, los gestos más recomendables para acompañar las palabras y otras cuestiones del mismo tipo.

La *memoria* o *mneme*, que aporta al orador la técnica indicada para recordar tanto los elementos del discurso como el orden en que habrá de decirlos.

Dos fases que, como el lector podrá advertir, carecen de interés en relación al tema que nos ocupa.

Los elementos del discurso

Las partes o elementos que integran el discurso, ordenadas y distribuidas en la etapa de la *dispositio*, son las cuatro ya mencionadas: exordio; exposición o narración; argumentación; y peroración o epílogo. Veamos ahora, en detalle, en qué consisten estos elementos:

Exordio

El *exordio* o *proemio* es la parte inicial del discurso, y su primera tarea es buscar que el auditorio se torne complaciente, atento y dócil. A través del exordio se busca romper el silencio, establecer el inicio formal del discurso —lo que implica captar y fijar la atención del público—, atenuar las hostilidades, granjear simpatías apelando a sus sentimientos, y —muy importante— establecer el tema, la hipótesis y/o la intención del discurso.

El exordio contiene la proposición y la división (*partitio*). La proposición enuncia el tema de manera precisa y concisa; la división suele enumerar y anticipar el orden en que articulará dicha enunciación.

Normalmente se recomienda que el exordio sea breve, claro y sencillo.

Los clásicos recomendaban al orador afectar modestia durante él —fingirse frágil e inexperto— con el fin de echarse a la bolsa al

público, propenso —como es— a identificarse con el débil y el humilde.

Narración

La *narración*, o *narratio* o *acción*, es la relación de los hechos o exposición del discurso, y la parte más extensa de éste. En ella se informa al público y a los jueces, del asunto que se desahoga, y se prepara al auditorio para la siguiente parte del discurso, que es la central: la argumentación.

Los elementos de la narración son el tiempo, el lugar, las acciones, los medios, la manera, y el fin que se persigue. Es decir, que es en este elemento en el que se busca respuesta a las preguntas quién (*quis*), qué (*quid*), cuándo (*quando*), cómo (*quemadmodum*), dónde (*ubi*), por qué (*cur*), con qué medios (*quibus auxiliis*).

Es pertinente señalar que es en la narración, o *narratio*, en donde se elige la disposición del orden de las acciones, a través de los dos modelos ya mencionados: el orden cronológico y el orden artificial.

Algunos autores sitúan a la *partitio* dentro de la narración, pues consideran que es en esta etapa en la que se presentan las subdivisiones del tema; se despoja al asunto de aquellos elementos que no es conveniente incluir, y se desarrollan y amplifican aquellos que conviene destacar.

Al igual que en el exordio, la narración debe tener tres atributos fundamentales: la brevedad (no aburrir al auditorio, y evitar la desproporción entre discurso y tema), la claridad (no intentar convencer al auditorio mientras no se le haya expuesto debidamente el tema del que se trata) y la verosimilitud (es necesario que los hechos verdaderos sean, también, creíbles).

Algunos autores recomiendan romper la exposición con breves digresiones, con el fin de evitar la monotonía y aliviar la tensión del auditorio.

Argumentación

La *argumentación*, también llamada *prueba*, es la parte en la que se afirma la hipótesis que anima el discurso, y aporta las razones con las que se pretende

La argumentación tiene por objeto hacer prevalecer el dominio de la tesis, y persuade y convence.

La retórica clásica recomienda tres tipos de argumentos: los más sólidos, que impresionan al auditorio; aquellos que son más fáciles, pero menos rigurosos, que sirven para ganar los argumentos contra el adversario, y desbancar a los recaudos de los oponentes. Los argumentos sencillos y sencillos de la argumentación que es una anticipación de los argumentos del contrario.

Para los discursos judiciales se recomienda un orden de exposición de los argumentos que va de lo más fuerte hacia aquellos de mayor debilidad. Por ejemplo, en la narración se usa de la estructura de los argumentos más fuertes y los argumentos más débiles.

Epílogo

El *epílogo* es la parte final del discurso. En él se repiten las ideas principales del discurso; se resumen y se refuerzan los argumentos que jueces como al auditorio. Mediante la peroración. Mediante

* *Ibidem*, p. 159.

Argumentación

La *argumentación*, también* denominada *confirmación*, *comprobación* o *prueba*, es la parte en la que se exhiben las pruebas que confirman la hipótesis que anima a la exposición (*confirmatio* o *probatio*), y aporta las razones con que se pretende convencer.

La argumentación es la parte central del discurso, en ella debe prevalecer el dominio de la lógica que gobierna el razonamiento, persuade y convence.

La retórica clásica aconsejaba la siguiente distribución de los argumentos: los más contundentes al inicio, para causar impacto en el auditorio; aquellos que admitían un tratamiento humorístico o menos riguroso, en medio, para la diversión del público, mientras los argumentos conmovedores debían ser colocados al final «para desbancar a los recalcitrantes».⁴ Algunos autores sitúan en los terrenos de la argumentación a la refutación (*refutatio* o *reprehensio*), que es una anticipación o respuesta adelantada, dirigida a rebatir los argumentos del contrario.

Para los discursos monográficos enfocados a la persuasión, es recomendado un orden gradativo ascendente; es decir, una disposición de los argumentos que va llevando gradualmente al público hacia aquellos de mayor peso. En el caso del discurso que se emplea, por ejemplo, en la nota periodística informativa, se recomienda el uso de la estructura opuesta: colocar lo más importante al principio y los argumentos menos relevantes al final.

Epílogo

El *epílogo* es la parte en que se recapitula y se clausura el discurso. En él se repiten las ideas fundamentales ya mencionadas en el discurso; se resumen y enfatizan con el propósito de seducir tanto a los jueces como al auditorio. A esa parte del epílogo se le conoce como *peroración*. Mediante la *peroración* se propone conmovier invocando

* *Ibidem*, p. 159.

—tradicionalmente— al amor, al odio, a la esperanza, a la desesperación, al rigor o a la piedad.

Algunos autores se refieren al epílogo como el momento del discurso indicado para sorprender con un argumento o una prueba nueva, inesperada e interesante: el argumento-puñetazo que refuerce todos los demás creando en jueces y auditorio una impresión final favorable.

Asimismo, se suele considerar que la peroración no es una parte indispensable del epílogo, puesto que algunos autores la encuentran prescindible y solemne.

Tropos

Se conoce como *tropo* o *figura retórica* al recurso mediante el cual se altera el significado de las palabras. Un tropo da un sentido distinto al que tiene habitualmente una palabra o una frase, así no desligue a éstas de su significado original.

Como ya se ha señalado, el empleo de estos recursos corresponde a la elocución. Los tropos pueden involucrar palabras —generalmente dos o más— como sucede con la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la hipálage, y el oxímoron, o pueden abarcar oraciones enteras como la antítesis, la ironía, la paradoja y la litote.

Concluimos este apartado con las definiciones de las figuras retóricas más cercanas al tema de nuestro interés:

Metáfora: «se trata de la más conocida de las figuras retóricas, se le considera fundada en la relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan».⁵

⁵ *Ibidem*, p. 311.

Ejemplo:

El jinete se acerca
tocando el tambor
FEDER

(En lugar de decir
te— sonaban en

Sinécdoque: figura
y sus partes.

Ejemplo:

«Fluye el toro det

Dice Miguel Her
na los cuernos d

Metonimia: «sustit
con el primero se

Ejemplo:

Eres mi alegría (en
vez de tiene valor)

Antítesis: «consiste
jetos, afectos, situa
abstractos que ofre

Ejemplo:

Ayer naciste y mori
LUIS DE

⁶ Véase <<http://comunidades>>

⁷ Beristáin, *op. cit.*, p. 327.

⁸ *Ibidem*, p. 55.

Ejemplo:

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
FEDERICO GARCÍA LORCA.

(En lugar de decir, los cascos del caballo —que montaba el jinete— sonaban en el llano como un tambor).

Sinécdoque: figura que se basa en la relación que media entre un todo y sus partes.

Ejemplo:

«Fluye el toro detrás de sus marfiles»

Dice Miguel Hernández en su poema *Corrida real*, donde designa los cuernos del toro por el material del que están hechos.⁶

Metonimia: «sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser».

Ejemplo:

Eres mi alegría (en vez de eres la causa de mi alegría), o tiene corazón (en vez de tiene valor).⁷

Antítesis: «consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones) con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común».

Ejemplo:

Ayer naciste y morirás mañana.
LUIS DE GÓNGORA.⁸

⁶ Véase <<http://comunidadescolar.educacion.es>>.

⁷ Beristáin, *op. cit.*, p. 327.

⁸ *Ibidem*, p. 55.

Ironía: «figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria».

Ejemplo:

Y vi algunos poblando sus *calvas* con *cabellos* que eran suyos porque los habían comprado.

FRANCISCO DE QUEVEDO.⁹

Paradoja: figura que «altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifiestan un absurdo si se tomaran al pie de la letra, pero que contienen una profunda coherencia en un sentido figurado».

Ejemplo:

Vivo sin vivir en mí;
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

SANTA TERESA DE JESÚS.¹⁰

Litote: consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma.

Ejemplo:

Conoce usted poco este problema (por no decir, lo ignora totalmente).¹¹

Prácticas con brújula

Concluimos este capítulo aclarando que no es, desde luego, materia de este escrito penetrar en un tema tan rico y especializado como el llamado "arte de la persuasión", ni quien suscribe posee la cali-

⁹ *Ibidem*, p. 277.

¹⁰ *Ibidem*, p. 387.

¹¹ *Ibidem*, p. 305.

ficación para hacer algunos de los elementos quehaceres de remitimos al lector sobre esta materia y existe entre ésta, cine documental.

En cambio, a como lejano ancestro en ella —al menos fuente de recursos claridad en el trabajo.

No podemos ni ningún otro en cen buenos guion fondo.

El trabajo de saberes teóricos y otras disciplinas, la imaginación, la

No obstante, ofrece elementos de y de eficacia. No penetrar en el estudio supongan que el v. Aun bajo tales sospechas como si se tratara de brújula, ese instrumento magnetizada que ap

Siempre es bueno no tengamos claro

ficación para hacerlo en esa medida. Por eso, a reserva de retomar algunos de los elementos aquí expuestos, e intentar relacionarlos con los quehaceres del guión para documental, en el siguiente capítulo remitimos al lector interesado en estos temas, a acudir a textos sobre esta materia y a explorar con mayor profundidad el vínculo que existe entre ésta, los cuatro géneros varias veces mencionados y el cine documental.

En cambio, aquellos lectores poco interesados en la retórica como lejano ancestro del guión para documental, podrán encontrar en ella —al menos— un referente general de provecho, así como una fuente de recursos, y ejemplos útiles, frecuentemente reflejados con claridad en el trabajo de muchos documentalistas.

No podemos confiar, sin embargo, en que ese viejo quehacer ni ningún otro en particular, nos brinden fórmulas que garanticen buenos guiones, por más que lo conozcamos y estudiemos a fondo.

El trabajo de escribir documentales, ciertamente necesitado de saberes teóricos y de técnicas como las que propone la retórica y otras disciplinas, pende también de factores difíciles de situar, como la imaginación, la creatividad, y la intuición.

No obstante, es evidente que la lógica que gobierna a la retórica, ofrece elementos insustituibles para dotar a los discursos de orden y de eficacia. No es ocioso, pues, asomarse a esta materia para penetrar en el estudio del guión para documental, así algunos lectores supongan que el vínculo entre aquella y éste es frágil o consabido. Aun bajo tales sospechas, el lector puede aceptar esta fugaz revisión como si se tratara de una práctica elemental en el empleo de la brújula, ese instrumento que sirve para orientarse gracias a una aguja magnetizada que apunta hacia el norte.

Siempre es bueno saber en dónde está el norte, aunque a veces no tengamos claro hacia dónde vamos.

Precisiones

Si el lector acepta que ces de plantear el qué acuerdo en que ahora t en los criterios y nocion el discurso documenta gia idónea para preser retomar algunas cuesti que empieza por punt y estrategia.

Discurso

Entenderemos por *disc* acto de usar el lenguaje indole.

Estructura

En términos generales e bución y orden con que caso es un discurso que gráfico, abogado a tema mundo histórico.

11. La función organizadora

estructura, discurso y estrategia

Precisiones

Si el lector acepta que a lo largo de este escrito hemos sido capaces de plantear el qué de la materia que nos ocupa, tal vez esté de acuerdo en que ahora tratemos de adentrarnos en el cómo; es decir, en los criterios y nociones generales que se utilizan para estructurar el discurso documental, organizar sus partes y definir la estrategia idónea para presentarlo ante el público. Una tarea que exige retomar algunas cuestiones señaladas a lo largo de este escrito, y que empieza por puntualizar tres conceptos: discurso, estructura y estrategia.

Discurso

Entenderemos por *discurso* al lenguaje en acción. Es decir, a todo acto de usar el lenguaje escrito, cinematográfico, o de cualquier otra índole.

Estructura

En términos generales entenderemos a la *estructura* como la distribución y orden con que está compuesto el discurso, que en nuestro caso es un discurso que se expresa mediante el lenguaje cinematográfico, avocado a temas y acontecimientos que tienen lugar en el mundo histórico.

Estrategia

Entendemos por *estrategia* a la idea o plan para dirigir un asunto. La estrategia determina los procedimientos discursivos que se emplean para presentar el relato, y está asociada a la perspectiva, el aspecto, el modo y el punto de vista. Estrategia, como «la relación existente entre el narrador y los hechos narrados».¹

Estructura del relato

La *estructura* es, decíamos, el orden en el que está compuesto el discurso. La forma de distribución de los elementos fundamentales de éste, basada en la fórmula aportada por la *dispositio* retórica y, posteriormente, simplificada para guiar la elaboración de relatos no oratorios, como los ensayos, las crónicas, las entrevistas y los reportajes.

La distribución de los elementos estructurales generalmente aceptada en la elaboración de esta clase de relatos, es la siguiente:

Gancho	Planteamiento	Desarrollo	Remate
Exordio	Exposición o narración	Argumentación	Epílogo

Antes de intentar explicar la función y las modalidades de cada una de las partes que integran el esquema de la estructura, es preciso hacer notar que debajo de las mismas desplegamos los elementos que se utilizan en la *dispositio* retórica, con el fin de que el lector pueda corroborar las analogías que existen entre ambos modelos.

Conviene reparar en que el viejo modelo retórico, concebido originalmente para la elaboración de discursos oratorios, ha sido objeto de cambios, en la medida en que fue adoptado por quienes elaboraban discursos por escrito, con propósitos variados. Dicha evolución dio lugar a procedimientos que flexibilizan la fórmula

¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 356.

tradicional de la *dispositio* referente válido.

Echemos ahora un vistazo a los elementos de la estructura que constituye el antecedente documental. Para ello tomaremos como ejemplo, por ser uno de los más comunes, el relato de un hecho.

El *gancho*, o *entradas*, es el elemento que atrae la atención del espectador, granjeando el interés que le propone relatarle un hecho.

El *planteamiento* se refiere al asunto que se va a tratar, así como al contexto en el que se desarrolla.

Es importante hacer notar que el contexto no es propiamente un referente informativo, sino un referente informativo de documentales tengamos en cuenta que, al presentar rigurosamente un hecho, se debe tener en cuenta de circunstancias en que se desarrolla, las condiciones sociales, económicas, culturales y circunstancias contextuales que rodean el planteamiento del asunto. Hay algunas excepciones que implican excepciones que implican excepciones, puesto que las analogías más diversas propuestas. Lo que, en cambio, sí cambia es el lugar que en la estructura suele desempeñar.

El *desarrollo* se avoca a exponer los aspectos o vertientes del tema que se trata, cuenta para intentar corroborar la hipótesis que motiva al relato y responder a las preguntas que se plantean y —eventualmente— concluir.

tradicional de la *dispositio*, que, no obstante, continúa siendo un referente válido.

Echemos ahora un primer vistazo al orden y la distribución de los elementos de la estructura del discurso histórico-periodístico, que constituye el antecedente inmediato al empleado en el cine documental. Para ello tomaremos como referente al género del reportaje, por ser uno de los más usuales:

El *gancho*, o *entrada*, tiene asignada la tarea de captar la atención del espectador, granjearse su interés y predisponerlo a favor de quien le propone relatarle un hecho.

El *planteamiento* se encarga de establecer con claridad el tema que se va a tratar, así como la hipótesis que lo motiva.

Es importante hacer referencia al contexto que rodea al suceso o tema que se aborda desde un guión de no ficción. Si bien el contexto no es propiamente un componente de la estructura, sino un referente informativo, es recomendable que el escritor de documentales tenga presente que cuando se pretende acometer rigurosamente un asunto, es indispensable aludir al conjunto de circunstancias en que se sitúa un hecho, sean éstas históricas, sociales, económicas, culturales o de otra índole. Si bien las referencias contextuales generalmente son ubicadas como parte del planteamiento del asunto a tratar, lo cierto es que hay suficientes excepciones que impiden la formulación de alguna regla al respecto, puesto que las alusiones al contexto, han estado sujetas a las más diversas propuestas en decenas de guiones para documental. Lo que, en cambio, sí constituye algo muy parecido a una regla, es el lugar que en la estructura suele ocupar el desarrollo, y la función que suele desempeñar.

El *desarrollo* se avoca a ordenar de la mejor manera los subtemas o vertientes del tema central, así como los argumentos con que se cuenta para intentar convencer al espectador de la pertinencia de la hipótesis que motiva al documental. Es en esta fase en donde se debe responder a las preguntas qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué y —eventualmente— con qué medios, indispensables para exponer,

desplegar y ofrecer las razones, pruebas y argumentos que sustentan la hipótesis que preside el trabajo.

Por último, a través del *remate* se pretende buscar la adhesión o la aprobación final del espectador, además de dejarle bien claro que el documental termina y que no hay nada más que decir en torno al tema tratado.

Es necesario destacar, por otra parte, que el trabajo de ordenar y distribuir los elementos que conformarán el guión, no es un ejercicio que se limite a situar los grandes elementos o componentes estructurales mencionados, sino que exige extender esa función organizadora a cada bloque o pequeña secuencia del film.

Esta tarea, al igual que la de ordenar los subtemas, elegir los recursos que se emplearán en el relato, definir el tono y el punto de vista, corresponde al ámbito de las decisiones estratégicas del escritor de documentales.

Analicemos ahora, en detalle, uno a uno los elementos de la estructura del relato.

Los elementos de la estructura

El gancho o entrada

Los términos "gancho" y "entrada" son utilizados en el argot periodístico, y son el equivalente del exordio que se emplea en la retórica y desempeña varias funciones, como romper el silencio, buscar que el espectador se torne complaciente, atento y dócil, así como establecer el tema. Se trata de ofrecer al público un adelanto de lo mejor que se va a mostrar en el documental, y motivarlo para que permanezca interesado frente a la pantalla.

La palabra "gancho" se utiliza como sinónimo de "anzuelo"; la analogía no podía ser más clara. Se trata de atrapar al espectador adelantándole un pasaje atractivo del documental que empieza a ver,

y de este modo, se
hasta el final de la

Un buen gancho
interesante. No existe
estructura del relato
la introducción al
desarrollo de un e
veces aporta inform
o simplemente pro
central de manera
la película.

En algunos ca
cia o bloque que, a
nadas, sirve para d
la película.

Los modelos o
son los siguientes:

Entrada de panorámica

Es la entrada o gancho
dor ofreciéndole una
ante él. Es decir, una
trará en detalle.

Entrada descriptiva

Es aquella que adelanta
mental, como el esce
en que se desenvolve
protagonistas, las rep
objeto el film, etcétera.

Entrada histórica

Esta clase de gancho
los antecedentes histó
mental. La asociación

y de este modo, se le intenta persuadir a que permanezca en su lugar hasta el final de la película.

Un buen gancho es un inicio fuerte, atractivo, divertido o interesante. No existen reglas para establecer lo que esta parte de la estructura del relato debe contener. En algunos casos el gancho es la introducción al tema, pero también puede ser el primer paso del desarrollo de un enigma, que se resolverá al final del trabajo; otras veces aporta información contextual del asunto que se va a abordar, o simplemente presenta una secuencia atractiva que toca al tema central de manera tangencial.

En algunos casos el gancho está concebido como una secuencia o bloque que, además de cumplir una de las funciones mencionadas, sirve para dar entrada al título y a los créditos iniciales de la película.

Los modelos o referentes de entrada o gancho más habituales, son los siguientes:

Entrada de panorama

Es la entrada o gancho que pretende captar la atención del espectador ofreciéndole una visión general del tema que se va a desarrollar ante él. Es decir, una visión panorámica de lo que luego se le mostrará en detalle.

Entrada descriptiva

Es aquella que adelanta ciertos elementos contenidos en el documental, como el escenario en el que éste tendrá lugar, la atmósfera en que se desenvolverá, los rasgos o ciertos datos de algunos de los protagonistas, las repercusiones que podría tener el asunto de que es objeto el film, etcétera.

Entrada histórica

Esta clase de gancho busca interesar al espectador poniéndolo ante los antecedentes históricos del asunto de que se ocupará el documental. La asociación que el guionista haga del hecho que le ocupa,

con referentes históricos, más o menos remotos, puede estar basada en la paradoja o la ironía, o puede ser simplemente ilustrativa.

Entrada de contrastes

La *entrada o gancho de contrastes* es aquella que anticipa al espectador aspectos discordantes del tema que le será presentado. Este tipo de entrada es eficaz, siempre que en esa relación de claroscuro estén presentes elementos significativos del tema que se aborda.

Entrada de analogía

Se trata de la entrada o gancho que intenta hacerse del interés del espectador mediante la comparación por analogía del tema del documental y otro asunto aparentemente lejano, cuya relación resulte reveladora o atractiva.

Entrada de definición

La *entrada o gancho de definición* es la que busca interesar al espectador mediante la explicación o la definición de uno o más de los factores clave del documental que se va a desarrollar. En este tipo de entrada es indispensable que tanto la elección de la cuestión a definir, como la manera de hacerlo, se hagan de manera atractiva, para que consiga el propósito que se persigue.

Entrada de juicio

Es aquella que anticipa algunas consideraciones críticas o juicios del autor sobre el tema que empezará a tratar a continuación. La entrada o gancho de juicio, normalmente busca captar el interés del público a partir de opiniones que advierten de la gravedad o de la importancia trascendente que tiene el tema que se desarrollará ante él.

Es pertinente aclarar que los anteriores modelos de entrada o gancho, son algunos de los más usuales. No obstante, puede haber tantos modelos de entrada de un documental, como el ingenio del

guionista sea capaz de encontrar o elaborar los conocidos.

Planteamiento

El *planteamiento* no es el del documental ni el desarrollo. En muchos casos, en el gancho o entrada mismo.

En cualquier caso, claridad, en los primeros hipótesis que anima

Por este camino que será desarrollado al comienzo de la película guión; y la segunda sustentada con mayor

Desarrollo

El *desarrollo* es el elemento par no menos de la de que la película f o dispersa y repetiti lo aburra y lo haga

Del desarrollo se presentan sus di profundización en derivada de la *part* terior.

guionista sea capaz de concebir. También es cierto que se pueden encontrar o elaborar entradas o ganchos que combinen los modelos conocidos.

Planteamiento

El *planteamiento* no es un elemento indispensable en la estructura del documental ni necesariamente se sitúa entre el gancho y el desarrollo. En muchos casos el tema del film está claramente establecido en el gancho o entrada, o está presente en el inicio del desarrollo del mismo.

En cualquier caso es indispensable plantear el tema a tratar, con claridad, en los primeros instantes del film. También lo es exponer la hipótesis que anima la realización del documental.

Por este camino, la primera de estas tareas, plantear el asunto que será desarrollado en el resto del film, debe ser cumplida al comienzo de la película y —por tanto— en las páginas iniciales del guión; y la segunda, enunciar la hipótesis, puede ser desarrollada o sustentada con mayor flexibilidad.

Desarrollo

El *desarrollo* es el elemento más extenso de la estructura —suele ocupar no menos de la tercera parte de la película—, y de él depende que la película fluya o se estanque; que sea eficaz y progresiva, o dispersa y repetitiva; que mantenga el interés del espectador o que lo aburra y lo haga desistir.

Del desarrollo del tema dependen tanto del orden en el que se presentan sus distintas vertientes —o subtemas—, como de la profundización en ellos y en el asunto central del film; una labor derivada de la *partitio* retórica, ya mencionada en el capítulo anterior.

Un guión adecuadamente desarrollado, será la base de un film capaz de sostener la atención creciente de quien lo ve, hasta el último fotograma; en cambio, una película deficientemente desarrollada provocará en el público desinterés o hartazgo.

Tanto el planteamiento como el desarrollo suelen desempeñar las funciones que en el discurso retórico le son asignadas a la narración o *narratio*, y a la argumentación. Como hemos visto, en la primera de ellas se informa al público y a los jueces del asunto que se desahoga, y se prepara al auditorio para la siguiente parte del discurso, que es la central: la argumentación.

En la narración, como ya se ha señalado, se buscan las razones, pruebas y argumentos que apuntalen el punto de vista del guionista-realizador, expresado en la hipótesis. Asimismo se busca responder a las preguntas qué, quién, cuándo, cómo, dónde, por qué y con qué medios, que demanda el tema.

La *argumentación* es el centro del discurso y su tramo más extenso. En ella toda prueba equivale a una razón; se emplean conocimientos que se encadenan entre sí y dan lugar a nuevos saberes atendiendo a un desarrollo lógico.

Como vimos en el capítulo anterior, la tradición retórica sugería que los argumentos más contundentes se colocaran al inicio, para impresionar al auditorio; que aquellos que podían admitir un tratamiento humorístico o ligero quedaran situados en medio, para su recreación, y que los conmovedores o aquellos de mayor contundencia fueran puestos al final.

Para algunos autores el desarrollo de un documental depende del conflicto que se plantea en él. Michael Rabiger afirma que en cada película de no ficción «hay algo que está en juego».² Naturalmente, cuando el tema elegido contiene un conflicto, éste suele ser un factor de gran utilidad para elaborar un desarrollo de creciente interés para el espectador. Sin embargo, no todos los temas que abordan

² Michael Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*, p. 145.

los documentales con todos ellos hay una diferencia: en las películas documentales no contiene disputa alguna oportunamente con el espectador para lograr un desarrollo.

Es importante saber que se puede recurrir a elaborar argumentos, especialmente las asociaciones, para relatar acontecimientos. El desarrollo es el componente del suceso.

Revisemos brevemente los más conocidos:

Desarrollo cronológico

Es el desarrollo del tema en los sucesos que lo conforman. Los guionistas se basan en particularmente en el género de reportaje suele recurrir a este desarrollo.

Para llevar a cabo el desarrollo es necesario que el suceso que se trata de creciente interés, como no cumplirse esta condición toda vez que los momentos van con las necesidades de argumentos o situaciones que atraen la atención del espectador.

Desarrollo temático

Es un modelo muy usado en el guión a partir de los sucesos que rodean el asunto central.

los documentales contienen un conflicto, propiamente dicho, ni en todos ellos hay una disputa implícita. Existen muchísimos temas de películas documentales cuyo asunto central no pasa por esos trances ni contiene disputa alguna, algo que el guionista debe identificar oportunamente con claridad, a fin de definir los elementos necesarios para lograr un desarrollo eficaz del film que escribe.

Es importante señalar que no todos los documentales se avocan a elaborar argumentaciones. Muchas películas de no ficción, especialmente las asociadas a la modalidad de crónica, se ocupan de relatar acontecimientos, de tal forma que —en esos casos— el desarrollo es el componente de la estructura que muestra la evolución del suceso.

Revisemos brevemente algunos de los modelos de desarrollo más conocidos:

Desarrollo cronológico

Es el desarrollo del tema, organizado en el orden en el que los sucesos que lo conforman tuvieron lugar. Si bien es habitual que los guionistas se basen en el desarrollo cronológico de un hecho —particularmente en el género de la crónica—, también es cierto que el reportaje suele recurrir a esta forma de estructurar el relato.

Para llevar a cabo el desarrollo cronológico de un guión, es necesario que el suceso que se aborda haya tenido a su vez una evolución de creciente interés, cosa que no siempre sucede en los hechos. De no cumplirse esta condición, el modelo cronológico podría fracasar, toda vez que los momentos más relevantes del suceso no coincidirán con las necesidades que impone el desarrollo del guión, urgido de argumentos o situaciones de interés creciente, para mantener la atención del espectador.

Desarrollo temático

Es un modelo muy usual. Consiste en organizar el desarrollo del guión a partir de los subtemas o de las vertientes en que ha sido dividido el asunto central de nuestro trabajo.

Como ya se ha señalado, todo tema se ramifica o subdivide en distintos aspectos o facetas de aquél, a los que conocemos como subtemas. Un documental cuyo tema central sea —por ejemplo— la vida de un importante científico, estará integrado por subtemas o vertientes, como la infancia de éste; los rasgos biográficos y de carácter de sus padres y otros ancestros; su historia escolar; las anécdotas de su infancia que presagiaban sus inquietudes científicas, etcétera. Por ese camino, los subtemas terminarán por construir una suerte de mosaico de la vida del protagonista.

En el desarrollo temático el criterio ordenador se basa en la organización de las vertientes o subtemas que derivan del tema central.

En la producción actual de documentales podemos encontrar muchos ejemplos de este tipo de desarrollo: en algunos casos cada subtema es presentado en un bloque o secuencia, como si se tratara de las cuentas de un collar que, de una en una, van formando una unidad mayor y más compleja desde el punto de vista de la información y la interpretación.

Desarrollo por fuentes de información

Es también un modelo habitual. Consiste en ordenar el desarrollo del guión con base en las distintas fuentes; es decir, en el testimonio u opinión de personas que desde distintas posturas hablan al realizador del documental.

En ocasiones el motor de este modelo es la confrontación de los puntos de vista antagónicos que sostienen los distintos entrevistados, o bien en el creciente interés que puede suscitar un tema en el espectador, a partir de la construcción del mismo a varias voces.

El desarrollo por fuentes suele exigir un meticuloso trabajo de planeación para la realización de las entrevistas y para recabar los testimonios requeridos.

Desarrollo por caso tipo

Un caso tipo es un ejemplo representativo o típico de un grupo de personas, o de un conjunto de fenómenos o de sucesos; es algo

similar a lo que en algunos casos. Un caso tipo de un individuo que forma parte de... Lo mismo puede decirse de... social que sean caracteres... o de hechos identificables... nes afines.

De este modo el... diente, a partir de un ca... tica general determinada... plar de la misma; es de... partes.

Así, para mostrar la... padecen diabetes, el do... en particular, que reúna... a través de cuya cotidian... blico una visión comple... esa enfermedad.

Como ya se ha señ... ser empleada para aboro... indole.

Desarrollo enigmático

Esta modalidad se carac... manera cifrada y gradu... un tema, de forma análo... suspenso.

Parte del secreto de... bilidad para dosificar, a... cesaria para entender o... manteniendo ocultas las... namente al final del rela...

Hasta aquí los mod... lo ya dicho en torno a ell...

similar a lo que en algunas disciplinas se conoce como estudio de caso. Un caso tipo de un determinado grupo humano es aquel individuo que forma parte de ese colectivo, y que es característico de él. Lo mismo puede decirse de un fenómeno o de un suceso natural o social que sean característicos de un conjunto de manifestaciones o de hechos identificados por rasgos, síntomas y manifestaciones afines.

De este modo el desarrollo de un guión, y del film correspondiente, a partir de un caso tipo, consiste en abordar una problemática general determinada, acudiendo a un ejemplo concreto y ejemplar de la misma; es decir, mostrando el todo a través de una de sus partes.

Así, para mostrar la problemática de —por ejemplo— quienes padecen diabetes, el documentalista puede escoger a un enfermo en particular, que reúna la sintomatología característica de ese mal, a través de cuya cotidianeidad como paciente, pueda ofrecer al público una visión completa de las características y consecuencias de esa enfermedad.

Como ya se ha señalado, esta modalidad de desarrollo puede ser empleada para abordar temas científicos, sociales o de cualquier índole.

Desarrollo enigmático

Esta modalidad se caracteriza por develar a ojos del espectador, de manera cifrada y gradual, las claves de la interrogante que plantea un tema, de forma análoga al tratamiento que se da a los filmes de suspenso.

Parte del secreto de esta forma de desarrollo, reside en la habilidad para dosificar, a lo largo del relato, aquella información necesaria para entender o vislumbrar cada vez más aspectos del tema, manteniendo ocultas las claves del mismo, hasta desentrañarlo plenamente al final del relato.

Hasta aquí los modelos más usuales de desarrollo del guión. A lo ya dicho en torno a ellos, habría que advertir que el hecho de que

exista esta variedad de referentes, no impide que el escritor de documentales intente fórmulas distintas para resolver esta etapa de la estructuración del guión. También es pertinente señalar que difícilmente encontraremos los modelos mencionados en "estado puro", ya que es muy común que los guionistas combinen las fórmulas conocidas y se basen en ellas parcialmente.

Pasemos ahora a referirnos al remate o final o epílogo.

El remate

El término "remate" proviene de la jerga del periodismo; el *remate* cumple la función de concluir el relato documental. Se trata de un descendiente por línea directa del epílogo retórico.

Como vimos en el capítulo anterior, el epílogo es la parte en que se resume y se clausura el discurso. En él a veces se hace un recuento de las ideas mencionadas a lo largo del discurso, con el propósito de cautivar tanto a los jueces como al auditorio. En la técnica del reportaje el remate es considerado el broche de oro del documental: la frase, la secuencia —o la escena— final que crea en el espectador la sensación de que el tema ha sido agotado y nada importante ha quedado por ser mostrado.

Es necesario tener presente que el *remate* o *final* es un elemento de la estructura del film documental, situado en un lugar preciso de la misma; es decir, en el punto donde concluye o culmina el desarrollo del discurso. Esto significa que debe cumplir una función específica: advertir al espectador que el documental está por concluir y conducirlo, en un lapso razonablemente breve, a la última escena del mismo.

Al igual que existen modelos usuales para elaborar el gancho de un documental, o para ordenar el desarrollo de un tema, los hay para llevar a cabo la finalización del mismo. Veamos:

Remate de retorno

Es aquel que finaliza con los mismos elementos que fueron utilizados al inicio del film y del guión, y vuelve al punto de partida.

Remate de conclusión

Es el *final* que retoma y sintetiza la información y las opiniones expresadas y vuelve en conclusiones lógicas.

Remate de llamamiento

El remate de llamamiento tiene como función persuadir al espectador a adoptar una posición o actitud ética o política que se le mostró.

Remate rotundo o conclusivo

Es aquel que retoma el sentido del discurso hasta ese momento, aún sin ser necesario, y expresa de modo concluyente.

Remate abierto

Se trata de aquella clase de remate que es una conclusión o llamamiento que invita al espectador a reflexionar.

Remate emocional

Es el final que a través de un recurso estilístico del escritor del documental, induce en el espectador una reacción emocional.

Estructura y géneros

Hasta este punto, nos hemos referido a la estructura del guión, basándonos en el reportaje que corresponde al reportaje.

Algunas de las definiciones están tomadas de María.

Remate de conclusión

Es el *final* que retoma y sintetiza las conclusiones que derivan de la información y las opiniones contenidas en el documental, y las convierte en conclusiones lógicas.

Remate de llamamiento

El remate de llamamiento es aquel que sugiere o invita al espectador a adoptar una posición o una actitud determinada frente a la problemática que se le mostró a lo largo del documental.

Remate rotundo o concluyente

Es aquel que retoma el sentido de lo que ha mostrado el documental hasta ese momento, aúna a la posición de quien lo realiza o escribe, y expresa de modo concluyente la interpretación del autor.

Remate abierto

Se trata de aquella clase de finales en los que se evita toda forma de conclusión o llamamiento, y se crea un momento para la reflexión del espectador.

Remate emocional

Es el final que a través de la información y la reflexión que hace el escritor del documental, intenta conmover al espectador despertando en él una reacción emocional.³

Estructura y géneros

Hasta este punto, nos hemos centrado en la explicación de la estructura del guión, basada fundamentalmente en el modelo que corresponde al reportaje, por tratarse de una suerte de clásico de

³ Algunas de las definiciones están basadas en el *Manual de periodismo* de Vicente Leñero y Carlos Marín.

los géneros y porque, *grosso modo*, sintetiza las características de los demás.

En relación a la modalidad de reportaje, hemos de agregar que el desarrollo del mismo normalmente contiene los argumentos y pruebas que sustentan la hipótesis del guionista-realizador.

Intentaremos ahora desmenuzar y analizar brevemente las características estructurales de los documentales de crónica, de ensayo y de entrevista.

Crónica

La estructura de un *documental de crónica* consta de una entrada, de planteamiento, desarrollo y desenlace. No obstante, la función que cumple el desarrollo en esta modalidad, se caracteriza no tanto por aportar argumentos y pruebas, como por centrarse en los hechos —de preferencia cronológicamente— y por trasladar al espectador a “vivir” el suceso. El documental de crónica busca recoger las atmósferas y destacar los aspectos que mejor muestran —desde la subjetividad del guionista y del realizador— la esencia del suceso que le ocupa. Por otra parte, en esta modalidad el remate o final suele limitarse a mostrar la última etapa de un acontecimiento y en él no necesariamente se emiten juicios y conclusiones.

Ensayo

La estructura del *documental de ensayo* es muy parecida a la del modelo con que inicia este capítulo. Sin embargo, las diferencias fundamentales entre aquella y ésta, residen en el papel que juega el desarrollo, ya que en el documental de ensayo ese elemento de la estructura está avocado a llevar a cabo el razonamiento, análisis y comprobación del asunto que le ocupa, a través de una valoración personal del guionista. Así, mientras el documental de reportaje pone el énfasis en la construcción de una lógica informativo-argumental, el de crónica se centra en mostrar el hecho, poniendo los acentos en sus aspectos más relevantes; el documental de ensayo hace hincapié en la reflexión personal del autor, sin que esto signifique que le esté vedado echar mano de la información.

El documental, en su m...
una conclusión que puede e...
hace, lo que no le impide to...

Entrevista

El género del *documental de entrevista* es la forma más ortodoxa o pura de documental. En las entrevistas contienen elementos de los demás géneros, especialmente con...

El documental de entrevista es el resultado del juego de preguntas y respuestas. En esta modalidad se intenta capturar el momento del sujeto a través del interés que muestra el entrevistado ante la cámara.

La estrategia: el relator y el sujeto

El concepto de estrategia narrativa se refiere a la perspectiva, visión, aspecto, situación, punto de vista. Algunos autores lo definen como «el vínculo que se establece entre los hechos que se relatan».

Gérard Genette y Boris Grobstein han distinguido entre el autor del relato y los hechos, el punto de vista, la focalización y la voz narrativa que revisaremos someramente.

Distancia temporal

Se refiere a la relación que se establece entre el relator y los hechos relatados.

* Beristáin, *op. cit.*, p. 357.

† *Idem.*

El documental, en su modalidad de ensayo, suele terminar con una conclusión que puede estar dirigida a fijar la postura de quien lo hace, lo que no le impide tocar las emociones del espectador.

Entrevista

El género del *documental de entrevista* es difícil de encontrar en su forma más ortodoxa o pura, ya que con frecuencia los filmes basados en entrevistas contienen elementos que los emparentan con otros géneros, especialmente con el reportaje.

El documental de entrevista suele, entonces, desarrollarse al aliento del juego de preguntas y respuestas; es decir, que a través de esta modalidad se intenta conseguir la atención creciente del espectador a través del interés que suscitan las revelaciones que hacen los entrevistados ante la cámara.

La estrategia: el relator y el hecho

El concepto de estrategia narrativa está asociado a otros, como perspectiva, visión, aspecto, situación narrativa, modo narrativo y punto de vista. Algunos autores explican a la *estrategia narrativa* como «el vínculo que se establece entre quien elabora el relato narrador y los hechos que se relatan».⁴

Gérard Genette y Boris Tomachevski desglosaron la relación entre el autor del relato y los hechos, en tres aspectos: la distancia temporal, la focalización y la voz o persona del autor del relato,⁵ mismos que revisaremos someramente:

Distancia temporal

Se refiere a la relación que se establece, en el tiempo, entre el narrador y los hechos relatados.

⁴ Beristáin, *op. cit.*, p. 357.

⁵ *Idem.*

Quien elabora el guión puede jugar con la temporalidad, de acuerdo a la estrategia que determine emplear para la elaboración del relato. Así, el guionista puede hacer una retrospectiva de hechos que ya sucedieron; anticiparse a lo que se cree que sucederá; iniciar su relato por el final o en cualquier otro punto, así como concluir en el principio del suceso, según lo considere conveniente. En este viaje imaginativo el guionista también tiene a su alcance construir un orden ideal, no apegado a aquel en el que los hechos tuvieron lugar, pero adecuado al objetivo que persigue el relato que elabora.

Ya se ha dicho que los acontecimientos no siempre se desarrollan en un orden que suscite el interés creciente del espectador, y que el guionista-realizador puede alterar la cronología de los mismos con propósitos estratégicos determinados, pero sin alterar la esencia de aquéllos.

Existen ejemplos en los que distintos guionistas-realizadores establecen las relaciones de distancia temporal arriba mencionadas.

Por ejemplo, en el film *Hospital* (Frederick Wiseman, 1970), los hechos no nos son presentados en el orden que fueron rodados por Wiseman, sino en el que éste consideró más indicado ordenarlos en el montaje, a efecto de lograr un desarrollo ideal del mismo.

Por otra parte, en el documental *Memorias de un mexicano* (1950) su guionista y realizadora, Carmen Toscano, lleva a cabo una retrospectiva basada en las imágenes filmadas por su padre —Salvador Toscano— durante la Revolución Mexicana.

Un caso diferente de relación con la distancia temporal, está presente en el documental *Una verdad incómoda* (2006), en que su realizador, Davis Guggenheim, se anticipa a lo que sucederá en el mundo, en caso de no revertirse el cambio climático.

Por su parte, Werner Herzog inicia su película *El hombre oso* (2005) con una escena que corresponde a la parte media del relato; es decir, utilizando una de las tantas grabaciones del protagonista, Timothy Treadwell, en busca de una buena entrada del relato, que, no obstante, es arbitrario desde el punto de vista cronológico.

Luego, a lo largo de modo no cronológico posteriormente da cuenta del film, en un claro ejemplo de un suceso basado

Focalización

El concepto "focalización" se refiere a la relación que se da entre el relator con los hechos. Puede ser objetiva, la "objetiva", la subjetiva o dialógica. Véase

Se habla de mirada desde fuera o desde dentro. En los mismos, menor que la participación como construcción, corresponde a la parte, corresponde a la participación con varios protagonistas cualquiera de ellos. El discurso presente en esta mirada caracteriza al narrador

La perspectiva narrativa es omnipresente, que se refiere al momento de los mismos narradores. Se trata del relato y puede interpretarse, en espacio-temporales, y en clase de enunciador de momento total de los hechos de la circunstancia de observador autorizado con precisión de lo sucedido

⁶ *Ibidem*, p. 358.

Luego, a lo largo del desarrollo del tema, Herzog reconstruye de modo no cronológico la vida de Treadwell, anticipa su muerte y posteriormente da cuenta de ella, sin que ese hecho marque el final del film, en un claro ejemplo de cómo se puede alterar la cronología de un suceso basándose en un criterio estratégico.

Focalización

El concepto “focalización” se refiere a la relación que establece el relator con los hechos a través de su punto de vista o de su mirada, una relación que se divide en cuatro modalidades o formas de mirar: la “objetiva”, la subjetiva, la omnisciente y omnipresente, y la polifónica o dialógica. Veamos.

Se habla de mirada “objetiva” cuando el autor del relato ofrece su visión desde fuera de los hechos, mostrando un conocimiento de los mismos, menor que el de los protagonistas y ocultando su participación como constructor del relato. La mirada “subjetiva”, por otra parte, corresponde a aquel relator que está identificado con uno o con varios protagonistas y sabe del hecho relatado tanto como cualquiera de ellos. El discurso en primera persona del singular es recurrente en esta mirada, aunque también admite el “yo implícito” que caracteriza al narrador en segunda y tercera personas.

La perspectiva más amplia la ofrece el narrador omnisciente y omnipresente, que se ubica detrás de los hechos y posee un conocimiento de los mismos mayor que el de cualquiera de los protagonistas. Se trata del relator que lo sabe todo, que está en todas partes y puede interpretar, evocar, comentar, salvar todos los obstáculos espacio-temporales, y que es dueño del don de la ubicuidad. Esta clase de enunciador del discurso, suele asumir que posee el conocimiento total de los hechos relatados. Una característica que proviene de la circunstancia de que quien elabora el relato se asume como un observador autorizado del hecho, puesto que cuenta con información precisa de lo sucedido, y confía en su propio punto de vista.⁶

⁶ *Ibidem*, p. 358.

Por último, la mirada que corresponde al relato polifónico o dialógico se caracteriza por reunir a distintas voces independientes, que dan cuenta de la existencia de conciencias y criterios diversos, que se manifiestan simultáneamente en el relato.

Veamos a continuación algunos ejemplos de documentales caracterizados por las modalidades de focalización mencionadas:

El documental *La pesadilla de Darwin* (Hubert Sauper, 2004) es un ejemplo de mirada “objetiva”, que se ocupa de un extraño fenómeno ambiental derivado de “sembrar” en el Lago Victoria (Uganda, Tanzania y Kenya) un pez conocido como perca del Nilo, que destruyó el ecosistema de ese lago y se reprodujo explosivamente. El documental también se ocupa de los severos niveles de pobreza de la región, y del oscuro tráfico de armas a que da lugar la exportación a Europa de la perca del Nilo, puesto que los aviones que viajan a países europeos cargados de pescado, regresan con armamento que alimenta los incesantes conflictos bélicos en esa parte del continente africano.

En *La pesadilla de Darwin* el autor del relato ofrece una visión de los hechos externa, puesto que el relato está basado en las indagaciones que lleva a cabo con distinto éxito, ya que mientras unas puertas se abren al investigador, otras se cierran. También muestra un conocimiento de los hechos menor al que poseen diversos protagonistas, y no ostenta su papel como constructor del relato, puesto que permanece oculto, discretamente, detrás de la cámara.

Por otra parte, para ejemplificar la mirada subjetiva se puede hacer referencia al documental *Mi vida adentro* (Lucía Gajá, 2007), que se ocupa del juicio de una migrante mexicana, en Austin, Texas, condenada por el asesinato de un niño. En dicho litigio la protagonista es condenada en un proceso cargado de expresiones racistas por parte de la fiscalía, aparentemente validadas por un juez complaciente con esa postura discriminantoria.

En este film la relatora está identificada con una protagonista —la acusada— y sabe del hecho relatado tanto como ella. *Mi vida adentro* es ejemplo —asimismo— de un relato a partir del “yo implícito” de quien protagoniza.

En otro orden de ideas (ver, por ejemplo, el estudio de Esteban Guzmán, 1976) el personaje del relator omnipresente del relato ofrece distintas perspectivas distintas, el relator rodea al gobierno y rodearon al golpe de Estado.

Es posible afirmar que el relator se me como alguien que sabe cómo interpretar, evocar, como un narrador de salvar los obstáculos e intentar contar los sucesos principales del relato en función de la ubicuidad.

La información que se ofrece sobre el suceso, a los que agregamos el caso, en las herramientas de análisis lingüísticas y sociales.

El documental *Náufragos* (Lucía Gajá, 2007) trata de las historias de las víctimas de los dieciséis sobrevivientes que quedaron en la cordillera de los Andes porque dichos supervivientes se alimentaron con la carne de los animales. *Náufragos* es un ejemplo de documental que reúne distintas voces de sus familiares y de quienes presenciaron el acontecimiento mencionado. El relator tiene voces y criterios diversos en el film.

La voz del relator

Cuando hablamos de la voz del relator, nos referimos a las modalidades de narración que muestra o comenta el autor del relato. Este es un asunto que tiene que ver con el guionista-realizador en re-

de al relato polifónico o
ntas voces independien-
nciencias y criterios di-
e en el relato.

los de documentales ca-
ción mencionadas:

ubert Sauper, 2004) es un

de un extraño fenómeno

Victoria (Uganda, Tanza-

del Nilo, que destruyó el

ativamente. El documen-

e pobreza de la región, y

exportación a Europa de

viajan a países europeos

to que alimenta los ince-

inente africano.

relato ofrece una visión

está basado en las inda-

o, ya que mientras unas

erran. También muestra

e poseen diversos prota-

ductor del relato, puesto

s de la cámara.

rada subjetiva se puede

ntro (Lucía Gajá, 2007),

ricana, en Austin, Texas,

dicho litigio la protago-

de expresiones racistas

das por un juez compla-

a con una protagonista

anto como ella. *Mi vida*

o a partir del "yo impli-

En otro orden de ideas, el documental *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1976), ejemplifica el punto de vista omnisciente y omnipresente del relator. La película muestra y analiza, desde tres perspectivas distintas, el proceso político que llevó al marxista Salvador Allende al gobierno de ese país, así como las circunstancias que rodearon al golpe de Estado que lo derrocó en 1973.

Es posible afirmar que el narrador de *La batalla de Chile* se asume como alguien que sabe todo lo relativo a ese tema, que puede interpretar, evocar, comentar los sucesos, y que también es capaz de salvar los obstáculos espacio-temporales para poner ante el espectador los sucesos principales de ese episodio histórico, ostentando el don de la ubicuidad.

La información que procura contiene los datos precisos de lo sucedido, a los que agrega su propio punto de vista, basado, en este caso, en las herramientas de análisis tomadas de las ciencias políticas y sociales.

El documental *Náufragos* (Gonzalo Arijón, 2007), relata las peripecias de los dieciséis sobrevivientes del accidente aéreo que tuvo lugar en la cordillera de los Andes en 1972, un suceso que cobró celebridad porque dichos supervivientes decidieron, como última opción, alimentarse con la carne de quienes habían fallecido en el siniestro. *Náufragos* es un ejemplo de relato polifónico o dialógico, puesto que reúne distintas voces independientes: de los protagonistas, de sus familiares y de quienes los auxiliaron, para dar cuenta del acontecimiento mencionado, así como de la existencia de reflexiones y criterios diversos, que se manifiestan simultáneamente en el film.

La voz del relator

Cuando hablamos de la voz o persona del narrador, nos estamos refiriendo a las modalidades que puede adoptar la voz que narra, muestra o comenta el acontecimiento, a partir de su relación con éste. Un asunto que tiene que ver con el punto de vista que adopta el guionista-realizador en relación a la narración o diégesis.

El narrador extradiegético

Existe una gran cantidad de filmes en los que el narrador se sitúa fuera de cuadro y al margen de los hechos, y se asume como un observador o investigador que sabe todo lo relacionado con el suceso del que se ocupa. Este narrador ofrece en algunos casos la información necesaria para entender el suceso, u opiniones en torno al mismo, o se avoca a interpretar dicho acontecimiento, o combina esas tareas.

En algunos casos este tipo de narrador carga con todo el peso del relato, en otros alterna con las voces de distintos protagonistas. Algunas películas que prescinden del empleo del relato en off, e incluso de la palabra hablada, pueden ser consideradas dentro de esta modalidad, siempre que se relate o describa el acontecimiento desde fuera de éste. Filmes como *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1931), *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955), el ya citado *Memorias de un mexicano*, así como *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1992), son ejemplos de esta modalidad, que remite a lo que Genette y Tomachevski definen como el *narrador extradiegético*; es decir, el dueño de una voz que no participa en los hechos que relata.

El narrador intradiegético

Existen ejemplos de narradores que hablan desde fuera de la pantalla, tanto para informar como para opinar o interpretar el asunto que muestran, y que justifican de modo explícito su intervención en el acontecimiento relatado. Así, Patricio Guzmán rememora a *Salvador Allende* (2004), al derrocado presidente de Chile, desde una perspectiva expresamente autobiográfica; mientras las realizadoras irlandesas Kim Bartley y Donnacha O'Brien se asumen como testigos y cronistas de un conflicto político-militar, en los comentarios que hacen durante su film *La revolución no será transmitida* (2003), que se ocupa del golpe de Estado que desplazó fugazmente del poder al presidente de Venezuela, Hugo Chávez, en abril de 2002.

Los anteriores ejemplos de *narrador intradiegético*, que desempeñando únicamente la función de narrador en los filmes en los que la cámara no interviene, pueden ser inscritos en esta modalidad.

El narrador homodiegético

Es conocido —por otra parte— que el *narrador homodiegético* suele justificar su tarea, o su relación o intervención en el suceso, al intervenir a cuadro jugando un papel de investigador o de periodista, o de las pesquisas de sus propios personajes, o más irreverente— al que se refiere Pilger juegan un papel secundario, o entrevistados a cuadro. Es así como, con la modalidad del *narrador intradiegético*, los hechos a través de algunos ejemplos.

El narrador autodiegético

Por otra parte, la persona que narra el suceso, o el dueño de una boca que constituye otra modalidad de narrador, basada en entrevistas de los protagonistas central de un acontecimiento, o de sus logros. Esta función de la modalidad del *narrador autodiegético* narra su propia historia. Así, en *Stone* (2003), el ya citado *Los últimos días* (Spike Lee, 2006), *Los últimos días* (Spike Lee, 2006), *Los últimos días* (Spike Lee, 2006), *Los últimos días* (Spike Lee, 2006).

Los anteriores ejemplos bien podrían remitir a la modalidad del *narrador intradiegético*, que permanece dentro del acontecimiento desempeñando únicamente el papel de narrador. Asimismo, algunos filmes en los que la cámara interactúa con los protagonistas del suceso, pueden ser inscritos en esta misma modalidad.

El narrador homodiegético

Es conocido —por otra parte— el estilo de Michael Moore, quien suele justificar su tarea, como un relator que lo mismo justifica su relación o intervención en el suceso desde fuera de la pantalla, que interviene a cuadro jugando el papel del reportero que conduce las pesquisas de sus propios documentales, de modo parecido —aunque más irreverente— al que adopta el australiano John Pilger. Moore y Pilger juegan un papel semejante al de los protagonistas o testigos entrevistados a cuadro. Esta forma de recurso narrativo se identifica con la modalidad del *narrador homodiegético*, puesto que participa en los hechos a través de alguna forma de protagonismo.

El narrador autodiegético

Por otra parte, la persona del narrador que protagoniza un suceso, o el dueño de una biografía trasladada a un film documental, constituye otra modalidad de la voz del relator, presente en películas basadas en entrevistas de semblanza, o en aquellas en las que el protagonista central de un acontecimiento notable habla de sí mismo o de sus logros. Esta función narrativa tiene que ver con la modalidad del *narrador autodiegético*, puesto que se trata del “héroe” que narra su propia historia. *Los muertos no callan*, *Comandante* (Oliver Stone, 2003), el ya citado *Náufragos*, *Cuando los diques se rompieron* (Spike Lee, 2006), *Los últimos héroes de la Península* (José Manuel Cravioto, 2008).

Conductos de información

Parece necesario abrir un apartado para hacer algunas consideraciones relativas tanto a la carga informativa que tendrá el documental, como a los recursos que están al alcance del guionista para procesarla y presentarla de la manera más adecuada.

El escritor de documentales debe elegir los recursos que el lenguaje cinematográfico pone a su alcance, para comunicar la información que estará presente en los contenidos del film que prepara. Dichos recursos, a los que hemos denominado *conductos de información*, pueden ser tanto una imagen con valor informativo, como las palabras de un entrevistado, una narración en off, una serie de rótulos, una solución gráfica que contribuya a explicar una cuestión determinada, algunas piezas musicales, como corridos o raps, cuya letra aporte datos alusivos al suceso de referencia.

Estos recursos son, en la práctica, transmisores o portadores de información, y tienen un cometido relacionado con la eficacia y con la forma del relato, dos aspectos del discurso documental, de difícil manejo cuando se trabaja con datos abundantes y complejos.

Tanto el volumen como la densidad de la información que contenga un guión para documental, son dos factores a considerar cuando ésta es procesada para su mejor manejo y distribución en el resultado final del film. En ese sentido, podemos afirmar que una confección confusa, farragosa, predecible o reiterativa del tejido de datos y pruebas contenidos en un guión, pone en riesgo el resultado general del film, puesto que si se dificulta la comprensión de dichos contenidos, se socava la eficacia de la película, así como algunos aspectos formales de la misma.

Los conductos de información permiten distribuir la carga informativa del guión y facilitar la comprensión de la misma, al proveer ésta a través de los diferentes recursos mencionados, una tarea que requiere ser acompañada del tratamiento eficaz y ameno del contenido, asociado al uso variado de aquéllos.

Uno de los errores
o recurrir excesivam
es decir, poner dema
de ellos, a lo largo d
un entrevistado expli
ciona una planta pota
minutos de desgastar
sus conocimientos, vo
entrevista se agota co
pantalla presente dur
tar monótono, predec

No cabe duda de
entrevistado de nuest
algunos breves fragme
de imágenes que aporte
la misma, y una buena
animada con sencillez,
una planta potabilizado
De esta forma no
del recurso de la entrev
puesta formal de dicho
simultáneamente la efica
del film.

El empleo de los cor
de composición musical
conductora de la obra, a
el tema y sus desarrollos
trumentos a otro, y romp

La historia reciente
plos de un empleo ampli
mación. El trabajo de M
al empleo de la imagen,
animado, los rótulos (en
fragmentos de filmes de

Uno de los errores más frecuentes en este terreno es sobrecargar, o recurrir excesivamente, a uno de estos conductos de información; es decir, poner demasiados datos, pruebas y razones en uno o dos de ellos, a lo largo de periodos muy largos. Cuando, por ejemplo, un entrevistado explica un largo y enmarañado asunto —como funciona una planta potabilizadora, por ejemplo— durante unos cuatro minutos de desgastante presencia en la pantalla, sin más apoyo que sus conocimientos, vocabulario, voz y gestos, ese largo fragmento de entrevista se agota como recurso, puesto que un rostro parlante en pantalla presente durante cuatro minutos, suele terminar por resultar monótono, predecible y tedioso a cualquier espectador.

No cabe duda de que si el mismo asunto del que se ocupa el entrevistado de nuestro ejemplo, es explicado en pantalla empleando algunos breves fragmentos de la misma entrevista, acompañados de imágenes que aporten información visual referida al contenido de la misma, y una buena narración en off al servicio de una gráfica clara, animada con sencillez, que explique aspectos del modo de operar de una planta potabilizadora, el resultado será mejor.

De esta forma no únicamente se evitaría el desgaste excesivo del recurso de la entrevista, sino que también se enriquecería la propuesta formal de dicho bloque; es decir, que se estarían cuidando simultáneamente la eficacia informativa y la riqueza visual y auditiva del film.

El empleo de los conductos de información es análogo al trabajo de composición musical, que suele trasladar la melodía, como línea conductora de la obra, a distintos instrumentos. Este juego en el que el tema y sus desarrollos pasan de un instrumento o conjunto de instrumentos a otro, y rompe la probable monotonía de la obra.

La historia reciente del cine documental ofrece diversos ejemplos de un empleo amplio y meticuloso de los conductos de información. El trabajo de Michael Moore, entre otros, suele recurrir al empleo de la imagen, la entrevista, el relato en off, el dibujo animado, los rótulos (en ocasiones utilizados de forma novedosa), fragmentos de filmes de ficción y de otra clase de películas de ar-

chivo que, en conjunto, sustentan propuestas en las que el variado empleo de los conductos es puesto al servicio de la amenidad del relato, puesto que consiguen distribuir y dosificar con acierto una buena cantidad de información densa y compleja.

Otro ejemplo de un uso variado de los conductos de información, se encuentra en el documental *Soy Cuba, el mamut siberiano* (Vicente Ferraz, 2004), un film que relata y analiza la insólita producción de la película *Soy Cuba* (Mijaíl Kalatázov, 1964, catorce meses de rodaje), en el contexto del esplendor de la Revolución Cubana y del inicio del apoyo soviético a ésta. *El mamut siberiano* es un trabajo cuidadosamente contextualizado, que sustenta una compleja hipótesis que se puede enunciar aproximadamente así: el film *Soy Cuba* fue una especie de loca aventura filmica que, no obstante el fracaso que acompañó a su estreno, está siendo revalorada, y da lugar a una diáspora de historias personales. Su realizador Mijaíl Kalatázov fue un cineasta excepcional.

El film contiene anécdotas y reflexiones de sus protagonistas, al tiempo que emplea los más variados recursos: entrevistas estáticas y en locaciones, un narrador en off, fotografías, imágenes del film *Soy Cuba*, material filmico de noticieros, cartas, notas periodísticas y carteles, que —en conjunto— dotan al relato de una suerte de polifonía de recursos, puesto que el caudal de información, opinión y análisis que contiene es distribuido a través de la diversidad de conductos mencionada, consiguiendo un relato ameno, claro y fluido, no obstante la gran cantidad de asuntos a los que alude.

Articulación

La tarea de organizar los argumentos o situaciones que integran un documental: imágenes, sonidos, y palabras que portan información, opinión, análisis, etcétera, corresponde —como ya hemos visto— a la fase de estructuración del relato. En capítulos anteriores mencionábamos cómo la retórica tradicional solía recomendar que la argu-

mentación del discurso yuxtaponiendo pruebas para aclarar que la relación apilar unas explicaciones y corroboración de nexos entre

Si entendemos a los elementos vinculados, el resultado es clarificar. No obstante, como ya hemos visto, no siempre tienen la misma fuerza.

Ya hemos señalado que el uso mentalmente de mostros y símbolos no trabaja necesariamente con el registro de sucesos, sino que se muestra facilitada por los relatos que se muestran y se relatan con base en dos situaciones que se experimentan y acontecimiento.

En esta clase de procedimientos se cruza por un conflicto de distintas situaciones y la progresión del relato corre a su debido fin, se liga al interés de los ojos del espectador en el espacio y tiempo.

En cambio, cuando se trata de el fin de sustentar una tesis, las evidencias con que se establece nexos que han de ser

Sabemos que «el discurso de argumentación» y que se trata de establecer otro conocimiento y enlazar ese conjunto de

⁷ *Ibidem*, p. 274.

mentación del discurso se hiciera con base en un orden determinado, yuxtaponiendo pruebas, ideas y razones. No obstante, es necesario aclarar que la relación que se establece entre éstas, no consiste en apilar unas explicaciones encima de otras, sino que pasa por la elaboración de nexos entre ellas.

Si entendemos a la argumentación como una cadena de razonamientos vinculados, podemos afirmar que argumentar es articular. No obstante, como ya hemos señalado, los filmes documentales no siempre tienen la misión de buscar y ordenar argumentos.

Ya hemos señalado que, cuando la película se ocupa fundamentalmente de mostrar un acontecimiento, el guionista-realizador no trabaja necesariamente con pruebas y explicaciones, sino con el registro de sucesos. En esos casos la evolución del evento que se muestra facilita el encadenamiento de los hechos que se relatan con base en dos factores: la unidad espacio-temporal de las situaciones que se exponen ante el espectador, y el desarrollo del acontecimiento.

En esta clase de películas el relato del suceso —en ocasiones cruzado por un conflicto— es el principal factor de cohesión de las distintas situaciones y del desarrollo del tema, puesto que la progresión del relato corre paralelamente a la evolución del conflicto, o bien, se liga al interés creciente de aquel asunto que es puesto ante los ojos del espectador, mediante secuencias dotadas de unidad en espacio y tiempo.

En cambio, cuando el guionista tiene la tarea de argumentar con el fin de sustentar una hipótesis, dispone en un orden determinado las evidencias con que cuenta, y las somete a cierta elaboración para establecer nexos que hagan posible su encadenamiento.

Sabemos que «el conjunto de las pruebas es el esqueleto de la argumentación» y que «argumentar es utilizar un conocimiento para establecer otro conocimiento»;⁷ también sabemos que articular es enlazar ese conjunto de argumentos en forma funcional.

⁷ *Ibidem*, p. 274.

Por ese camino, podemos afirmar que del modo de llevar a cabo dicha articulación, depende el grado de continuidad de que se dote al relato, y el efecto que éste tenga en el espectador; una cuestión en cierto modo ligada al ritmo del film, pero fundamentalmente remitida a la forma de suministrar la información e hilvanar los argumentos contenidos en éste.

Cuando se busca ligar un argumento a otro con pocas pausas, valiéndose de la afinidad temática, de la asociación de ideas, imágenes o sonido derivada de la formulación de cada uno de éstos, o a través de otros recursos, se trabaja al servicio de la fluidez informativa; es decir, se intenta dotar al espectador con los argumentos contenidos en el film, de modo ininterrumpido, buscando persuadirlo, induciéndolo a dejarse llevar por el relato.

En cambio, cuando se elige relacionar los argumentos de un modo menos ligado o continuo, se está apostando por una participación deliberativa de parte del espectador a quien se le propone establecer la relación entre los argumentos que se exponen ante él. Por este camino, se intenta provocar la reflexión en el que ve y oye, que es llevado a deducir las implicaciones que nacen de la relación entre los distintos fragmentos del documental.

El trabajo de articular, tanto los grandes elementos estructurales del relato, como los inscritos en éstos, incide, pues, en el contenido, la forma y el objetivo del documental, puesto que articular es enlazar de acuerdo a un estilo, buscando un efecto determinado en el público.

Para concluir este apartado, un breve apunte. Hasta este momento nos hemos referido a la *pausa* como una derivación del ritmo del documental; no obstante, conviene referirse a ella también como un recurso relacionado con el suministro de información en el mismo.

Cuando el espectador recibe cantidades importantes de información, y más aún, de información densa, es necesario abrir intervalos en el relato para permitirle asimilar o digerir los datos y argumentos recibidos, y dejarle "respirar" o descansar antes de una nueva andanada informativa. De lo contrario, se corre el riesgo de

que la información documental naufraga en el espectador de documental. En un complejo conviene una alternativa, que permita al espectador antes de continuar

El factor personal

La estrategia del relato debe tener en cuenta la claridad y sensibilidad del espectador. Los procedimientos discursivos

Conviene no perder de vista, como los modelos de participación que de muy poca información de las partes que in-

De ahí la importancia de una adecuada utilización de las distintas disciplinas del guionista (y el relato) para lograr objetivos y consolidar el documental.

Los quehaceres del documental deben tener aspectos relativos a los aspectos formales de éste. Debe tener en cuenta la función general del documental de la manera en que se realiza, así, la primera deter-

Mientras la función del documental inicie con una entrada en escena, planteando una hipótesis, y concluyendo con el remate, al pensamiento de abordar cada una

que la información que se ofrece al público no sea asimilada y el documental naufrague. De ahí que sea recomendable que el escritor de documentales tenga presente que a cada dosis de contenido complejo conviene que corresponda un periodo de tregua informativa, que permita al público digerir los datos y tomar un respiro antes de continuar.

El factor personal

La estrategia del relato está vinculada al estilo, así como a la capacidad y sensibilidad del guionista-realizador para elegir los procedimientos discursivos adecuados.

Conviene no perder de vista que tanto las fórmulas discursivas como los modelos aquí enunciados, representan puntos de referencia que de muy poco sirven si la organización minuciosa de cada una de las partes que integran el discurso, es deficiente.

De ahí la importancia de entender que, junto al conocimiento y adecuada utilización de los recursos teóricos y técnicos que ofrecen las distintas disciplinas ligadas al cine documental, es preciso que el guionista (y el realizador) con su estilo, rigor e ingenio, definan objetivos y consoliden un modo de abordar los relatos en el discurso documental.

Los quehaceres propios de la estrategia están ligados, tanto a aspectos relativos a la organización del discurso, como a cuestiones formales de éste. De tal suerte que mientras la estructura determina la función general de cada parte del discurso, la estrategia se ocupa de la manera en que se llevará a cabo cada una de esas funciones; así, la primera determina el qué, y la segunda el cómo.

Mientras la función de la estructura es establecer que el guión inicie con una entrada o gancho, continúe planteando el tema, enunciando una hipótesis, y que luego desarrolle el tema, para concluir en el remate, al pensamiento estratégico corresponde decidir la manera de abordar cada una de esas partes, y los recursos para conseguir el

propósito que se persigue con el film. Una tarea que pasa por prever cuidadosamente el efecto que cada una de las partes de éste tendrá en el espectador.

Las tareas estratégicas se cruzan con las que se ocupan de las formas, y tienen que ver con el estilo. Si aceptamos que «sólo las ideas forman el fondo del estilo», como escribió Georges-Louis Leclerc,⁸ podemos afirmar que en la estrategia del relato, elaborada con las ideas del guionista, el estilo juega un papel importante. El estilo como forma, ideología y perspectiva moral del guionista-realizador.

Figuras retóricas

Como veíamos en el capítulo anterior, los tropos y las figuras retóricas son recursos que alteran el significado de las palabras, sin desligarlas de su significado original.

Si, según lo señala Alejandro Tapia, «podemos considerar a la imagen como un lenguaje que requiere códigos, produce significación y tiene una semántica y una retórica propias»,⁹ aceptaremos que los tropos y las figuras retóricas forman parte del lenguaje cinematográfico, y en particular del relato documental.

La presencia de la retórica en el mundo de la imagen ha sido abundantemente estudiada y con ella algunas de sus figuras, entre las que destacaremos la ironía, la metáfora, la antítesis, la paradoja y la sinécdoque.

Por ese camino es necesario referirse a Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov para abordar, a través de ellos, el concepto de figura. Según estos autores, si bien se suele entender a las figuras como un *desvío*, o bien la modificación de una expresión original considerada “normal”; las figuras no deben ser necesariamente comparadas con la norma de la lengua ni entendidas como un *desvío*, sino tal vez como

⁸ Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, *Discurso sobre estilo*, p. 28.

⁹ Alejandro Tapia, *De la retórica a la imagen*, p. 42.

la confrontación de un distinto origen.

A propósito de la comparación del ejemplo del documental de Walther Ruttmann, *Un día en la vida de Berlín*, da de esa ciudad. En el documental se ven perros que pelean, alternan una riña callejera con un establecimiento, a continuación obreros entrando en un establecimiento. Ruttmann, no es desviar el significado un día en la vida de Berlín, sino “normal” de su propósito diferente, representado por la pelea de perros, proveniente de un establecimiento. Mediante este recurso, las primeras metáforas

Ducrot y Todorov usan la palabra en un sentido habitual.¹⁰ Como por ejemplo muy próxima a la que se usa como fundada en la vida de las palabras que en el documental que se refieren a aspectos que vinculan. Una explicación puede ser trasplantada

El documental es un ejemplo (1974) ofrece otra clasificación. Un documental es un relato de las cosas del gobierno estatal. En distintos puntos, se ven escenas y testimonios

¹⁰ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov

la confrontación de un discurso (el discurso "normal") con otro de distinto origen.

A propósito de la confrontación de los discursos, podemos tomar el ejemplo del documental *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927), de Walther Ruttmann, un film dedicado a mostrar un día en la vida de esa ciudad. En él su realizador inserta las imágenes de dos perros que pelean, alternada con la de dos hombres que protagonizan una riña callejera; así como la de unas vacas entrando en un establo, a continuación de una escena que muestra a un grupo de obreros entrando en una fábrica. En ambos casos, lo que hace Ruttmann, no es desviar el discurso "normal" que se ocupa de describir un día en la vida de Berlín, sino confrontar ese discurso —el discurso "normal" de su propio film— con otro tomado de un contexto diferente, representado por la entrada de las vacas al establo y por la pelea de perros, provocando el choque de dos discursos distintos. Mediante este recurso, Ruttmann sitúa al espectador ante algunas de las primeras metáforas en la historia del cine documental.

Ducrot y Todorov definen a la metáfora como «el empleo de una palabra en un sentido parecido y sin embargo diferente del sentido habitual».¹⁰ Como podemos ver, esta definición de metáfora, está muy próxima a la que desplegabamos un capítulo atrás, que la explica como fundada en la relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Una explicación que, como bien lo ejemplifica Ruttmann, puede ser trasplantada al terreno de la imagen.

El documental estadounidense *Mentes y corazones* (Peter Davis, 1974) ofrece otra clase de ejemplos del empleo de la metáfora. Dicho film es un relato basado en argumentos que refutan las razones del gobierno estadounidense para hacer la guerra en Vietnam. En distintos puntos, el discurso "normal" elaborado por Davis con escenas y testimonios relacionados con ese episodio bélico, es in-

¹⁰ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 319.

terrumpido para mostrar breves secuencias tomadas en el entorno de encuentros de fútbol americano, uno de los deportes predilectos en esa nación, en las que destaca la violencia que caracteriza a ese juego. Mediante dicho recurso, el guionista-realizador construye metáforas, no a partir de yuxtaponer escenas cuyo significado posee una relación de semejanza; sino que lo hace a partir de secuencias que dotan al discurso de un nuevo significado, fundado en una relación que asocia términos referidos a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan, como una guerra y un deporte-espectáculo.

Ivor Armstrong Richards, citado por Ducrot y Todorov como un opositor de la teoría del desvío, propone una nueva explicación en relación a este tropo: «Cuando utilizamos una metáfora, hay dos ideas de cosas diferentes que actúan juntamente, contenidas en una palabra o una expresión única, y el sentido es el resultante de esta interacción».¹¹

No es materia de este escrito ni está al alcance de su autor, definir cuál de las explicaciones sobre la metáfora es la correcta, si es que hay una que lo sea; no obstante, conviene destacar que para algunos autores se trata del instrumento, por excelencia, de la creación poética y filosófica.¹² De este modo, pisando las huellas de poetas y escritores, los documentalistas acuden a las metáforas para establecer relaciones inéditas y sorprendentes entre las imágenes o para descubrir atributos insospechados en ellas.

Dejemos atrás a la metáfora, considerada como la figura retórica más conocida, para destacar el frecuente empleo de otras, en el ámbito del documental, como la sinécdoque.

Definida por Ducrot y Todorov como «el empleo de una palabra en un sentido del cual su sentido habitual es sólo una parte»,¹³ la sinécdoque se funda en las relaciones de coexistencia entre el todo y

sus partes: designa un todo por sus partes o la parte con el todo.

Algunos atribuyen a este tropo el modo para destacar un camino, haber arrojado la sinécdoque, puesto que una parte por el todo. No obstante, cabe en la definición del primer plano pateado que se muestra en la imagen un *full shot* u otro que muestra un esclavo, representará el todo que conocemos como esclavo.

Otra acepción de la sinécdoque que ofrece el documental es la dedicada a la exaltación de la humanización que conlleva el documental.

Haanstra elige a menudo la sinécdoque, puesto que se refiere a esa totalidad que conlleva esas imágenes de un todo para referirse a la individualidad.

Otra figura empleada en el documental, es la antítesis. Definida como «la antítesis de las palabras»,¹⁴ la antítesis se refiere en su traslado al ámbito documental que establece un significado opuesto o contrario y destrucción ecológica.

La ironía, por otro lado, se refiere a la palabra con el sentido d

¹¹ *Ibidem*, p. 316.

¹² Chaïm Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*, p. 617.

¹³ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 316, 320.

¹⁴ *Ibidem*, p. 318.

¹⁵ *Ibidem*, p. 319.

sus partes: designa un objeto o un todo con el nombre de una de sus partes o la parte con el nombre del todo.

Algunos atribuyen a David Wark Griffith haber experimentado el modo para destacar un objeto en el plano cinematográfico y, por ese camino, haber arribado al empleo del primer plano, y con él a la sinécdoque, puesto que el también llamado *close up*, representa la parte por el todo. No obstante, los planos cinematográficos que encajan en la definición de esta figura, no se limitan necesariamente al primer plano patentado por Griffith, sino que dependen de lo que se muestra en la pantalla. De tal suerte que un plano medio, un *full shot* u otro que contenga —por ejemplo— la imagen de un esclavo, representará inevitablemente a una parte de ese “todo” que conocemos como esclavitud.

Otra acepción de la sinécdoque la encontramos en el ejemplo que ofrece el documental *Vidrio* (Bert Haanstra, 1958); un ensayo dedicado a la exaltación del trabajo artesanal, y a la crítica de la deshumanización que conllevan los procesos industrializados.

Haanstra elige a un grupo de sopladores de vidrio, para el elogio romántico y placentero de los quehaceres artesanales y, así, recurre a la sinécdoque, puesto que ese pequeño grupo de hombres, representa a esa totalidad que es el artesanado; del mismo modo que muestra imágenes de una fábrica de botellas, estúpidamente robotizada, para referirse a la industrialización como concepto totalizador.

Otra figura empleada con cierta frecuencia por los documentalistas, es la antítesis. Definida como la «contraposición de dos palabras antónimas»,¹⁴ la antítesis ha sido objeto de innumerables aplicaciones en su traslado al ámbito de lo visual. Son muchos los discursos documentales que establecen juegos de contraposición de imágenes de significado opuesto o contrario: pobreza y riqueza; esplendor natural y destrucción ecológica; belleza y fealdad, etcétera.

La ironía, por otra parte, definida como «el empleo de una palabra con el sentido de su antónimo»,¹⁵ es otra figura retórica relati-

¹⁴ *Ibidem*, p. 318.

¹⁵ *Ibidem*, p. 319.

vamente usual en el territorio del documental. Son abundantes los filmes en los que se opone, burlescamente, el significado de lo que se dice, a la forma de decirlo; lo que termina por dar a una secuencia, el significado contrario al que tendría en una lectura ingenua, debido al tono en que se dice. Como ejemplo del empleo de la ironía se puede citar, entre otros, al documental *El fascismo ordinario* (Mijaíl Romm, 1965), una crítica al nazismo basada en materiales de archivo y de propaganda confiscados al aparato de propaganda de Hitler, cuyos contenidos se vuelven ridículos al ser relacionados con imágenes con un sentido opuesto a las empleadas originalmente. En *El fascismo ordinario*, el empleo de la ironía pasa por la elaboración de una narración en off, en la cual, lo que se dice adquiere un nuevo significado tanto por la forma de decirlo, como por la interacción de la narración con las imágenes.

No obstante, existen ejemplos del empleo de la ironía basados en la yuxtaposición de fragmentos de películas o de canciones, tomadas de un contexto distinto al del discurso dominante; por ejemplo, Santiago Álvarez, en el film *Hanoi, martes 13* (1967), monta imágenes diversas que dan cuenta de los reveses militares estadounidenses en la guerra de Vietnam, con una pieza musical humorística de Estados Unidos («¡They coming tu take me away, ha-haa!», *Napoleón XIV*, 1966); en tanto Peter Davis, en el film varias veces citado, inserta secuencias de películas propagandísticas en favor de la guerra, en un relato que da cuenta del carácter absurdo y terrible de la guerra que aborda.

La paradoja es —por otra parte— una figura recurrente en el cine documental, y consiste en acercar dos ideas opuestas y en apariencia incompatibles, que serían absurdas si se tomaran al pie de la letra, pero que son coherentes si son tomadas en sentido figurado. La filmografía de Michael Moore, por ejemplo, es rica en el empleo de paradojas, ya que con frecuencia desvela que quienes —por ejemplo— dicen trabajar por el bien de la gente, en realidad lucran con sus necesidades; que quien debería perseguir a presuntos delincuentes, en realidad les brinda protección; o que quienes dicen proteger la salud de los ciudadanos, se dedican a asesinarlos.

Concluimos e afirma que «es ext funcional de los per rización metafórica esta figura, y exhor convertir en un do sus protagonistas a

Si bien este a fábula o a la paráb tinentemente consignar s que muchos otorga figuras retóricas.

Estilo y desautonom

Si intentásemos de decir que éste es la documentalista ha *cutio*; es decir, en mental, así como e camino, el criterio acopio de la inform la larga se reflejará de los recursos del tagonistas del suce no, entrevistas; si s relator; la música; el tono; las solucio la fluidez o fragme ra. Este conjunto c aunados al modo caracteriza a un de

¹⁶ Rabiger, *Tratado de direc*

Concluimos este apartado aludiendo a Michael Rabiger, quien afirma que «es extremadamente útil ir más allá de una descripción funcional de los personajes y darle a cada uno de ellos una “caracterización metafórica”». ¹⁶ Rabiger subraya las posibilidades del uso de esta figura, y exhorta a sus lectores a buscar en el suceso que buscan convertir en un documental, una “resonancia poética”, así como en sus protagonistas a personajes arquetípicos o míticos.

Si bien este autor emplea un ejemplo remitido al género de la fábula o a la parábola, y no a la metáfora propiamente dicha, es pertinente consignar su punto de vista, puesto que refleja la importancia que muchos otorgan en el ámbito del documental, al empleo de las figuras retóricas.

Estilo y desautomatización

Si intentásemos definir el estilo en el cine documental, podríamos decir que éste es la resultante de un conjunto de elecciones que el documentalista hace tanto en la etapa de la *inventio* como de la *elocutio*; es decir, en la búsqueda de los contenidos del futuro documental, así como en la definición de sus aspectos formales. Por ese camino, el criterio con el que el cineasta de no ficción lleva a cabo el acopio de la información, la opinión, los argumentos y las pruebas, a la larga se reflejará en el estilo. Algo que tiene que ver con la elección de los recursos del relato, como la relación a establecer con los protagonistas del suceso; así como con decisiones como si se rodarán, o no, entrevistas; si se elaborará, o no, una narración en off; la voz del relator; la música; la distancia temporal; la focalización; el género; el tono; las soluciones gráficas; las características de la fotografía; la fluidez o fragmentación del relato; el ritmo del montaje, etcétera. Este conjunto de decisiones y de elecciones de procedimientos, aunados al modo personal de emplearlos, configuran el estilo que caracteriza a un determinado guionista-realizador.

¹⁶ Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*, p. 245.

El estilo tiene que ver, entonces, con el empleo de ciertos recursos técnicos, expresivos y narrativos al alcance de todos, y a su empleo singular. Un paréntesis para puntualizar que es importante distinguir los conceptos estilo y periodo o tipo. Cuando se habla del estilo de una época, o de un movimiento artístico, como el barroco, el romántico, el surrealista, etcétera, es preferible referirse a conceptos como periodo, género o tipo;¹⁷ con tal de no confundir con el término estilo, referido al modo de hacer característico de un creador en particular; de ahí que Georges-Louis Leclerc, conocido como el Conde de Buffon, afirmase que “el estilo es el hombre mismo”.

No obstante, a reserva de volver al tema del estilo en el cine documental, conviene intentar situarlo teóricamente.

Roland Barthes explica que las primeras clasificaciones de la retórica clásica establecían la oposición entre fondo y forma, es decir, entre *res* (la cosa o los materiales demostrativos del discurso) y *verba* (las palabras o la transformación de estos materiales en una forma verbal). Así, *res* dependía de la *inventio*, o sea de la etapa de búsqueda y compilación de los argumentos y pruebas útiles para dar sustento al discurso; en tanto *verba* formaba parte de la *elocutio*, es decir, de la fase de la elaboración del discurso que se ocupa de las cuestiones formales del mismo. Esta relación concertada entre *inventio* y *elocutio*, se extiende a la relación que hay entre fondo y forma, así como a la que se establece entre verdad, y apariencia; todas ellas mediadas por el estilo, como factor que sintetiza dichas contradicciones.¹⁸

Las formulaciones de la vieja retórica dieron paso, tiempo después, al desarrollo teórico de Ferdinand de Saussure, quien situó al estilo en el centro de una oposición entre la norma y la desviación. Apoyado en esta formulación Barthes propone que el estilo es visto como la excepción de una regla; es decir, como un desvío en relación a los discursos considerados “normales”. De acuerdo con esta interpretación, la singularidad de aquellos creadores que se desviaron de

¹⁷ Ducrot y Todorov, *op. cit.*, p. 344.

¹⁸ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, p. 176.

la uniformidad en e
es la que permite dist
inusual de elaborar d
aquellos creadores q
comunes— de su ép
más adoptarían más

Es necesario rep
apartarse —o no des
males”, “en voga” o “
adolescen de estilo, lo
necesaria para emple

Es obligado refe
en su obra *El arte c
estética*, y ofrece una
lugar al estilo.

Según Shklovsk
extrañamiento que tie
sentados en forma ru
permite la experienc
de estrenar el lengua

De acuerdo con
mos nosotros] que s
cibidos por nosotros
si no existieran. Dici
través de la mirada
equivalente al de «re
sea, «de conocerlo y
arte es comunicar la
como son sabidas (o
objetos [y a las situa

¹⁹ Citado en Helena Beristáin

²⁰ *Ibidem*, p. 135.

²¹ *Idem*.

la uniformidad en el uso de recursos formales y procedimientos, es la que permite distinguir un estilo, entendido éste como un modo inusual de elaborar discursos. No es casual, agregamos nosotros, que aquellos creadores que se desvían de las normas —o de los lugares comunes— de su época, impusieran pautas estilísticas que los demás adoptarían más tarde.

Es necesario reparar, asimismo, en que aquellos que suelen no apartarse —o no desviarse— de las pautas consideradas como “normales”, “en voga” o “de moda” y los repetidores de lugares comunes, adolecen de estilo, lo mismo que aquellos que carecen de la técnica necesaria para emplear los recursos adecuadamente.

Es obligado referirse, por otra parte, a Viktor Shklovski, quien en su obra *El arte como artificio*,¹⁹ propone el concepto *impresión estética*, y ofrece una notable explicación acerca del proceso que da lugar al estilo.

Según Shklovski la impresión estética es un “*shock psíquico*” o *extrañamiento* que tiene lugar cuando los objetos dejan de ser presentados en forma rutinaria. Al alterar la rutina, la expresión artística permite la experiencia del devenir del objeto, es decir, «la vivencia de estrenar el lenguaje y de inaugurar el mundo».²⁰

De acuerdo con este autor, los objetos [y los sucesos, agregamos nosotros] que se nos presentan de manera rutinaria, son percibidos por nosotros de modo automático y, prácticamente, como si no existieran. Dichos objetos y situaciones, son redescubiertos a través de la mirada del creador, es decir, que adquieren un efecto equivalente al de «registrarlo por primera vez en la conciencia», o sea, «de conocerlo y no reconocerlo».²¹ De este modo, la misión del arte es comunicar la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas), de ahí que el artista presente a los objetos [y a las situaciones] desde otra óptica, que los arranca de su

¹⁹ Citado en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 134.

²⁰ *Ibidem*, p. 135.

²¹ *Idem*.

percepción automatizada y cotidiana, dándoles vida en sí mismos, y en su reflejo en el arte.

A través de estos mecanismos, los procedimientos de desautomatización van dejando las marcas del estilo personal de quien los lleva a cabo, lo mismo que «su modo de asumir como propios —para luego transgredirlos— la tradición y el metatexto [o contexto en el que desarrolla la labor creativa] de sus contemporáneos».²²

Como puede apreciar el lector, la explicación de Shklovski conduce a Leclerc, quien sostenía que «sólo las ideas forman el fondo del estilo».²² De ahí su definición que vincula al estilo con «el hombre mismo», es decir, que entiende al hombre como dueño de un conjunto determinado de ideas y de un modo personal de ver las cosas; alguien cuya singularidad deja huellas inconfundibles en su vida y en su quehacer. A la luz de las formulaciones de Shklovski, podíamos parafrasear al Georges-Louis Leclerc, diciendo que el estilo es el hombre mismo, que transgrede la norma.

Para finalizar el apartado y el capítulo, parece necesario simplificar el intento de definición de estilo, escrito al inicio de estos párrafos con la esquemática rigidez que ciertas explicaciones demandan. Al respecto, cabe aclarar que si bien los rasgos estilísticos que caracterizan a ciertos documentalistas emergen de la selección de un vasto conjunto de recursos y procedimientos, que pasan por las manos de un creador singular; el estilo no es la resultante de sesudas disquisiciones ni de esfuerzos gimnásticos, lo que significa que suele emanar natural y espontáneamente.

Antonio Machado escribió: «Yo conocí un poeta maravilloso natural, y borraba tanto, que sólo él entendía sus escritos, y era imposible copiarlos; y ríete Laurencio, de poeta que no borra»;²³ lo que significa que el estilo puede provenir de la asimilación de distintas influencias y estar sujeto a un proceso de singularización y perfeccionamiento, pero nunca de un plan o una impostación.

²² Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, *Discurso sobre estilo*, p. 28.

²³ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, p. 38.

En relación al proceso fluye con sencillez, obstante, una cosa es don Antonio— y otra que suele conducirlos desmoronan. El pro originales, yo os lo ello —claro es— ter los fanáticos de la n

De vuelta a Lec afirmar que si efecti las que forman el fo estilo —ni singulari en donde falta una y de sinceridad, que aquel aflore.

Hay una difere que se adhieren rut machacados de elab hacen con singular o biografías, y con rigo

Sin embargo, p cer los párrafos ante siguió al redactarlos, que se inicia— en la imprimir su huella clase de sellos no se vamos aprendiendo- estilo proviene de la do documentalista d

²⁴ *Ibidem*, p. 50.

En relación al proceso de depuración del estilo, está claro que éste fluye con sencillez, pero no necesariamente con perfección. No obstante, una cosa es depurar —borrar y corregir, como lo asentó don Antonio— y otra es la búsqueda forzada de la originalidad, que suele conducir al desfiladero donde lo hueco y lo banal se desmoronan. El propio Machado, exhortaba a sus discípulos: «Sed originales, yo os lo aconsejo; casi me atrevería a ordenároslo. Para ello —claro es— tenéis que renunciar al aplauso de los *snoobs* y de los fanáticos de la novedad».²⁴

De vuelta a Leclerc, Shklovski y al propio Machado, podemos afirmar que si efectivamente son las ideas (las ideas de cada cual), las que forman el fondo del estilo; está claro que no puede haber estilo —ni singularidad que valga— en donde las ideas no fluyen, y en donde falta una dosis de audacia —de vocación transgresora— y de sinceridad, que aunadas al dominio de la técnica, permiten que aquél aflore.

Hay una diferencia sustantiva entre las decenas de cineastas que se adhieren rutinariamente a modos largamente deletreados y machacados de elaborar discursos documentales, y aquellos que lo hacen con singular originalidad desde lo profundo de sus ideas y sus biografías, y con rigor técnico.

Sin embargo, por sentenciosos y terminantes que puedan parecer los párrafos anteriores, cabe aclarar que el propósito que se persiguió al redactarlos, no fue el de sumir al lector —al documentalista que se inicia— en la angustia de salir a buscar un sello que le permita imprimir su huella en los guiones que hace o pretenda hacer. Esa clase de sellos no se vende en ninguna parte. Sabemos —o al menos, vamos aprendiendo— que la manifestación de ese atributo llamado estilo proviene de la honradez, la paciencia y la sinceridad que todo documentalista debe poner en su quehacer profesional.

²⁴ *Ibidem*, p. 50.

A esa clase de lectores —a quienes se inician en este oficio— y a los demás, no les sobrar  ech  un vistazo a las filmografías de los documentalistas mencionados a lo largo de este volumen, en busca de los rasgos estilísticos que los caracterizan y de sus claves de identidad. Puede ser un ejercicio provechoso.

Funciones dete

Se escribe un gu n para la película no como hemos visto, por lo general con el propósito de aconsejar al director o productor total o parcialmente, a partir de ellos, a la hora de la envergadura.

Un gu n es un documento que se utiliza en pantalla; no es un gu n para definir el rodaje; pertenece al área de producción y no al área de los necesarios para hacer la película; es también fundamental para el rodaje de la película.

El gu n, de hecho, no es un empleo, puede ser un documento del equipo de trabajo; no es un acuerdo a los ojos del director; los documentos son la sinopsis y la escaleta.

e inician en este oficio— y
azo a las filmografías de los
de este volumen, en bus-
terizan y de sus claves de
oso.

12. Escribir documentales

el instrumental del guión

Funciones determinadas

Se escribe un guión documental para hacer una película, pero en la película no concluye la búsqueda del documentalista. Como hemos visto, por lo regular los filmes de no ficción se realizan con el propósito de acercar al espectador a asuntos o temas que desconoce total o parcialmente, de ofrecerle nuevos conocimientos y, a partir de ellos, alentar procesos transformadores de mayor o menor envergadura.

Un guión es un adelanto por escrito de lo que más tarde se verá en pantalla; no obstante, también es una herramienta útil para planificar el rodaje; para plantear los problemas que tendrá que resolver el área de producción; para gestionar el financiamiento o los apoyos necesarios para hacer posible el film que se pretende hacer. El guión es también fundamental, como hemos visto, para organizar el montaje de la película.

El guión, dependiendo del criterio instrumental con el que se emplee, puede estar dirigido a buscar la comunicación al interior del equipo de trabajo, o afuera de él, y adquiere distintas formas de acuerdo a los objetivos específicos que persigue. Dichos instrumentos son la sinopsis, la hipótesis, el guión descriptivo, el guión técnico y la escaleta.

Cada una de estas herramientas cumple una función determinada. A continuación intentaremos definir las:

La sinopsis

La *sinopsis* es un escrito en el que se describe brevemente —tal vez en media cuartilla— el tema que se pretende convertir en un documental. En la *sinopsis* se destacan los aspectos de interés del tema que se abordará, y se suele anticipar la hipótesis que guiará el enfoque del mismo. De ser posible, conviene hacer en ella un pequeño apunte que deje entrever el estilo de que se piensa dotar al futuro documental.

La *sinopsis* es un instrumento que se utiliza preferentemente para establecer comunicación al exterior del equipo de trabajo, y su objetivo es interesar a los representantes de instituciones, o a personas que potencialmente puedan financiar, apoyar o tomar parte en el proyecto de película documental que se les presenta por este medio, de ahí que su escritura esté libre de claves o acotaciones técnicas.

La redacción de la *sinopsis* debe ser concisa, si bien es importante cuidar esmeradamente su redacción, buscando hacerla atractiva y sugerente al lector. Veamos el ejemplo:

Sinopsis: Antonio Nava es un escultor mexicano de cerca de 60 años de edad, prácticamente desconocido fuera del medio artístico, a pesar de haber obtenido varios reconocimientos nacionales e internacionales.

Hijo de un maestro albañil, Nava incorporó desde muy joven la técnica que su padre empleaba para hacer escalones, con cemento y granito, a su quehacer artístico. A los 30 años de edad empezó a estudiar la secundaria, en el sistema abierto, y años después concluyó la licenciatura en artes plásticas.

Este escultor realiza personalmente sus obras talladas en piedra (el común de sus colegas se limitan a hacer pequeños

modelos en materiales que se han utilizado para llevarlos a cabo como el basalto, la escultura prehispánica, el trabajo de esculpidos.

La obra de Nava es una de las partes del mundo.

Comentario del ejemplo: que anuncia el ejemplo, del que se destaca.

La *sinopsis* ofrece la edad, la nacionalidad, el rol del protagonista, los procedimientos y el protagonista se le atribuye de la escultura prehispánica.

El escrito que cuenta la vida de quien lo formó, su voluntad, su origen, que recrea la escultura.

En cuanto al ejemplo que adelanten soluciones, definiciones permitidas, nacional del tema, des.

Hay que destacar que cualquiera puede ser un instrumento de comunicación, equipo de trabajo y están involucrados.

modelos en materiales blandos y encargan a artesanos especializados llevarlos a la piedra) y utiliza materiales de gran dureza, como el basalto, el recinto, y la obsidiana, presentes en la escultura prehispánica, cuya influencia adquiere formas renovadas en el trabajo de este escultor.

La obra de Nava es extensa y hay ejemplos de ella en distintas partes del mundo.

Comentario del ejemplo: como puede advertir el lector, el documental que anuncia el ejemplo es un recuento de la vida y obra de un escultor, del que se destacan algunas cualidades extraordinarias.

La *sinopsis* ofrece información indispensable, como el nombre, la edad, la nacionalidad y el oficio de quien representa el tema central del documental a realizar. Asimismo destaca los aspectos de interés del protagonista: fuerza de voluntad, formación autodidacta, procedimientos y empleo de técnicas inusuales, y calidad. Al protagonista se le atribuye, asimismo, llevar a cabo una reinterpretación de la escultura prehispánica.

El escrito que comentamos muestra claramente el punto de vista de quien lo formula: el artista elegido interesa por su fuerza de voluntad, su origen humilde, el método de trabajo que sigue y porque recrea la escultura prehispánica.

En cuanto al estilo, cabe destacar que si bien no hay apuntes que adelanten soluciones formales determinadas, esa ausencia de definiciones permite entender que se pretende un tratamiento tradicional del tema, desde el punto de vista formal.

Hay que destacar, por último, que dicha *sinopsis* es un escrito que cualquiera puede comprender con facilidad, por lo que es un instrumento de comunicación útil, tanto para quienes son ajenos al equipo de trabajo y del medio cinematográfico, como para quienes están involucrados en el proyecto.

La hipótesis

En el apartado titulado «El motor de la argumentación», incluido en el capítulo 7 de este volumen, nos referimos a la hipótesis como una suposición o teoría no confirmada que se admite provisionalmente. Ahí afirmamos que en la *hipótesis* reside la postura o el punto de vista del guionista ante el tema que abordará, más allá del contenido estrictamente informativo, argumentativo o analítico del mismo.

Abundando en dicha referencia, diremos que la hipótesis se relaciona con la elección de los temas secundarios o vertientes colaterales del tema central durante la investigación, y representa la postura, o la adopción de un punto de vista, que el guionista-realizador asume ante el tema o el asunto que lo ocupa.

Tal vez, en sentido estricto, la formulación de la hipótesis no debería estar incluida en esta especie de catálogo instrumental, puesto que suele asomar entre líneas, tanto en la sinopsis, como en el guión descriptivo y en el técnico. Es decir, que la hipótesis debe o suele desprenderse de la lectura del propio guión o de su enunciado preliminar. No obstante, la decisión de incluirla en este apartado responde a un afán —digámosle— didáctico, ya que se pretende inculcar en el nuevo escritor de documentales la disciplina de elaborar y reelaborar expresamente la hipótesis de cada guión que redacte.

La hipótesis, pues, debe ser escrita de preferencia en pocas líneas, y no puede ser convertida en un escrito denso ni farragoso, puesto que la sencillez y brevedad con la que ésta sea plasmada, indicará claridad de ideas y propósitos.

A diferencia de lo que sucede en los demás instrumentos mencionados, en la escritura de la hipótesis el guionista puede tomarse ciertas licencias, si bien es recomendable que la exaltación retórica no desborde las expectativas reales del resultado final del trabajo.

La hipótesis es, pues, el faro que orienta al guión, y el motor de la argumentación, puesto que ésta se construye en función de

aquello que se p
cia de establecer
tema que se abo
cir, lejos de enfo
hipótesis divorci
el aparato argun
das, y puede co
panfleto. De ahí
documentos, en

Es aconsejal
la solidez de la h
o perfeccione, si
que lo exijan, pu
trabajo, así como

A continuac

Hipótesis: Ar
su origen, p
y por su vol

Su obra
del legado c
mundial.

Comentario del ej
te, un escrito co
protagonista del
su origen, su téc

Más adelant
alta expresión de
ca en el arte con
mación constituy
cados escultores
recreadores de la
Moore, considera

aquello que se pretende sustentar o demostrar. De ahí la importancia de establecerla con el mayor rigor y precisión, una vez que el tema que se aborda haya sido concienzudamente analizado; es decir, lejos de enfoques caprichosos, de prejuicios y consignas. Una hipótesis divorciada de los hechos, y débilmente sustentada, fuerza el aparato argumental del guión para satisfacer ideas preconcebidas, y puede conducir al sofisma, la demagogia, el disparate o el panfleto. De ahí la importancia de confrontar en los hechos y en los documentos, en todo momento, lo que en ella se plantea.

Es aconsejable que el escritor de documentales ponga a prueba la solidez de la hipótesis que gobierna su trabajo, y que la modifique o perfeccione, siempre que encuentre nuevas pruebas y argumentos que lo exijan, puesto que de ello depende la dimensión ética de su trabajo, así como su credibilidad.

A continuación el ejemplo correspondiente de hipótesis:

Hipótesis: Antonio Nava es un artista plástico extraordinario por su origen, por la técnica que emplea, por la temática que aborda y por su voluntad.

Su obra representa la más alta expresión de la influencia y del legado de la cultura prehispánica en el arte contemporáneo mundial.

Comentario del ejemplo: la hipótesis que comentamos es, efectivamente, un escrito conciso y claro. Expone un punto de vista preciso: el protagonista del futuro documental es un artista extraordinario: por su origen, su técnica, su temática y por su voluntad.

Más adelante el guionista se aventura: «Su obra representa la más alta expresión de la influencia y del legado de la cultura prehispánica en el arte contemporáneo mundial». No obstante, esta última afirmación constituye una apuesta arriesgada, puesto que varios destacados escultores contemporáneos son reconocidos como magníficos recreadores de la escultura prehispánica, entre ellos el británico Henry Moore, considerado por muchos el mayor escultor contemporáneo.

Cabe destacar, por último, que la hipótesis antes desplegada cumple con la función de orientar la argumentación de que se ocupará el guión en su parte central; es decir, en la fase en que se deben elegir y ordenar los argumentos y las pruebas obtenidos durante la investigación, que tendrán que respaldar las siguientes afirmaciones: *a)* Antonio Nava es un escultor fuera de lo normal por su origen, por la técnica que emplea, por los temas que aborda y por su voluntad, y *b)* La obra de este escultor representa la más alta expresión de la influencia y del legado de la cultura prehispánica en el arte contemporáneo mundial.

Dos líneas de argumentación subjetivas que entrañan distintos grados de dificultad, puesto que si bien es relativamente fácil de aceptar que Nava es un artista que no se parece a los demás, por las cualidades que se mencionan en el apartado *a)*, resultará mucho más difícil probar y argumentar que su obra tiene los alcances que se mencionan en el apartado *b)*.

El guión descriptivo

Llamamos *guión descriptivo* a la misma clase de escrito que en otros textos —tanto de quien escribe estas líneas, como de otros autores— ha sido denominado “guión literario”. Por parte de quien suscribe, el propósito de este cambio de designación responde a la necesidad de homogeneizar los conceptos que ahora planteamos en el ámbito del guión para documental. También se trata de intentar decirle a las cosas por su nombre: cuando años atrás trasladábamos el concepto “guión literario” al terreno del cine documental, incurriamos en una inexactitud, puesto que, en rigor, en el terreno del documental no se hacen narraciones literarias, sino relatos o descripciones, generalmente más apegados a la crónica, el reportaje y el ensayo, que a la novela o al cuento.

El guión descriptivo es un relato detallado que da cuenta del desarrollo del documental que se realizará; de su lectura será posible deducir cómo será ese film que el escrito prefigura.

Dicha descripción del espectador verá y escuchará, prescinde del empleo de narrativas que se apartan de los lugares y cosas. Esta descripción de palabras habladas o escritas, como texto sonoro.

El guión descriptivo incluye descripciones técnicas, por lo que se trata de personas ajenas al ámbito del documental para favorecer la comprensión.

Un guión descriptivo debe facilitar el uso de los documentos como la escala de planificación, que se pueden desprender de los documentos como las que corresponden al mismo, un referente del documental.

Por sus características, el guión descriptivo es un punto de partida para el documental, además de la descripción implícitos muchos de los documentos.

El guión descriptivo debe ser un texto bajo periodístico, y se trata de las secuencias o bloques de trabajo de la película que se va a hacer.

La redacción de un guión descriptivo debe ser un texto que se utilizarán a lo largo del documental que se empleará; las situaciones de archivo que se utilizarán, así como las entrevistas, así como los documentos, etcétera.

Normalmente un guión descriptivo debe ser un texto que se ha de utilizar a lo largo del documental que se ha de hacer.

Dicha descripción debe basarse, estrictamente, en lo que el espectador verá y escuchará; es decir, que se trata de un escrito que prescinde del empleo de frases en sentido figurado y de licencias narrativas que se aparten de una descripción de personas, acciones, lugares y cosas. Esta clase de escrito ha de basarse, asimismo, en las palabras habladas o escritas que pasarán por la pantalla, ya sea verbalmente, como texto sobreimpreso a la imagen, o como intertítulos.

El guión descriptivo permite una lectura fluida, libre de acotaciones técnicas, por lo que es indicado para comunicarse con personas ajenas al ámbito cinematográfico; no obstante, también sirve para favorecer la comunicación al interior del equipo de filmación.

Un guión descriptivo correctamente escrito suele sugerir o insinuar el uso de los distintos recursos del lenguaje cinematográfico, como la escala de planos o los movimientos de cámara. De su lectura se pueden desprender tanto características del trabajo fotográfico, como las que corresponden a la banda sonora, por lo que puede ser, asimismo, un referente para quienes participan en esas tareas dentro del documental.

Por sus características este instrumento puede ser tomado como punto de partida para la elaboración de un guión técnico, ya que además de la descripción de lo que sucede en la pantalla, en él están implícitos muchos de los requerimientos de la producción.

El guión descriptivo puede asemejar en su formato al de un trabajo periodístico, y se organiza a partir de capítulos que equivalen a las secuencias o bloques que establecen pautas de organización dentro de la película que se prepara.

La redacción de un guión descriptivo permite prever las imágenes que se utilizarán a manera de ilustración; la información verbal que se empleará; las situaciones que se pretenden registrar; las imágenes de archivo que es necesario localizar; los protagonistas que se entrevistarán, así como los cuestionarios que éstos deberán responder, etcétera.

Normalmente un escrito de este tipo se limita a plantear las situaciones que se ha decidido filmar, sin describirlas con demasiado

detalle, dejando de lado la explicación de pormenores cuya solución se reserva para la etapa del rodaje.

Lo anterior no impide que en muchos casos sea necesario y posible plasmar en el guión una descripción pormenorizada y rigurosa de lo que se ha de filmar, sea por alguna exigencia determinada de la producción o por decisión del realizador.

El guión descriptivo suele contener de manera explícita los textos que se utilizarán en el documental, para ser leídos o escritos sobre la pantalla, ya sea la voz de un narrador (voz en off), o los fragmentos de entrevistas y testimonios.

Asimismo es aconsejable que en él se indiquen los textos que estarán presentes en pantalla, sean éstos sobreimpresos con el fin de identificar a los entrevistados, porque agreguen información a las imágenes o que tomen la forma de intertítulos o de nota introductoria.

Es también usual y necesario que en esta modalidad de guión estén marcados los pasajes en los que la música jugará un papel preponderante, especificando con la mayor precisión posible de qué clase de música se trata, puesto que éste es un dato fundamental para determinar el tono de una secuencia o bloque, y las pautas rítmicas que tienen que ver con el tipo de filmación que se llevará a cabo.

Para concluir con el tema del guión descriptivo, un comentario como ya se ha señalado en otro apartado, el proceso de producción de un film documental generalmente exige realizar un guión previo al rodaje, y otro, mucho más preciso, una vez que concluye el proceso de filmación, de cara al montaje. Es obvio que el guión que se utiliza para organizar el montaje puede y debe ser más preciso que el escrito que se usó como guía para el rodaje. También lo es que el guión descriptivo, escrito previamente con el propósito de organizar el rodaje, suele servir de base, o al menos ser útil, para elaborar la guía que se realiza con miras al montaje.

La elaboración o perfeccionamiento de este segundo guión es de vital importancia, puesto que supone un ejercicio de reformulación del primer escrito, así como un ajuste entre lo inicialmente propues-

to y lo logrado que no estaban

A lo anterior instrumento como lizador y el enca de posproducción

No obstant central del guión ducirse en un pr tiempo y a meno

Ejemplo de guión

1 Amanece en la ci sus barrios y en é

Adentro, un desordenado. Mi nas, como prepa vamos descubrie con los implemen

Al parecer vi

Sus pasos no parece ser un tallo

El hombre se descansa sobre ot bujos que prefigu forma geométrica

Destaca en es marcada con pequ la figura que repre hay un gran comp

Un cincel an dra. A su paso por

to y lo logrado durante el rodaje, ya que incorpora las filmaciones que no estaban previstas en el primer guión.

A lo anterior hay que agregar la utilidad que tiene este instrumento como factor de comunicación entre el guionista, el realizador y el encargado del montaje, así como con el resto del equipo de posproducción.

No obstante, es importante no perder de vista que la función central del guión es prever y organizar, y que dicha función suele traducirse en un producto final de mayor calidad, realizado en menor tiempo y a menor costo.

Ejemplo de guión descriptivo:

I
Amanece en la ciudad de Tehuacán, Puebla. Nos acercamos a uno de sus barrios y en él a una vieja casona.

Adentro, un hombre inicia el día en un entorno modesto y desordenado. Mientras lo seguimos en las primeras tareas cotidianas, como preparar café, abrigarse y acicalarse descuidadamente, vamos descubriendo pequeñas figuras y dibujos que se mezclan con los implementos domésticos, cajas de cartón y herramientas.

Al parecer vive solo.

Sus pasos nos conducen a un espacio mucho más amplio, que parece ser un taller de escultura.

El hombre se acerca a una gran piedra, labrada a medias, que descansa sobre otra grande en forma de cubo; está rodeada de dibujos que prefiguran la forma final de la escultura en proceso. Una forma geométrica y orgánica.

Destaca en ese lugar una pequeña figura en yeso profusamente marcada con pequeñas cruces dibujadas en su superficie, parecida a la figura que representan los dibujos que vimos antes. Cerca de ella hay un gran compás metálico.

Un cincel ancho y plano desbasta sutil y rítmicamente la piedra. A su paso por ella va dejando un dibujo de líneas simétricas. El

martillo golpea sobre la cabeza del escoplo produciendo un sonido suave y regular.

La mano izquierda del hombre guía el punzón, y sus ojos se concentran en la materia detrás de una careta de mica.

II

En un lugar no identificado, tal vez otro espacio dentro de la casa de Tehuacán, el mismo hombre habla en una entrevista formal. Su apariencia no es muy distinta. Su mirada se dirige hacia un punto cercano al objetivo de la cámara. Dice su nombre, Antonio Nava, y habla de su niñez, de su padre albañil, y de cómo dejó los estudios, una vez concluida la primaria, para servir de ayudante a aquél. El relato autobiográfico de Nava prosigue; su imagen desaparece y vemos varias fotografías de su infancia, y de sus padres, en tanto su voz se pierde y empezamos a escuchar una música evocadora que acompaña a un nuevo conjunto de fotos sobre el mismo tema, así como otras del México de finales de los años cuarenta, y de los cincuenta, y una más del barrio de Tacubaya, de donde es originario.

Comentario del ejemplo: en primer lugar, es necesario destacar que el ejemplo que se muestra no es sino el inicio, acaso un diez por ciento, del conjunto del guión descriptivo. Es necesario, asimismo, señalar que lo descrito en esas líneas proviene de la observación directa; es decir, de una investigación de campo que le permitió conocer al guionista cómo es el lugar en el que trabaja el protagonista del documental, de qué manera inicia sus labores cotidianamente, así como la pieza escultórica en la que trabajaba durante el rodaje, la técnica que empleaba y otros detalles.

El fragmento de guión que comentamos, es efectivamente una descripción detallada que remite a lo que el espectador verá y escuchará en pantalla. El escrito sugiere con claridad los planos escogidos para registrar las distintas situaciones. Cuando leemos, por ejemplo: «Un cincel ancho y plano desbasta sutil y rítmicamente la piedra», es

obvio que el escrito es en un modo que al lector le da una idea más amplia», entonces es acompañado por imágenes.

Cabe destacar que el ejemplo nos indica: «Amar el trabajo» y nos indica que se escuchó la imagen que muestra al protagonista podría aparecer un momento al espectador para que le es mostrada.

Vale destacar que las descripciones que aluden a la cabeza del escoplo en el texto. Es importante en que el guionista al protagonista, tal vez se desarrollará, con el contenido de la misma albañil, y de cómo para servir de ayudante a la descripción, qué pregunta de la conversación.

Con relación a los momentos como el contenido de las fotos que señalar que están en secuencias, cuyas situaciones y serían más.

El lector puede ver el ejemplo, puede ser leído en la jerga cinematográfica que tiene para el espectador en dicho guión.

obvio que el escrito nos está proponiendo un plano detalle; del mismo modo que al leer: «Sus pasos nos conducen a un espacio mucho más amplio», entendemos que el recorrido que hace el protagonista es acompañado por un movimiento de cámara.

Cabe destacar, también, que al inicio del escrito, cuando éste nos indica: «Amanece en la ciudad de Tehuacán, Puebla», sin mencionar que se escucha narración alguna, podemos deducir que sobre la imagen que muestra una panorámica de la ciudad de Tehuacán, podría aparecer un rótulo con el nombre de ésta, con el fin de informar al espectador sobre el lugar en donde se desarrollará la secuencia que le es mostrada.

Vale destacar que en el fragmento de guión mostrado, hay descripciones que aluden a la banda sonora: «El martillo golpea sobre la cabeza del escoplo produciendo un sonido suave y regular», dice el texto. Es importante, por otra parte, hacer referencia a la manera en que el guionista vislumbra la entrevista que se propone hacer al protagonista, tanto en lo que se refiere al entorno en el que ésta se desarrollará, como respecto a su planteamiento formal y al contenido de la misma: «Antonio Nava habla de su niñez, de su padre albañil, y de cómo dejó los estudios, una vez concluida la primaria, para servir de ayudante a aquél». Podemos leer y anticipar, con precisión, qué preguntas se pretenden plantear al escultor en ese pasaje de la conversación.

Con relación al detalle con que es abordada la descripción de momentos como el inicio del día, el trabajo de tallar la piedra o el contenido de las fotografías mostradas, contenidas en el guión, hay que señalar que éstas indican las características generales de dichas secuencias, cuyas versiones finales seguramente incluirían otras situaciones y serían más extensas.

El lector puede constatar que el escrito utilizado como ejemplo, puede ser leído sin problema alguno por quienes desconocen la jerga cinematográfica, no obstante la evidente utilidad práctica que tiene para el equipo que realizará el documental que se adelanta en dicho guión.

El guión técnico

Instrumento muy usual en el cine de ficción. Se trata de un escrito que se ocupa detalladamente del asunto cuyo rodaje y producción se prepara, y tiene la finalidad de describir aquello que se verá y escuchará en la pantalla. El *guión técnico*, a diferencia del descriptivo o literario, acompaña las explicaciones con acotaciones formuladas en las claves del lenguaje cinematográfico, como el plano que emplea, el movimiento de cámara elegido, el número de secuencia, el número de escena; también señala si se trata de una toma que se rodará en exteriores o en interiores, y si se filmará de día o de noche. En casi todo el mundo, sabemos, dichas acotaciones son utilizadas en inglés.

El guión técnico se escribe poniendo por separado, en columnas o en párrafos visiblemente diferenciados, la descripción de las imágenes, y la que corresponde a la banda sonora; es que por un lado se escribe la descripción de las imágenes, y por otro los diálogos, entrevistas, sonidos incidentales y música. Se trata, pues, de un escrito que no puede ser leído de manera fluida. El guión técnico está claramente dirigido a los integrantes del equipo de filmación, quienes, a partir de él, pueden prever la solución de todos los problemas que el rodaje plantea a la producción, así como los que competen a las demás especialidades.

Es importante destacar que el guión técnico no suele ser un instrumento muy usual ni recomendable en el ámbito del cine documental, porque la mayor parte de los cineastas de no ficción prefieren limitarse a plantear en un guión descriptivo situaciones cuya solución decidirán durante el rodaje. Dicho de otro modo, el guión técnico resulta, casi siempre, un instrumento demasiado rígido e impráctico para el cineasta de no ficción.

No obstante, hay casos en los que este instrumento es el adecuado para organizar un rodaje, especialmente cuando el método de trabajo del realizador, o las características de la producción

—una serie pa
ciones a las qu
da sea sumam
minuciosa y de
dicha herramie

Ejemplo:

Secuencia

Escena 1. E
Panning. Vi

un rótulo: 7

Esc. 2. Ext.

cuenta la c
cia a:

Esc. 3. Inte
protagonista

Esc. 4. Int.

tada sobre e
tras prepara

Esc. 5. Int.

(CU). La mar

Esc. 6. Int. d
nista en la p
una escultur

Esc. 7. Int d
overol. Corte

Esc. 8. Int día

te a:

Esc. 9. Int día
ces dibujadas

metálico. Cor

Esc. 10. Int día

—una serie para televisión, por ejemplo—, lo exijan; dos condiciones a las que se debe sumar una más: que el tema que se aborda sea sumamente predecible, lo que permitirá una planificación minuciosa y detallada de la filmación que se prepara, a través de dicha herramienta.

Ejemplo:

Secuencia 1

Escena 1. Exterior día. Gran plano general (big long shot / BLS). Panning. Vista general de la ciudad. Sobre la imagen se imprime un rótulo: Tehuacán, Puebla. *Disolvencia a:*

Esc. 2. Ext. día. Plano general. Barrio de la calle donde se encuentra la casa taller de Antonio Nava. Zoom in a ésta. *Disolvencia a:*

Esc. 3. Interior día. Cocina comedor. Plano americano (PA). El protagonista se pone un suéter grueso.

Esc. 4. Int. día. PA. Cocina comedor. La cámara, estable, montada sobre el tripié, sigue con un panning al protagonista mientras prepara café. *Corte a:*

Esc. 5. Int. día. Cocina comedor. Plano de detalle o close up (CU). La mano del protagonista sirve café en una taza. *Corte a:*

Esc. 6. Int. día. Full shot (FS). Taller. La cámara recibe al protagonista en la puerta del taller, y lo sigue hasta detenerse junto a una escultura en piedra que está en el centro del taller. *Corte a:*

Esc. 7. Int día. PA. Taller. El protagonista se empieza a poner un overol. *Corte a:*

Esc. 8. Int día. CU. Taller. Dibujos alrededor de la escultura. *Corte a:*

Esc. 9. Int día. CU. Taller. Figura en yeso llena de pequeñas cruces dibujadas en su superficie; panning hasta mostrar compás metálico. *Corte a:*

Esc. 10. Int día. CU. Taller. Cincel desbastando la piedra. *Corte a:*

Esc. 11. Int día. CU. Taller. Martillo golpeando sobre la cabeza del cincel. *Corte a:*

Esc. 12. Int día. Taller. CU. Mano y ojos del protagonista. *Fade out.*

Sonido

Se escucha en todo momento el sonido ambiente y los ruidos incidentales.

Secuencia 2

Esc. 1. Int. día. Plano medio (PM). Foro. *Fade in.* El protagonista habla a cámara, respondiendo a las preguntas. ¿Cómo te llamas, quiénes son tus padres, háblanos del barrio en el que vivías, relátanos cómo le ayudabas a tu padre en su trabajo como albañil? *Corte a:*

Esc. 2 y sucesivas. CU. Fotografías de la infancia del protagonista, de sus familiares, del barrio de Tacubaya y de la ciudad de México a finales de los años cuarenta, y de los cincuentas. En posproducción se realizará distintos movimientos sobre las fotografías. *Fade out.*

Sonido

Escuchamos únicamente la voz del entrevistado.

Cuando éste se refiere a la ciudad en la que le tocó vivir, un *cross fade* elimina gradualmente la voz de éste, mientras entra un fragmento de la música original.

Comentario del ejemplo: seguramente el lector habrá advertido que el ejemplo anterior corresponde exactamente al fragmento que fue utilizado como muestra del guión descriptivo.

Está a la vista que este formato no permite una lectura fluida de la acción; en cambio, tiene la cualidad de desmontar la descripción de la acción y de ordenarla de modo que cada integrante del equipo de rodaje: el realizador, el fotógrafo, el sonidista y el productor, puedan localizar fácilmente en él las indicaciones referidas

a las tareas que les corresponden los técnicos.

Así, por ejemplo, en la ciudad de Toluca se enfrentan problemas logísticos de transporte y de alojamiento. La nota del equipo de producción indica las dos primeras sesiones de rodaje en condiciones que el equipo puede prever que se presentarán, tanto para registrar el material crítico, como la entrada del realizador preparándose para la sesión a filmar, y cuando el equipo de rodaje se prepara para salir.

Es pertinente recordar que el revisar de un análisis de guión técnico es un proceso de elementos.

No está de más recordar que tal un formato como el que se muestra, a pesar de ser obsoleto, a pesar de la misma dificultad de ejemplo— de un guión técnico dirigido por distintos directores, en una unidad de estilo y en un mismo guión.

Vale subrayar que un guión técnico debe ser leído con aquellos que se van a filmar en el exterior del ámbito.

La escaleta

Junto con el guión técnico, los predilectos del equipo

a las tareas que les corresponden, y desprender los requerimientos técnicos.

Así, por ejemplo, el productor sabe que la secuencia se rodará en la ciudad de Tehuacán, con lo que eso implica en términos de problemas logísticos a resolver; el fotógrafo —por su parte— toma nota del equipo de iluminación que requerirá, tanto para enfrentar las dos primeras secuencias, como para resolver una entrevista en las condiciones que el guión propone; mientras el encargado del sonido puede prever qué micrófonos, e instrumental en general, precisa, tanto para registrar los ruidos incidentales que se destacan en el escrito, como la entrevista que se plantea. Asimismo, el guión permite al realizador preparar con precisión el planteamiento de cada situación a filmar, y cerciorarse de que los demás integrantes del equipo de rodaje se preparen debidamente.

Es pertinente aclarar que si tales previsiones bien podrían derivar de un análisis cuidadoso del guión descriptivo, no obstante el guión técnico es el instrumento ideal para identificar esa clase de elementos.

No está de más reiterar que si en el ámbito del cine documental un formato como el que comentamos suele antojarse rígido, no obstante la misma propuesta adquiere sentido cuando se trata —por ejemplo— de un documental que forma parte de una serie de filmes, dirigidos por distintos realizadores, a la que se pretende dotar de unidad de estilo y de procedimientos.

Vale subrayar, finalmente, que tal vez el lector habrá advertido que un guión técnico no es el mejor instrumento para comunicarse con aquellos que se relacionan con el proyecto de documental desde el exterior del ámbito cinematográfico.

La escaleta

Junto con el guión descriptivo, la escaleta es uno de los instrumentos predilectos del escritor de documentales.

La *escaleta* es un índice numerado, que indica el orden en el que se desarrollará el documental. En la *escaleta* los bloques o secuencias no están explícitamente descritos, sino tan sólo identificados por un par de palabras y/o por una breve frase, es decir por una clave. Este recurso demanda el conocimiento previo del contenido del bloque o secuencia, por parte de quien elabora o utiliza la *escaleta*, y tiene un propósito concreto: mostrar el conjunto de la estructura del guión en una sola vista.

La *escaleta* es una herramienta para el realizador, el guionista y el editor, una vez que conocieron a detalle el contenido de los bloques o secuencias que lo integran.

La *escaleta* no se ocupa de la tarea de describir, tampoco del detalle ni de los recursos que se van a emplear en la realización del film ni el estilo de éste.

La *escaleta* se ocupa de la estructura general y de mostrar el desarrollo del relato; es decir, del desarrollo lógico y de la coherencia y eficacia en la estructuración del tema. De ahí que se desinterese de los pormenores, a cambio de poner el énfasis en la vertebración general del film. Así, mientras desdeña las minucias, se ocupa del esqueleto.

Mientras el guión descriptivo y el guión técnico cuentan o reseñan, la *escaleta* designa y organiza los grandes bloques que integran el documental.

Al guión descriptivo le está permitido abundar en detalles y extenderse a lo largo de varias páginas en el relato de una situación; en cambio, la *escaleta* no puede perder su cualidad de abreviatura.

La *escaleta* está concebida para ser modificada, para alterar —sin grandes complicaciones— el orden de los factores, buscar el mejor desarrollo temático y el avance de la argumentación.

La *escaleta* es el instrumento idóneo para reordenar los bloques o las secuencias en busca de la mejor organización general de la estructura del relato filmico. Una organización que contribuya a su progresión eficaz.

La *escaleta* es un índice numerado que indica el orden en el que se desarrollará el cine documental. En la *escaleta* los bloques o secuencias no están explícitamente descritos, sino tan sólo identificados por un par de palabras y/o por una breve frase, es decir por una clave. Este recurso demanda el conocimiento previo del contenido del bloque o secuencia, por parte de quien elabora o utiliza la *escaleta*, y tiene un propósito concreto: mostrar el conjunto de la estructura del guión en una sola vista.

La *escaleta* es una herramienta para el realizador, el guionista y el editor, una vez que conocieron a detalle el contenido de los bloques o secuencias que lo integran.

La *escaleta* no se ocupa de la tarea de describir, tampoco del detalle ni de los recursos que se van a emplear en la realización del film ni el estilo de éste.

La *escaleta* se ocupa de la estructura general y de mostrar el desarrollo del relato; es decir, del desarrollo lógico y de la coherencia y eficacia en la estructuración del tema. De ahí que se desinterese de los pormenores, a cambio de poner el énfasis en la vertebración general del film. Así, mientras desdeña las minucias, se ocupa del esqueleto.

Ejemplo de escaleta

1. Presentación (Introducción)
2. Primer bloque (El trabajo en el campo)
3. Trabajo en el campo
4. Primera parte (El trabajo en el campo)
5. Eduardo M.
6. Raquel Tibur
7. Obra de F.
8. Segundo bloque (El trabajo en el campo)
9. Segunda parte
10. Nava conc

Comentario del ejercicio
que la *escaleta* arr

La escaleta es un instrumento cambiante. De ahí su empatía con el cine documental, su flexibilidad para reconsiderar y reorganizar el discurso, y su rapidez para asimilar los cambios.

Algunos cineastas usan una variante de la escaleta, que sustituye la hoja en la que ésta es escrita, por tantas tarjetas como números tenga el índice. En cada tarjeta se escribe la clave correspondiente a un bloque o secuencia, sin poner el número, y luego se ordenan en línea.

Esta variante es útil para modificar —al instante y a la vista del escritor de documentales— el orden de los bloques hasta encontrar el más adecuado.

Por último, es pertinente señalar que la escaleta es un instrumento multifuncional que puede ser utilizado en distintos momentos del proceso de escritura de un documental, especialmente, cada vez que el guionista se extravía en el laberinto de las situaciones que integran un guión descriptivo, y pierde la visión del conjunto.

Ejemplo de escaleta

1. Presentación de Nava (Tehuacán, inicio día y talla de escultura).
2. Primer bloque de entrevista (infancia, familia e inicios).
3. Trabajo en taller (Nava trabajando distintas técnicas).
4. Primera parte de su obra (1976-1987).
5. Eduardo Matos, antropólogo, entrevista (la escultura mexicana).
6. Raquel Tibol, crítica de arte, entrevista (la obra de Nava).
7. Obra de Henry Moore (influencia prehispánica y comparación con otros artistas).
8. Segundo bloque de entrevista (influencia prehispánica).
9. Segunda parte de la obra (1990 a la fecha).
10. Nava concluye su jornada de trabajo.

Comentario del ejemplo: el lector habrá constatado, seguramente, que la escaleta arriba desarrollada, no indica claramente el con-

tenido del guión. Si bien el que lee puede deducir a qué se refieren los puntos que van del 3 al 10 del enlistado, lo cierto es que únicamente conoce de manera suficiente el contenido correspondiente a los bloques identificados con los números 1 y 2, desarrollados ya en los ejemplos de guión descriptivo y guión técnico presentados.

Podemos corroborar que la escaleta no describe, sino que únicamente designa. También está a la vista, que permite una visión del conjunto del documental, así se valga únicamente de claves para conseguirlo.

Asimismo, está a la vista que el escrito que comentamos ofrece una visión clara del modo en el que ha sido estructurado el guión y del desarrollo del mismo.

Como se señaló antes, la escaleta admite ser modificada con facilidad, entre otras cosas por dos características notables: la organización de su formato, fácilmente manejable desde el punto de vista visual, y su brevedad.

La escaleta que comentamos exhibe, a través de su encadenamiento, la lógica argumental utilizada para sustentar la hipótesis que orienta al documental. Los bloques dedicados a mostrar la obra de Henry Moore, y a recoger las opiniones de la historiadora del arte, Raquel Tibol, sugieren la ubicación de los argumentos más relevantes para sustentar el corazón de la hipótesis.

Es evidente que a partir de esa escaleta, no podemos contar con elementos para juzgar si los argumentos y pruebas empleados en el documental, así como el modo en el que están dispuestos, son suficientes para sustentar una afirmación aparentemente abultada, presente en la hipótesis: «Su obra [de Antonio Nava] representa la más alta expresión de la influencia y del legado de la cultura prehispánica en el arte contemporáneo mundial». Independientemente de reservas como las aquí expresadas, está claro que la escaleta elegida como ejemplo, nos permite intuir la lógica que impulsa al guión en su ruta hacia la corroboración de la hipótesis inicial.

El ejemplo hace evidente que la escaleta es un instrumento exclusivo de quienes elaboran el documental —particularmente el

guionista y el realizador. Es un instrumento claro, legible, característico del guión para cine documental.

Organizar lo importante

En algunos apartados de este libro se han mencionado algunos sucesos que se han sucedido en torno a un tema a abordar en este capítulo.

Un tema cuyo desarrollo se ha tratado en un guión de guiones que se han mencionado en los apartados que se refieren a la escritura del guión y a la producción final de producción de un documental. La guía para el montaje de un documental que se ha mencionado en esos eventos importantes.

A propósito de esto, se ha mencionado la investigación preliminar de los sucesos que se han mencionado para constituir la fórmula de un documental que se ha mencionado previa en torno a un tema que se ha mencionado pretende convertirse en un documental.

La imposibilidad de un documental que se ha mencionado —por las razones que se han mencionado—, tanto de la investigación preliminar que se ha ido realizando como de la investigación preliminar que se ha ido realizando.

Una vez que se ha mencionado es la información que se ha mencionado acervos, así como se ha mencionado mientras el suceso se ha mencionado.

Es entonces cuando se ha mencionado orden a ese conjunto de sucesos que se ha mencionado para organizar el documental.

guionista y el realizador—, que se trata de una herramienta mudable, característica y arraigada, como pocas, a los quehaceres del guión para cine documental.

Organizar lo impredecible

En algunos apartados de este escrito nos hemos referido a instrumentos sucedáneos al guión, a los que se puede recurrir cuando el tema a abordar es escasamente predecible.

Un tema cuyo desarrollo o evolución es impredecible, no puede ser tratado en un guión que pretenda planificar el rodaje de acontecimientos que es imposible vislumbrar. La única posibilidad de someterlo a la escritura de un guión, es formulando éste de cara a la etapa final de producción del documental —la posproducción—, como guía para el montaje de las imágenes que se consiguieron registrar de esos eventos impredecibles y sorprendivos.

A propósito de esta cuestión, decíamos que una combinación de la investigación permanente y abierta del tema que interesa, y de la filmación de los sucesos que se considera pertinente registrar, suelen constituir la fórmula más indicada para paliar la falta de información previa en torno a un acontecimiento escasamente predecible que se pretende convertir en un documental.

La imposibilidad de planear la filmación de determinado suceso —por las razones que sea— demanda un ejercicio de permanente evaluación, tanto de la evolución del tema que se trabaja, como del material que se ha ido rodando desordenadamente durante dicho proceso.

Una vez que el asunto elegido concluye, el saldo de ese trabajo es la información que se consiguió recabar en distintas fuentes y acervos, así como un conjunto de imágenes y sonidos registrados mientras el suceso tuvo lugar.

Es entonces cuando se puede elaborar un guión que dote de un orden a ese conjunto de datos, imágenes y sonidos, un guión útil para organizar el montaje. Dicho escrito puede establecer la necesi-

dad de registrar algunas imágenes adicionales, o ciertas entrevistas que contribuyan a redondear el relato que es reformulado.

Esta modalidad de guión, puede ser casi idéntica a la que se lleva a cabo cuando el tema es predecible y permite la elaboración previa de una guía escrita.

Cuando se elabora un guión de cara al proceso de edición o montaje de un documental, se trabaja con imágenes que fueron registradas en forma desordenada, pero ya conocidas y clasificadas; lo que significa que permiten elaborar un escrito, todo lo detallado que se quiera, llamado guión.

Como es lógico, lo anterior aplica también para aquellos casos en los que el documentalista se enfrenta a la tarea de realizar filmes basados en imágenes de archivo, puesto que el conocimiento minucioso de las mismas posibilita la elaboración de guiones tan esmerados como se desee.

No hay que perder de vista que toda imagen documental es —en cierto sentido— imagen de archivo, una vez que sale de la cámara que las imprimió o grabó en una cinta.

El tiempo y la experiencia

El panorama acerca de los instrumentos del guión, que intentamos presentar en las líneas anteriores, es inevitablemente limitado. Como es lógico, la práctica trae consigo el dominio del oficio, y éste termina por ajustar el método de trabajo a fórmulas y modos de trabajo personales, que son el resultado del conocimiento teórico, aunado a la reflexión y a la experiencia intransferible del documentalista experto. Por analogía, podemos decir que todo buen cocinero pone algo personal a las recetas en las que basa su quehacer.

A propósito de recetas y de acentos personales, vale la pena un comentario: el autor de estas líneas tuvo la oportunidad de conocer de cerca la forma de trabajar el guión de un documentalista experimentado. Dicho quehacer tenía como instrumento predilecto

a un escrito que escrito para la v fragmentos de en tal. Esa guía solía todo profesional dicho formato su la función de pro el trabajo, y era u los documentales ción del proceso del procedimiento

Lo anterior s cia, cada cual encu es decir, las varian

Entre tanto, l un punto de parti y la frialdad que, e hacen en torno a e

De pitchings y ca

Concluimos este ca se ha impuesto en y entre la burocrac moda, relacionada que cuestionable: la

Las carpetas s son solicitados a los busca de dinero pú los encargados de e dadosamente elabo en los aspectos dec verdadera filigrana,

a un escrito que era un híbrido entre el guión descriptivo y el texto escrito para la voz de un narrador, o bien, la transcripción de los fragmentos de entrevistas previstos para ser usados en el documental. Esa guía solía ser un escrito confuso, de difícil comprensión para todo profesional ajeno a esa peculiar forma de trabajo. No obstante, dicho formato *sui generis*, al parecer cumplía satisfactoriamente con la función de propiciar el entendimiento de quienes participaban en el trabajo, y era una herramienta suficiente para llevar a buen puerto los documentales que así se realizaban, especialmente en preparación del proceso de montaje, no obstante la aparente extravagancia del procedimiento.

Lo anterior sugiere que con el tiempo y a través de la experiencia, cada cual encuentra las pautas propias para hacer documentales; es decir, las variantes personales del método.

Entre tanto, los instrumentos a que hemos hecho referencia son un punto de partida necesario, no obstante la inevitable formalidad y la frialdad que, en ocasiones, acompañan a las explicaciones que se hacen en torno a ellos.

De pitchings y carpetas

Concluimos este capítulo con un apunte crítico. En los últimos años se ha impuesto en las dos principales escuelas de cine de México, y entre la burocracia gubernamental de la misma especialidad, una moda, relacionada con el contenido de este capítulo, que resulta más que cuestionable: la de las carpetas.

Las carpetas son, como su nombre lo indica, portafolios que son solicitados a los estudiantes de cine, o a los documentalistas en busca de dinero público, para presentar sus proyectos filmicos ante los encargados de evaluarlos. Estas carpetas suelen ser legajos cuidadosamente elaborados en su presentación, con especial énfasis en los aspectos decorativos; en ocasiones se trata de ejercicios de verdadera filigrana, que contaron con la participación de profesio-

nales del diseño gráfico. En estas carpetas, además de fotografías y un cuidadoso tratamiento de los elementos visuales, hay textos que pretenden explicar los pormenores del contenido del futuro documental.

No obstante, tal vez por el esmero que los jóvenes cineastas suelen poner en la imagen de sus portafolios, o acaso por la fascinación que ésta provoca en los sinodales, el contenido de estos cartapacios a menudo refleja, o prefigura, de modo insuficiente lo que busca, y cómo se prepara el futuro film. ¿Por qué? Porque el énfasis en el diseño visual frecuentemente distrae de la adecuada elaboración de los requerimientos necesarios para dar cuenta de los elementos sustantivo del film que se pretende elaborar.

Así, en esos papeles graciosamente decorados, se pueden leer —impresas— las explicaciones referidas al tratamiento general del documental, a su estructura (es decir, lo que cada cual entienda por estructura), a las características de “los personajes”, al tratamiento visual de la futura película, al desarrollo del conflicto (aunque el tema del documental no contenga conflicto alguno), y a otros ángulos secundarios del film por venir. Sin embargo, rara vez en el contenido de esas carpetas hay algo parecido a un guión, a una hipótesis o al extracto de la investigación realizada por el postulante.

Por ese camino, se suelen someter dichos proyectos a una valoración inadecuada, y se orienta con poca puntería al solicitante, puesto que se le exige ocuparse de aspectos irrelevantes del futuro documental, o bien, que se repiten parcialmente; en tanto que las cuestiones sustantivas, como el método general relativo a la producción, la investigación, la hipótesis, y el guión propiamente dicho, son dejados de lado.

No está de más insistir en que el proceso de investigación de un documental que se piensa realizar, es ineludible, que la formulación de la hipótesis es de gran utilidad para todo documentalista, y que un guión medianamente desarrollado explica —mejor que ningún otro escrito o instrumento— todo lo relacionado con el film que se pretende hacer.

Así, bastan críticas o impresiones para presentar de fotografías, decoradas, para hacer pr vista, suelen c

Por otra de una práctic

El *pitching* visoras que se propuestos po es una suerte proyecto a fil minutos, si la em documental qu

No obstar y exhibidor qu demanda de lo como las relac que deciden el te califican pos su proyecto; en o hacerse el sin potenciales.

No está en departamentos hacer su trabajo Sí entra en el ho de la práctica d jardín de la ense

Y es que in dades en el ámb como inocularle pero sin convida

Así, bastaría con un guión descriptivo, y con una escaleta, escritas o impresas en un papel más o menos blanco o reciclado, para presentar de la mejor manera un prospecto de film de no ficción, y para hacer prescindible la parafernalia de las carpetas con sus fotografías, decorados y motivos visuales, que si bien resultan gratos a la vista, suelen convertirse en elementos engañosos para todos.

Por otra parte, el esplendor de las carpetas viene acompañado de una práctica no menos paradójica: el *pitching*.

El *pitching* es una práctica que impusieron en Europa las televisoras que se interesan por invertir en la producción de proyectos propuestos por los documentalistas, digámosles, independientes, y es una suerte de breve exposición verbal que el realizador hace del proyecto a filmar, ante un jurado que decide, en unos cuantos minutos, si la empresa televisiva que representan invertirá o no en el documental que le acaban de platicar.

No obstante, esta especie de comparecencia en busca de socio y exhibidor que es el *pitching*, se ha convertido en una práctica que demanda de los documentalistas habilidades ajenas a su quehacer, como las relaciones públicas y el histrionismo, ya que los jurados que deciden el futuro de decenas de documentales, frecuentemente califican positivamente a aquellos cineastas que mejor "venden" su proyecto; entendiendo el verbo vender como sinónimo de actuar o hacerse el simpático para ganarse el asentimiento de sus socios potenciales.

No está entre las tareas de un escrito como éste, indicarle a los departamentos de compras de las televisoras europeas cómo han de hacer su trabajo ni llamar a los documentalistas a la circunspección. Sí entra en el horizonte de este texto, en cambio, objetar la adopción de la práctica del *pitching* en México, así como su trasplante en el jardín de la enseñanza del documental.

Y es que inculcar a los nuevos cineastas el desarrollo de habilidades en el ámbito de la autopromoción y la venta de sí mismos, es como inocularles una enfermedad derivada de la industrialización, pero sin convidarles ninguno de los beneficios que ésta conlleva.

Adiestrar a los futuros documentalistas en el ejercicio del *pitching*, es como enseñarles a hacer ruido sin recoger nueces, o a alimentarse con las migajas que dejan quienes dictan la moda.

La práctica del *pitching*, dissociada de la comercialización y la difusión de los documentales, que le dieron origen, no únicamente es una distorsión en sí, sino que puede convertirse en un factor que incida nocivamente en uno de los aspectos estratégicos del aprendizaje y la práctica del cine documental: el guión.

Por este camino, fomentando esa suerte de performance mercantil que es el *pitching*, y las carpetas, como nueva versión de las tablas sagradas del documental, se empuja al aprendiz a desviar la atención de las tareas básicas que debe atender —relacionadas con el dominio de las funciones de organización, ordenamiento y poder persuasivo del guión—, para llevarlo a ocuparse de quehaceres ajenos a los propios del oficio que pretende dominar. Hacer de los nuevos documentalistas, expertos en el diseño gráfico, las relaciones públicas y la pantomima, es como enseñar a los futuros médicos a meterse en una botarga para promover la venta de medicamentos, o como enseñar a las jóvenes actrices a prostituirse a cambio de un papel en un film.

Manual para destripar documentales

El autor de estas líneas confiesa haber intentado incluir en este capítulo algunos apartados que mostraran distintos modelos de tratamientos de guiones para documental, atendiendo a diferentes estilos, modos de ver, objetivos y estrategias, con el propósito de acercar al lector a un panorama más rico de esta materia. Al final de cuentas fue inevitable prescindir de esa idea por varias razones. Las principales tuvieron que ver con las dificultades para hacer referencia a películas al alcance de todos los lectores; también a la inabarcable diversidad de tratamientos que existen en el guión para documental (lo que equivaldría a cargar los dados a favor de los modelos elegidos) y, en tercer lugar, a que no

se puede plantear u
con el material film
que esa variante de l

No obstante, re
viable, y probablen
cio opuesto al de co
tos documentales t
superficiales, efica
entender cómo fuer
componentes las raz
filmes son buenos, r
rridos.

Para llevar a ca
es una copia maneja
artefacto que le per
avanzar a lo largo de
y paciencia.

Una autopsia, co
sado en la disección d
zar sus partes, se bus
medad que sufrió en
formular un diagnóst
deriva del griego *αὐτοψία*
y significa por tanto: «

La práctica prop
objetivos a una autop
ces, sin interrupcione
te revisarlo a detalle,
cuantas veces sea nece
mentos empleados po
el modo en que dicho
y relacionados entre sí

Puede ser, incluso,
secuencias o bloques e

se puede plantear un ejercicio de guión para montaje si no se cuenta con el material filmado a partir del cual emprender esa tarea, por lo que esa variante de la escritura de documentales quedaría relegada.

No obstante, respondiendo a la misma inquietud, se consideró viable, y probablemente provechoso, proponer al lector un ejercicio opuesto al de construir un guión: practicar la autopsia a cuantos documentales tenga a su alcance (buenos, malos, profundos, superficiales, eficaces o aburridos), con el propósito de intentar entender cómo fueron contruidos, así como de encontrar en sus componentes las razones por las que el lector consideró que esos filmes son buenos, malos, profundos, superficiales, eficaces o aburridos.

Para llevar a cabo estas prácticas, lo único que se requiere es una copia manejable del documental que interese al lector; un artefacto que le permita ver la película, detenerse, retroceder y avanzar a lo largo de ella cuantas veces sea necesario; lápiz, papel y paciencia.

Una autopsia, como sabemos, es un procedimiento médico basado en la disección de los cadáveres. Al abrir un organismo y analizar sus partes, se busca obtener información verificable de la enfermedad que sufrió en vida el dueño de ese cuerpo, y se hace posible formular un diagnóstico final, muy preciso. El término "autopsia" deriva del griego *αὐτός* *autós*, «uno mismo», y *ὄψις* *opsis*, «observar», y significa por tanto: «ver por uno mismo».

La práctica propuesta, análoga en cuanto a procedimientos y objetivos a una autopsia, exige ver por uno mismo, dos o tres veces, sin interrupciones, el documental a analizar, y posteriormente revisarlo a detalle, deteniéndose en cada momento significativo cuantas veces sea necesario, con el propósito de identificar los elementos empleados por quienes lo hicieron, así como para analizar el modo en que dichos componentes fueron abordados, ordenados y relacionados entre sí.

Puede ser, incluso, muy útil analizar cuadro por cuadro aquellas secuencias o bloques en los que el montaje del documental así lo

demande. Es recomendable que dicho ejercicio analítico pase por el papel, puesto que al plasmar las conclusiones de la observación que se realiza, se obtiene mayor provecho.

Quien acepte llevar a cabo una exploración como la que aquí se propone, reparará en lo esclarecedor que es, por ejemplo, el ejercicio de trasladar el contenido del documental a un esquema lineal trazado en un papel con distintos colores; un ejercicio que puede enriquecerse identificando en esa línea de tiempo los elementos estructurales y temáticos; el empleo de los recursos informativos, como entrevista, voz en off, rótulos, y otros elementos expuestos en este texto.

La práctica de autopsias filmicas —de buenas autopsias, de preferencia— permitirá a quien las haga, identificar con claridad el género desde el cual se propuso acercarse al tema tratado, los elementos estructurales y estratégicos elegidos, los aciertos y los errores; los excesos y las carencias. Se trata, pues, de una práctica analítica y formativa de primer orden, al alcance de todos gracias a las innovaciones tecnológicas que hoy permiten tener en un espacio mínimo, y a un costo relativamente bajo, decenas de filmes documentales de gran calidad, y de los otros, así como un artefacto que permite analizarlos con un detalle que los primeros documentalistas no imaginaron.

ins

Minucias

La apropiación q
llevar a cabo su
tienen que ver co
Una parte sustan
agrupar o sistem
secretos o los tru

Ese conjunt
sueñas, pueden s
boración de guio
agruparlos.

Es de supor
que sean los pro
abordarlo, pasa p
nencia de intenta
de consideracion
minar: instruccio
referimos?

A que una p
que se ocupa care
escogido para ace
fracasar, asimismo

cio analítico pase por el
s de la observación que

ón como la que aquí se
por ejemplo, el ejercicio
n esquema lineal traza-
rcicio que puede enri-
o los elementos estruc-
os informativos, como
ntos expuestos en este

enas autopsias, de pre-
car con claridad el gé-
a tratado, los elemen-
iertos y los errores; los
práctica analítica y for-
racias a las innovacio-
n espacio mínimo, y a
documentales de gran
ue permite analizarlos
as no imaginaron.

13. Apuntes misceláneos

instrucciones para después de las instrucciones

Minucias

La apropiación que el cineasta de no ficción hace de un método, para llevar a cabo su tarea, o la creación de una forma de trabajo propia, tienen que ver con la formación peculiar y con la experiencia de éste. Una parte sustantiva de esas formas de trabajo suelen ser difíciles de agrupar o sistematizar, de ahí que frecuentemente se hable de los secretos o los trucos del oficio.

Ese conjunto de minucias técnicas y claves que van quedando sueltas, pueden ser útiles para quien empieza a interesarse en la elaboración de guiones para documental, no obstante la dificultad para agruparlos.

Es de suponer que cada proyecto documental, por rigurosos que sean los procedimientos que el guionista-realizador usa para abordarlo, pasa por detalles difíciles de clasificar. De ahí la pertinencia de intentar enunciar, a lo largo de este capítulo, un conjunto de consideraciones sobre diversos temas, a las que podemos denominar: instrucciones para después de las instrucciones. ¿A qué nos referimos?

A que una película documental puede fallar porque el tema del que se ocupa carezca de interés y de originalidad, o porque el género escogido para acercarse al mismo no haya sido el indicado. Podría fracasar, asimismo, porque se haya estructurado de una manera in-

adecuada, o por alguna otra razón referida a la toma de las decisiones centrales a cargo del guionista-realizador. Sin embargo, un documental puede también fallar, no obstante que para su elaboración se haya elegido un buen tema, se haya abordado desde el género más adecuado y se le haya estructurado acertadamente, porque en su resultado final estén presentes varios detalles descuidados.

Un film salpicado, por ejemplo, de defectos técnicos atribuibles al trabajo del fotógrafo, del sonidista o del posproductor, estará condenado al fracaso aunque el guionista haya cumplido correctamente con su quehacer. Por el mismo camino, un film puede naufragar también porque el escritor del documental haya desestimado el cuidado de algunos de los pormenores de su propio quehacer, que parecen irrelevantes si se les toma aisladamente, pero que, sumados, pueden llegar a torcer el resultado del producto final.

¿A qué clase de detalles nos referimos? Pues, por ejemplo, a que algunas secuencias estén parcialmente desordenadas y provoquen confusión, o a que a lo largo del relato se divida frecuentemente la atención del espectador; a las reiteraciones; a la presencia excesiva de un entrevistado en pantalla; a un criterio inadecuado en la selección de las imágenes que ilustran una entrevista, o a la deficiente elaboración del texto que lee un narrador, entre otros errores.

Andando por ahí, conviene entender que el espectador que llega hastiado al momento de los créditos finales, normalmente no hace un recuento de los detalles fallidos, porque suele no ser consciente de ellos, sino que sencillamente encuentra que la película es mala o aburrida, o ambas cosas, y punto.

De ahí la necesidad de atacar estas instrucciones para después de las instrucciones.

La imagen y la palabra

Como ya se ha señalado en otro pasaje de este volumen, uno de los errores más frecuentes en que incurre el escritor de documenta-

les principiante su propio signifi- te éstas son cap- creer que las in- cuentemente ca- nista-realizador pertenece, le ha- posee o intuye- estar implícita e-

Cuando se conocido en un- so), el guionista se trata, y que a- hecho de esa pe- cual ahorra al g-

No obstan ámbito deporti- puesto que se t- la audiencia.

Para quien que no todo el del tema que ab- conozca el orige- tador medio no- y las implicacion- de la informació- prensión que el-

En algunos correspondiente- sociedad tienen- tirá el público e- talla. No obstan- Porque los indi- como público, s-

les principiante, es atribuir a las imágenes la propiedad de explicar su propio significado e implicaciones, más allá de lo que realmente éstas son capaces de explicar. El documentalista inexperto suele creer que las imágenes poseen una carga informativa de la que frecuentemente carecen. Un error que suele fundarse en que el guionista-realizador conoce el origen de cada escena y sabe a qué todo pertenece, le hace suponer —equivocadamente— que el espectador posee o intuye dicha información, sin reparar en que ésta suele no estar implícita en una escena.

Cuando se emplea, por ejemplo, la imagen de alguien muy conocido en un entorno determinado (digamos, un deportista famoso), el guionista-realizador confía en que el público sabrá de quién se trata, y que automáticamente echará mano de la idea que se ha hecho de esa persona, así como cierta información básica de ella, lo cual ahorra al guionista tiempo, explicaciones y trabajo.

No obstante, al exhibir esa imagen a un público ajeno al ámbito deportivo, todo ese bagaje informativo se desvanecerá, puesto que se trata de alguien desconocido para buena parte de la audiencia.

Para quien escribe documentales es importante tener presente que no todo el público cuenta con los mismos antecedentes acerca del tema que aborda su película, y que lo más probable es que nadie conozca el origen de las escenas que él incluye, por lo que el espectador medio no estará en condiciones de comprender el significado y las implicaciones de aquellas imágenes que no estén acompañadas de la información precedente y/o contextual que le permitan la comprensión que el escritor de documentales desea.

En algunos casos el guionista elige, por ejemplo, las imágenes correspondientes a un suceso del que tanto él como un sector de la sociedad tienen formada una opinión, mismas que supone compartirá el público en general en cuanto esas escenas aparezcan en pantalla. No obstante, tales previsiones suelen no cumplirse: ¿por qué? Porque los individuos que integran a ese grupo diverso conocido como público, son dueños de distinta información acerca de lo que

sucede en su entorno, y porque sus nociones acerca del contexto en el que las escenas se producen, es también diferente.

Como ya se ha comentado en otros apartados de este volumen, Bill Nichols afirma que «en el mejor de los casos las imágenes pueden ilustrar una cuestión que a la larga tendrá que recurrir a las palabras para exponer su significado e implicaciones»,¹ un principio que es necesario tener siempre presente. Por ese camino, el escritor de documentales tendrá que dedicar buena parte de sus empeños en buscar la mejor manera de asociar las imágenes que pretende utilizar, con la información necesaria para su cabal comprensión (una operación que suele pasar efectivamente por las palabras) y así dilucidar —con rigor— en qué casos las imágenes exponen de manera suficiente su propio significado y en cuáles requieren de la palabra hablada o escrita para alcanzarlo plenamente.

Podólogos filmicos

El pie de foto es un viejo recurso del periodismo impreso que, como todos sabemos, consiste en agregar en la parte inferior de una fotografía —a sus pies— un texto que ayude al lector a comprender el significado de aquella desde el punto de vista informativo, o que enriquezca su apreciación con un comentario u opinión.

Dependiendo del estilo de cada publicación, así como de la pericia del encargado de elaborar los pies de foto, los hay informativos y de opinión; breves y farragosos; consabidos e ingeniosos, y útiles e innecesarios.

Frecuentemente una parte del trabajo del escritor de documentales consiste en elaborar algo muy parecido a los pies de foto que acompañarán a las imágenes que utilizará en su documental. Esta tarea consiste en decidir qué escenas requieren de datos com-

¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p. 32.

plementario información espectador definir el estilo

En ciertos narrador (la cabo quien e un trabajo p dos pasajes c

En much mación com el espectador de esas escen

El guion de interactua perder de vis le ocupa.

La voz de D

El relato a ca sido emplea

Contra l narrador es guna época s hay muchos quienes sus e pues aducen de ese narra ellos— desde

No obst volumen, esa dad en el co

plementarios, cuáles pueden prescindir de ellos, y qué clase de información, o de opinión, es necesario agregar, tanto para que el espectador comprenda el relato que se le presenta, como para definir el estilo que habrá de prevalecer en dichos textos.

En cierto sentido el escrito que se elabora para ser leído por un narrador (la voz en off), suele ser un ejercicio similar al que lleva a cabo quien elabora los pies de foto en la redacción de un periódico; un trabajo parecido también al de asociar con imágenes determinados pasajes de una entrevista.

En muchos casos la función de este quehacer es dotar de información complementaria y articulada a las escenas filmadas, para que el espectador consiga comprender el significado y las implicaciones de esas escenas que discurren ante sus ojos.

El guionista tiene, pues, la tarea de decidir de qué manera habrá de interactuar la palabra —hablada o escrita— con las imágenes, sin perder de vista la estrategia general de elaboración del discurso que le ocupa.

La voz de Dios y la voz del observador

El relato a cargo de un narrador, o voz en off, es un recurso que ha sido empleado en muchos documentales, para bien y para mal.

Contra lo que suponen los buscadores de novedades, la voz del narrador es un recurso, noble y útil. Si bien es cierto que en alguna época se abusó de este procedimiento, también es verdad que hay muchos ejemplos de magnífico empleo de la voz del narrador, a quienes sus detractores denominan burlescamente «la voz de Dios», pues aducen que en los documentales no se justifica la presencia de ese narrador omnipresente y omnisapiente que habla —según ellos— desde las alturas.

No obstante, como ya hemos visto en otros apartados de este volumen, esa clase de relator justifica su presencia y basa su autoridad en el conocimiento de los hechos que posee. Un conocimiento

que suele ser mayor al de los protagonistas y el público, puesto que suele ser producto de un largo y cuidadoso proceso de investigación, reflexión y análisis, al que no han llegado los demás.

Al parecer, buena parte de las críticas relativas a «la voz de Dios» se refieren a un estilo —al viejo estilo de narrar—, que ciertamente se impuso al cine documental durante décadas, a través de formas ampulosas, en tono sentencioso y docto y, lo que es peor, restando importancia y significado a la imagen.

No obstante, actualmente es fácil encontrar variadas propuestas de uso de la voz del narrador, que responden a una diversidad de estrategias y estilos. Se trata de modelos justificados, eficaces y estilísticamente adecuados. En algunos casos porque el narrador se asume claramente como la voz de quien está detrás de la investigación y la argumentación presentadas; en otros, porque el propio realizador toma la palabra para ofrecer información ligada a su propia experiencia como tal; en algunas más, porque el documentalista interviene como narrador desde una perspectiva autobiográfica; o porque la elaboración estilística anula cualquier posibilidad de evocar o remitirse a «la voz de Dios».

Interacción de imagen y palabra

El texto que habrá de ser leído por un narrador —en cualquiera de sus modalidades— puede haber sido esbozado en el guión previo al rodaje, pero debe ser reelaborado una vez que la filmación ha concluido y se cuenta ya con las imágenes que habrán de integrar el documental. Entonces el guionista trabajará el texto definitivo para el narrador, buscando en todo momento la interacción entre imagen y palabra, asignándole a ésta la función que desempeñará, de la manera más precisa posible; es decir, definiendo si el relator se limitará a ofrecer escuetamente aquella información indispensable para respaldar a la imagen o si su función es hacer comentarios, emitir opiniones, u otras.

Igual que
prensa escrita,
material filmado
un buen texto

Normalm
plantea, se ma
el complemen

Naturalm
material filma
discurso en el
que el editor t
relacionadas c

Quien pr
imagen a las p
tivo, interpreta

Es neces
a un narrador
de recursos, p
la concisión d
mente. Dos cu
entrevistas.

Cuando la en

La conversació
de documenta
imágenes expo
algunos guion
trevista y el tes

Cuando e
en off y opta p
los protagonistas
nista lleva a ca

Igual que sucede con quienes elaboran los pies de foto en la prensa escrita, sólo a partir de un conocimiento exhaustivo del material filmado y del orden en que será presentado, es posible elaborar un buen texto para la narración.

Normalmente los resultados de un trabajo como el que aquí se plantea, se materializan en textos que no adquieren sentido pleno sin el complemento de la imagen.

Naturalmente, aquel que no establezca la interacción entre el material filmado y el texto que redacta, corre el riesgo de elaborar un discurso en el que la palabra reste importancia a la imagen, puesto que el editor tendrá que acompañar el texto con escenas vagamente relacionadas con aquél.

Quien procede de este modo, suele subordinar el papel de la imagen a las palabras, despojando a aquélla de sus valores informativo, interpretativo y estético.

Es necesario tener en cuenta que el procedimiento de recurrir a un narrador fuera de cuadro, permite una considerable economía de recursos, puesto que pone al alcance del guionista la brevedad y la concisión de que es capaz la palabra escrita trabajada cuidadosamente. Dos cualidades difíciles de alcanzar en los relatos basados en entrevistas.

Cuando la entrevista guía el relato

La conversación filmada es otro de los caminos que sigue el escritor de documentales para conseguir que la palabra contribuya a que las imágenes expongan su significado e implicaciones. Naturalmente, algunos guionistas suelen alternar la voz de un narrador con la entrevista y el testimonio.

Cuando el guionista decide hacer a un lado el recurso de la voz en off y opta por la entrevista y sus derivados (como los diálogos de los protagonistas, la conversación que se filma mientras el protagonista lleva a cabo sus actividades cotidianas o camina por la calle, o

cuando el relato de éstos se da fuera de cuadro), está trasladando la función que cumple el narrador, a las voces de quienes protagonizan el documental.

No obstante, esta operación demanda ciertas previsiones técnicas para que ese recurso sea verdaderamente eficaz. Una tarea que requiere de asegurarse de que los entrevistados —al menos algunos de ellos— incluyan en sus respuestas la información necesaria para la comprensión del film que se realiza. Es decir, que respondan, de manera suficiente y explícita, a las cuestiones fundamentales del tema que se aborda. De lo contrario, si las respuestas de los entrevistados son fragmentadas, fuera de contexto o lacónicas, plantearán serios problemas para la elaboración de un relato coherente durante el proceso de montaje de la película.

El escritor de documentales debe prever esta situación y anticiparse, recordándole al realizador —o teniendo presente, en caso de que juegue ambos papeles— que en las entrevistas que realice se deberá intentar que quienes hablen para la cámara en cumplimiento de la función del narrador, incluyan en sus respuestas el enunciado de la pregunta. Por ejemplo, el protagonista del documental cuyo guión fue tomado como ejemplo en el capítulo 11 de este texto, Antonio Nava, puede responder a la pregunta: ¿en dónde se desarrolló tu infancia?, de dos modos distintos:

1. En Tacubaya, aquí en el Distrito Federal, un barrio con mucha tradición.
2. Mi infancia se desarrolló en el barrio de Tacubaya, aquí en el Distrito Federal, un barrio con mucha tradición.

Como podrá apreciar el lector, la primera respuesta no incluye la pregunta, y por lo tanto, no se explica por sí misma; de tal suerte que, de ser incluido ese fragmento de la entrevista en el film, la información que ofrezca será confusa e incompleta, y hará necesario dotarla de datos adicionales para su cabal comprensión. Cosa que no sucede con el ejemplo número 2, que es ejemplo de una respuesta suficiente y de fácil comprensión.

El guion
aporten los
el relato y co

Es neces
las palabras
giendo un r
lo que signif
menos sinté
bemos, la es
vez— norma
discurso, qu

La elabo
sente un in
pantalla, est
pobre aporte
éstos en pan
cada entervi
dad de palab
bridad), se c
cuadro, irá d
za que inevit
rostro de un

Normal
dad que desp
determinado
regular, sea i

Si, por e
y aceptable m
cinco veces,
nes serán vis
tro, forma de
siempre que
obstante, las
pectador las

El guionista-realizador debe asegurarse de que los entrevistados aporten los datos necesarios para que el espectador pueda situarse en el relato y comprender de qué se le habla.

Es necesario, asimismo, que quien opta por la fórmula de situar las palabras en voz de los entrevistados, tenga presente que está eligiendo un recurso que no suele propiciar la economía de lenguaje, lo que significa que un relato de esas características generalmente es menos sintético que los basados en la voz en off, ya que como sabemos, la escritura —siempre susceptible de ser revisada una y otra vez— normalmente permite un mayor control y precisión sobre el discurso, que aquel que se basa en el discurso improvisado.

La elaboración del relato basado en entrevistas, exige tener presente un inconveniente más: la presencia de los entrevistados en pantalla, está sujeta a un proceso de desgaste gradual derivado del pobre aporte que en materia visual supone la reiterada aparición de éstos en pantalla. Así, no obstante que se evalúe cuidadosamente a cada entrevistado de acuerdo a atributos como su presencia, facilidad de palabra, expresión gestual, y su pertinencia (y aun su celebridad), se debe tener presente que cada nueva aparición de éste a cuadro, irá desagregando interés a ojos del espectador, por la pobreza que inevitablemente reporta en el aspecto visual la repetición del rostro de un entrevistado.

Normalmente, el espectador satisface en poco tiempo la curiosidad que despierta en él alguien que, desde la pantalla, le habla sobre determinado tema. De ahí que cada nueva aparición de éste, por lo regular, sea inversamente proporcional al interés del público.

Si, por ejemplo, un prestigiado académico con buena presencia y aceptable manejo del lenguaje, aparece a lo largo de un documental cinco veces, habrá que tener presente que sus dos primeras apariciones serán vistas con interés por el espectador que observará su rostro, forma de expresión, manera de ocupar el espacio y de gesticular, siempre que la información u opinión que ofrezca sea pertinente. No obstante, las apariciones sucesivas carecerán de ese interés, y el espectador las aceptará a condición de que sean breves y sustanciosas.

Así, cada presencia adicional de nuestro académico será vista por el espectador como una carga visual muerta, lo que dará como resultado en un discurso predecible y aburrido a ojos de éste.

La palabra, esa ¿intrusa?

En la abundante producción de filmes de no ficción de las últimas décadas, existen un conjunto de trabajos que se basan en la imagen, la música, los sonidos incidentales, así como en el poder del montaje; es decir, películas documentales que prescindan completamente —o casi— de la palabra hablada y escrita.

Estos filmes se suelen inscribir en los géneros del documental de ensayo o de crónica, lo que significa que quienes los realizan desdeñan, al menos parcialmente, las tareas informativas, y prefieren avocarse a capturar atmósferas, a la contemplación y a la reflexión, intentando incursionar —a veces— en los terrenos de la “poesía” visual.

Es obvio que esta clase de planteamientos propone una relación inversamente proporcional entre palabra e información: a menos palabras —habladas o escritas—, menos información general y mucha menos información detallada. También está claro que el escritor de documentales que elige esta vía, debe confiar en lo que las imágenes explican de su propio significado, y en el montaje, capaz de dotarlas de nuevos sentido y significado.

No obstante la indiscutible calidad y originalidad de muchos de estos documentales, es preciso advertir acerca de los riesgos que se corren cuando se pretende aplicar este modelo a temas en los que la obligación de procesar y transmitir información, más o menos abundante y detallada, es ineludible.

Conviene advertir de los riesgos que implica toda operación de esas características, puesto que la relación que existe entre la información compleja y la palabra, es directa e inevitable.

Es pertinente, asimismo, comentar que el axioma: a menos palabras, más calidad en el producto final, que algunos entusiastas

pretenden tom
documental la
trusa; el adven
recurso del que
y afortunado. E
siderablemente
voz en off de n
sociales ocupa
tales».²

Siguiendo a
labra hablada o
mario en el ámb
de ella con magi

No debemo
mental generalm
de los objetivos
preciso echar ma
sos a nuestro alc

El código del re

Sabemos que cu
estructura un relato
que integrarán el

Para quien e
sente que los prin
importancia espe
breve periodo de
asuntos, gradualm
ser atrapado por
ante sus sentidos.

² *Ibidem*, p. 51.

pretenden tomar como bandera, es refutable. En materia de cine documental la palabra no es —ni debe ser vista— como una intrusa; el advenimiento del sonido al cine, trajo al documental un recurso del que muchos cineastas han hecho un empleo abundante y afortunado. Bill Nichols afirma que «el documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en off de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales».²

Siguiendo a este prominente autor, podemos afirmar que la palabra hablada o escrita no importuna, ni representa un recurso primario en el ámbito del documental, por más que algunos prescindan de ella con magníficos resultados.

No debemos olvidar que la vocación utilitaria del cine documental generalmente impone recursos y procedimientos en función de los objetivos que persigue cada film, y que para alcanzarlos es preciso echar mano, de la mejor manera posible, de todos los recursos a nuestro alcance.

El código del relato

Sabemos que cuando se escribe un guión para documental, se estructura un relato; es decir, se intenta dotar de orden a los elementos que integrarán el relato que se piensa llevar a la pantalla.

Para quien escribe esta clase de películas, es necesario tener presente que los primeros momentos del film que vislumbra, tienen una importancia especial de cara al espectador, puesto que ocupan un breve periodo de transición en el que éste se “desconecta” de otros asuntos, gradualmente fija su atención en la pantalla y se dispone a ser atrapado por las imágenes y sonidos que empiezan a discurrir ante sus sentidos.

² *Ibidem*, p. 51.

De ahí que la tarea del guionista en ese momento sea intentar —como ya se ha señalado— “enganchar” al espectador con un inicio atractivo, así como anunciarle el tema a tratar. No obstante, además de estas tareas ya comentadas, el guionista debe cumplir otro cometido: plantear el código de su película.

Cuando hablamos del *código*, nos referimos a un sistema de signos a partir del cual se elabora un relato, un relato cinematográfico en este caso. Nos referimos a las claves estratégicas y a los recursos que se emplearán sistemáticamente en la elaboración del mismo. Por ejemplo, si el guión se vale de un narrador fuera de cuadro o si la información es aportada por un grupo de personas entrevistadas, o a través de rótulos sobreimpresos a la imagen, o una combinación de algunos o de todos éstos. Si la música va a jugar un papel preponderante en el relato, si la cámara va a permanecer fija o si se moverá constantemente, etcétera.

A través de ese código el guionista realizador deja claro al espectador, en esos primeros instantes del film, de qué recursos decidió valerse para soportar la información, opinión y el análisis, contenidos en la película, así como otros elementos del relato, como el estilo, tanto de la fotografía como del montaje, el tono general del documental, así como si se emplearán imágenes de diversas procedencias, signos de puntuación, así como otros recursos narrativos y estilísticos.

La importancia de tener presente esta noción, radica en que durante los primeros minutos de visión de un documental, el espectador experimenta un rápido proceso de adaptación al modo de relatar que se le propone. En dicho proceso, éste apela a su propia cultura cinematográfica, así como a su bagaje de conocimientos. Así, quien está frente a la pantalla, de inmediato se remite al recuerdo de otras películas, en busca de modos de narrar conocidos o similares, lo que le facilita seguir el documental valiéndose de esa especie de instrumental con que cuenta como habitual receptor de mensajes.

Dicho proceso es análogo al que experimenta quien hace una visita guiada a un lugar de interés histórico, científico o artístico.

Una experiencia que características de la perspectiva física, a su tono de proporcionar la información.

Como consta en este tipo, una vez que se adapta a la adaptación a las necesidades de atención se concentra en el conocimiento se facilita la tarea que aporte el espectador.

Así, se puede apreciar una especie de concentración que está facilitando al espectador ver y oír, y contribuye a nada del mismo, pero así como la unidad de comprensión del documental.

Es importante mostrar en los primeros minutos que tendrá el documental que se maneja de manera predecible y carencia de auspiciar la elaboración de percibir al documental conlleva usar capacidades que tienen que ver con el tono y otras características.

No está mal tener en cuenta y la coherencia de claridad al mismo tiempo al espectador sin comprometer.

Una experiencia que pasa por un proceso de adecuación a las características de la persona que se encarga de guiar; es decir, a su aspecto físico, a su tono de voz, dicción, modo de gesticular y manera de proporcionar la información.

Como consta a quien haya cursado una experiencia de este tipo, una vez que se cumple ese breve momento de familiarización o adaptación a las características de quien conduce el recorrido, la atención se concentra en los pormenores del lugar visitado, cuyo conocimiento se facilita y enriquece con la información complementaria que aporte el propio guía.

Así, se puede afirmar que cuando el guionista deja ver esa especie de concentrado de recursos y estilo al inicio de su documental, está facilitando al público el seguimiento del relato que empieza a ver y oír, y contribuye a que aquél pueda tener una visión más ordenada del mismo, puesto que la repetición de los recursos a utilizar, así como la unidad estilística del relato, contribuyen a una mejor comprensión del documental.

Es importante advertir, sin embargo, que la conveniencia de mostrar en los primeros momentos las claves técnicas y de estilo que tendrá el documental, no significa que éste tenga que apearse de manera rígida al código propuesto ni que éste deba ser predecible y carente de rupturas o sorpresas. No se trata, pues, de auspiciar la elaboración de relatos consabidos y monótonos, sino de aperebir al documentalista inexperto acerca de los riesgos que conlleva usar caprichosa o desordenadamente los distintos recursos que tienen que ver con la palabra, o cambiar inopinadamente el tono y otras características del relato.

No está mal tener presente que la homogeneidad de recursos y la coherencia de su empleo en el relato, contribuyen a dotar de claridad al mismo y son un magnífico punto de partida para guiar al espectador sin confusiones ni extravíos.

Divide y embrollarás

Uno de los errores más habituales en los principiantes, al que por cierto no son ajenos algunos cineastas con experiencia, es el de suministrar simultáneamente al espectador información con distintos contenidos.

Cuando el realizador —en complicidad con el editor— deciden, por ejemplo, incluir la imagen de una nota impresa en un periódico, al mismo tiempo que la voz de un entrevistado habla de un asunto distinto de aquel al que la nota alude, la atención de quien ve y escucha se suele dividir, al extremo de que no comprende ni lo que la imagen le muestra ni lo que las palabras le dicen.

Salvo en casos excepcionales, nuestras capacidades no alcanzan para dar seguimiento ni para comprender y procesar informaciones distintas que nos son ofrecidas al mismo tiempo a través de la vista y del oído.

Generalmente no es posible comprender lo que se nos ofrece para su lectura y se nos dice simultáneamente, aun cuando ambas informaciones tengan alguna relación entre sí. No es posible, a menos que los contenidos converjan. Es decir, que mientras la voz de un entrevistado diga, por ejemplo: «Ese día el país sufrió una gran conmoción», en el titular de un diario se lea, por ejemplo: «Conmoción en todo México».

No obstante, si la voz del narrador se refiere a algo levemente distinto a lo que muestran las palabras impresas, la atención del público quedará dividida y perderá la información que el film intentaba proporcionarle. Así, siguiendo con el ejemplo anterior, si el entrevistado dice: «Ese día el país sufrió una gran conmoción», y en el titular del periódico leemos: «Consternación general por la tragedia», lo más probable es que el espectador se pierda.

La unión de dos imágenes, a pantalla partida, puede crear el mismo problema. Si, por ejemplo, en una de las mitades de la pan-

talla está la imagen dividida, y en la otra la imagen sea altamente detallada, la atención del espectador se dividirá. Si la imagen contiene mucha información o por cualquier otro motivo se dividirá.

Más allá de los límites de nuestras capacidades, lo verdaderamente importante es que nuestras capacidades son relativamente limitadas. No es posible para "leer" algo y al mismo tiempo para "oír" algo. No es posible asimilar lo que nos ofrecen a través del sonido. Solemos tener dificultades para comprender y procesar aquello que nos ofrecen a través de la vista y los sonidos.

No está de más recordar que nuestras capacidades demandan la misma atención para ser comprendidas y procesadas. No es posible comprender la misma densidad de información a través del sonido y la vista. Si el sonido tiene la misma densidad de información que la imagen, la atención para ser comprendida y procesada se dividirá.

Dividir la atención del espectador es algo que se enfrenta a un problema de organización de imágenes y sonidos, ya que el espectador también provocará dificultades para comprender a evitar cuando lo que se le ofrece se pone delante de él.

La imagen y la palabra

Quien escribe y lee puede recurrir a la imagen o a la palabra o escrita; es

talla está la imagen de un entrevistado que habla de un tema determinado, y en la otra discurre una imagen alusiva a ese tema, cuya visión sea altamente demandante para el espectador, ya sea porque contiene mucha información, movimientos de cámara complejos o por cualquier otra característica, la atención del espectador se dividirá.

Más allá de la conveniencia de evitar deslices como los mencionados, lo verdaderamente útil de este tema es tener presente que nuestras capacidades sensoriales y mentales como espectadores, son relativamente limitadas y que requerimos de cierto orden y tiempo para "leer" aquello que se nos muestra en una pantalla, o para asimilar lo que nos es comunicado a través de un amplificador de sonido. Solemos demandar tiempo y orden para comprender y asimilar aquello que nos es expuesto mediante la mezcla de imágenes y sonidos.

No está de más, entonces, entender que no todas las imágenes demandan la misma atención ni el mismo tiempo para ser contempladas y comprendidas, ni todas las frases escritas o habladas son de la misma densidad. Tampoco todas las combinaciones de imagen y sonido tienen la misma complejidad, ni demandan la misma atención para ser comprendidas.

Dividir la atención del espectador no es, entonces, el único riesgo que se enfrenta cuando se lleva a cabo la combinación de imágenes y sonidos, ya que una mala valoración de ambos factores puede también provocar indigestión visual y empacho auditivo: dos riesgos a evitar cuando lo que se busca es que el espectador asimile lo que ponemos delante de él.

La imagen y la tarea de ilustrar

Quien escribe y realiza documentales suele enfrentarse a la necesidad de recurrir a imágenes cuya función es ilustrar la palabra hablada o escrita; es decir, de acompañar el texto que lee un narrador

fuera de cuadro, lo que dice un entrevistado o un escrito impreso en la película.

La función de ilustrar, asignada a la imagen, es menos exigente que la que juega cuando es colocada en el centro del discurso; es decir, cuando ésta —libre de la palabra— carga con el peso del relato, ya sea por la tarea informativa que se le asigna, o por otros quehaceres, como los que la relacionan con el empleo de figuras retóricas.

Algunos han comparado a la imagen que se utiliza para ilustrar textos escritos, con los componentes empleados en la industria farmacéutica, conocidos como excipientes; es decir, con el elemento inerte que porta la sustancia activa.

Las escenas que son empleadas para ilustrar lo que dice un narrador o un entrevistado, suelen subordinarse a las palabras, y desempeñar una función semejante a la del excipiente: soportar o apoyar visualmente la carga informativa, opinativa o analítica que aportan aquéllas.

Es aconsejable que el guionista que propone la ilustración de lo que dirán los entrevistados o el narrador en el futuro film, acuda a escenas cuyo contenido se relacione, lo más estrecha y lógicamente posible, con lo que expresarán las palabras. No obstante, este ejercicio suele topar con algunas dificultades.

La primera de ellas es prever que se cuente con suficientes imágenes apropiadas para llevar a cabo dicha ilustración; es decir, prever en el guión la filmación de las escenas que se requerirán para esa tarea.

El guionista, asimismo, ha de definir con claridad el contenido del texto que leerá el narrador fuera de cuadro, así como la relación entre entrevistas e ilustración; es decir, que hay que entender que parte de su tarea es establecer si los fragmentos de entrevistas a utilizar, serán o no ilustrados y con qué imágenes. Así, mientras más preciso se sea en la definición de las situaciones a filmar, menos problemas se presentarán en el momento de la edición y mejor será el resultado final.

El segundo problema es decidir cómo ilustrar conceptos vagos o demasiado abstractos. En ese caso hay distintas opciones: plan-

tear la filmación de conceptos, bu-
presen (una ta
comunes visu
ilustrar las fras
proviengan de

El guionista
evitar, hasta d
de un discurso
provienden de
imágenes, cua
de ser contrap
con el tema a
y consabidas.
cada en este te
del document
tiva de la imag
se pretende re

Antes de f
acerca de los in
tores o realizad
que acompañan
plo, que si la v
un perro, y así
escenas y la vo
peor aún, pued

Para concl
o no, y con qu
documental a r
que sea deseab
mes para defin
como material
en sí mismo o e
ción de la imag

tear la filmación de imágenes que ilustren de manera original dichos conceptos, buscando registrar imágenes que verdaderamente los expresen (una tarea que resulta muy complicada), recurrir a los lugares comunes visuales (una opción nada recomendable), o prescindir de ilustrar las frases que remitan a esa clase de conceptos cuando éstos provengan de entrevistas.

El guionista tiene, pues, entre las opciones a su alcance, que evitar, hasta donde sus posibilidades se lo permitan, la elaboración de un discurso en el que las palabras —especialmente aquellas que provienen de testimonios y entrevistas— estén acompañadas de imágenes, cuando éstas representan una carga visual nula que puede ser contraproducente en razón de su calidad o del pobre vínculo con el tema a que se refieren, o porque pueden resultar previsibles y consabidas. Es necesario tener presente que una decisión equivocada en este tema, puede redundar en perjuicio del resultado final del documental, puesto que cuando se fuerza la función ilustrativa de la imagen, se corre el riesgo de añadir un lastre al film que se pretende realizar.

Antes de finalizar con este apartado, debemos advertir al lector acerca de los inconvenientes de la ilustración literal. Algunos escritores o realizadores optan por seleccionar textualmente las imágenes que acompañan las palabras que lee el narrador; es decir, por ejemplo, que si la voz menciona la palabra perro, en la pantalla aparezca un perro, y así por el estilo; de tal suerte que la relación entre las escenas y la voz en off empobrece el discurso, lo hace predecible y, peor aún, puede llevarlo a niveles de humor involuntario.

Para concluir, dos comentarios: primero, la decisión de ilustrar o no, y con qué abundancia, las entrevistas que se utilizarán en el documental a realizar, es un asunto relacionado con el estilo, de ahí que sea deseable que el guión aporte criterios homogéneos y uniformes para definir esa tarea. Segundo, es muy importante no emplear como material de ilustración imágenes cuyo contenido sea relevante en sí mismo o en el contexto del documental, puesto que la interacción de la imagen con la palabra supone la división de la atención del

espectador, a la que ya nos hemos referido, casi siempre suficiente para que éste no sea capaz de concentrarse plenamente en lo que ve, o no lo aquilate.

Valoración y análisis de la imagen

Cuando se elabora un guión para la etapa de montaje del documental, es conveniente observar cuidadosamente cada imagen e intentar penetrar en lo que significa —tanto en sí misma como en su relación con otras— desde el punto de vista informativo, connotativo y estético.

La valoración de las imágenes, su clasificación de acuerdo al discurso que se pretende construir, es indispensable para asignarles el lugar y la función idóneos dentro del film que se prepara. Al agrupar las escenas de acuerdo a los criterios mencionados, se podrá establecer con precisión cuáles de ellas son adecuadas para cumplir la función de ilustrar, cuáles contienen información valiosa y se explican por sí mismas, y cuáles de ellas poseen importancia estratégica para el film que se realiza, sea por su extraordinario valor documental, por sintetizar alguna situación significativa para el relato, por su valor probatorio o porque, en el contexto del film que se elabora, adquieren la estatura de una metáfora.

Se trata, pues, de analizar cada escena con rigor e imaginación, y de llevar a cabo una selección cuidadosa que permita establecer cuáles de ellas quedan fuera del documental, cuáles deben ser incluidas y aquellas que son particularmente valiosas para el mismo.

El Leitmotiv

Se conoce como *Leitmotiv* a un recurso que tiene su origen en la música, que consiste en la recurrencia, a lo largo del conjunto de la obra, de una melodía o secuencia tonal corta y característica.

El uso
la pintura,
con el conte

En el c
suele ser ad
adquiere es
teriales de u
repetición o
discursos qu
tos por el es

Hablar
motivo, sinc
estructura del
representada
caos discurs
el recurso de
sos a lo largo

Se persigue

Uno de los vi
de los guionis
presión de qu
gan tanta imp
que obtuviero
no son fundar

No está c
retórica y de l
uno de los atr
a su trabajo, s
militud y la ef

Sin emba
vedad no sign

El uso del *Leitmotiv* es habitual y aceptado en disciplinas como la pintura, la arquitectura y el cine de ficción, y tiene que ver tanto con el contenido como con la solución formal de la obra.

En el caso del documental el empleo de este procedimiento no suele ser admitido, no obstante que su uso es frecuente; un uso que adquiere especial importancia en el caso de filmes basados en materiales de una gran diversidad de orígenes, puesto que mediante la repetición o la recurrencia temática y estilística se dota de unidad a discursos que —por su heterogeneidad formal— tenderían a ser vistos por el espectador como discursos caóticos.

Hablar de *Leitmotiv*, no es hablar de repetición mecánica de un motivo, sino de un juego complejo que toca a la forma y a la estructura del discurso a través de variaciones. La recurrencia formal representada por el *Leitmotiv* es un antídoto contra el desorden y el caos discursivos. También lo es, en una dimensión más simple, el recurso de la repetición; es decir, el empleo homogéneo de recursos a lo largo del discurso documental.

Se persigue la brevedad

Uno de los vicios más frecuentes en el documental es la propensión de los guionistas a elaborar discursos demasiado extensos. Da la impresión de que quienes escriben y realizan filmes de no ficción, otorgan tanta importancia a la información, los argumentos y las pruebas que obtuvieron y formularon, que les cuesta desprenderse de los que no son fundamentales.

No está de más recordar que de acuerdo a las enseñanzas de la retórica y de la propia historia del cine documental, la brevedad es uno de los atributos de que el escritor de documentales debe dotar a su trabajo, sin demérito de cualidades como la claridad, la verosimilitud y la eficacia.

Sin embargo, es preciso entender que la búsqueda de la brevedad no significa imponer al guionista la tarea de abreviar a toda

costa, en perjuicio del contenido útil y necesario del film. No se trata, pues, de hacer telegramas audiovisuales ni de mutilar lo que está sano. Lo que se persigue es exponer los contenidos de modo conciso, y de evitar —hasta donde sea posible— las digresiones y la desproporción entre discurso y tema. Se trata de buscar equilibrio entre el interés que pueda despertar el asunto que se aborda, y la extensión y densidad de la información que se ofrece en torno al mismo.

La tijera —obsoleto símbolo del corte en el proceso de edición— debe funcionar con el mismo rigor y convicción que emplea el escritor de documentales para oprimir las teclas. Tan importante como proponer nuevas andanadas de argumentos, pruebas y situaciones en el desarrollo del documental, es aceptar cuáles de ellas deben ser suprimidas. Se trata de una cuestión de equilibrio: saber añadir y sustraer; sugerir y callar. Se trata de nutrir al espectador con argumentos, no de embotarlo.

El guionista debe pensar en el probable espectador de su documental, como alguien a quien deberá intentar gratificar con la información que le entregue, cuidando la manera de hacerlo. Lo contrario tiene que ver con el riesgo de asediarlo con montones de datos, someterlo al hastío a cambio de enterarlo, de modo poco eficaz, de un asunto o un tema que podría ser de su interés.

Un documental no es un libro

Intento atar las últimas frases del apartado anterior con una frase obvia: un documental no es un libro.

Una película de no ficción es un conjunto de imágenes, sonidos y (casi siempre) palabras, registrados (o remitidos) a asuntos que tienen lugar en la realidad, captados por instrumentos que permiten imitar o registrar aspectos de esa misma realidad. Esos elementos, ordenados bajo un criterio determinado, impresos o grabados en un soporte material, son mostrados a personas que ven y escuchan di-

cho conjunto de minutos y genes.

Por este camino, exactitud, una película documental es un documental científico que éste.

El espectador tal para tomar una mayor facilidad una escena que las situaciones en cambio, si el libro no son las película o un documental presente la naturaleza.

Estas películas de documental de documental del que se expone información general así como del poder de información, oportunos. También en audiovisual documentalmente los impresos.

El cine documental confiable en las recidas cualidades la investigación contrastantes, por su claridad una impresión persuasivo de la información lo convierte.

Aquel espectador acerca del oído.

cho conjunto de imágenes y sonidos, frente a una pantalla, en unos minutos y generalmente una sola vez.

Por este camino, el espectador retiene en su memoria, con cierta exactitud, una parte de la información visual y auditiva que le ofrece un documental; pero no conserva la mayor parte de los datos específicos que éste contiene.

El espectador común y corriente suele no detener un documental para tomar notas, aunque la tecnología se lo permita con cada vez mayor facilidad; tampoco acostumbra recorrer el video en busca de una escena que contenga un dato en particular, ni coloca marcas en las situaciones a las que quisiera volver en otro momento; algo que, en cambio, sí suele hacer con los impresos. Las cualidades de un libro no son las mismas que posee una cinta de video, un rollo de película o un DVD. No está de más que el escritor de guiones tenga presente la naturaleza del medio que utiliza.

Estas perogrulladas nos pueden llevar a definir lo que el escritor de documentales ha de esperar, o confiar, en el medio a través del que se expresa, así como de asuntos más particulares, como la información general y la información detallada que incluye un film, así como del potencial que éste realmente tiene en la transmisión de información, opinión y análisis; es decir, en la gestión de conocimientos. También nos conducen a revisar la relación entre el discurso audiovisual documental y aquel que utilizan otros medios, especialmente los impresos.

El cine documental es cada día más aceptado como fuente confiable en las más diversas investigaciones, y se le atribuyen merecidas cualidades como herramienta al servicio de la educación y la investigación; no obstante, sus características como medio son contrastantes, puesto que si bien una película puede fijar con claridad una impresión general en el espectador, gracias al poder persuasivo de la imagen, también es cierto que la fugacidad de su exhibición lo convierte en un débil portador de información detallada.

Aquel espectador que contemple, por ejemplo, un documental acerca del oído humano, podrá retener datos como los referidos a

las funciones de audición y equilibrio; tal vez recuerde también que ese órgano se divide en oído externo, medio e interno; que una de sus partes es el tímpano y que en el oído medio hay cinco pequeños huesos encadenados. Sin embargo, lo más probable es que no memorizará los nombres de esos diminutos huesos, ni los de membranas, cavidades, cartílagos y conductos, que forman parte de ese órgano.

Siguiendo con la misma cuerda, podemos afirmar que —por ejemplo— un espectador puede retener el dato de que alrededor del treinta por ciento de la población de un país es analfabeta; pero es improbable que conserve en su memoria que ese porcentaje corresponde a 2,750,314 personas adultas.

Conviene, entonces, que el escritor de documentales tome conciencia de que utiliza un medio que hace de la capacidad de comprensión y retención del espectador dos cualidades asimétricas. Conviene, porque al tener presente esa característica que forma parte de la naturaleza del discurso audiovisual, podrá evitar los reveses que derivan de suponer que una simple referencia verbal o escrita es suficiente para fijar una idea o un dato en la memoria del público.

El asunto tiene que ver con los criterios para exhibir la información detallada que emana de toda investigación: un conjunto de datos que, en muchos casos, es indispensable incluir en un documental. Si bien suele suceder que la decisión de ofrecer al espectador más o menos datos, depende de los fines que se persiguen con la película, lo aconsejable es no perder de vista el equilibrio entre comprensión y retención, arriba mencionado.

Ahora bien, frecuentemente es necesario poner a ojos del espectador una investigación fuertemente respaldada en evidencias, no obstante que seamos conscientes de que éste no retendrá con precisión buena parte de la información que se le ofrece. En algunos casos el guionista despliega parte de dicha información en la película, a sabiendas de que no será cabalmente comprendida ni retenida, a cambio de credibilidad; es decir, de dotar a su discurso de esa cua-

lidad que sirve
que se le mues

Una pelí
útil para pers
asunto determ
naciones e in
asignándole a
cance. Cuand
tienen en su h
más tener pres
con los libros
funciones com

Mnemotecnia

Es indudable
des cantidades
cultad que tien
de un docume
obstante, este
vertido— dep
cuando se real
pasajes inform

Frecuente
tificación de un
versión a form
con la simplifi
más fácil com
analfabetismo
retenido por e
te el comenta
atractivas y va
la misma refer

lidad que sirve para convencer al público de que la argumentación que se le muestra está sólidamente apuntalada.

Una película documental es un medio extraordinariamente útil para persuadir y detonar el interés del espectador en torno a un asunto determinado; también es indicada para fijar en éste sólidas nociones e información general; pero no debemos equivocarnos asignándole a esta clase de filmes tareas que están fuera de su alcance. Cuando se hacen documentales, especialmente aquellos que tienen en su horizonte información densa y compleja, no está de más tener presente que, en todo caso, esta clase de películas no riñe con los libros, sino que frecuentemente cumple junto con éstos, funciones complementarias.

Mnemotecnia para principiantes

Es indudable que al público, en general, se le dificulta retener grandes cantidades de información presentes en una película. La dificultad que tiene para el espectador asimilar los pasajes más densos de un documental, está asociada a las características del medio. No obstante, este problema puede ser paliado —u ocasionalmente revertido— dependiendo del tratamiento que se dé a la información cuando se realice el guión, y a la solución formal de que se dote a los pasajes informativos más densos.

Frecuentemente la información que se obtiene durante la investigación de un tema determinado, es sometida a un proceso de conversión a formas cinematográficas; dicha elaboración tiene que ver con la simplificación y reformulación de los datos obtenidos, para su más fácil comprensión por parte del espectador. Así, el dato sobre analfabetismo presentado en el apartado anterior, será difícilmente retenido por el espectador si le es presentado, por ejemplo, mediante el comentario en off consabido, e ilustrado con imágenes poco atractivas y vagamente relacionadas con lo que se dice. No obstante, la misma referencia informativa será mucho más eficaz si lo dicho por

el narrador forma parte de un texto original y bien elaborado, acompañado debidamente por una imagen memorable por su calidad y pertinencia; tal vez mediante un recurso gráfico que sintetice el dato con imaginación.

Por ese camino, el proceso de conversión que hace de los datos más áridos soluciones cinematográficas eficaces, es semejante a los trucos mnemotécnicos que llevamos a cabo con el fin de retener eficazmente una información determinada. Así, jugando con asociaciones de ideas y otros ardidés, eventualmente podemos encontrar formas originales y útiles de presentar datos, pruebas o argumentos, que normalmente serían poco atractivos y, por tanto, difíciles de retener por el espectador.

Las explicaciones visuales

Entendemos por *explicaciones visuales* a los recursos gráficos y representaciones animadas que se utilizan en el cine documental con el propósito de dilucidar, a ojos del espectador, asuntos de difícil comprensión, ya sea porque son demasiado abstractos, o imposibles de registrar con una cámara.

Los recursos gráficos forman parte de este afluente cinematográfico desde su fundación, ya que los primeros documentalistas ya incluían —por ejemplo— mapas elementalmente animados, con el fin de situar al espectador en el lugar en el que se desarrollaría su relato.

La evolución del cine documental ha supuesto una diversificación y refinamiento en el empleo de las soluciones gráficas, mismo que se ha visto considerablemente potenciado con el desarrollo de la tecnología digital, que ofrece enormes posibilidades en esta materia.

No está de más que el escritor de documentales tenga presente la posibilidad de echar mano de estos variados recursos, siempre que el tema y las características del tratamiento elegido lo demanden.

Documenta

Algunos aut
tal que recu
un género d
separado y e

Convien
usos de que
ría prima to
ilustrativo d
to probatorio

Es perti
imágenes do
terminada, a
pueden ser e
especializado

Por ese
archivos, son
antes de su
las conozca y
filmadas en e

En otro
mañana ya e
—entre otras
por otros, son
analizar, para
que se realiza
naturaleza qu
procedimient
realización y

³ Carlos Mendoza

Documental e imagen de archivo

Algunos autores, Michael Rabiger entre ellos, se refieren al documental que recurre total o parcialmente a las imágenes de archivo, como un género de este modo de hacer cine, que debe ser considerado por separado y exige un método específico.

Conviene en primer lugar hacer un recuento de los diversos usos de que han sido objeto las imágenes de archivo: como materia prima total o parcial de documentales históricos; como elemento ilustrativo del contexto de un suceso o de una época; como elemento probatorio, y como recurso artístico expresivo.

Es pertinente, en segundo lugar, reparar en el hecho de que las imágenes documentales de archivo contienen información visual determinada, así como significados e implicaciones que generalmente pueden ser establecidos a través de fuentes y acervos documentales especializados.

Por ese camino, las filmaciones tomadas de filmotecas y demás archivos, son imágenes cuyo valor es posible establecer plenamente antes de su utilización, lo que permite que el guionista-realizador las conozca y valore plenamente, al igual que sucede con las escenas filmadas en el rodaje de cualquier documental.

En otro escrito decíamos que «la escena que filmamos por la mañana ya es *material de archivo* por la noche»,³ lo que significa —entre otras cosas— que las escenas filmadas muchos años atrás por otros, son imágenes que a final de cuentas se pueden conocer y analizar, para decidir en qué lugar exacto serán insertadas en el film que se realiza, lo que las convierte en material filmico de idéntica naturaleza que el filmado recientemente; por lo que no requiere de procedimientos especializados desde el punto de vista del guión, la realización y el montaje.

³ Carlos Mendoza, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, p. 154.

Es importante, no obstante, señalar que los cuidados particulares que este tipo de filmaciones exigen, están referidos tanto al tipo de película en el que fueron registrados y/o copiados, como a la ubicación histórica precisa del contenido de los mismos; es decir, a establecer —lo más precisamente posible— la fecha, el lugar, los protagonistas y el suceso de que se trata.

Como se puede apreciar, la primera condición nos traslada al ámbito de la tecnología cinematográfica, y la segunda a los de la investigación y la hermeneútica.

Los finales que no concluyen

De vuelta al tema de las epidemias y las plagas, se hace necesario referirse a otro problema que azota a la producción documentalista: el de los finales que no aciertan a concluir las películas con eficacia.

Con frecuencia contemplamos documentales cuyos epílogos son involuntariamente desconcertantes, interminables o abruptos. En muchos casos un final fallido repercute negativamente en el resultado general de la película; en otros, resquebraja parcialmente lo conseguido a lo largo de la misma.

Según las formulaciones retóricas clásicas, el epílogo o final es «una clausura recapitulativa del discurso», y constituye la contrapartida de su planteamiento o proposición. La función del epílogo es «decirle» al público: «he aquí lo probado».⁴

En el capítulo 10 de este volumen definíamos al remate, final o epílogo, como el broche de oro del documental. Según esa expresión, la secuencia conclusiva debe crear en el espectador la impresión de que el tema ha sido agotado y nada importante ha quedado por ser mostrado.

En ese sentido, es aconsejable que el escritor de documentales ponga especial cuidado en el tramo final de la película que avizora, y

⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 159.

con el fin de q
sin vacilacione
rida. Esta obse
la de tomarse
sentir al espect
en que éste efe

Es preciso
ción de un doc
que, normalme
la película en u

Crear la s
abundar en lo
cuten en el co
guionista debe
el mismo cuid
argumentación
consejos que le

Las secuencias

Llamamos secu
lor de los afec
provisación, se
realiza, explicit
de su film.

El realizad
planificación de
nes imprevistas
ga muy claro si
Por ese camino
para para mont
incluir en el m
la pertinencia d

con el fin de que éste cumpla efectivamente la función de clausurar sin vacilaciones el discurso, así como dotarlo de la brevedad requerida. Esta observación también alude a otra práctica inconveniente, la de tomarse demasiado tiempo entre el momento en que se hace sentir al espectador que el discurso está llegando a su fin, y el punto en que éste efectivamente concluye.

Es preciso tener presente que al extender demasiado la finalización de un documental, se crea ansiedad y confusión en el público, que, normalmente, se predispone a conocer la parte concluyente de la película en un lapso —digamos— razonablemente corto.

Crear la sensación de que el discurso continúa y amenaza con abundar en lo ya dicho, suele tener efectos negativos que repercuten en el conjunto del relato. No está de más insistir en que el guionista debe trabajar el final del documental que escribe, con el mismo cuidado y atención que pone en la parte medular de la argumentación del mismo, y teniendo en cuenta los pertinentes consejos que legaron los viejos retóricos.

Las secuencias convenidas

Llamamos *secuencias convenidas* a aquellas que el realizador, al calor de los afectos que despierta el rodaje y abusando de la improvisación, se compromete o conviene en incluir en el film que realiza, explícita o tácitamente, por complacer a los protagonistas de su film.

El realizador, especialmente aquel que no es muy afecto a la planificación de la producción, se suele entusiasmar con situaciones imprevistas que se presentan durante el rodaje, aunque no tenga muy claro si tendrán o no cabida en el resultado final del film. Por ese camino, filma situaciones que, más tarde, cuando se prepara para montar el material filmado, se siente en la obligación de incluir en el montaje, más por la deuda moral contraída que por la pertinencia del mismo. Los resultados de este efusivo proceder

suelen ser catastróficos, porque ese tipo de decisiones son ajenas a las necesidades del discurso que elabora.

Peor aún son los casos en los que se realiza un documental con la colaboración o el apoyo de alguien que está involucrado en el asunto que se filma, y que de pronto se siente con el derecho a incidir en las decisiones del guión y del realizador. Una situación que suele producir concesiones nocivas para el resultado final del trabajo, toda vez que las propuestas —o las exigencias— de esa suerte de colaboradores forzados, se suelen guiar por consideraciones de distinta naturaleza de las que sería deseable prevalezcan en la elaboración de un guión para documental.

De ahí que sea recomendable que el guionista-realizador se desenvuelva en un clima de libertad creativa y de respeto a su formación y conocimientos, y que se autolimite a situaciones como las arriba descritas.

¿Para todo público?

Generalmente las películas documentales no están dirigidas a toda clase de espectadores. Otra cosa es que quienes las producen, escriben y realizan, lo pretendan.

En algún apartado de este libro hicimos referencia a este tema. A lo ahí dicho debemos agregar que todo film está dirigido a un sector determinado de ese conglomerado diverso al que llamamos público; es decir, a aquel grupo que muestra una predisposición por saber más del tema que el film aborda; a un conjunto de personas especializado o en vías de especializarse en un conocimiento determinado, y, de alguna manera, cautivo; o a aquellos a quienes se pretende poner frente a un documental con propósitos didácticos.

Cuando estos grupos son muy numerosos, se dice que el documental es «para todo público», pero semejante aserto es falso e inalcanzable, puesto que las diferencias generacionales, culturales, escolares e ideológicas —por citar tan sólo algunas— se interponen

en la pretendida
algunos aspiran.

El hecho de
en el horizonte de
sea la perspectiva
el de la previsión
para que el discurs
blico que verá la p

Si un docum
aborde —por ejer
guión ha sido con
de las tareas oblig
indispensable para
prender la situació
rasgos históricos y
cesaria para comp
en el que se desar
completamente dis
cumental estuviera

El ejemplo ant
que, sin embargo, n
guiones para docum
de dotar al escrito q
textual necesaria pa
condiciones de com

Nunca estará d
espectador medio d
discurso a su horizo

Lo contrario pue

en la pretendida construcción de la unanimidad de intereses a que algunos aspiran.

El hecho de que no todos los espectadores potenciales quepan en el horizonte de algún documental, por amplia e incluyente que sea la perspectiva de éste, plantea ciertos problemas, especialmente el de la previsión que el escritor de esta clase de filmes ha de tener para que el discurso que elabora incida, como lo pretende, en el público que verá la película que prepara.

Si un documentalista escribe con miras a hacer un film que aborde —por ejemplo— la problemática social de México, y el guión ha sido concebido para ser exhibido fuera de este país, una de las tareas obligadas de aquél, será dotarlo de la información indispensable para que el espectador extranjero sea capaz de comprender la situación actual de este país, su ubicación geográfica, rasgos históricos y culturales básicos, así como la información necesaria para comprender el contexto económico, político y social en el que se desarrollará el relato. Algo que partiría de supuestos completamente distintos —por razones obvias— si ese mismo documental estuviera dirigido al público mexicano.

El ejemplo anterior naturalmente admite matices y sutilezas que, sin embargo, no deben ser pasados por alto por quien escribe guiones para documental, entre cuyas obligaciones está cerciorarse de dotar al escrito que elabora, de la plataforma informativa y contextual necesaria para que el grueso de los espectadores quede en condiciones de comprender cabalmente su relato.

Nunca estará de más tomar en cuenta el perfil del probable espectador medio del film que se prepara, ni tratar de adecuar el discurso a su horizonte informativo, cultural e ideológico.

Lo contrario puede terminar en un monólogo.

Invención de la verdad

Cuando alguien pretende realizar una película documental, lo primero que hace —o ya hizo— es decantarse hacia un tema. Esa decisión trae de la mano la adopción de una postura ante el asunto que le interesa, asomarse a la información y a las vertientes que éste encierra, e imaginar algunas de sus escenas y secuencias. Si el asunto va en serio, lo que sigue es iniciar un camino que conduce a investigar, y a escribir algo parecido a un guión. Es decir, un texto que anticipe lo que será la película.

Como ya hemos visto, la escritura de un guión remite a quehaceres que tienen un origen milenario, como la retórica. El primer paso del proceso para realizar un documental está ligado a la *inventio* retórica: la fase que se ocupa del acopio y la valoración de las pruebas con que se sustentará la hipótesis. Es decir, la construcción —o la invención— del contenido del documental que se prepara.

Sabemos que la *inventio* tiene puesto un pie en el terreno de la investigación, puesto que se ocupa de tareas como acumular y recolectar información, argumentos y pruebas; y el otro lo tiene plantado en la parcela del guión, porque también se encarga de aquilatar los datos y razonamientos compilados, así como de la selección y el orden de los mismos.

En la *inventio* se prefigura el discurso. Un discurso, el del cine documental, basado en el lenguaje cinematográfico, pero que se nutre de las pruebas y argumentos necesarios para sustentar la postura de quien lo elabora. No es casual que Jean Vigo se refiriese a este modo de hacer cine, como «punto de vista documental».

Como descendiente del historiador, del cronista, del Reportero, con mayúsculas, y del ensayista, el cineasta de no ficción persigue la verdad. En esa búsqueda la retórica es un aliado menor, puesto que tan sólo provee de los elementos para ordenar y dotar de una estrategia al discurso. La búsqueda de la verdad que emprende el documentalista, tiene que ver con el rigor de la investigación, así como

con la sinceridad
tes para alcanzar l
ciertas posibilida

El cine docu
y del poder de pe
mitido alejarse de

El contenido
verificable, y el pu

Por' este cam
los sucesos sin fa
éste reconstruye d
que entre todos lo
mayor interés gen
más distintivos»;⁵

el asunto que le in
alcance, sino úni
la hipótesis que lo
sinónimo de inve
como engaño ni c

El escritor de
no existe por sí m
dad responde al m

El juego y el jugu

En otros pasajes d
sión de moda, gr
documentales con
les como el diner
el soporte en el qu

⁵ Susana González Reyna

⁶ Édgar Liñán Ávila, *Gén*

con la sinceridad del autor; dos cualidades, sin embargo, insuficientes para alcanzar la verdad, pero suficientes para ir en pos de ella con ciertas posibilidades de éxito.

El cine documental requiere del orden discursivo, de la eficacia y del poder de persuasión que convoca la retórica, pero no le es permitido alejarse de la búsqueda de la verdad.

El contenido de todo film de no ficción debe ser, de preferencia, verificable, y el punto de vista de su realizador, documentado.

Por este camino, el trabajo del guionista consiste en abordar los sucesos sin falsearlos. No obstante, al elaborar su escrito guía, éste reconstruye dicha realidad. «No relata todo lo que sucedió, sino que entre todos los sucesos selecciona los más significativos, los de mayor interés general; y entre todos los rasgos de los personajes, los más distintivos»;⁵ no aborda todos los aspectos que se relacionan con el asunto que le interesa ni echa mano de todos los argumentos a su alcance, sino únicamente de aquellos que le sirven para sustentar la hipótesis que lo guía. El guionista trabaja para reconstruir, como sinónimo de inventar, y entiende la invención como hallazgo, no como engaño ni como ficción.

El escritor de documentales persigue la verdad, pero la verdad no existe por sí misma, a la verdad «hay que hacerla, crearla. La verdad responde al modo de transmitirla».⁶

El juego y el juguete

En otros pasajes de este escrito, hicimos referencia crítica a una visión de moda, gracias a la cual se pretende ponderar a los filmes documentales con base en consideraciones ajenas a su esencia, tales como el dinero que alguna institución asignó a su producción; el soporte en el que fue realizado; el tipo de comercialización al que

⁵ Susana González Reyna, *Periodismo de opinión y discurso*, p. 17.

⁶ Édgar Liñán Ávila, *Géneros periodísticos*, p. 22.

será sometido; los festivales internacionales en los que ha sido inscrito, y los premios que haya conquistado.

A partir de semejantes parámetros se ha pretendido —y en alguna medida se ha conseguido— establecer veladas categorías dentro de los filmes documentales, en virtud de las cuales muchos pretenden asentar que una película tiene calidad, o no, dependiendo del cumplimiento de los requisitos antes mencionados.

Sin embargo, dichas exigencias, tan necesarias para la redacción de la carta astral de los nuevos cineastas de no ficción, poco tienen que ver con la entraña del oficio del documentalista. Un quehacer aún hoy avocado a tareas modestas, nobles y concretas, como poner ante el espectador pedazos del conocimiento humano que tienen que ver con su vida; advertirle de los riesgos que para él entraña tal o cual decisión que toman los poderosos; dotarlo de las herramientas para analizar un proceso complejo que puede afectar su salud, o rescatar un episodio de la historia, que desconocía.

Cuando estos supuestos se cumplen con rigor, resulta irrelevante si el film fue producido en material fotosensible o magnético, si se utilizó película de 35mm o una cinta de video semiprofesional; si fue financiada por una productora europea o si se hizo con los ahorros del realizador.

El hábito no hace al monje, ni el juguete es más importante que el juego. Las necedades, necedades son, aunque hayan sido rodadas con la cámara más moderna, metidas en el formato más costoso y posproducidas con los más sofisticados procedimientos. Las impostaciones no dejan de serlo porque un jurado, incluso el jurado de un certamen de prestigio, se vaya de bruces detrás de ellas.

En el territorio del documental aún son determinantes ciertos valores, como la eficacia, la sinceridad, el rigor, la concreción y la claridad de objetivos, así descansan en una cinta magnética de tres dólares. Algo que al generoso público aficionado al documental, en nada desmerece si los trabajos son de su gusto.

Orson Welles y

Concluimos es
fluye en el que
en los últimos
La mayor parte
tran más camin
en concursos e
pician los festiv
mundo, han co
salvoconductos
cian en el docu

Estos nuev
mapa si no son
ricos y famosos
los premios no
tados como an
ten su quehacer
medida del gus
festivales. Un d

Algunos at
ta— haber dich
en los festivales
nero en taquilla
mental y la desv

Orson Welles y los premios

Concluimos este capítulo con un comentario: el entorno que influye en el quehacer y en la formación de muchos documentalistas en los últimos años, pasa por episodios de competencia absurda. La mayor parte de los jóvenes cineastas de no ficción, no encuentran más camino para formarse que hacer películas para inscribirlas en concursos en lo que lo importante es ganar. La disputa que propician los festivales de documental, que se multiplican en todo el mundo, han convertido a los premios que otorgan, en una suerte de salvoconductos para la supervivencia profesional de quienes se inician en el documental. Al menos eso es lo que han hecho creer.

Estos nuevos cineastas viven entre el temor de ser borrados del mapa si no son capaces de conquistar premios, y la ilusión de ser ricos y famosos si son galardonados. Lo cierto es que los festivales y los premios no los hacen tan inexistentes como temen, ni tan respetados como anhelan; pero, en el camino, muchos de ellos pervierten su quehacer, y se dan a la tarea de perpetrar documentales a la medida del gusto y el interés de los jurados de los más importantes festivales. Un desastre.

Algunos atribuyen a Orson Welles —que no fue documentalista— haber dicho que hacer cine con el propósito de ganar premios en los festivales, es tan inmoral como hacer películas para ganar dinero en taquilla. Cierto. Sólo habría que agregar que el cine documental y la desvergüenza no se llevan bien, ni se llevarán.

Frecuentemente
del montaje del c
diendo el mando

La función c
de la película. El
sonidos, en busca
partes del film, va
en el estudio de e
para convertirse,
visual cuya clarid
posible constatar

De ahí que d
tome forma en im
visual con una est
mente los anuncia
que difieran de él

Si bien en al
suerte de traducc
visto en un escrit
miento que, en la
relación a aquél. U
naturaleza de su q

Epílogo

apuntes finales para talentosos y para inhábiles

I

Frecuentemente el guión gobierna el rodaje y encamina el proceso del montaje del documental; un proceso en el que el escritor va cediendo el mando, gradualmente, al editor.

La función del guión se desvanece conforme avanza la edición de la película. El proceso de ordenar, cortar y yuxtaponer imágenes y sonidos, en busca del sentido, el estilo y el ritmo de cada una de las partes del film, va dejando atrás al guión y a su función, puesto que en el estudio de edición la película deja de ser ejercicio prospectivo para convertirse, al fin, en obra presente; es decir, en discurso audiovisual cuya claridad, coherencia y eficacia —o ausencia de éstas— es posible constatar de inmediato.

De ahí que durante el proceso del montaje, lo escrito en el guión tome forma en imágenes y sonidos que dan lugar a un relato audiovisual con una estrategia, estilo y contenidos que pueden ser exactamente los anunciados en el guión, pero que no es extraño ni negativo que difieran de él.

Si bien en algunos casos el montaje de un documental es una suerte de traducción puntual, en imágenes y en sonidos, de lo previsto en un escrito guía, lo habitual es que se trate de un procedimiento que, en la medida en que avanza, adquiera autonomía en relación a aquél. Una autonomía relativa y limitada que deriva de la naturaleza de su quehacer, ya que al montaje corresponde explorar y

experimentar el modo de ordenar las escenas y grabaciones de audio que integran una secuencia o un bloque, sin perder de vista el sentido general del discurso, previamente plasmado en el guión.

No es casual, pues, que el método ensayo-error presida el trabajo del editor, cuya tarea es explorar y proponer las distintas posibilidades de dotar de orden, sentido y ritmo al material registrado en el rodaje. Un quehacer basado en referentes como el guión o la escaleta escritos en un papel.

La relación que hay entre las cuartillas en las que fue escrito el guión, y el ejercicio eminentemente práctico de proponer secuencias o bloques, hechos de película y cinta sonora, puede ser objeto de diversas analogías. Se le puede comparar, por ejemplo, con los planos de una construcción, que generalmente representan el diseño ideal de la obra, plasmado en un pliego, que forcejea con los imponderables que imponen límites y restricciones imprevisibles en el papel; también cabe equipararlo con un plan de navegación, que por bien elaborado que haya sido, inevitablemente quedará sujeto a los imponderables del clima, y de otra naturaleza.

II

Concluyo con un pequeño apunte relacionado con la improbable utilidad de este escrito.

Parece obvio que a quienes emprenden formalmente el aprendizaje de una disciplina como el cine documental, se les exija hacer cuanto esté a su alcance para dominarla. Eso implica que el aprendiz se adentre en el estudio del guión, que tiene que ver con un método, con una historia singular y con un quehacer atado a disciplinas determinadas. Se trata, pues, de un campo de conocimiento que es susceptible de ser sistematizado para su estudio, al que —por tanto— el estudiante puede abordar como a cualquier otra asignatura.

Este volumen fue concebido como un referente relativamente útil para estudiar el guión documental, ya sea para quien intenta

dominar esta esp
más o menos ex
una perspectiva e
lo que se preten
se elaborar un es
efectivamente lo
éste, y otra es que
do buenos guion
ticas del libro, co
asunto es más rel
documental— re
se mezclan con e

Cuando el a
suma de conocim
la imaginación y l
práctica es inciert
con el arte, suele
cuentemente desc
estudiante brillan
y técnico suficien
carentes de origin
del mismo modo
a sus guiones de e

Los quehacer
el factor artístico,
nas oscuras en las
por ciento.

Sabemos que
mas o esculturas,
ecuaciones, conoc
derecho romano,

Es indudable
dinaria predisposi
o inalcanzables.

dominar esta especialidad por su cuenta, que para el profesional más o menos experimentado, o para aquel que la aborda desde una perspectiva escolar. Sin embargo, siempre hay un trecho entre lo que se pretende y lo que se consigue: una cosa es proponerse elaborar un escrito más o menos útil, y otra es conseguir que efectivamente lo sea. Una cosa es leer o estudiar escritos como éste, y otra es que quien lo lea —o lo estudie— termine escribiendo buenos guiones; algo que depende por igual de las características del libro, como de las de quien se ponga delante de él. El asunto es más relativo aún porque nuestra materia —el guión para documental— reúne bases teóricas, metodológicas y técnicas, que se mezclan con el escurridizo ingrediente de lo artístico.

Cuando el aprendizaje de un quehacer determinado exige la suma de conocimientos de diverso origen, aunados a factores como la imaginación y la originalidad, el paso que separa a la teoría de la práctica es incierto. La enseñanza de las disciplinas que se enchufan con el arte, suele pasar por un túnel en el que lo inexplicable frecuentemente descarrila a lo lógico. Por ese camino, puede ser que un estudiante brillante y cumplido, dueño de un conocimiento teórico y técnico suficientes en torno al cine documental, escriba guiones carentes de originalidad, imaginación y aun de eficacia y de orden, del mismo modo que un alumno no tan notable, sea capaz de dotar a sus guiones de elementos lógicos y creativos extraordinarios.

Los quehaceres que, como el cine documental, se conectan con el factor artístico, auspician procesos de enseñanza cruzados por zonas oscuras en las que ni la lógica ni la pedagogía operan al ciento por ciento.

Sabemos que enseñar (o aprender) a hacer documentales, poemas o esculturas, no es lo mismo que enseñar (o aprender) a resolver ecuaciones, conocer la fisiología del páncreas o los fundamentos del derecho romano, pero no sabemos bien a bien por qué.

Es indudable que algunos nacen o se forman con una extraordinaria predisposición a hacer cosas que a otros les resultan difíciles o inalcanzables.

El ejercicio de la docencia en el ámbito del documental, permite advertir, muy de tarde en tarde, cuándo se está ante un estudiante con una predisposición innata —o talento, si se prefiere— para desarrollar el oficio de documentalista; del mismo modo que facilita detectar a aquellos a quienes se les dificulta agregar un poco de ingenio a su quehacer.

Si bien las cualidades relacionadas con la creatividad son muy apreciadas en el ámbito del documental, lo cierto es que tanto el aparentemente talentoso como el que no da señales de serlo, incursionan por igual en el aprendizaje de esta disciplina, y no existen indicadores fehacientes de que los presuntamente no talentosos estén condenados de por vida a la oclusión creativa. Mucho menos cuando las noticias que empezamos a tener de los factores que hacen que un estudiante sea más o menos creativo, indican que ésta no es una cualidad innata.

Efectivamente, ciertos estudios científicos recientes indican que la creatividad es una de las principales funciones del cerebro del hombre; una función relacionada con el conocimiento. Dichas investigaciones nos permiten saber que determinados pensamientos estimulan las zonas cerebrales relacionadas con lo creativo, y que esas zonas son diferentes a las usadas en el pensamiento metodológico.

A decir de los especialistas, la capacidad de llevar a cabo una conversación coherente, o sea, la aptitud para seguir el hilo lógico de la misma, utilizar las palabras apropiadas y ofrecer ejemplos pertinentes, es un ejercicio creativo. Sin embargo, los mismo estudios indican que para poder ir más allá y llevar a cabo una creación novedosa y relevante, se necesita algo más: por ejemplo, poseer un considerable bagaje de saberes, mecanismos eficientes de memoria de trabajo, capacidad de razonamiento y un afinado dominio del lenguaje; es decir, un conjunto de atributos que hacen posible la asociación de las ideas indispensable para la generación de nuevos conceptos o de propuestas altamente imaginativas y originales.

El ser humano para encontrarse con el mundo empleando diversos recursos intuitivos, el impulso de la actividad cerebral y el desarrollo de la creatividad.

La creatividad es una cualidad que analiza e interpreta el mundo con el fin de generar nuevas ideas.

¿Quiénes de nosotros somos capaces de ejercerla? ¿Quiénes de nosotros somos capaces de ejercerla? ¿Quiénes de nosotros somos capaces de ejercerla? ¿Quiénes de nosotros somos capaces de ejercerla?

También es importante tener en cuenta que la creatividad no es una cualidad innata, sino que la creatividad puede ser desarrollada.

No obstante, la creatividad es una cualidad más firme, es una cualidad que se desarrolla a lo largo de la vida. Como dijo Ludwig van Beethoven, el genio se conquista con la perseverancia y el trabajo.

Lo dicho es importante tener en cuenta que un escrito como este puede servir de muy poco para el lector respectivo 98 por ciento de quienes lo leen, pero para el crítico de quienes lo leen.

Algo que es importante tener en cuenta es que ser un genio, que es una cualidad que se desarrolla a lo largo de la vida, es una cualidad que se desarrolla a lo largo de la vida.

El ser humano, en general, es capaz de prepararse mentalmente para encontrar soluciones a los problemas que se le presentan, empleando diversos modos de pensar: el deductivo, el analítico, el intuitivo, el imaginativo y el creativo; tal elección propicia que la actividad cerebral varíe en función del tipo de pensamiento que desarrollemos.

La creatividad es, entre otras cosas, la función cerebral que asocia, analiza e interpreta los conocimientos adquiridos, con el propósito de generar nuevas ideas.

¿Quiere decir esto que estamos en condiciones de organizar talleres de ejercitación creativa? De momento, parece que no. Sin embargo, es útil saber que —predisposiciones aparte— probablemente todos somos potencialmente creativos, aunque no todos desarrollemos fácilmente las cualidades para serlo.

También nos es útil saber que no es posible crear de la nada, sino que la creación es un proceso que requiere de condiciones determinadas.

No obstante, mientras dichas investigaciones llegan a un terreno más firme, es prudente atenerse a formulaciones como la atribuida a Ludwig van Beethoven —alguien sospechoso de poseer un pensamiento creativo bastante desarrollado—, quien al parecer afirmó que el genio se compone de dos por ciento de talento, y 98 por ciento de perseverante aplicación.

Lo dicho por Beethoven a ojo de buen cubero, hace obvio que un escrito como el que en este punto agota el lector, está condenado a servir de muy poco, si lo muy poco que ofrece no se acompaña del respectivo 98 por ciento de tenaz concentración, esmero y espíritu crítico de quien lo lee.

Algo que aplica por igual para quien crea, con algún sustento, ser un genio, que para aquél que sospeche que nació con la vena de la creatividad obstruida.

ARISTÓTELES, *Arte p*
BARNOUW, Erik, *E*
BARTHES, Roland,
BENTLEY, Eric, *La*
BERISTÁIN, Helena
CHILLÓN, Albert,
Universidad d
CUENCA, Humber
DUCROT, Oswald
lenguaje, Siglo
EDMONDS, Robert
documental, C
ESCUDERO, Nel, *La*
Madrid, 2000.
FELDMAN, Simón,
GONZÁLEZ REYNA, S
KOSAKOVSKI, Víkto
da en El Clari
<<http://www>
LECLERC, Georges
2004.
LEFÈVRE, Henri, C
LEÑERO, Vicente, y
LIÑÁN ÁVILA, Édga
MACHADO, Antoni

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Arte poética. Arte retórica*, Porrúa, México, 2007.
- BARNOUW, Erik, *El documental: historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2009.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, Paidós, Buenos Aires, 1985.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2008.
- CHILLÓN, Albert, *Periodismo y literatura: una tradición de relaciones promiscuas*, Universidad de Valencia, Valencia, 1999.
- CUENCA, Humberto, véase Reyna González.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 1981.
- EDMONDS, Robert, John Grierson y Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental*, CUEC : UNAM, México, 1976.
- ESCUADERO, Nel, *Las claves del documental*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 2000.
- FELDMAN, Simón, *Guión argumental, guión documental*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- GONZÁLEZ REYNA, Susana, *Periodismo de opinión y discurso*, Trillas, México, 1999.
- KOSAKOVSKI, Viktor, «Visión, talento e ideas», entrevista con el director publicada en *El Clarín*, Buenos Aires, 21 de octubre de 2003, en:
<<http://www.clarin.com/diario/2003/10/21/c-00801.htm>>
- LECLERC, Georges-Louis, Conde de Buffon, *Discurso sobre estilo*, UNAM, México, 2004.
- LEFÈVRE, Henri, *Contribución a la estética*, Procyon, Buenos Aires, 1956.
- LEÑERO, Vicente, y Carlos Marín, *Manual de periodismo*, Grijalbo, México, 1986.
- LIÑAN ÁVILA, Édgar, *Géneros periodísticos*, UNAM – Porrúa, México, 2006.
- MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

- MENDOZA, Carlos, *El ojo con memoria: apuntes para un método de cine documental*, CUEC : UNAM, México, 1999.
- — —, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, CUEC : UNAM, México, 2009.
- MONSIVÁIS, Carlos (comp.), *A ustedes les consta: antología de lo crónica en México*, Era, México, 1980.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.
- NIETO, José, *Música para la imagen: la influencia secreta*, Iberautor Promociones Culturales, Madrid, 2003.
- NINEY, François, *La prueba de los real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*, CUEC : UNAM, México, 2009.
- PERELMAN, Chaïm y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*, Gredos, Madrid, 1994.
- PIRANDELLO, Luigi, *Teatro*, Guernika, México, 1994.
- RABIGER, Michael, *Dirección de documentales*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 2001.
- — —, *Tratado de dirección de documentales*, Omega, Barcelona, 2007.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de la real academia de la lengua española*, vigésima primera edición, Madrid, 1992.
- REED, John, *México insurgente*, Océano, México, 2004.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- RUSSELL, Bertrand, *La perspectiva científica*, Ariel, México, 1982.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI, México, 2005.
- — —, *Invitación a la estética*, Random House Mondadori, México, 1992.
- SANTAMARÍA, María Luisa, *El comentario periodístico: los géneros persuasivos*, Paraninfo, Madrid, 1990.
- SANTAMARÍA, María Luisa, «Entrevista a VIKTOR ROSAKOVSKI», en *Revista de Actualización Técnica y Académica*, año 14, núm. 32, CUEC : UNAM, México, 2008.
- SOLER, Llorenç, *Realización de documentales y reportajes para televisión*, CIMS, Barcelona, 1998.
- UNAMUNO, Miguel de, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Porrúa, México, 1997.

Abramóvich K
Dziga Vertov
Agüero, Ignaci
Allende, Salva
Álvarez, Santia
Anka, Paul, 12
Arijón, Gonzal
Aristóteles, 49,
Poética, 97

Bacon, Francis
Baldwin, Craig
Balestrieri, Enz
Barnouw, Erik
El document
77, 92
Bentley, Eric, 4
Bartra, Roger,
Barthes, Rolan
El susurro d
Beethoven, Lu
Bentley, Eric, 4
La vida del
Bergman, Ingn

Índice onomástico

- A**
- Abramóvich Kaufman, Denis, *véase*
Dziga Vertov.
- Agüero, Ignacio, 98
- Allende, Salvador, 98-99, 167-168
- Álvarez, Santiago, 23, 95, 127, 180
- Anka, Paul, 127
- Arijón, Gonzalo, 167
- Aristóteles, 49, 68-70, 97
Poética, 97
- B**
- Bacon, Francis, 40, 69
- Baldwin, Craig, 86
- Balestrieri, Enzo, 97
- Barnouw, Erik, 76-77, 92
El documental: historia y estilo,
77, 92
- Barthel, Hans, 164
- Bartra, Roger, 81
- Barthes, Roland, 182
El susurro del lenguaje, 182
- Beethoven, Ludwig van, 251
- Bentley, Eric, 47-48, 50, 62
La vida del drama, 46, 50-51, 62
- Bergman, Ingmar, 134-135
- Beristáin, Helena, 65-67, 69, 90,
138-140, 143-146, 150, 163, 165,
173, 183, 238
Diccionario de retórica y poética,
65-67, 69, 90, 138-140, 143-146,
150, 163, 165, 173, 183, 238
- Berkeley, George, 69
- Berliner, Alan, 86
- Blitzstein, Marc, 126, 133
- Boal, Augusto, 55
- Brahms, Johannes, 125-126, 133
Cuarta sinfonía, 126, 133
- Brajnovic, Luka, 84
- Brecht, Bertolt, 55
- Buena Vista Social Club, 128
- Buñuel, Luis, 74, 126, 133, 168
- C**
- Capote, Truman, 56-58
A sangre fría, 56
Handcarved Coffins, 56
- Carpentier, Alejo, 58
- Carranza, Venustiano, 51
- Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos, 44

Chávez, Hugo, 168

Chillón, Albert, 55-56

Periodismo y literatura:

*una tradición de relaciones
promiscuas, 55-56*

Cicerón, Marcos Tullios, 68

Conde de Buffon, véase Leclerc,

Georges-Louis.

Córax de Siracusa, 68, 137

Cuenca, Humberto, 80

Cravioto, José Manuel, 169

D

D'Alembert, Jean Le Rond, 69

Davis, Peter, 82, 97, 177, 180

Dixie Chicks, 128

Ducrot, Oswald, 176-179, 182

*Diccionario enciclopédico de las
ciencias del lenguaje, 177-179, 182*

E

Echevarría, Nicolás, 79

Edwards Eastman, Agustín, 98

Eisler, Hanns, 127

Empédocles de Agrigento, 137

Enzensberger, Hans Magnus, 55

Escudero, Nel, 26

Las claves en el documental, 26

F

Feldman, Simón, 24, 26, 35-36, 41

*Guión argumental, guión
documental, 24, 26, 35*

Ferraz, Vicente, 172

Fichte, Johann Gottlieb, 69

Flaherty, Robert, 19, 30, 61, 66, 68,

74, 79, 90-93

«La función del documental», 91

«La importancia del docu-
mental», 92

Forster, Edward Morgan, 49

Aspectos de la novela, 49

G

Gajá, Lucía, 166

Galilei, Galileo, 68

García Lorca, Federico, 145

García Márquez, Gabriel, 58

Gelón, 137

Genette, Gérard, 163, 168

Gerón I, 137

Glass, Philip, 127

Godard, Jean-Luc, 86

Góngora, Luis de, 145

González, Everardo, 82

González Reyna, Susana, 79-81, 243

*Periodismo de opinión y discurso,
79-81, 243*

Gorgias, 67-68

Goya, Francisco de, 98

Grierson, John, 19, 22-23, 61, 84, 91

«Postulados del documental», 91

Principios de cine documental, 22

Griffith, David W., 19, 179

Guggenheim, Davis, 164

Guzmán, Patricio, 167-168

H

Haanstra, Bert, 82, 127, 179

Halffter, Rodolfo, 126

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 89

Hemingway, Ernest, 58, 126

Hernández, Miguel, 145

Corrida real, 145

Herzog, Werner, 164-165

Heynowski, Wal

Hitler, Adolf, 180

Hochhuth, Rolf,

Horn, Lena, 127

Hume, David, 97

Ibsen, Henrik, 4

Iliada, 140

Ivens, Joris, 23,

Kafka, Franz, 50

Kalatázov, Mijaíl

Kant, Immanuel

Kapusinski, Ry

El emperador

El imperio, 57

Viajes con He

Kenneth Turner,

Kipphardt, Hein

Koenig, Wolf, 82

Kopple, Barbara

Kosakovski, Vík

Leclerc, Georges

Buffon, 176, 1

Discurso sobre

Lee, Spike, 169

Lefèbvre, Henri,

Contribución

Leñero, Vicente,

Manual de pe

Liñán Ávila, Édg

Géneros perio

Loader, Jayne, 80

Heynowski, Walter, 82
 Hitler, Adolf, 180
 Hochhuth, Rolf, 55
 Horn, Lena, 127
 Hume, David, 97

I

Ibsen, Henrik, 46
Iliada, 140
 Ivens, Joris, 23, 66, 81, 126, 133

K

Kafka, Franz, 50
 Kalatázov, Mijaíl, 172
 Kant, Immanuel, 69, 89, 95
 Kapuscinski, Ryszard, 57, 68
 El emperador, 57
 El imperio, 57
 Viajes con Heródoto, 57
 Kenneth Turner, John, 68
 Kipphardt, Heinard, 55
 Koenig, Wolf, 82, 127
 Kopple, Barbara, 128
 Kosakovski, Viktor, 29-31, 34-35

L

Leclerc, Georges-Louis, Conde de
 Buffon, 176, 182, 184-185
 Discurso sobre estilo, 176, 184
 Lee, Spike, 169
 Lefèbvre, Henri, 89
 Contribución a la estética, 89
 Leñero, Vicente, 55, 161
 Manual de periodismo, 161
 Liñán Ávila, Édgar, 78-83, 243
 Géneros periodísticos, 78-83, 243
 Loader, Jayne, 86

Locke, John, 69
 Lumière, Auguste, 18, 30
 Lumière, Louis, 18, 30

M

Machado, Antonio, 184-185
 Juan de Mairena, 184-185
 Mailer, Norman, 56-58
 Maldonado, Eduardo, 75, 79
 Marín, Carlos, 161
 Manual de periodismo, 161
 Marker, Chris, 85
 Martín Patiño, Basilio, 127
 Marx, Karl, 89, 93
 McElwee, Ross, 86
 Mendoza, Carlos, 44, 237
 *El ojo con memoria: apuntes para un
 método de cine documental*, 44
 *La invención de la verdad: nueve
 ensayos sobre cine documental*,
 237
 Méliès, Georges, 19
 Mercurio, El, 98-99
 Monsiváis, Carlos, 79, 84
 *A ustedes les consta: antología de
 la crónica en México*, 79
 Moore, Henry, 192, 203-204
 Moore, Michael, 67-68, 81, 169, 171, 180
 Morris, Errol, 76
 Moser, Stefano, 97
 Movimiento de Izquierda
 Revolucionaria (MIR), 99

N

Nava, Antonio, 188-189, 191-192,
 196-197, 199, 203-204, 220
 Negrete, Jesús (Tigre de Santa
 Julia), 47

Nichols, Bill, 61-62, 64, 73-76, 86,
108-109, 216, 223
La representación de la realidad,
61-62, 64, 73-76, 86, 108-109,
216, 223

Nieto, José, 130-131, 134-135
*Música para la imagen: la in-
fluencia secreta*, 130-131, 134-135

Novo, Salvador, 57-58

O

O'Brien, Donnacha, 168

Olbrechts-Tyteca, Lucie, 178
*Tratado de la argumentación:
la nueva retórica*, 178

Orwell, George, 58, 68
*Orwell en España: Homenaje a
Cataluña y otros escritos sobre la
Guerra Civil Española*, 57

P

Peck, Cecilia, 128

Perelman, Chaïm, 178
*Tratado de la argumentación:
la nueva retórica*, 178

Philibert, Nicolas, 79

Pilger, John, 169

Pirandello, Luigi, 45-47
Seis personajes en busca de autor, 45
Teatro, 45

Platon, 89, 96

Portillo, Lourdes, 81

Q

Quevedo, Francisco de, 146

Quintiliano, 68

R

Rabiger, Michael, 25, 30-32, 43-44,
76-77, 156, 181-182, 237

Dirección de documentales, 31-32, 43
«La función del "documental"», 30

*Tratado de dirección de docu-
mentales*, 25, 77, 156, 181

Rafferty, Pierce, 86

Reed, John, 51, 57, 68
*Diez días que estremecieron
al mundo*, 57

México insurgente, 51, 57

Reggio, Godfrey, 82, 127, 168

Rembrandt, van Rijn, 97

Resnais, Alain, 97, 127, 168

Ribera, José de, 97-98

Richards, Ivor Armstrong, 178

Romm, Mijail, 82, 180

Roseblatt, Jay, 86

Rotha, Paul, 92
«Los problemas y las realidades
del presente», 92

Rouch, Jean, 23, 30, 32-35, 68, 74,
79, 94

«El cine del futuro», 32

Rousseau, Jean-Jacques, 93

Rulfo, Juan Carlos, 82

Russell, Bertrand, 68-69
La perspectiva científica, 68

Ruttmann, Walter, 126, 132-133, 177

S

Sánchez Vázquez, Adolfo, 89, 93,
95-97, 100

Invitación a la estética, 94-97

Las ideas estéticas de Marx, 89-90

Santa Teresa de Jesús, 146

Santamaría

*El com-
los g-*

Santayana

Santo Tom

Sauper, H

Saussure,

Scheuma

Shaporin

Shklovsk

El arte

Sócrates,

Sófocles,

Soler, Llo

Realiz

y rep

Spurlock

Stone, O

Tapia, Al

De l

Thompso

Tibol, Ra

Todorov,

Diccio

cienc

Tomache

Toscana,

Treadwel

Índice onomástico

Santamaría Suárez, María Luisa, 66-67

*El comentario periodístico:
los géneros persuasivos*, 67

Santayana, Jorge, 49

Santo Tomás de Aquino, 96

Sauper, Hubert, 166

Saussure, Ferdinand de, 182

Scheumann, Gerhard, 82

Shaporin, Iuri, 126

Shklovski, Víktor, 183-185

El arte como artefacto, 183

Sócrates, 95

Sófocles, 50

Soler, Llorenç, 24-25

*Realización de documentales
y reportajes para televisión*, 24-25

Spurlock, Morgan, 81

Stone, Oliver, 82, 169

T

Tapia, Alejandro, 176

De la retórica a la imagen, 176

Thompson, Virgil, 126, 133

Tibol, Raquel, 203-204

Todorov, Tzvetan, 176-179, 182

*Diccionario enciclopédico de las
ciencias del lenguaje*, 176-179, 182

Tomachevski, Boris, 163, 168

Toscano, Carmen, 164

Treadwell, Timothy, 164-165

Trier, Lars von, 85

Dogumentary, 85

U

Unamuno, Miguel de, 44-46, 51

Niebla, 44-45

Unión Mundial de Documenta-
listas, 21

Universidad Nacional Autónoma
de México, 44

V

Vallejo, Buero, 55

Velázquez, Diego de Silva, 97

Vertov, Dziga, 23, 30, 37-38, 66, 68,
76, 90-94, 126, 132

«El ABC de los kinoks», 37

«El Kino-Pravda», 38

«La importancia del cine sin
actores», 91, 94

«Nosotros (variante del
manifiesto)», 92

Vigo, Jean, 23, 92-93, 242

«Un punto de vista
documental», 92

W

Weiss, Peter, 55

Welles, Orson, 245

Wenders, Wim, 128

«Un punto de vista
documental», 74, 79, 95, 97, 164

Wolfe, Tom, 56-58

Amos locos, Los (
Jean Rouch,

Batalla de Chile,
Guzmán, 197
Berlín, sinfonía de
(Die Symphon
Walter Ruttm
Buena Vista Social
Wenders, 199

Cállate y canta (
Barbara Kopy
2004), 128
Canciones para d
(Basilio Mart
Comandante (Oli
169
Crónica de un ver
d'un été, Jean
Cuando los diques
réquiem en cu
Levees Broke:
Acts, Spike L

Índice filmográfico

Amos locos, Los (Les maitres fous,
Jean Rouch, 1955), 33

B

Batalla de Chile, La (Patricio
Guzmán, 1976), 167

Berlín, sinfonía de una ciudad
(*Die Symphonie der Großstadt,*
Walter Ruttmann, 1927), 177

Buena Vista Social Club (Win
Wenders, 1999), 128

C

Cállate y canta (Shut Up & Sing,
Barbara Kopple, Cecilia Peck,
2004), 128

Canciones para después de una guerra
(Basilio Martín Patiño, 1971), 127

Comandante (Oliver Stone, 2003), 82,
169

Crónica de un verano (Chronique
d'un été, Jean Rouch, 1961), 79

Cuando los diques se rompieron: un
réquiem en cuatro actos (When the
Levees Broke: A Requiem in Four
Acts, Spike Lee, 2006), 169

D

Del olvido al no me acuerdo (Juan Car-
los Rulfo, 2002), 82

Delgada línea azul, La (The Thin Blue
Line, Errol Morris, 1988), 76

Diario de Agustín, El, (Ignació
Agüero, 2008), 98, 100

E

Entusiasmo o Sinfonía del Donbass
(*Entuziazm, Somfoniya Donbassa,*
Dziga Vertov, 1931), 126

F

Falcão: Meninos do tráfico (MV Bill,
Celso Athayde, 1998-2006), 128

Fascismo ordinario, El (Mijaíl Romm,
1965), 82, 180

G

Gritos y susurros (Viskningar och rop,
Ingmar Bergman, 1972), 134-135

H

Hanoi, martes 13 (Santiago Álvarez,
1967), 180

Harlan County (Barbara Kopple,
1976), 75

Hombre de la cámara, El (Cheloviek
s kino-apparátom, Dziga Vertov,
1929), 66, 76

Hombre oso, El (Grizzly Man, 2005),
164

Hospital (Frederick Wiseman, 1970),
79, 97, 164

Hurdes, tierra sin pan, Las (Terre sans
pain, Luis Buñuel, 1931), 74, 126,
168

J

Jornaleros (Eduardo Maldonado,
1973), 75, 79

K

Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio,
1992), 82, 127, 168

L

*Ladrones viejos: las leyendas del
artegio, Los*, (Everardo González,
2008), 82

Lonely Boy (Wolf Koenig, 1962), 82,
127

M

Melodia del mundo (Melodie der Welt,
Walter Ruttmann, 1929), 126, 133

Memorias de un mexicano (Carmen
Toscano, 1950), 164, 168

Mentes y corazones (Hearts and Minds,
Peter Davis, 1974), 82, 97, 177

Mi vida adentro (Lucía Gajá, 2007),
166

Muertos no callan, Los (Die Toten
schweigen nicht, Walter Heynowski
y Gerhard Scheumann, 1928), 82,
169

N

Nanook, el esquimal (Nanook of the
North, Robert Flaherty, 1922),
19, 79

Náufragos (Gonzalo Arijón, 2007),
167, 169

Niño Fidencio, El (Nicolás Echevarría,
1980), 79

Noche y niebla (Nuit et brouillard, Alain
Resnais, 1955), 97, 127, 168

Now (Santiago Álvarez, 1965), 127

P

Payasos en Kabul (Clown in Kabul,
Enzo Balestrieri y Stefano Moser,
2002), 97

Pesadilla de Darwin, La (Hubert Sau-
per, 2004), 166

R

Regador regado, El (Larroseur arrosé,
Louis Lumière, 1895), 30

Revolución no será transmitida, La,
(Chavez: Inside the Coup, Kim
Bartley y Donnacha O'Brien,
2003), 168

Roger y yo (Roger and me, Michael
Moore, 1989), 81

S

Salvador Allende (Patricio Guzmán,
2004), 168

Señorita extraviada (Lourdes Portillo,
1999), 81

Ser y tener (Être et avoir, Nicolas
Philibert, 2002), 79

Soy Cuba (Mijaíl Kalatázov, 1964), 172

Soy Cuba, el ntamut siberiano (Vicente
Ferraz, 2004), 171-172

Súper engórdame
Morgan Spurlock

Tierra de España
66, 81, 126, 133

Tres cantos a Lenin
Dziga Vertov,

Últimos héroes de
(José Manuel

Índice filmográfico

Súper engórdame (Super Size Me,
Morgan Spurlock, 2004), 81

T

Tierra de España (Joris Ivens, 1937),
66, 81, 126, 133

Tres cantos a Lenin (Tri pesni o Lenine,
Dziga Vertov, 1934), 126

U

Últimos héroes de la Península, Los
(José Manuel Cravioto, 2008), 169

V

Verdad incómoda, Una
(*An Inconvenient Truth*, Davis
Guggeheim, 2006), 164

Vidrio (Bert Haanstra, 1958), 82, 127,
179

Y

Yo, un negro (Moi, un noir, Jean
Rouch, 1958), 33

Nanook of the
herthy, 1922),

Arijón, 2007),

olás Echevarría,

brouillard, Alain
127, 168

z, 1965), 127

wn in Kabul,
Stefano Moser,

a (Hubert Sau-

roseur arrosé,
5), 30

smitida, La,
Coup, Kim
a O'Brien,

ne, Michael

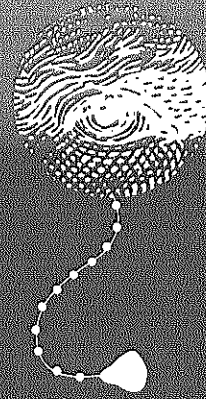
io Guzmán,

ardes Portillo,

, Nicolas

ov, 1964), 172
riano (Vicente

72



Ponderar la utilidad del guión para cine documental es una tarea nada sencilla en un medio, tanto académico como de producción, que no pocas veces se ha señalado como innecesario, y que cuando se le concede valor a su pertinencia, aunque sea de manera marginal, es visto como un remedo del guión para el cine de ficción, en el que los preceptos del drama deben prevalecer. En este libro, Carlos Mendoza propone un trabajo a contracorriente al analizar la construcción del guión como eje central de la labor investigativa del ejercicio documental, cuya razón de ser, la realidad misma, no sólo lo acota en las perennes deliberaciones entre objetividad y subjetividad, sino que lo obliga a desarrollarse a través de las herramientas que la retórica, la historia, el periodismo y las ciencias sociales, en general, nos ofrecen.

Las diferencias entre cine de ficción y de no ficción debaten, más allá de dramaturgia e investigación, por la manera en que los hechos son tratados. El documental, y por tanto el guión para cine documental, no propone ni propicia una realidad hecha a la medida (tampoco la administra), que será después filmada; no determina las tareas a realizarse (desde la construcción de sets y vestuario, a la reproducción de diálogos y acciones) para que esa realidad quede a modo y, sólo así, reproducirla; el guión documental quiere reproducir la realidad, y presupone y acepta que ésta es como es, incluidas —nos insiste el autor— las dificultades de filmación pues el guión documental no puede prever, por ejemplo, si habrá suficiente luz en el lugar de filmación, o si un sujeto por entrevistarse es lingüísticamente articulado.

Libro de aprendizaje que dista mucho de ser un manual o compilación de tips, *El guión para cine documental*, da un recorrido taxonómico entre los meandros del cine documental a través, tanto de sus perspectivas técnicas como teóricas, como de sus obligaciones éticas, en un debate crítico con los principales exponentes del cine de no ficción, como Flaherty, Vertov, Rouch, o Rabiger. El lector, estudioso de la cinematografía, aspirante a cineasta o profesional de la imagen audiovisual documental encontrará, en esta obra, las herramientas para la comprensión y el análisis del desarrollo de la escritura para la no ficción y una puerta abierta para estimular la construcción de cine documental.



**CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES Y FOMENTO EDITORIAL**