

Dirección de documentales
3ª Edición

Michael Rabiger



Dirección de documentales
Tercera edición
MICHAEL RABIGER

INSTITUTO OFICIAL DE
RADIO Y TELEVISIÓN
COLECCIÓN MANUALES PROFESIONALES

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

Dirección de documentales, 1ª edición, 1987, 1989

Dirección de documentales, 2ª edición, 2001

Dirección de documentales, 3ª edición, 2005

Traducción:

M. Luisa de Diego Morejón

Dedicado a
Paul, Joanna y Penélope

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

CUARTA PARTE: PREPRODUCCIÓN

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

CAPÍTULO 8

Investigación inicial y propuesta

PREPRODUCCIÓN

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

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

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

Cuanta más meditación se dedique durante esta fase a los distintos factores implicados y más previsión se tenga en lo referente a los problemas e inconvenientes que pueden surgir, mayor será la posibilidad de que el rodaje sea un éxito. Y lo que es más importante: esta preparación será decisiva para hacer que el documental sea una entidad coherente. La dirección de un documental, contrariamente a la creencia de que es resultado de una improvisación del momento, no es tanto un proceso de investigación espontánea, sino más bien una actuación basada en las conclusiones que se derivaron durante los trabajos de investigación. En otras palabras, muchas de las tomas que se realicen pueda tener como fin el de recoger “evidencia” de esquemas y relaciones subyacentes, tal como fueron identificados anteriormente.

LA INVESTIGACIÓN

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

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

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

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

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

PROPUESTA DEL DOCUMENTAL

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

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

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

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

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

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

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

Guía para la elaboración de la propuesta

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

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

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

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

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

TRATAMIENTO

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

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

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

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

IMPRESO DE PRESUPUESTO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PRESENTACION DEL PROYECTO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO 9

Investigación previa al rodaje

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

ENSAYO DE UN TEMA CUALQUIERA

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

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

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

ACTITUDES DURANTE LA INVESTIGACIÓN

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

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

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

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

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

DOS ESTRATEGIAS ANTE LA INVESTIGACIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DECISIONES SOBRE LA ACCIÓN Y ELECCIÓN DE LOS PERSONAJES

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

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

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

EL VALOR DE LOS PAPELES METAFÓRICOS

Además de una descripción funcional de cada uno de sus personajes, es también muy conveniente encontrar una caracterización *metafórica*. Todo esto, naturalmente, es para su uso personal y no debe ser divulgado, ya que podría pensar que, de alguna manera, está haciendo mofa de ellos. Al producir una visión metafórica del grupo y de su situación, se obliga a definir el papel subyacente en cada individuo, aunque no lo tenga así reconocido. La Película *Hospital*, de Fred Wiseman (1969), nos hace pensar en el Purgatorio, donde las almas son redimidas o enviadas hacia el infierno. La imagen es tan predominante y sostenida, que se da uno cuenta de que, por la fuerza de su propia visión⁴ ha conseguido que veamos una sala de emergencia de Nueva York como una personificación de la mitología clásica. Ante nuestros ojos los doctores, enfermeras, policías y pacientes se convierten en actores de una renovada versión de la leyenda. Tras cada documental de cierta categoría hay siempre arquetipos humanos similares.

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

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

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

LA ENTREVISTA PREVIA: REACCIÓN DE LAS PERSONAS ANTE LA CÁMARA

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

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

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

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

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

DESARROLLO DE LA ESTRUCTURA TEMÁTICA DE LA PÉLICULA

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

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

COMPROBACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

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

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

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

DESARROLLO DE LA HIPÓTESIS DE TRABAJO Y DESCUBRIMIENTO DE LA DIALÉCTICA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA HIPÓTESIS DE TRABAJO COMO NECESIDAD

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

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

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

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

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

DESARROLLO, CONFLICTO Y ENFRENTAMIENTO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CURVA DRAMÁTICA

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

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

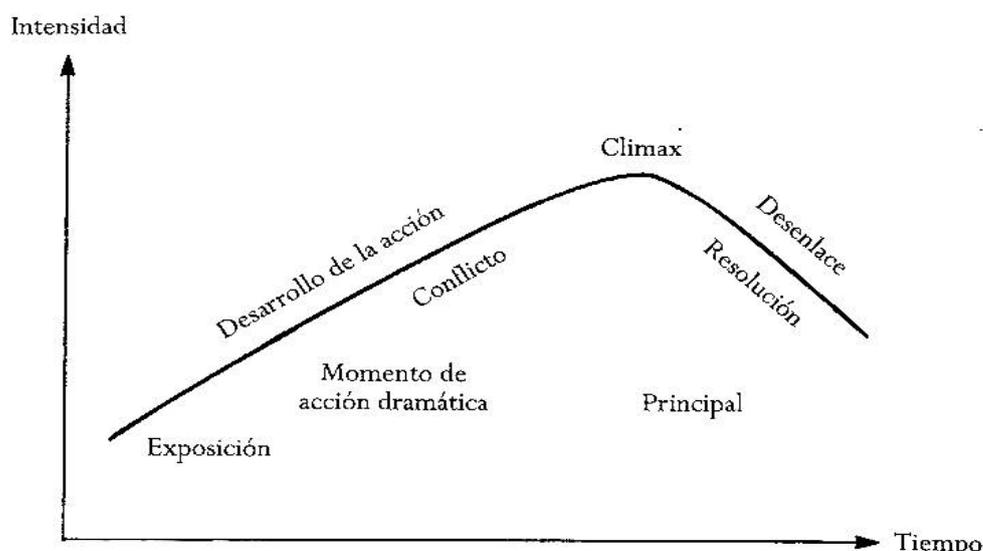


Figura 9.1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LOS HECHOS Y LA NARRACIÓN

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

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

INVESTIGACIÓN CONJUNTA

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

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

PLANIFICACIÓN DE LAS TOMAS: LOGÍSTICA Y PLAN DE RODAJE

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

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

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

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

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

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

CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

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

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

Impreso de Cesión Personal de Derechos

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

Firmado

Nombre (en letras mayúsculas, por favor)

Dirección

Fecha

Firma del padre o tutor

Atestiguado por

Fecha

Figura 9.2. Documento de cesión de derechos.

PERMISO DE RODAJE EN LAS LOCALIZACIONES

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

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

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

CAPÍTULO 10

Desarrollo del equipo

EMPLEAR PERSONAS CON EXPERIENCIA

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

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

DESARROLLO DE UN EQUIPO PROPIO

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

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

¡EL CARÁCTER DE LOS MIEMBROS DEL EQUIPO ES IMPORTANTE!

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

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

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

En los miembros de su equipo debe buscar:

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

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

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

DEFINICIÓN DE LAS ÁREAS DE RESPONSABILIDAD

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

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

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

FUNCIONES Y RESPONSABILIDADES DE LOS MIEMBROS DEL EQUIPO

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

El director

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

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

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

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

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

El operador de cámara

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

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

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

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

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

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

El eléctrico

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

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

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

El técnico de sonido

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

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

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

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

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

El mozo de plató

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

El jefe de producción

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

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

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

SELECCIÓN DEL EQUIPO: LISTA DE NECESIDADES

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

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

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

RESUMEN DE LA PREPRODUCCIÓN

Durante la preproducción debe recordar que

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