

El Documental Narrativo

Martín Parodi

Indice

Introducción	05
Capítulo 1: El Documental Narrativo	
La definición imposible	08
Estructura narrativa	15
Personajes: el corazón de la historia	21
Aprender a contar	41
Historia vs. Información	44
Aportes de la narrativa: credibilidad, sensorialidad y plano psicológico	49
En busca de la historia	55
El montaje: primer y último paso del guión	64
Administración del tiempo	67

Capítulo 2: Apuntes para el Documental Sonoro	
Baladas de radio: el antecedente del documental sonoro	70
El poder de la anécdota	74
Escenas Reales (Verité)	78
Conclusiones	82
Bibliografía	86

Introducción

El documental como género cinematográfico y sonoro ha avanzado de forma desordenada durante las últimas décadas, ganando terreno en algunos ámbitos y cediéndolo en otros; cooptando recursos, estructuras y formas de producción de la ficción pero prestándole a cambio su estética y pretensiones de veracidad.

Las herramientas tradicionales de clasificación ya no son suficientes. Si intentamos clasificar a la producción documental realizada en los últimos años de acuerdo a las categorías de décadas anteriores, probablemente

nos encontremos con que un gran porcentaje ni siquiera sea considerado un documental. Ese porcentaje son los documentales innovadores, revolucionarios, híbridos, que han hecho del género un campo tan dinámico e impredecible.

En este devenir se ha vuelto imprescindible entonces reajustar nuestra mirada sobre el género, incorporando nuevos enfoques que nos permitan analizarlo en sus múltiples mutaciones.

Este trabajo no pretende convertirse en un relevamiento exhaustivo ni de la producción documental actual ni tampoco de la producción teórica ni crítica acerca de los mismos -una tarea semejante sería sencillamente inabarcable y condenada a vivir eternamente desactualizada-. Lo que haremos aquí es seleccionar y desarrollar algunos aspectos generales y otros específicos del movimiento documental actual que puedan ser de utilidad para nuevos documentalistas.

Ante la cada vez más acelerada concentración de los medios de comunicación tradicionales en manos de corporaciones, los espacios para los periodistas de investigación, documentalistas o cronistas independientes se han achicado considerablemente dentro de esa estructura. El resultado es una mayor inestabilidad laboral para estos profesionales, pero acompañada de una nueva libertad para elegir tópicos, personajes y enfoques para realizar sus documentales. Se trata de pequeñas cruzadas personales, que a su vez alimentan la épica del periodismo de investigación -cooptado, desgastado y diluido desde la década del 70 en adelante-.

Otro de los desafíos que nos planteamos es una actualización en el enfoque de algunos autores tradicionales que analizaban al documental sólo como un género cinematográfico. Aquí plantearemos categorías utilizables

no sólo por el documentalismo audiovisual sino también el sonoro, y no sólo su producción para la exhibición en cines, sino también en televisión, radio y las innumerables opciones de distribución online.

Incluiremos también traducciones al español de materiales inéditos en nuestra lengua, de investigadores, críticos, docentes y realizadores documentales -norteamericanos y europeos- en busca de ampliar la oferta de lectura especializada.

El Documental Narrativo

La definición imposible

Intentar una definición certera de qué es un documental es una tarea condenada al fracaso. Es posible aproximarse y moldear algo que se asemeje a una definición, pero por cada característica que se cierre, se abrirá una nueva serie de puertas llenas de interrogantes y posibilidades. Si el documental está basado en el mundo real y las personas reales, mostrando hechos reales tal como suceden o relatando hechos del pasado de una forma objetiva y honesta, sin actores ni una narrativa preconstruida, entonces un guardia sentado en su silla frente a una decena de monitores que muestran imágenes de cámaras de seguridad, ¿está viendo un documental? Esta es la pregunta que se hace el filósofo danés Henrik Juel en su artículo *Definiendo al Film Documental*¹, quien luego elucubra acerca de quién sería entonces el realizador de ese documental. ¿Es acaso el técnico que instaló las cámaras? Al fin y al cabo se trata de una representación objetiva y honesta de la realidad que muestra los hechos tal como sucedieron sin utilizar actores ni historias prearmadas.

¹ JUEL, H. Defining Documentary Film. P.O.V. Filmtidsskrift - A danish journal of film studies, issue 22. Diciembre, 2006.

http://pov.imv.au.dk/Issue_22/section_1/artc1A.html

Pero algo falta. La visión artística del realizador, alguna clase de mensaje, su ambición moral o ideológica, su deseo de hacer una diferencia, de cambiar el mundo. O al menos cambiar la mirada que la audiencia tiene sobre el mundo o sobre sí misma. ¿Acaso la ficción no cumple con las mismas exactas condiciones? ¿No es la ficción una representación de la realidad forjada de acuerdo a la visión de su realizador, teñida de su moral e ideología, que intenta ser una expresión artística y, como tal, modificar el mundo o la mirada que tenemos sobre él? Juel argumenta que nadie osaría llamar documental a Los Piratas del Caribe, pero ¿acaso no hubo piratas reales en el Caribe real en algún momento? Si estos interrogantes surgen de una película de aventuras basada en un juego de Disney, ¿qué queda para las producciones que llevan orgullosamente el sello de “basado en hechos reales”?

¿Es posible definir al documental? ¿O es un concepto inasible que cambia su forma cada vez que se siente atrapado por una definición rígida? La realidad se encuentra en el centro del problema. No la realidad, sino la idea de realidad. Y no sólo porque ha sido bastardeada por los *reality shows* desde la década del 90 en adelante, sino fundamentalmente porque es una aspiración irrealizable. Pensar al documental como un reflejo de la realidad es tan erróneo como nocivo. Es cierto, puede ser interpretado como una búsqueda de lo que hay por detrás de lo que vemos y oímos regularmente, pero también presenta una excusa perfecta para la vagancia y complacencia de muchos documentalistas que se conforman con el sólo acto de prender la cámara o el grabador y capturar lo que sucede en la superficie. Sin intervenir, sin profundizar, sin ser creativo. Sólo grabar.

La etimología de la palabra documental remonta hasta el latín *docere*, que significa enseñar o instruir. De allí se desprende otra palabra del latín, *documentum*, cosa que enseña algo. Entonces documento es una carta

o escrito que ilustra acerca de un hecho, situación o circunstancia. Se trata de un escrito que presenta datos que pueden ser utilizados para comprobar algo.

Para saltar de documento a documental es necesario comenzar por la Real Academia Española, que reconoce dos significados de la palabra:

1) “Que se funda en documentos, o se refiere a ellos.”

2) “Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc, tomados de la realidad.”²

Aquí se encuentra otra debilidad, la Real Academia Española sólo reconoce al documental como un género audiovisual. ¿Sólo en cine y televisión puede hacerse un documental? De ninguna manera. No sólo existe el documental radiofónico, sino también una nueva serie de experimentos transmedia que habitan la web y han ampliado aún más la frontera de lo que puede realizarse dentro de los parámetros del género.

El ascenso del documental de creación como subcategoría durante los últimos años, ha generado la idea de que la aplicación de la creatividad dentro del género es una innovación reciente. Nada más lejos de la realidad. John Grierson, reconocido por haber sido el fundador del movimiento de documentalistas británicos de la década del 30, ya hablaba sobre esta imbricación por aquellos años. Y no en una nota al pie sino en la misma definición. Para Grierson, el documental es “tratamiento creativo de la realidad”³. Esfumada la pretensión de ser un espejo de la realidad, el documentalista se enfrenta a ella con el desafío de entenderla, acotarla y contarla de forma

2 Diccionario de la Lengua Española, Edición del Tricentenario. Real Academia Española, 2014.

3 GRIERSON, J. The Documentary Producer. *Cinema Quarterly*, 1933.

original y atractiva.

Sobre los cimientos de la creatividad, es necesario seguir construyendo una conceptualización en torno a dos preguntas: ¿qué busca el documental? y ¿cómo lo busca? Para responderlas es posible comenzar por Sheila Curran Bernard, quien ha recorrido todas las instancias de la producción documental, especializándose en el guión. Sin embargo, su verdadera pasión está en la enseñanza, dividida entre sus clases en la Universidad de Albany (New York) y sus libros, desde donde ha investigado los aspectos narrativos del documental.

¿Qué busca el documental? Bernard cree que “los documentales deben hacer algo más que ayudar a pasar el tiempo a su audiencia; deben demandar nuestro involucramiento, desafiándonos a repensar sobre qué sabemos, cómo lo sabemos y qué más nos gustaría saber sobre un tema. Un buen documental confronta nuestras expectativas, desafía nuestros límites, y nos transporta a mundos que no imaginábamos visitar”⁴.

¿Cómo lo busca? La autora está convencida que los documentales deben apelar a la atracción humana por una buena historia bien contada. Deben atrápanos, interesarnos, engancharnos rápidamente, y aprovechar ese capital de atención para contarnos una historia que nos cambie, que modifique nuestra mirada sobre el mundo.

La diferencia entre un documental aburrido -aún sobre temas importantes e incluso interesantes- y un documental entretenido reside en la forma en que esa historia es contada. Su estructura -una creación del direc-

4 CURRAN BERNARD, S. *Documentary Storytelling, Making Stronger And More Dramatic Nonfiction Films* [Narrativa Documental, Creando Películas de No-Ficción más Fuertes y Dramáticas]. Focal Press, 2007. (La traducción es mía).

tor- es tan importante como sus documentos -encontrados y registrados en el mundo-. Esta relación entre motivación y habilidad del documentalista ha sido examinada por Erik Barnouw, uno de los historiadores más prolíficos de la radio, cine y televisión norteamericanas, en su búsqueda por encontrar las características intrínsecas del documental. Barnouw afirma que “el documentalista siente pasión por lo que encuentra en papeles, sonidos e imágenes. Estos hallazgos son siempre para él más importantes que cualquier cosa que pudiera inventar. A diferencia del artista que trabaja en ficción, el documentalista está comprometido a no inventar. Es en la selección y ordenamiento de sus hallazgos donde encuentra su verdadera forma de expresión.”⁵

También utilizando al objetivo del director como elemento diferenciador entre ficción y documental, Paul Rotha, otro de los formadores del campo documental británico, profundiza el concepto: “La palabra documental no define ni un tema ni un estilo, sino un enfoque. El documental difiere de la ficción no en el abandono de una cualidad artística, sino en el propósito para el cual se usa esa cualidad artística.”⁶ Rotha, contemporáneo y colega de John Grierson, también creía en la creatividad como característica fundacional del documental, un elemento que liberaría al género de cualquier ligazón o relación de dependencia con la producción netamente periodística. Al referirse a la creatividad como cualidad artística, no sólo nos ayuda a hacernos una idea menos abstracta del concepto sino que también sienta las bases para las innumerables colaboraciones que se sucederán en los años posteriores entre el cine experimental y el cine documental.

5 BARNOUW, E. *El Documental: Historia y Estilos*. Oxford University Press, (1974) 1994.

6 ROTH A, P. *The Documentary Director* [El Director del Documentales]. *Cinema Quarterly*, 1933. (La traducción es mía).

Profundizando aún más sobre los objetivos del documentalista y en particular focalizando sobre su función en el mundo, se encuentra Adela Medrano, guionista y directora española. Medrano se ha dedicado a estudiar tanto los filmes como los escritos de Grierson y Rotha, analizando desde lejos -temporal y geográficamente- a todo el movimiento documentalista británico de las décadas siguientes. En base a sus observaciones, concluye que “el documental trata de mostrar la mitad de la población a la otra mitad, promoviendo el análisis social, a un nivel más profundo e inteligente. El documentalista no busca extraer conclusiones sino hacer una connotación permitiendo que se saquen conclusiones”.⁷ Es la audiencia quien completa el sentido, con su bagaje cultural, su escala de valores, su experiencia e ideología propias. Este respeto por el rol activo del espectador ha sido el otro gran aporte a la definición del género de parte de aquella brillante camada de directores.

Por último, una definición más corta y a la vez más amplia, una frase que representa a la perfección la dificultad de establecer reglas claras acerca de qué constituye y qué no un documental: “Toda producción de naturaleza no enteramente ficticia”.⁸ Estas palabras pertenecen a James Monaco, quien ha conciliado sus funciones como crítico cinematográfico y como docente desde la década del ‘70 en los Estados Unidos, habiendo visto al documental evolucionar y adquirir múltiples formas durante su carrera. Su definición, desde el punto de vista de un crítico cinematográfico, quizá parta desde una sensación de frustración e incertidumbre ante un campo que se le hace inabarcable a la mirada. Pero quizá también, desde el punto de vista de docente, encierre cierto carácter motivacional para sus alumnos, incentivándolos a

7 MEDRANO, A. Un Modelo de Información Cinematográfica: el Documental Inglés. Asesoría Técnica de Ediciones, 1985.

8 MONACO, J. The Dictionary of New Media [El Diccionario de los Nuevos Medios]. Harbor Electronic Publishing, 1999. (La traducción es mía).

expandir continuamente las fronteras del documental.

En este campo tan amplio y cambiante, no es posible descansar en una definición férrea que englobe a todas las pautas para la realización de un documental. Tal definición no existe. Lo que ha marcado al género desde sus inicios es su espíritu innovador, su voluntad constante por destruir todo lo establecido para construir algo nuevo sobre sus ruinas. La definición de documental depende de la identidad de cada documentalista, del tipo de relación que entabla con la realidad y la forma en que decide registrarla, reordenarla y exponerla, de los objetivos que se plantea al iniciar el proceso y los recursos que decide utilizar para llevarlo a cabo. Cada documentalista se relaciona de manera personal con el género, y lo redefine de acuerdo a su mirada del mundo.

Estructura narrativa

La diferencia entre un documental correcto, informativo, prolijo, y un documental atrapante, suele encontrarse en su estructura narrativa. La forma en que está organizada la información, la construcción de personajes empáticos, la presencia de conflictos, el manejo de la intriga, el drama y la curiosidad, los atributos del narrador y el entrelazado de escenas, son algunos de los elementos que contribuyen a alcanzar uno de los grandes desafíos del género: mantener la atención del espectador.

El secreto de los documentales exitosos no está en la elección del tema. Los temas pueden atraer la atención inicial del público, pero no son capaces por sí mismos de sostenerla. Lo que atrapa a la audiencia, lo que lo motiva e inspira es el viaje, el recorrido. Es la historia.

Los documentales atractivos están contruidos alrededor de una narrativa fuerte: desarrollo de personajes complejos, administración de la tensión, fiidez en el relato y resoluciones creíbles. Este recurso no se limita a las producciones más artísticas o personales, sino que puede utilizarse en cualquier tipo de documental, incluso aquellos de perfil informativo, técnico, o que responden a intereses específicos. Ningún tema, por más importante

que sea, es suficiente. Tampoco los temas perderán fuerza ni seriedad por ser contados narrativamente, ni existen -por más que aún se sigue escuchando la frase- historias que se cuenten solas. La narrativa aplicada al documental aporta un nivel más de profundidad, una conexión más cercana a los sentimientos de la audiencia, una referencia inmediata al bagaje cultural de los libros que hemos leído, las películas que hemos visto y la radio que hemos escuchado.

El documentalista trabaja con hechos, no puede inventar personajes, acciones, ni giros inesperados, debe encontrarlos en la vida real. Ese es el mayor reto, aprender a detectar esas oportunidades que permitirán estructurar el relato. Las historias en los documentales no dependen de la invención creativa sino de la disposición creativa, de la forma en que está ordenado el material para contar una historia. Y es posible realizarlo sin sacrificar la integridad periodística. No es una tarea sencilla, pero si se logra dominar a las herramientas y no se pierden de vista los objetivos, el resultado serán documentales que sorprendan, que emocionen, que informen y que motiven.

La narrativa en los documentales, así como en la ficción, no es una fórmula sino una estrategia. Una estrategia para llegar a la audiencia de una manera familiar y poder comunicar de forma eficaz y entretenida un mensaje. Para lograrlo es imprescindible la etapa de investigación, donde se analiza en profundidad el tema en busca de un conocimiento óptimo del mismo, sin descuidar el contexto en que existe y los seres humanos involucrados en él. El productor busca todas las vertientes posibles, todos los potenciales personajes, para luego sí trazar una estrategia y potenciar los puntos fuertes de la historia.

Cada vez más, desde los medios audiovisuales y sonoros se buscan documentales narrativos. Frases como “mirada creativa”, “historias atrapantes”,

“storyline bien definido”, “aventuras en tiempo presente”, “no saber cómo va a terminar”, “protagonistas queribles” dejaron de ser términos exclusivos de la ficción, y son hoy utilizadas para describir la clase de documentales que más conectan con la audiencia. Lo mismo sucede con los entes encargados de otorgar subsidios o premios a la producción audiovisual y radial, ya sean provinciales, nacionales y especialmente internacionales. Uno de los más importantes concursos de periodismo de Latinoamérica, organizado por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, incluye entre sus criterios de juicio al aprovechamiento de los recursos creativos del medio. Incluso en la declaración de los valores de la Fundación, calidad narrativa y rigor periodístico se encuentran imbricados en un mismo ítem: “De los distintos atributos del periodismo de excelencia, daremos la máxima importancia a promover la capacidad de contar historias en forma creativa y el rigor en la investigación periodística.”⁹ El informe periodístico acartonado, con pretensiones de objetividad y veracidad absoluta, ha dejado de ser la única opción.

La narrativa en los documentales no debe ser confundida ni reducida a la escritura. Se trata de una forma de entender el proceso de creación de un documental. La narrativa acompaña todas las etapas, desde el momento en que surge una idea hasta el último retoque de edición. Realizar documentales requiere del trabajo colectivo, de la participación de un equipo donde todos los integrantes en todas las etapas aportan a la realización final. Y si la narrativa se encuentra en cada paso, ¿quién es el autor? ¿Es el guionista? ¿El director? ¿El editor? ¿El productor? Todos lo son, porque todos son responsables de crear y desarrollar la historia y estructura del documental.

Dependiendo del presupuesto o del grado de personalismo del realizador, estos cuatro roles pueden condensarse en tres, dos, o incluso una sola

9 Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Misión y Valores.

<http://www.fnpi.org/fnpi/mision-y-valores/>

persona. En este último caso, el título de autor ya no está en disputa. Sin embargo, afrontar este tipo de proyectos en soledad representa un riesgo; la presencia de un otro con quien contrastar ideas, intercambiar propuestas y escribir en conjunto, enriquece el proceso y, en consecuencia, el producto final. No se trata de delegar, resignar, negociar o ceder. La elección de un compañero de escritura y realización es un proceso delicado que busca el complemento más que el acople. El perfil del compañero creativo es el de alguien que pueda aportar una mirada fresca ante los atascos creativos, alguien que posea habilidades admiradas (a quien se considere mejor escritor, mejor guionista, mejor editor o mejor productor), alguien que aporte un punto de vista diferente al propio pero respetado, alguien con quien se tenga una buena dinámica de trabajo, y fundamentalmente alguien con quien se pueda convivir a lo largo de extensas jornadas -sobreviviendo los ineludibles conflictos que surjan en el proceso-.

Cualquiera sea la estrategia de escritura que se adopte en el documental, ya sea con un proceso tradicional de guión -idea-sinopsis-tratamiento-guión- o con una estructura más flexible que permita a los productores avanzar más libremente, los documentalistas se enfrentan, a la hora de contar una historia, a los mismos desafíos que los novelistas, dramaturgos o guionistas. “¿Quién o quiénes son los protagonistas? ¿Cuál es su motivación? ¿Qué tienen para perder si no logran su objetivo? ¿Dónde reside la tensión? ¿Hacia dónde se dirige la historia? ¿Por qué nos importa?”¹⁰ son algunas de las preguntas que Sheila Curran Bernard considera imprescindibles de responder a medida que se va desarrollando la historia.

En el mundo documental, la figura del novelista o guionista solitario

10 CURRAN BERNARD, S. *Documentary Storytelling, Making Stronger And More Dramatic Nonfiction Films* [Narrativa Documental, Creando Películas de No-Ficción más Fuertes y Dramáticas]. Focal Press, 2007. (La traducción es mía).

que escribe su obra maestra encerrado, aislado del mundo, sin la colaboración de nadie, es virtualmente inexistente. El guión en el documental es parte de un proceso colectivo, y por más que se trate de un proyecto personal, no se concibe un guión terminado antes de comenzar la realización. El documentalista no lleva un guión bajo el brazo al rodaje, sino que trabaja con fragmentos, sinopsis, entrevistas, narraciones, relatos, ideas: un *collage* lo más ordenado posible que dé cuenta de su proyecto. Y a la hora de presentarlo en busca de financiación, apoyos o simplemente para dar a conocer el proyecto, lo que se muestra no es un guión sino un concepto del documental -en algún estado de desarrollo-. Puede ser una idea, una sinopsis, un tratamiento, un trailer, el primer acto, o incluso un boceto o primer corte. Porque en definitiva, en un documental el guión suele ser el último elemento que se completa.

Este proceso de escritura y planificación de la producción de un documental parece contradecir a cierto preconceito sobre el género: el documentalista debe registrar absolutamente todo en la etapa de rodaje, y sólo después, en la etapa de montaje, aparecerá la historia. Se argumenta que esta metodología es más genuina y que permite al documentalista ser más intuitivo. Pero si se llega al rodaje sin una red de seguridad, sin una estructura sobre la cual comenzar a capturar el material, se corren grandes riesgos. Esta situación puede desbalancear la producción, cargando de una presión desmedida a esta etapa, ya que se deberá filmar absolutamente todo, porque si aún no está definida qué historia contar, todo puede convertirse en historia. Los riesgos de obrar de esta manera no terminan ahí, también se puede no encontrar nunca la historia, o desperdiciar fantásticas oportunidades al detectar tarde la historia, o se pueden perder horas intentando construir una historia que se termine deshaciendo con el transcurso del tiempo.

Esta metodología inevitablemente genera cantidades enormes de material desordenado, sin clasificar, muchas veces repetido y otras inútil, que

hará perder el tiempo del documentalista -en primer lugar para organizarlo, en segundo lugar para desechar lo que sobre y en tercer lugar para buscar el material complementario que no sabía que necesitaría al no tener en claro cuál era su historia-. Por todos estos motivos, encontrar la historia es uno de los objetivos prioritarios en la etapa formativa de un documental.

Personajes: el corazón de la historia

Las historias siempre tienen protagonistas. Son estos personajes quienes en busca de un objetivo, establecen relaciones y llevan adelante acciones. En estas cuatro palabras clave recae todo el peso de la historia: personajes, objetivos, relaciones, acciones. Una vez encontrados los protagonistas, el camino a la historia se despejará. Por eso la pregunta que el documentalista siempre lleva en su cabeza es ¿quiénes son los personajes de esta historia y qué quieren?

A diferencia del cine de ficción, en el documental no se puede inventar qué es lo que quieren sino que el único camino es intentar averiguarlo. Aquí entra en juego no sólo la instancia de entrevista, insuficiente para determinar los intereses de un personaje, sino también la observación, la investigación y las entrevistas cruzadas con otros personajes.

El primer aspecto a tener en cuenta es la presentación de los personajes. Esos primeros minutos donde los vemos, los escuchamos o aprendemos sobre ellos, serán determinantes para generar empatía y atrapar a la audiencia. En esos instantes el documentalista busca que el espectador se interese por ellos, que quiera aprender más sobre ellos, que haga fuerza por ellos, que sufra cuando ellos sufran y le genere genuina alegría cuando las

cosas les salgan bien. El lazo empático es, junto a la curiosidad por saber qué sucede después, uno de los componentes claves para generar una historia atrapante.

En el transcurrir del documental, especialmente en aquellos en que se realiza un seguimiento de los personajes a lo largo de grandes extensiones de tiempo, comienza a percibirse su evolución, ya sea por un crecimiento espiritual, circunstancias externas, el hallazgo de aquello que anhelaban o el fracaso absoluto de su búsqueda. Los protagonistas raramente terminan un documental siendo las mismas personas que lo comenzaron.

El transcurso del tiempo y la convivencia también garantizan la aparición de otro elemento: las imperfecciones de los personajes. Es posible que en dos entrevistas diferentes, realizadas con uno o diez años de diferencia, el protagonista se contradiga, ya sea porque cambió de opinión o porque está en un estado de ánimo diferente, o simplemente contradiga sus palabras con sus acciones. Un entrevistado también puede mentir en cámara, y en esos casos, si se está bien preparado, se lo puede confrontar con sus palabras en la siguiente entrevista. Este tipo de situaciones sucede a menudo en la producción y permite comprender mejor a la persona que se está observando. Aporta otra perspectiva, siempre valiosa, que puede alterar la relación entre el documentalista y el protagonista de su historia. Este cambio del punto de vista puede transferirse también a la audiencia, que pasa de quererlo a odiarlo, de no entenderlo a justificarlo, o del desinterés a la curiosidad. Son instantes que permiten mirar, si más no sea breve y superficialmente, dentro del alma del personaje. Y personajes defectuosos hacen a historias más humanas.

Ningún personaje es unidimensional porque ningún ser humano lo es. Las características inusuales son una gran tentación inicial para el docu-

mentalista porque son lo primero que salta a la vista: un poeta que vive en la calle y escribe sus poemas en las paredes, un baterista que tiene un solo brazo, un político de derecha con debilidad por las prostitutas. Ese primer impacto, esa característica que inmediatamente llama la atención, puede también convertirse en un arma de doble filo si el personaje es reducido a ser únicamente eso. Se corre el riesgo de transformarlo en una caricatura de sí mismo, con sus características a flor de piel y un solo motivo para prestarle atención.

“La peculiaridad puede vender, pero también aburrir”¹¹ escribe el director Robert Greene, consultado sobre qué vuelve interesante a un personaje. Greene ha construido su carrera como documentalista contando historias con personajes llenos de conflictos y debilidades que se embarcan en aventuras imposibles, ya sean una adolescentes problemática, peleadores de lucha libre o una actriz intentando reactivar su carrera luego de abandonar Hollywood para dedicarse a su familia. “Siempre estoy buscando gente con personalidades de muchas capas, con pequeñas cosas que traicionan la representación de ellos mismos que ejecutan frente a la cámara”. Y esto se ha vuelto cada vez más arduo, porque en la era de la autoexposición permanente, a través primero de la televisión y luego de las redes sociales, todos nos hemos transformado en expertos en construir un personaje de nosotros mismos. Nos moldeamos a nuestro gusto, escribimos el guión e interpretamos el papel. De manera que lograr conectar con la persona real detrás del personaje es, hoy más que nunca, una habilidad imprescindible en el documentalista.

La peculiaridad es sin dudas un elemento atrapante, pero a la vez

11 GREENE, R. en GUERRASIO, J. 9 Filmmakers Tell Us What Makes The Perfect Documentary Character, Noviembre de 2014.

https://tribecafilminstitute.org/blog/detail/9_filmmakers_tell_us_what_makes_the_perfect_documentary_character

puede resultar deshumanizador si se cede ante su canto de sirenas. Un personaje bien construido es ante todo humano, con su espectro completo de sentimientos, pensamientos y acciones. Deconstruyendo la personalidad de los sujetos, es posible acceder a su universo interior, y el baterista que tiene un solo brazo se convertirá en un ser humano que toca la batería y perdió uno de sus brazos, el poeta linyera se convertirá en un ser humano que en un momento de su vida renunció a todos sus bienes materiales para dedicarse a la poesía, y el político de derecha con debilidad por las prostitutas se convertirá en un humano con una mente, un cuerpo y unos sentimientos que no necesariamente están perfectamente alineados. En esas grietas se encuentra la riqueza de los personajes.

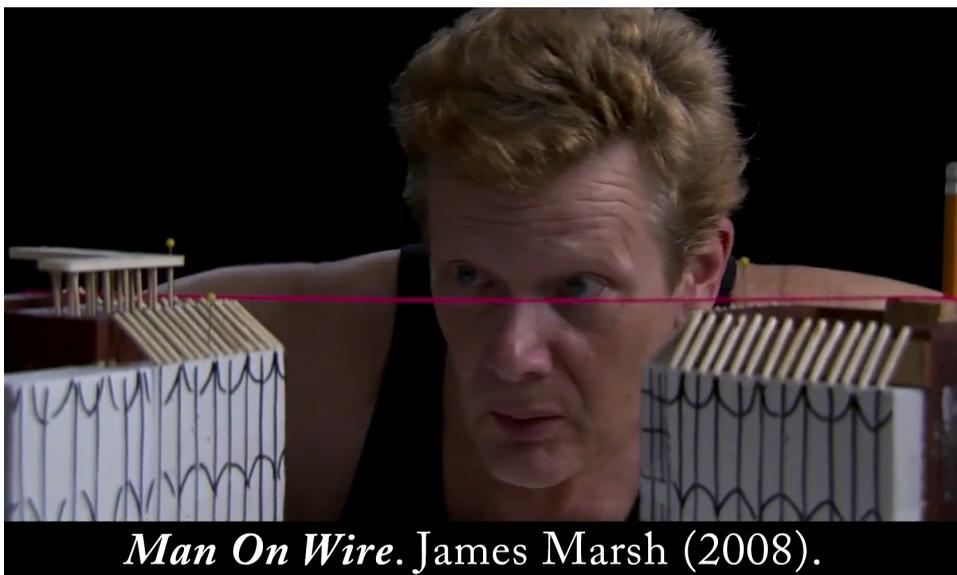
A continuación, una serie de elementos relevantes a la hora de elegir un personaje para una producción documental:

Carisma

Imposible de medir ni de crear. El carisma depende de una infinidad de factores que actúan en conjunto para crear una personalidad atrayente. Puede estar en la voz del personaje o en sus expresiones faciales, o la forma en que se mueve, o cómo interactúa con los demás. Pero no todos los personajes carismáticos en la vida real se traducen en pantalla, la mediación de la cámara transforma esta cualidad. Hay personas que se encienden junto a la cámara y otras que se apagan, algunas se agigantan a través de la lente y otras se miniaturizan cuando son observadas. Las pausas en el habla, la cadencia de la voz, la forma en que miran a cámara o su ubicación frente a ella, cada elemento -o su combinación- puede activar el carisma de un personaje.

En *Man On Wire* se cuenta la historia de Philippe Petit, el equilibrista francés que cruzó las Torres Gemelas sobre una cuerda floja en 1974.

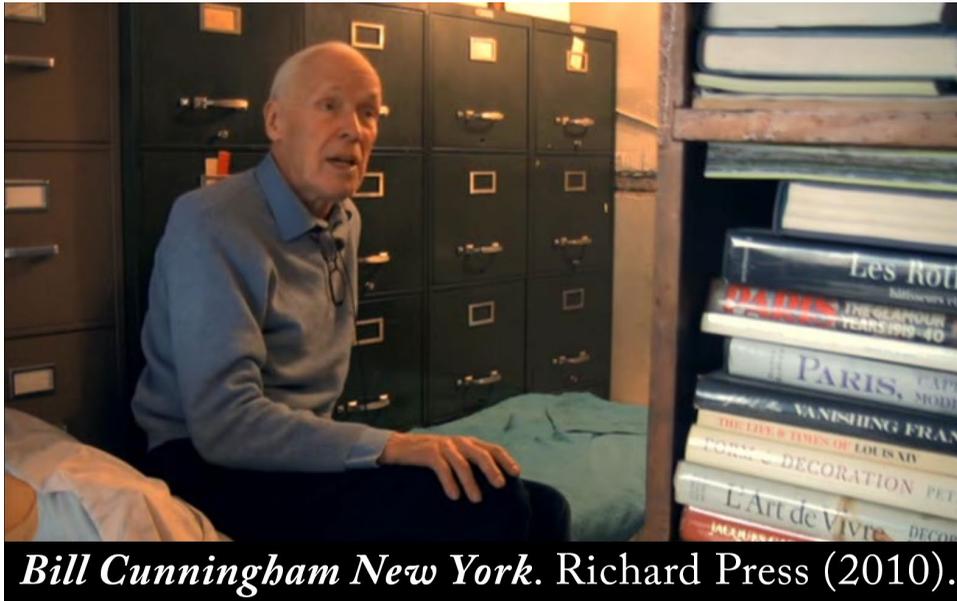
El ritmo y la tensión del documental están contruidos alrededor de esta hazaña -un acto de irresponsabilidad y riesgo magníficos- pero dependen enteramente de la figura de Petit. La forma en que usa sus brazos para gesticular y reforzar sus palabras es una de sus marcas personales, mientras que la calma pero a la vez entusiasmo con que cuenta sus aventuras -siempre en contraste con las imágenes que muestran el riesgo real al que se expone- generan una atracción arrolladora por un personaje que parece no ser consciente del peligro al que se expone. ¿Es valeroso o sólo incapaz de sentir miedo? ¿Es un romántico del peligro o busca atención a cualquier costo? Lo que es innegable es su espíritu de aventura, que expresado en narraciones llenas de pasión en un desprolijo pero encantador uso del inglés, lo vuelven irresistible. Philippe Petit es un personaje con carisma, peculiar pero absolutamente querible.



Buena dicción y expresividad

Lo que en principio puede sonar a obviedad, es en realidad un aspecto muchas veces descuidado a la hora de reclutar un personaje. El protagonista de un documental cargará sobre sus hombros con gran parte del peso del relato, sus palabras serán cruciales y su forma de expresión determinante. Un buen protagonista es una persona con claridad en el habla y en sus pensamientos. Un personaje que además es un buen narrador, que puede ser reflexivo, a quien se le entiende perfectamente lo que dice y tiene un ritmo fácil de seguir y atrapante. Esta serie de características garantizan fluidez y cohesión en el relato oral, en el cual se respalda la construcción narrativa del documental.

En *Bill Cunningham New York* se narra la vida de un fotógrafo que revolucionó el mundo de la moda con sus imágenes capturadas en las calles de Manhattan, imponiendo una fotografía más cruda y viva, alejada de la estilización de los estudios. Bill Cunningham tiene la misma personalidad que sus fotografías: es un hombre que pasa todo el día en la calle, es espontáneo y gracioso. Este hombre mayor de risa fácil y un hablar pausado, es capaz de evocar momentos del pasado, comentar sobre su presente y analizar a la industria de la moda de manera humilde y cercana. Su experiencia emana naturalmente de sus palabras, es sincero y comunicativo. Es el protagonista perfecto por su ubicuidad y rol revolucionario en la fotografía de moda, pero también lo es por la cadencia en su habla, su tono de voz y su transparencia.



Bill Cunningham New York. Richard Press (2010).

Pasión

La pasión se contagia. Lo hace desde el campo de juego a las tribunas en un partido de fútbol, desde un docente a sus estudiantes en un aula, y desde un personaje a la audiencia en un documental. Cuando se enciende la cámara y el protagonista es apasionado por lo que hace o lo que dice, esa pasión se transmitirá a las imágenes y el sonido capturados. Cuando un entrevistado es capaz de llorar, de enfurecerse, de hablar con absoluto convencimiento en sus ojos, se puede tener la certeza de que esa pasión se filtrará también a la audiencia. La pasión no sólo es uno de los más efectivos atajos a la empatía del público, sino que también es un atributo detectable en los potenciales entrevistados, volviéndola una herramienta infalible en el proceso de reclutamiento.

En *Jodorowsky's Dune*, el protagonista es Alejandro Jodorowsky, el cineasta, poeta y psicomago icónico del surrealismo latinoamericano. Jodorowsky relata durante una hora y media lo que considera el gran fracaso de su carrera, la película que nunca logró filmar, *Dune*. Lo que podría haber resultado un festival de lamentos, se convierte en un atrapante relato por la energía y pasión -al filo de la obsesión- del director por su proyecto. Es el protagonista quien transforma un drama en una aventura. Por más que sepamos que la película nunca llegó a realizarse, no nos afecta porque disfrutamos del paseo al que nos lleva Jodorowsky a través de sus palabras.



Jodorowsky's Dune. Frank Pavich (2014).

Química

Asumiendo como preconcebido el propio interés del documentalista por un sujeto, es importante también contar con el interés del sujeto en convertirse en el protagonista del documental, ya que es él quien debe abrir las puertas a su mundo. Pero el interés mutuo no es suficiente para garantizar una relación fructífera. Es imprescindible cierta química entre director y sujeto, especialmente si la producción demandará un seguimiento que dure meses o incluso años. La química no significa que el documentalista se convierta en amigo del protagonista, pero sí el respeto mutuo, cierta camaradería y especialmente un entendimiento del rol del otro dentro de la producción. En todo rodaje se establecen reglas mínimas de convivencia, y la experiencia será tanto más placentera para todos cuanto más alineados se encuentren sus valores, gustos, modales y sentido del humor.

Chris Hegedus, co-directora de *The War Room* y una treintena de documentales más, afirma que el aspecto más importante en la relación con el sujeto es la confianza. “Por un lado ellos deben dejarnos entrar en sus vidas, y por otro nosotros debemos respetar el privilegio de participar de su aventura”¹². La relación con los personajes inevitablemente tendrá complicaciones, especialmente a la hora del montaje, cuando ellos comiencen a ver cómo son reflejados en la pantalla, cómo sus vidas son reconstruidas a través de la mirada de otra persona y no la propia. Pero en la etapa de rodaje no debería haber mayores fricciones, lo cual facilita que los personajes puedan bajar la guardia y mostrar partes de sí mismos que suelen mantener ocultas al mundo exterior.

12 HEGEDUS, C. en GUERRASIO, J. 9 Filmmakers Tell Us What Makes The Perfect Documentary Character, noviembre 2014.

https://tribecafilminstitute.org/blog/detail/9_filmmakers_tell_us_what_makes_the_perfect_documentary_character

Búsqueda y Construcción

El proceso de construcción de un personaje se compone de dos acciones principales: encontrarlo y mostrarlo. En ocasiones, el germen mismo de la producción ya incluye al protagonista, ya sea por tratarse de un documental biográfico o porque la inspiración para contar la historia nació de conocer previamente a esa persona. Pero un personaje se define por su relación con los demás, de forma que aún en estos casos es necesario rodearlo de personajes secundarios. Parte integral del proceso de pre-producción es hallar a estas personas a través de entrevistas informales, observación de sus interacciones e investigación de sus pasados. Se construye una red de relaciones que permita comprender el entorno del protagonista y tener una sensación de su evolución a través del tiempo y de sus relaciones personales. Esta base de datos facilita el trabajo a la hora de realizar cruzamientos de entrevistas, ya que muestra a simple vista qué personaje puede ser entrevistado de acuerdo a su período de asociación con el protagonista.

Más laboriosa es la situación cuando el objeto del documental no es una persona sino un hecho histórico, una noticia, una injusticia social, un movimiento artístico o cualquiera de los cientos de tropos posibles. Aquí se pone en juego un mayor porcentaje de la estructura narrativa, porque los personajes encontrados pueden redefinir la forma de contar la historia. En la etapa de investigación, un potencial relato coral puede reestructurarse a partir de encontrar un protagonista absoluto, o la planificación para trabajar con un personaje principal encontrarse con un antagonista de igual peso y obligar a una estructura de relatos paralelos. Los personajes son quienes dan cuerpo a la historia, son ellos quienes transformarán la idea inicial esbozada

en papel en un documental de carne y hueso.

La etapa de búsqueda de personajes se realiza a la par de la construcción de la historia, ya que si se intenta definir la estructura previamente sin aún haberlos encontrado, se corre el riesgo de limitar las posibilidades creativas del relato, encorsetando a los personajes y privándolos de mayor profundidad.

Encontrar buenos personajes puede tornarse un trabajo arduo y frustrante. Cuando no se parte de un protagonista preestablecido, las posibilidades de potenciales personajes son tantas que pueden abrumar al productor, o tan pocas que lo obliguen a repensar por completo su idea. O los personajes pueden parecer débiles, incompletos, insuficientes para contar la historia. El documentalista se prepara para lo peor: un proceso de selección tedioso, frustrante y que lleve más tiempo que el planificado. Pero está dispuesto a abandonar todo su trabajo previo si la buena fortuna de encontrarse con un inesperado protagonista se presenta en su camino. Resalta aquí la importancia de la etapa de pre-producción: leer y aprender todo lo posible sobre el tema en que se centrará el documental, realizar un índice de los tópicos que se recorrerán, apuntar potenciales características deseables en los personajes y desarrollar las habilidades de observación y conversación para poder detectar mejor el potencial de los sujetos.

El proceso de descarte y selección de personajes puede insumir meses de trabajo hasta dar con los individuos que, por personalidad e implicancia con el tema, den la talla de protagonistas. Por otro lado, no siempre la cantidad de personajes encontrados coincidirá con lo planificado. Es decisión del documentalista en esos casos analizar el valor de cada uno de los personajes en contraste con la estructura prearmada. Si se planificó contar una historia desde el punto de vista de un protagonista absoluto, qué hacer si el personaje

no tiene la profundidad necesaria pero está rodeado de amigos y familiares interesantes. O en caso de pretender construir un relato coral y encontrarse que sólo dos personajes dan la talla. O si se planeó una estructura dual llevada adelante por una historia paralela entre dos protagonistas y uno de ellos resulta ser abrumadoramente más interesante que el otro.

Esta última situación le sucedió a Matthew Heineman, director del largometraje *Cartel Land*, en medio del rodaje. Su idea inicial era contar la historia de las milicias surgidas en la frontera entre México y Estados Unidos a partir de dos personajes protagonistas: un ex militar norteamericano devenido en líder de un grupo paramilitar que busca detener el ingreso de drogas e inmigrantes ilegales y un doctor de pueblo mexicano, quien, hartado del poder adquirido por las organizaciones narco, formó un grupo armado para combatirlos, reclutando ciudadanos sin ningún tipo de instrucción militar. La convivencia con ambos le hizo ver que el montaje paralelo no se sostendría debido a la diferencia de carisma y especialmente de complejidad entre ambos personajes. Uno resulta previsible, protegido, incluso algo aburrido, mientras el otro está constantemente en riesgo, viviendo una vida llena de dualidades y contradicciones. Heineman no aguardó a la etapa de montaje para desarmar su idea original, realizó cambios en el plan de rodaje a mitad de camino y decidió destinar el resto de su presupuesto al seguimiento del doctor mexicano. La apuesta redituó en un documental lleno de acción, giros inesperados y un protagonista tan atractivo como fallido, que obliga al espectador a estar constantemente reevaluando su opinión sobre él.



Cartel Land. Matthew Heineman (2015).

En el marco de la retrospectiva sobre su obra en el Festival Latinoamericano de Video Rosario del 2013, el documentalista Juan Carlos Rulfo relató su experiencia en la elección de los protagonistas de su film *En El Hoyo*, que narra el proceso de construcción de la autopista más larga de México. Durante meses, Rulfo recorrió la extensión de las obras, conversando con los obreros y observándolos, acercando la lupa cuando encontraba rasgos interesantes. Con cientos de personas trabajando y larguísimas distancias, el director se armó de paciencia hasta dar con sus dos protagonistas, un par de obreros que ofrecen una mirada dialéctica. De rasgos físicos diferentes, personalidades complementarias y opiniones contrapuestas, ambos ayudaron a Rulfo a darle una cara humana a un proyecto de dimensiones colosales.



En El Hoyo. Juan Carlos Rulfo (2007).

Contar con un grupo de personajes principales, en lugar de un gran protagonista, ofrece una ventaja comparativa: el constante salto entre personajes le da automáticamente un mayor dinamismo. Sin embargo, esta situación trae aparejada una serie de riesgos, como la fragmentación y la potencial pérdida del hilo conductor.

Cuando se cuenta con sólo un protagonista, se vuelve más sencillo detectar el movimiento de la historia y reflejarlo: el personaje va desde el punto A al punto B a lo largo del film. Este recorrido puede darse desde un recorrido físico -literalmente- hasta una investigación, un proceso de crecimiento personal o un proyecto colectivo magnánimo.

Cuando se trabaja con varios personajes, se debe conjugar cada uno de sus recorridos con el recorrido mismo del film: dónde quiere llegar y

dónde llega cada uno de ellos, y dónde quiere llegar el director con su documental. El montaje, en su búsqueda por hacer dialogar a los entrevistados, debe volverse bisturí: cortando y reuniendo con precisión quirúrgica frases, palabras y expresiones. De esta forma las palabras fluyen de boca en boca, potenciándose, complementándose, generando climas y construyendo una historia orgánica que genera la sensación de estar contada por un narrador único. Para este tipo de montaje es imprescindible el uso de criterios narrativos y rítmicos, pues ante una edición desprolija el artificio quedará instantáneamente expuesto, y el relato se volverá monótono, repetitivo, lento y desorganizado.

Uno de los vicios más comunes en este sentido es el de buscar legitimar la palabra de un entrevistado con el siguiente entrevistado, haciéndole decir esencialmente lo mismo. La investigación previa y la posterior elección de ese fragmento particular de la entrevista legitiman a quien habla frente al micrófono, no es necesario reforzarlo con una segunda fuente que lo confirme.

Howard Weinberg es docente de periodismo de la Universidad de Columbia y se ha especializado a través de los años en la consultoría de guiones documentales. Su doble función como docente y consultor, le ha dado una perspectiva óptima sobre el proceso de escritura y construcción de los relatos. Weinberg advierte sobre uno de los grandes riesgos a la hora de ensamblar un documental con múltiples protagonistas: “No debemos contar la misma historia tres o cuatro veces. El objetivo no es la variación sino el desarrollo. Ya sea que contemos las historias de los personajes de manera secuencial o entrelazada, siempre deben hacer avanzar a la historia mayor, la historia del documental”¹³.

13 WEINBERG, H. Documentary Decisions and Tips [Decisiones y Consejos Sobre Documentales], julio de 2010.

La forma en que los personajes son mostrados es el segundo y definitivo paso. La historia entera del cine documental puede resumirse en un desafío: ¿cómo coleccionar y acomodar las piezas para mostrar a los personajes? ¿cómo deconstruir el material capturado -ya sean entrevistas, archivos o filmaciones- y reensamblarlo para crear personajes creíbles, queribles y profundos que sean funcionales a la historia? No existe una única manera de realizarlo, cada documentalista irá forjando su identidad a través de la forma en que resuelva este desafío.

En *Kurt Cobain: About A Son*, el personaje es construido a través del audio de una serie de entrevistas realizadas un año antes de su suicidio. Sin embargo, nunca se lo ve en pantalla hasta la secuencia final. El recurso permite ver y escuchar fuera de los registros acostumbrados a un personaje cuya identidad fue construida por los medios masivos a través de la explotación al máximo su imagen, en la edad de oro de MTV y los canales de cable de transmisión las 24 horas al día. La entrevista corta, el videoclip, el compilado de frases, el informe especial, todos estos formatos instantáneos que habitó Cobain durante los 90s son dejados de lado en favor de largos pasajes de una entrevista que no fue realizada con intenciones de exhibición, sino como apuntes de un cronista gráfico de la revista Rolling Stones. El resultado es la desnaturalización de la imagen construida de un personaje al que sólo se tenía acceso a través de los medios. Se puede escuchar a Kurt Cobain dudando, suspirando, equivocándose, arrepintiéndose, incluso haciendo silencio para pensar: una imagen de él que nunca se vio -y que tampoco se ve aquí- pero que se construye a través de sus palabras y su respiración. *About A Son* permite complejizar aún más a un personaje que ya se mostraba elusivo a las interpretaciones simplistas.

<http://script-doctor.tumblr.com/decisontips>



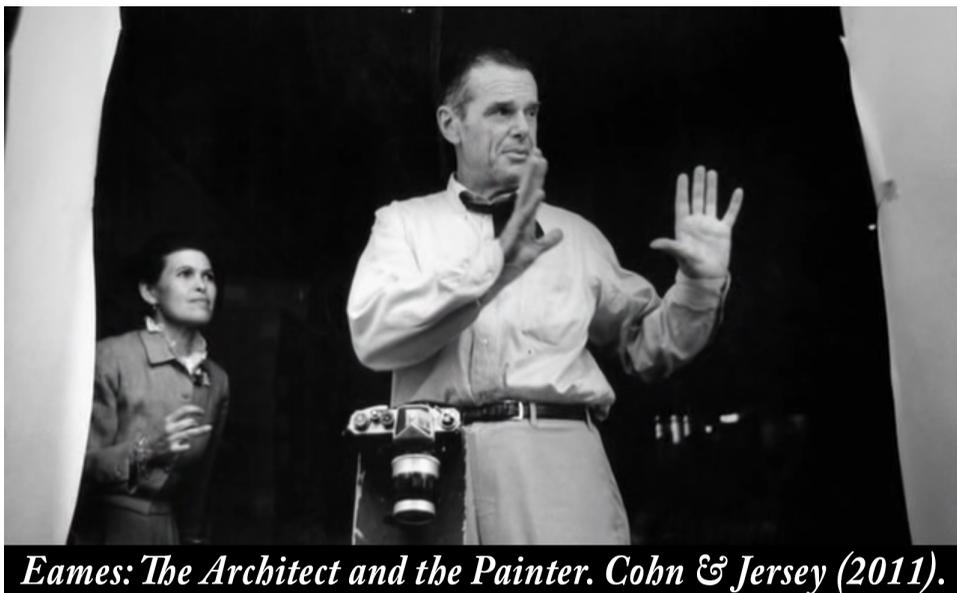
Kurt Cobain: About a Son. A.J. Schnack (2007).

En *Cutie And The Boxer*, en cambio, no existe la instancia formal de la entrevista, sino que conocemos a sus protagonistas -una pareja de artistas japoneses viviendo en New York- a través de sus acciones y sus diálogos. La ausencia de preguntas por parte del documentalista, sumada a la presencia permanente de la cámara, abren la puerta al plano del pensamiento. Al verse observados pero no interpelados, los personajes exteriorizan sus pensamientos y vuelven más transparentes sus motivaciones, lo cual transforma lo que podría haberse convertido en un documental observacional y contemplativo en uno profundamente personal e intrigante. La cercanía del director con sus personajes -vivían a unas pocas cuerdas de distancia durante el período que duró el rodaje- facilitó su presencia constante dentro de la casa. Este aspecto, sumado a su carácter silencioso y respetuoso, lo llevó a lograr disolverse en la escenografía, actualizando el sueño de convertirse en una “mosca en la pared” de los documentalistas del movimiento *Cinéma Vérité* de la década del sesenta.



Cutie And The Boxer. Zachary Heinzerling (2013).

En *Eames: The Architect and The Painter*, los personajes de Charles y Ray Eames son ensamblados a través de una combinación de narración, extractos de sus producciones audiovisuales, entrevistas con familiares y amigos, y ocasionales fragmentos de entrevistas con los protagonistas, quienes llevaban más de 20 años fallecidos al momento de ser realizado el documental. Este trabajo antropológico obliga al documentalista a buscar las respuestas a sus preguntas en el archivo en lugar de poder hacérselas a sus personajes. Al encontrarse con la totalidad del material en tiempo pasado, al director le resulta más sencillo encontrar su punto de vista, ya que luego de tantos años el riesgo de perder la perspectiva es significativamente menor - al estar liberado de entablar una relación personal con los personajes, estos ya no podrán influir directamente sobre él-.



Eames: The Architect and the Painter. Cohn & Jersey (2011).

lidar -o continúan haciéndolo- con grandes conflictos internos.

En el uso de uno o varios de estos recursos se encuentra el espíritu que tendrá el documental. En el caso de *Kurt Cobain: About a Son* se trata de un acercamiento al autoretrato, en *Cutie And The Boxer* hay una mirada antropológica y cotidiana, mientras que en *Eames: The Architect and The Painter*, los protagonistas son reensamblados en forma de *collage*, capa tras capa, con diferentes materiales -una técnica emparentada con uno de los estilos utilizados por la pareja para sus creaciones-.

En los tres ejemplos, a pesar de sus técnicas disímiles, se logra el objetivo de crear -o recrear- personajes tridimensionales: artistas, padres, hijos, esposos y esposas, buscavidas, famosos, genios, frágiles, combativos, y especialmente conflictivos. Cada uno de ellos, al igual que los personajes de todos los grandes documentales, se han enfrentado a conflictos externos. Pero también, y aquí reside la fuerza afectiva del documental, han tenido que

Aprender a contar

Contar historias es la forma más popular de comunicación entre humanos, desde las primeras pinturas rupestres hasta la actualidad. Las historias están en todos lados: en los cuentos que los padres narran a sus hijos antes de irse a dormir, en las instrucciones para ensamblar un mueble fabricado en China, en las aulas de las escuelas y en los discursos de los cantantes que suben a los colectivos en busca de una moneda. Y las historias están también en los medios de información: están en los diarios, en la radio, en la televisión, en la web.

En Estados Unidos, los noticieros televisivos suelen comenzar su emisión con el presentador anunciando “tonight’s top stories”, es decir “las historias más importantes de esta noche”. Ni tonight’s top news (noticias), ni tonight’s top information (información).

La narrativa, dominio por excelencia de la sección policiales de los periódicos, se ha filtrado a todas las demás áreas de la información. Los diarios cuentan multiplicidad de historias sobre conflictos bélicos, intrigas políticas, procesos artísticos. Pero la narrativa no se integró a los diarios a través de los policiales sino por un camino mucho más inocente: las tiras gráficas. Salir de la página de chistes y permear al cuerpo del diario, ha per-

mitido una conexión más directa y afectiva entre la publicación y el lector. Como contrapartida, se produjo también una mayor manipulación de esa misma audiencia. Los intereses de cada diario son cada vez más fácilmente disfrazables en forma de historias, y estas historias a su vez pueden ser enlazadas y acomodadas dentro de relatos más globales, muchas veces con alto contenido de ficción, que se extienden a lo largo del tiempo. La imposición de la propia visión del mundo de cada medio ha ganado una herramienta eficaz.

El cerebro humano está preparado para que le cuenten historias. Y si esas historias son coherentes, intrincadas, plagadas de suspenso, personajes malignos y vueltas de tuerca, se vuelven poco menos que irresistibles. Son consumidas con la misma avidez que la última novela de Stephen King o la nueva serie de moda de HBO. La espera permanente del qué vendrá a continuación no da tiempo a pensar, y sin tiempo para reflexionar, se abre una nueva oferta de historias para consumir a continuación. El menguante ciclo de la información permite más vueltas de la rueda, debilitando en el proceso la capacidad de retención y análisis.

Sin embargo, es también la narrativa quien ofrece la salida a este círculo vicioso de información descartable. Es la herramienta perfecta para contar otras historias, las historias que los grandes medios de comunicación barren bajo la alfombra, las historias ocultas por los intereses corporativos, o simplemente las historias que son tan pequeñas que no aparecen siquiera en los radares de los medios más independientes. Estas historias, que suelen contener un elemento humano en su centro, permiten llegar a la audiencia y conectar con ella con la misma proximidad y afectividad que con tanto esfuerzo fingen los grandes medios. Sólo que aquí la conexión aparece natural y sincera.

A partir de estas historias personales e íntimas, es posible hablar de los grandes temas que preocupan al mundo. Se puede tener como tema al holocausto y la crueldad de los seres humanos contándolo a través de la historia personal de una abuela sobreviviente. Se puede hablar de la contaminación y destrucción del planeta a través de la historia de una familia afectada por los químicos usados en la minería a cielo abierto, o volcados en los ríos por alguna industria, o fumigados en los campos. Todas las historias personales, por más chicas que parezcan, están atravesadas por los grandes temas, el secreto está en encontrarla y saber contarla de una manera en que la audiencia empatice y se sienta atrapada por ella.

Historia vs. Información

El cerebro humano se divide en una serie de sectores que responden cada uno a una función, ya sean perceptivas, performativas o reactivas. Su estudio es una de las últimas fronteras de las ciencias médicas, y ha resultado en un mayor entendimiento de sus enfermedades degenerativas y en el desarrollo de algunos tratamientos. Sin embargo, por fuera de sus aplicaciones médicas, se continúa estudiando al cerebro en busca de respuestas sobre sus procesos de recepción, asimilación, comprensión y memoria de la información que recibe. Desde el punto de vista de la comunicación, algunos de estos descubrimientos pueden ayudar en general al perfeccionamiento de los mensajes en todos los medios y lenguajes, y en particular a la construcción narrativa de mejores documentales.

Cuando el cerebro recibe nueva información, se activan dos sectores: el Área de Broca y el Área de Wernicke. El Área de Broca es la sección del cerebro involucrada en la producción del habla, el procesamiento del lenguaje y la comprensión. Mientras que el Área de Wernicke es la sección del cerebro encargada de la decodificación auditiva de la función lingüística. Juntas, permiten entender lo que se está viendo y escuchando. En el caso de recepción de información en su forma más despojada, lineal y objetiva (características deseables de acuerdo a los estándares periodísticos), el cerebro

responde activando sólo esas dos zonas.

Distinta es la situación cuando lo que se transmite no es información en estos formatos tradicionales sino integrada en una historia, un relato. Cuando esto sucede, no sólo se activan las secciones del cerebro dedicadas a la comprensión, sino también las relacionadas con las sensaciones y los sentidos. En un estudio del año 2006 publicado en la revista *NeuroImage*¹⁴, investigadores españoles pidieron a los participantes que leyeran una serie de palabras con fuerte asociación al sentido del olfato junto con otras de carácter neutral. Por ejemplo, café, mesa, perfume, silla. Mientras, sus cerebros fueron estudiados mediante una resonancia magnética. Cuando los participantes decían café o perfume, en todos los casos se detectaba actividad en el córtex olfatorio, mientras que cuando decían mesa o silla, permanecía inactivo.

Algo similar sucede con las metáforas, estudiadas extensivamente por investigadores de la Emory University, de los Estados Unidos. En una publicación en la revista *Brain & Language*,¹⁵ se relata cómo ciertas metáforas relacionadas con texturas provocaban una reacción de la córtex táctil del cerebro. Por ejemplo, la frase “el cantante tiene una voz de terciopelo” activaba la córtex táctil, mientras que una frase de similar significado como “el cantante tiene una voz agradable”, no.

En otra investigación, liderada por la científica cognitiva Véronique

14 GONZALEZ, BARROS-LOSCERTALES, PULVERMÜLLER, MESEGUER, SANJUÁN, BELLOCH Y ÁVILA. Reading Cinnamon Activates Olfactory Brain Regions [Leer Canela Activa Las Regiones Cerebrales Olfatorias], mayo de 2006.

<http://www3.uji.es/~gonzalez/neuroimage.pdf>

15 LACEY, STILLA y SATHIAN. Metaphorically Feeling: Comprehending Textural Metaphors Activates Somatosensory Cortex [Sentir Metafórico: Comprender Metáforas Texturales Activa La Corteza Somatosensorial], febrero de 2012.

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3318916/>

Boulenger¹⁶ del Laboratoire Dynamique du Langage de Francia, se descubrió que las palabras que describen movimientos, también estimulan otra zona del cerebro además de las áreas de procesamiento del lenguaje. En este caso, la córtex motora, sección del cerebro encargada de los movimientos del cuerpo. A los participantes del estudio se les dio una serie de frases que debían leer, por ejemplo “Juan agarró el vaso” o “Pablo pateó la pelota”, y cada vez que lo hacían, los investigadores detectaron actividad en la córtex motora, incluso distinguiendo dos zonas diferentes de la córtex dependiendo de si la acción involucraban a los brazos o a las piernas. Las historias que evocan a los sentidos se transforman en sentidos, pueden ser vistas, olidas, tocadas. Un buen contador de historias es alguien que puede transportar al oyente a otro mundo.

El nivel siguiente de profundidad involucra a los aspectos psicológicos, sentimentales y sociales de la personalidad humana que se ven afectados por la narrativa. Desde la York University de Canada, el psicólogo Raymond Mar publicó en el *Annual Review of Psychology*¹⁷ un estudio en el cual concluye que las redes neurológicas utilizadas para comprender una historia suelen coincidir con las redes neurológicas utilizadas para interactuar con otras personas. Esta conexión es aún más fuerte en los momentos en que se intenta comprender los pensamientos o sentimientos de los demás. A esta capacidad del cerebro de reconocer que otras personas piensan y sienten de forma diferente a uno mismo, y la posterior habilidad de construir un mapa de las intenciones de los demás, se la llama “teoría de la mente”.

16 BOULENGER y NAZIR. Interwoven Functionality of the Brain's Action and Language Systems [Funcionalidad Entrelazada Del Sistema Motriz y Lingüístico Del Cerebro], diciembre de 2010.

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00549740/document>

17 MAR, Raymond. The Neural Bases of Social Cognition and Story Comprehension [Las Bases Neurológicas De La Cognición Social y La Comprensión Lectora], enero de 2011.

<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-psych-120709-145406>

La narrativa ofrece la posibilidad de poner en práctica esta habilidad, aprovechando la identificación que siente la audiencia con los deseos, frustraciones y motivaciones de los personajes, así como también la anticipación de sus movimientos, el intento por descubrir sus secretos y comprender su relación con los demás personajes. Este entrenamiento -herramienta utilizada habitualmente por los escritores de ficción- puede ser aprovechado también para contar historias reales y generar una conexión profunda con la audiencia. Los documentales efectivos coinciden en tener personajes con sentimientos auténticos; personajes que lloran, ríen, se frustran; personajes que buscan algo, que se relacionan con los demás, que nos ocultan cosas. La empatía es un arma necesaria para el documentalista.

La narrativa puesta en acción a través de la voz, genera un nivel enteramente nuevo de relación entre orador y oyente. Desde la Universidad de Princeton, el psicólogo Uri Hasson¹⁸ y su equipo de investigadores realizaron un experimento para detectar cómo tanto contar como escuchar una historia afecta al cerebro de manera similar. El primer paso fue contratar a una mujer fluente en inglés y en ruso, para que cuente una historia en ambos idiomas mientras le realizaban una resonancia magnética. La historia fue grabada, al igual que las imágenes de la resonancia magnética. El siguiente paso fue hacerles escuchar esa historia grabada a un grupo de participantes que sólo hablaba en inglés, mientras se les realizaba una resonancia magnética. Los resultados superaron las expectativas de los investigadores: cuando los participantes escucharon la historia en inglés, cuando la entendieron, sus cerebros replicaron la misma actividad que había tenido la narradora mientras la contaba. Sus cerebros parecían sincronizarse.

18 HASSON, STEPHENS y SILBERT. Speaker-Listener Neural Coupling Underlies Successful Communication [Emparejamiento Neuronal Entre Hablante y Oyente Es La Base Para Una Comunicación Exitosa], julio de 2010. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2922522/>

Cuanto mejor es comprendida la historia que se está escuchando, mayor será la sincronización del cerebro del oyente con el del narrador. Este es un punto importante para los documentalistas radiales en particular, porque exige que sus historias sean lo más claras posible, además de emotivas, llenas de referencias a los sentidos, intrigantes, imprevisibles, atrapantes, generadoras de miedo, tristeza, alegría. En resumen: intentar encender la mayor cantidad posible de zonas del cerebro de la audiencia. Y para ello, el medio radiofónico presenta una ventaja decisiva, ya que le es más sencillo construyendo imágenes en la cabeza del oyente. Al ser un medio carente de ellas, es el oyente quien completa la descripción sonora con experiencias propias, creando imágenes personalizadas en su cabeza, lo que a su vez genera nuevas relaciones con los sentimientos alojados en su memoria. La historia no está completa como en los medios audiovisuales, el oyente debe aportar su propia imaginación y recuerdos para completar la experiencia, transformándose en un esfuerzo colaborativo. Ya no es más la historia del narrador, es también la historia del oyente.

El viejo anhelo de poder plantar ideas, pensamientos y sentimientos en el cerebro de quien escucha, tantas veces manipulado por la política y la publicidad, ha sido una habilidad innata al ser humano desde el momento en que comenzó a hablar y contar historias.

Aportes de la narrativa: estructura, credibilidad, multisensorialidad y el plano psicológico

Una historia bien contada genera empatía sin esfuerzo. Con una estructura sólida y una narración intrigante, no es necesario forzar una conexión entre el protagonista y la audiencia, ya que ésta sentirá y vivirá todo por sí misma. Es innegable el poder de las historias orales para generar el espectro completo de sensaciones e instalarse en la memoria; culturas enteras se han sostenido de esta manera antes de la aparición de la palabra escrita. Su poder no ha disminuido con el tiempo, las historias siguen siendo hoy el medio más efectivo para comunicar información. Se trata de una herramienta imprescindible para aquellos documentalistas que quieran llegar al corazón de su audiencia.

Los aspectos sociales, culturales e históricos de la narrativa también han sido sujetos de investigaciones que han intentado responder a la pregunta: ¿por qué nos atraen tanto las historias? ¿Por qué disfrutamos tanto cuando nos cuentan una historia? ¿Por qué aprendemos y recordamos tanto más cuando la información se nos presenta en forma de una historia? El ser humano está programado para ser receptivo a las historias, es el resultado de elementos de nuestra genética, de nuestra vida en sociedad, de nuestra necesidad de comunicación, de nuestra evolución como especie, de nuestro

hambre de conocimiento, de nuestra ambición de inmortalidad y reconocimiento y de nuestro deseo de entretenimiento.

Jeremy Hsu, colaborador habitual de la publicación *Scientific American*, ha intentado remontar culturalmente el origen de esta atracción por las historias. Al definir su objeto de estudio, al inquirir sobre qué constituye una historia, llegó a dos definiciones:

“La narrativa es una serie de eventos ligados por la causalidad que se desarrollan a lo largo del tiempo”.

“La narrativa es el relato de las interacciones entre agentes intencionales con motivaciones propias”¹⁹.

La serie de elementos presentes en ambas, actúa también como un itinerario de las esferas que habitan los documentales:

Acción/Consecuencia
Temporalidad
Interacción
Pensamiento
Motivación

La causalidad ubica a la historia en el mundo real, donde las acciones tienen consecuencias -esta regla también se aplica a los mundos de fantasía y es una característica necesaria para que la audiencia pueda comprender una historia-. En todo relato, las acciones son imprescindibles y sus consecuencias. HSU, J. The Secrets of Storytelling: Why We Love a Good Yarn [Los Secretos De La Narrativa: Porqué Amamos Un Buen Cuento], agosto de 2008. <http://www.scientificamerican.com/article/the-secrets-of-storytelling/>

secuencias son las encargadas de hacer avanzar a la historia y generar nuevas acciones. El movimiento está garantizado. Y no existe movimiento sin temporalidad: la historia se desarrolla a lo largo de un período de tiempo. Esta temporalidad no es necesariamente lineal: la literatura y el cine se han encargado de destruirla, girarla, subvertirla, alternarla, saltarla, etc.

Cuando contamos una historia, tenemos atrapado a nuestro oyente a través de su sentido del oído, pero el resto de los sentidos quedan liberados. Una buena historia logra activar las partes del cerebro relacionadas con esos otros sentidos, generando un estímulo indirecto que suple esta ausencia y completando la experiencia. Pero en un mundo en que los sentidos son bombardeados por estímulos constantemente, donde todos compiten por un fragmento de atención, muchas veces resulta difícil sostener esa conexión total. Y cuando la historia no es lo suficientemente atrayente, los sentidos se disparan en mil direcciones, debilitando la inmersión.

La interacción entre los protagonistas de la historia es el elemento que la mantiene unida y coherente, porque estos personajes son seres pensantes, seres con los cuales la audiencia puede relacionarse, y sus motivaciones deben sentirse reales. La reconstrucción de un grupo de personas, con sus interrelaciones y conflictos, puede remitir a las relaciones de cada miembro de la audiencia con su entorno. Este entrelazado de relaciones proporciona el marco en el cual las acciones de todos los personajes son percibidas como creíbles y lógicas para cada uno de ellos, brindando así un aura de realismo a la narrativa.

La credibilidad de la historia es sentida por el espectador, lector u oyente de manera interna. Se trata de un saber no técnico sino instintivo, formado por su experiencia personal y bagaje cultural. Y esta habilidad es aplicada diariamente para juzgar tanto historias de ficción como historias

reales. Cuando un amigo cuenta una anécdota, es posible darse cuenta rápidamente si está mintiendo o exagerando, a menos que sea un gran mentiroso - es decir, que reconozca esta habilidad y sea capaz de construir una historia falsa que resulte creíble-. Lo mismo sucede frente a noticieros de televisión, discursos políticos, telenovelas, crónicas periodísticas o cualquiera de los productos culturales que utilizan la construcción de un relato que de cuenta del mundo.

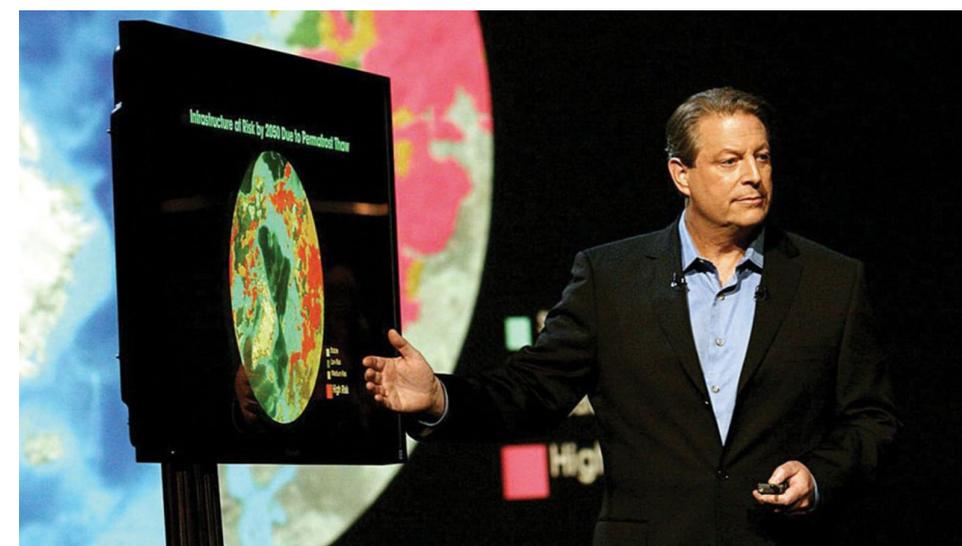
Jeremy Hsu afirma que “la narrativa atrapa a la audiencia a través del realismo psicológico -emociones reconocibles e interacciones creíbles entre los personajes-”²⁰. El realismo psicológico fue también una corriente literaria que tuvo su origen en Francia con Stendahl y se expandió a toda Europa e incluso Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XIX. Su característica principal fue la descripción de los procesos internos de los personajes, sus motivaciones, sentimientos y pensamiento, que repercuten en sus acciones e interacciones con los demás.

Esto no significa que todo documental deba ser un viaje hacia el interior del personaje y cada una de sus acciones analizadas minuciosamente desde sus motivaciones y sentimientos. La obsesión por el realismo psicológico puede llevar a descuidar la acción misma y el hilo narrativo. Pero se trata de un aspecto valioso durante el proceso de producción, al permitir detectar aquellos momentos en que las acciones necesitan una profundidad mayor, esos momentos donde es posible entrar en la cabeza del personaje, aprendiendo un poco más sobre él, y comprendiendo su comportamiento y su relación con los demás.

20 HSU, J. The Secrets of Storytelling: Why We Love a Good Yarn [Los Secretos De La Narrativa: Porqué Amamos Un Buen Cuento], agosto de 2008. <http://www.scientificamerican.com/article/the-secrets-of-storytelling/>

En el documental -como lo ha sostenido la ficción desde siempre- ocupa un rol preponderante el desarrollo de los personajes y la búsqueda de su identificación con el oyente o espectador. Es tentador a veces dejarse llevar por la relevancia del tema, por su escala y sus implicancias para el futuro de la humanidad, en detrimento de la profundidad individual de los personajes. Pero no hay nada más importante que los personajes, son ellos quienes llevarán adelante la historia, son ellos quienes nos permitirán ponernos en su piel, son ellos quienes nos atraparán. Si no se resuelve de manera eficaz la esfera de los personajes, el interés del público decaerá rápidamente.

Un caso emblemático se da en *An Inconvenient Truth*, el documental del director Davis Guggenheim ¿sobre el calentamiento global? ¿sobre Al Gore? Sobre ambos. A través de la historia personal de Al Gore luego de la elección presidencial perdida a manos de George W. Bush, su historia como político, su pasión por la ecología y su relación con su familia, se logra generar empatía con esta persona, y por lo tanto, con sus ideales, con su proyecto, con su sueño, con su causa. Una vez finalizado, el documental deja a su audiencia con dos sentimientos complementarios: afecto por Al Gore y preocupación por el estado del planeta.



An Inconvenient Truth. Davis Guggenheim (2006).

El documental cuenta con la gran ventaja de tener a personas reales como sus personajes. No necesita crear una ficción donde las motivaciones, sentimientos y pensamientos de cada personaje encajen perfectamente en una red de interacciones humanas. Esas interacciones y esos humanos ya existen, sólo queda saber mostrarlos, presentarlos como personajes complejos que se relacionan con el mundo. Cuando los personajes lloran, ríen, se conmueven o se enojan, aceleran la conexión con el público. Algunos documentales se componen apenas de estas historias humanas, muchas veces de personas completamente desconocidas para el público. Pero todas hablan de algo más, en todas existe otra esfera de tratamiento, en todas está presente alguno de los grandes temas de la humanidad: el amor, el odio, el inconformismo, el estado de la sociedad, la guerra, la injusticia, el poder, el dinero. Los grandes temas hablan a través de pequeñas historias.

En busca de la historia

El paso más importante a la hora de realizar un documental es encontrar la historia. Y para poder encontrarla, es necesario saber dónde y cómo buscarla, pero especialmente saber cómo reconocerla. Los documentalistas norteamericanos surgidos en las últimas dos décadas han perfeccionado el arte de encontrar historias en los lugares más insospechados y algunas de sus producciones han logrado traspasar las fronteras del interés en el tema, apelando al público masivo con historias que hablan de bandas de heavy metal fracasadas, hombres adultos que compiten por records en videojuegos, competencias de deletreo, titiriteros de personajes famosos, y una gran variedad de individuos con su propia gran variedad de problemas psicológicos.

Alex Blumberg es un documentalista radiofónico que se desempeña como productor en *This American Life*, el programa de documentales de la NPR (National Public Radio) de los Estados Unidos. Blumberg es también el docente a cargo de la materia *Documentales Radiofónicos* de la carrera de periodismo de la Columbia University de New York. Su experiencia en el campo tanto de la realización como de la educación, le ha permitido desarrollar una mirada privilegiada sobre el proceso completo de creación de documentales.

Uno de los puntos en que Alex Blumberg²¹ hace especial hincapié en sus clases es en aprender a reconocer una historia, distinguiéndola de otras categorías como premisa, escenario, idea, tema o tópico.

Los dos primeros elementos que constituyen una historia son: un personaje -con quien poder hablar- y una situación -sobre la cual poder hablar con ellos-. Toda historia debe pasar por esta prueba. Sin personaje, no hay historia. Sin situación sobre la cual hablar con él, no hay historia. El personaje no necesariamente debe ser el protagonista de la situación, pero sí encontrarse en una posición privilegiada para poder contarla: puede haber sido testigo de los hechos, o haber estado involucrado de alguna manera, o poseer una mirada única sobre la situación. En cada caso la importancia del personaje debe ser analizada de forma particular, de acuerdo a factores como la cercanía con los hechos, la relación de familiaridad o el acceso a información privilegiada.

Blumberg propone otro método para determinar rápidamente si se está frente a una historia o no. Consiste en pensar: ¿cuál es la primera pregunta? El ejercicio requiere de imaginarse estar con todo el equipo de grabación en el lugar donde se desarrolla la historia, sentarse frente al entrevistado y preguntar ¿qué? Detrás del aparente simplismo del ejercicio, se encuentra la confrontación instantánea con la realidad antes de salir a la calle, lo cual puede ahorrar un viaje inútil en busca de una historia que no existe. Si la respuesta a la pregunta aparece claramente sin necesidad de pensarla demasiado, es muy probable que allí ya exista una historia.

21 BLUMBERG, A. Transcripción de clase, editada por Sydney Lewis en Transom.org. Septiembre de 2005.
<http://transom.org/2005/alex-blumberg/>

Sin embargo, “sólo porque algo es una historia, o tiene forma de historia, no significa que sea una historia interesante”, advierte el autor. Las respuestas aburridas son otro temprano indicador de la potencialidad de una historia. Para intentarlo, primero es necesario informarse sobre el asunto, luego pensar una serie de preguntas para interrogarlo, y finalmente utilizar la imaginación para proyectar las respuestas del entrevistado. Se trata de un ejercicio altamente especulativo, pero si se es exhaustivo en la búsqueda de información y si se ha construido bien el cuestionario, es muy probable que se puedan inferir algunas respuestas.

En este punto, existen dos niveles de aburrimiento que servirán para descartar o profundizar en una historia: el nivel de las preguntas y el nivel de las respuestas. Si todas las preguntas que surgen son aburridas, probablemente no se tenga una buena historia entre manos. Lo mismo sucede si todas las respuestas imaginadas son aburridas. No se trata de reglas infalibles, están construidas en base a la especulación y dependerán en gran medida del talento y preparación del entrevistador. Existen grandes entrevistadores que logran extirpar historias fantásticas de pésimos entrevistados, así como existen entrevistadores mal preparados que son capaces de arruinar una historia perfecta.

Otro aspecto a buscar en una historia es el elemento de sorpresa. Si una historia suena parecida a otras historias, la audiencia perderá rápidamente el interés por ella. El público necesita historias nuevas, personajes frescos, respuestas diferentes a viejas preguntas, giros inesperados, finales sorprendentes. Aquí el interés se mezcla con el entretenimiento: tantos años de consumo de ficción predisponen a la audiencia a esperar estas marcas de originalidad. Buscan historias que los emocionen y sorprendan. Ya sea mirando una película en el cine, leyendo una crónica o escuchando un documental radiofónico, la vara con que se miden estos productos es la misma.

Se demanda lo mismo de todos: que nos entretengan.

Una de las dificultades que enfrentan los documentalistas es lo arduo que resulta encontrar una buena historia, o incluso una “historia decente”, afirma Ira Glass, el creador de *This American Life* y uno de los más firmes defensores del formato documental en los medios públicos de los últimos años. “Muchas veces, la cantidad de tiempo necesaria para encontrar una historia supera a la cantidad de tiempo necesaria para producirla”²², cuenta en uno de sus videos instructivos con consejos para la producción de documentales. Para no abrumarse con este dato, resulta conveniente contemplar a la etapa de búsqueda como parte del proceso de producción. La búsqueda de la historia no es sólo la búsqueda en sí misma sino que contiene dentro suyo varios procesos de producción. Si la búsqueda es ordenada y metódica, para el momento en que se encuentre la historia, ya estará avanzada una porción importante de la producción. Esto significa estar atentos a la información que se vaya recolectando, cruzarla permanentemente con los entrevistados, inquirir más allá del tema, cruzar opiniones, llevar un registro ordenado de los temas hablados, información encontrada y la visión de los hechos de cada protagonista. Significa realizar un mapa en tiempo real de toda la información recabada, de manera que cuando finalmente aparezca la historia, sea posible volver sobre los pasos dados, detectar el punto de divergencia y realizar un análisis veloz sobre qué material es reutilizable y cuál descartar.

Como productores, es también necesario estar preparados para arrojar a la basura una historia si no conduce a nada o no alcanza los niveles mínimos para producir un documental sobre ella. Esta capacidad es crítica especialmente en los equipos de producción que trabajan con limitaciones de tiempo. Si no se aprende a detectar rápidamente cuando no hay una buena historia, se desperdicia mucho tiempo y dinero. GLASS, I. Ira Glass On Storytelling [Ira Glass Sobre La Narrativa], video. Agosto de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=loxJ3FtCJJA>

historia, o se duda demasiado a la hora de abandonarla, se corre el riesgo de acabar comprometido con relatos que nadie quiere escuchar y se perjudicará la calidad del producto final. En la producción de *This American Life* trabajan siete productores que “cada semana dedican más de la mitad de su tiempo a buscar historias y probar si funcionan, y cada semana se descartan entre la mitad y dos tercios de las historias que comenzaron a producirse”²³, revela Ira Glass. Es un momento decisivo donde es imprescindible ser ambiciosos, implacables, fríos y calculadores: “debemos aprender a disfrutarlo, porque matándola le daremos espacio a otra historia, una mejor historia, para que viva en su lugar”.

La falla en la historia puede estar en cualquiera de los eslabones de la cadena: un protagonista que cuando el micrófono se enciende pierde todo su carisma, una historia que no tiene un cierre satisfactorio, la imposibilidad de corroborar los datos obtenidos, o simplemente un mal cálculo de la potencialidad narrativa de los hechos. Este instinto asesino es útil durante toda la producción del documental, porque a lo largo del proceso el documentalista encontrará mucha información inutilizable o redundante, y debe estar preparado para eliminarla velozmente para que no entorpezca ni desacelere su recorrido.

“Cada fragmento de audio o video que grabamos, desde el momento en que lo grabamos, tiende a ser malo, tiende a ser desestructurado, tiende a ser obstructivo, tiende a ser aburrido, tiende a ser irrelevante, tiende a divagar, y es necesario enfrentarlo agresivamente, domarlo y direccionarlo en cada etapa de la producción si queremos que nuestro documental no sucumba” propone Ira Glass. Pensar que los entrevistados y la información que se recolecta en el camino están complotados en nuestra contra e intenta-
23 GLASS, I. Ira Glass On Storytelling [Ira Glass Sobre La Narrativa], video. Agosto de 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=loxJ3FtCJJA>

rán boicotear nuestro documental puede parecer demasiado severo o incluso paranoico, pero esa actitud nos permitirá ser despiadados a la hora de seleccionar qué segmentos son funcionales para la historia que se quiere contar y cuáles simplemente son obstáculos. Se trata de mantener un equilibrio difícil de cuantificar entre la sensibilidad para descubrir momentos que sean capaces de llegar al corazón de la audiencia o estimular su intelecto, y la frialdad para deshacerse del resto. El secreto está en mantener en todo momento la cabeza focalizada en el objetivo y descartar todo lo que no contribuya a él, aún a riesgo de descartar momentos valiosos pero no pertinentes.

Alex Blumberg propone un último test, una vez que ya se haya avanzado algo más en la producción, para determinar si se está bien encaminado con la historia. La prueba consiste en contarle a otra persona sobre la historia en la que se está trabajando, pero respetando una fórmula estricta: “Estoy haciendo una historia sobre X. Y lo interesante es que Y”²⁴. Lo que a simple vista parece un ejercicio obvio, en realidad permitirá descubrir tempranamente tres cosas:

- 1) Si la historia está clara para el documentalista.
- 2) Si la historia contiene algún elemento que le resulte interesante al documentalista.
- 3) Si ese elemento de la historia que le resulta interesante, lo es también para los demás.

Una historia puede aparecer inicialmente trillada pero contener en su interior el germen de la sorpresa y originalidad. Cuando se muestra a la audiencia una historia sobre la cual creen ya conocer cada detalle, pero se le da un giro inesperado o se presentan evidencias nuevas, esa sorpresa que se
24 BLUMBERG, A. Transcripción de clase, editada por Sydney Lewis en Transom.org. Septiembre de 2005.
<http://transom.org/2005/alex-blumberg/>

genera se transforma rápidamente en placer, un placer aún mayor al de escuchar una historia completamente nueva. Este enfoque, definido por Blumberg por “su capacidad de sorprender, aún cuando ya conocemos todos los hechos” se encuentra en los mejores documentales históricos y biográficos.

En el año 2016 se realizaron dos producciones televisivas sobre un mismo personaje, respetando esta mirada. Se trata de O.J. Simpson, el deportista transformado en actor, transformado en sospechoso de asesinato, transformado en bandera contra el racismo, transformado en ícono de la televisión, transformado en hombre libre: una de las grandes obsesiones del público norteamericano.



La primera producción en salir al aire fue *American Crime Story: The People vs. O.J. Simpson*, un docudrama de 10 episodios centrado en el crimen, el juicio y la televisación del mismo, que toma como protagonistas no sólo a O.J. sino también a sus familiares y amigos, a las víctimas, las familias de las víctimas, al llamado dream team de abogados defensores y al equipo de fiscales. Focalizando sobre las vidas privadas de cada uno de los personajes, la serie ofrece una mirada profunda sobre las motivaciones y conflictos de todos los involucrados. Este enfoque la diferencia de lo que ocurrió en 1994 con la televisación del juicio a través de los canales de aire y principalmente

de la cadena CNN -único canal dedicado las 24 horas a las noticias de aquel momento- cuyo tratamiento a modo de culebrón de la vida real fue el antecedente inmediato del posterior boom de la reality tv.



Apenas meses después de su emisión al aire, llegó la segunda serie, *O.J. Made in America*. Esta vez se trató de una producción de 5 episodios de una hora y media, una de las apuestas más ambiciosas del formato documental de los últimos años. Cada uno de los capítulos se centra en un aspecto de la vida de O.J. Simpson, organizados de manera cronológica, desde su meteórica carrera en el mundo del fútbol americano hasta las repercusiones en su vida privada luego de ser absuelto en el juicio. En esta serie todo sucede en torno a O.J. El objetivo es intentar conocerlo lo más profundamente posible, desde la mayor cantidad de ángulos posibles, durante la mayor cantidad de tiempo posible, ofreciendo no sólo su punto de vista personal sino también

contemplando el contexto social en el cual se desarrolló y buscando los motivos de cada una de sus decisiones. Es un trabajo innovador en cuanto a la profundidad de su análisis y permite la reinterpretación de muchos de sus gestos y frases, estableciendo un nuevo nivel de conexión entre la audiencia y el personaje.



O.J. Made In America. ESPN (2016).

El montaje: primer y último paso del guión

La realización de documentales requiere de un proceso muy diferente al de la ficción. La cronología tradicional de la ficción -guión-ensayo-grabación-edición- es subvertida en el documental, donde las etapas se entrecruzan, superponen, adelantan y desordenan. No se trata de un proceso azaroso sino de un reordenamiento constante, que a la distancia puede dar la impresión de desorden. Esto sucede porque en la realización de documentales, cada etapa incluye a todas las demás, a cada momento se avanza, revisa, retrocede, reescribe y vuelve a avanzar. Sin embargo, en este devenir circular, puede trazarse a grandes rasgos una cronología de etapas ineludibles: investigación - guión - entrevistas - realización - montaje.

Si bien la primer etapa es inevitablemente la investigación, ésta de ninguna manera culmina en ese momento. La investigación es el motor que mantiene en marcha al documental y acompaña cada una de las etapas siguientes. Para escribir el guión es necesario investigar el tema, para hacer las notas es necesario investigar a los entrevistados, la realización misma de las notas es un acto de investigación. En la etapa de realización no se detiene e incluso en los momentos finales, en el montaje definitivo del documental, tiene lugar una nueva etapa de investigación orientada hacia la contextualización del material seleccionado, al doble chequeo de de las fuentes y al

sondeo de actualizaciones y nuevos desarrollos referidos al tema.

Lo mismo sucede con el guión. En la etapa de investigación, director y guionista comienzan a formar ideas en sus cabezas, a imaginar cómo será el documental. A la hora de hacer entrevistas, saber qué preguntar, conocer qué se necesita exactamente de esa entrevista es parte del guión, al igual que la forma en que se formulan las preguntas. Se guiona mientras se pregunta.

La realización necesita del guión pero a la vez lo modifica a medida que avanza, especialmente en el campo documental, donde edición y guión son actividades gemelas. Al trabajar con un guión abierto -en los documentales siempre sucede- y no con un guión terminado, cada vez que se edite algo, se estará también guionando. Y esta actividad de guión-edición, se lleva a cabo a lo largo de todo el proceso. Si se realiza una entrevista y se elige un fragmento para usar en un determinado momento del documental, se está guionando-editando; si se construye un clip con muchas voces hablando de un mismo tema, o si se selecciona un material de archivo para utilizar al inicio del documental, o si se escribe un texto que grabará el narrador, en todos esos casos se está guionando-editando.

La variedad actual de software de edición actúa incluso como catalizador, facilitando el trabajo de imbricar los procesos de guión y edición, permitiendo insertar marcaciones y textos en la línea temporal. De esta manera, la edición puede comenzar desde el momento en que se registra el material inicial del proyecto, ya sea una entrevista, un fragmento de material de archivo o una narración. La disposición en forma de línea temporal en esta clase de software contribuye a la apreciación de manera visual del documental en proceso, detectando rápidamente si un fragmento de entrevista es demasiado largo, si la estructura se encuentra descompensada, si existe predominancia de un recurso o un entrevistado por sobre los demás, o si el

documental se está excediendo del tiempo estipulado.

Peter Wintonick ha sido uno de los documentalistas más influyentes de la prolífica escena canadiense, y su especialización en investigaciones sobre condicionamientos humanos le ha dado una perspectiva particular sobre los alcances de un montaje efectivo y potente. Wintonick sostiene que “estamos genéticamente programados y psicológicamente condicionados, desde que somos niños y nos cantan canciones y nos cuentan cuentos antes de dormir, para buscar finales, cierres. Necesitamos atar las historias que nos cuentan a personajes, a personas. Especialmente durante el proceso de montaje, tanto las emociones y sentimientos como la lógica confluyen en la construcción de una historia. El mismo material puede ser editado de mil formas diferentes”²⁵. Y crear, de esta manera, mil historias diferentes.

25 WINTONICK, P. en CIZEK, K. *Storytelling for Advocacy: Conceptualization and Preproduction* [Narrativa Para La Defensa: Conceptualización y Preproducción], junio de 2001.
https://s3-us-west-2.amazonaws.com/librarywebfiles/Training+Materials/Video+For+Change+Book/English/EN_V4C_Chapter+3.pdf

Administración del tiempo

El tiempo es, junto al dinero, el recurso más escaso en la mayoría de las producciones documentales. Esto lleva a la necesidad de administrarlo responsable y cuidadosamente. Por otro lado, al trabajar con eventos reales que suceden en un mundo que avanza y cambia permanentemente, es preciso ser diligentes y adaptables en cada aspecto de la realización.

Con estos elementos en mano, se puede comenzar a planificar la producción. Tomemos como ejemplo la realización de un documental sobre un candidato político. El tiempo de la producción puede comprender sólo el día de la elección, o el día después, o los seis meses de campaña electoral previa, o sus cuatro años de gobierno si es que triunfó, o sus ocho años si es reelecto, o toda su carrera política, desde delegado de curso en la secundaria hasta el día de su retiro. El momento de entrada en la historia raramente coincide con el principio, ya nadie cuenta la vida del personaje comenzando por su nacimiento.

El plan de producción se construye alrededor de los eventos cuya temporalidad escapan al designio del realizador. Continuando con el ejemplo, si se centra el rodaje alrededor del día de la elección, se contará sólo

con esas horas para registrar lo sucedido, de manera que el plan debe ser infalible -y probablemente incluya a un grupo de colaboradores que deberán ser coordinados-. En apenas unas horas se desarrollará toda la historia y lo que no se logre capturar, desaparecerá para siempre. Pero el plan no se limita sólo al día de la elección, porque también es necesario recolectar material en los días previos, y los posteriores. Un plan de este tipo puede requerir una producción intensiva de dos semanas para luego encerrarse en la sala de montaje hasta terminar el producto.

En cambio, un documental dedicado a la campaña electoral del candidato, se extenderá por meses y podrá tener un plan más relajado de producción, pudiendo ser llevado a cabo por un equipo de trabajo más pequeño. Y en caso que se decida que el documental cubra los 4 años de mandato del candidato ganador, el plan será aún más flexible en la etapa de planificación, pero necesariamente más focalizado y estricto al momento del montaje.

De acuerdo a estas variables, un plan de producción de un documental sobre un candidato participando en unas elecciones puede llevar desde dos semanas a cuatro años. Y esto sucediendo en una situación ideal, donde el realizador es quien decide el tiempo que dedicará a su documental. Sin embargo, la realidad diaria de los medios de comunicación marcan otros tiempos, otro ritmo de producción, y un documentalista se enfrentará a todo tipo de restricciones e imposiciones de planificación.

La administración del tiempo, ya sea trabajando desde dentro de un medio que ya cuenta con un ritmo de producción estipulado o realizando un documental independiente, es clave para ordenar la realización y poder terminar el documental a tiempo. El crecimiento de la producción del género, y el crecimiento de su audiencia en los últimos años, ha profundizado la tendencia a aceptar una maquinaria de producción que nunca se detenga.

Buscando optimizar los tiempos y producir cada vez más documentales en serie, algunas productoras y canales de televisión tienen sus propios equipos de trabajo que rotan permanentemente turnos para generar contenidos constantes y serializados. Y si bien esta serialización permite trabajar más ordenadamente y ofrece una red de seguridad en cada paso de la producción, también atenta contra la innovación y la creatividad, desalentando el desarrollo de recursos creativos que escapan de la estructura preestablecida. Los tiempos también comienzan a reducirse en la etapa de preproducción y edición, aumentando los riesgos de incurrir en errores y desprolijidades, sumados al riesgo de ceder a la mecanización y perder frescura en los enfoques.

Apuntes para el documental sonoro

Baladas de radio: el antecedente

9 de febrero de 1957. Inglaterra. El tren que diariamente transita la ruta entre Stockport y Buxton se encuentra en problemas. Una ruptura en el caño que conecta la caldera con la sala de mando deshabilita los frenos del tren y llena de vapor hirviente la cabina. El conductor, el valiente John Axon, le ordena a su compañero que salte del tren mientras él intentará frenarlo por todos los medios antes que colisione en la estación de Buxton. Axon se encuentra lejos de los controles del tren, ubicados en la otra punta de una cabina que segundo a segundo se vuelve más caliente. El vapor comienza a quemarle la piel mientras el tren acelera sin control. La estación de Buxton está cada vez más cerca. En ese instante, John Axon se convierte en un héroe al lanzarse a la ardiente cabina y activar todos los frenos. Su cuerpo es final-

mente vencido por el calor y se desploma. Sus acciones no logran impedir la colisión con otro tren que se encontraba en la estación, pero logra desacelerarlo lo suficiente como para reducir el número de víctimas a dos: un guardia del otro tren y él mismo.

La historia recibe poca atención por parte de los medios nacionales ingleses hasta llegar a manos de Charles Parker, productor de la BBC. Conmovido por las acciones de Axon, Parker convoca a uno de sus hombres de confianza para enviarlo a cubrir el acontecimiento. Ese hombre es Ewan MacColl, un reconocido cantante folk que se desempeñaba como actor en algunas producciones de la BBC y a quien recientemente promovieron como guionista.²⁶ La tarea asignada a MacColl es la rutinaria en este tipo de producciones documentales: ir al lugar de los hechos, entrevistar a familiares, compañeros de trabajo y testigos, volver a Londres y escribir un guión que luego será interpretado por locutores y actores. Hasta ese momento, las voces de los protagonistas sólo se usaban como materia prima para escribir los guiones, nunca se escuchaban en las producciones finales. Sin embargo, enfrentado con más de 40 horas de relatos orales contando la vida y muerte del heroico conductor, MacColl encuentra en muchos de estos testimonios una emotividad y realismo que hubieran sido imposibles de replicar con actores. En ese momento, pese a la resistencia inicial de su productor, decide incluir varios fragmentos de entrevista en su guión.

Hasta aquí, la labor de MacColl ya le hubiese garantizado el rol de innovador en la historia de la radiofonía. Sin embargo, el cantante aportaría algo aún mayor. Invocando la larga tradición de trovadores y cantantes callejeros de Gran Bretaña, que han compuesto himnos a los héroes populares

26 BBC HOMEPAGE. The original BBC Radio Ballads.
http://www.bbc.co.uk/radio2/radioballads/original/orig_history.shtml

durante siglos, MacColl compone una serie de canciones inspiradas en las acciones de John Axon. Esas canciones también formarán parte de su documental, dando nacimiento a un nuevo formato: la balada de radio. Charles Parker definió años más tarde a la balada de radio como una forma de documental narrativo en la cual la historia es contada en su totalidad en las palabras de sus protagonistas, en efectos de sonido capturados en los lugares reales, y en canciones basadas en esas grabaciones, que utilizan el estilo de expresión de la canción folk tradicional.

El proceso de montaje fue también revolucionario, ya que por aquellos años el equipamiento disponible para edición era rudimentario. Se utilizaron reproductores y grabadores de cinta abierta conectados de a dos, tres y hasta cuatro a la vez. Todo debía ser perfectamente planeado y ejecutado, ya que se mezclaba en tiempo real. La cinta luego se cortaba y empalmaba a mano. Mientras, en el aspecto musical se organizaron extenuantes sesiones con cantantes invitados, músicos e incluso una orquesta. El esfuerzo tuvo su recompensa, *La Balada de John Axon* fue un éxito de audiencia y el equipo realizó cinco baladas más entre 1958 y 1964, dejando una marca imborrable en el campo del documental radiofónico.

Sin embargo, el formato requería de un trabajo, dedicación y presupuesto demasiado altos, y la BBC las dio por discontinuadas en 1964. Durante décadas fueron olvidadas, hasta que en años recientes, las baladas han sido redescubiertas por estudiantes, docentes e historiadores de la radio, y un nuevo público ha podido escucharlas, generando interés por el formato.

En el año 2006, la BBC decidió darles nueva vida y se constituyó un nuevo grupo de documentalistas, que incluyó a Sara Parker, hija del productor de las baladas originales. Este equipo produjo durante un año una serie de seis nuevas baladas, que buscaron capturar la vida moderna en Inglaterra

y sus personajes, respetando el estilo de las producciones originales. Finalmente, en el año 2012 la BBC volvió a formar un equipo de documentalistas que produjo una nueva serie de baladas, esta vez dedicadas a la historia de los Juegos Olímpicos y algunos de sus personajes más interesantes.

En el entorno de los documentales, las producciones radiales o sonoras han estado siempre un paso atrás de las audiovisuales, en particular de las cinematográficas. El caso de las baladas de radio se presenta como una ruptura a esta tendencia, al convertirse en el primer documental en utilizar fragmentos de entrevista en su metraje. Por su potencial evocador, es lógico que sea el medio sonoro el primero que haya rescatado las voces de los protagonistas, un recurso que con el correr de los años se convertiría en un elemento ineludible incluso para los documentales audiovisuales.

El poder de la anécdota

Una de las herramientas más poderosas de la comunicación humana es la anécdota. La anécdota gobierna la comunicación oral, infiltrándose en cada discurso, desde los primeros relatos de los niños hasta las memorias nostálgicas de los abuelos. Gran parte de su fuerza reside en que las anécdotas son percibidas como historias verdaderas.

Cuando alguien cuenta una anécdota, su principal atractivo reside en dos de sus características: en primer lugar, en la suposición de que son hechos que le sucedieron a personas reales en lugares reales. Y en segundo lugar, en la familiaridad del oyente con estas personas y lugares. Esta conexión instantánea con la realidad la convierte en un arma imprescindible para el documental, al ofrecer un atajo hacia la historia, los personajes y los lugares.

Incluso en producciones que relatan historias de personajes que la audiencia no conoce de antemano, esa familiaridad puede generarse dentro del mismo documental, presentándolos de manera atractiva, empática y misteriosa en los primeros minutos. Si se logra forjar esa temprana conexión entre el protagonista y la audiencia, el resto del documental podrá

fluir libremente. Esa atención al plano humano del personaje, a su desarrollo psicológico, afectivo y motivacional, garantiza que esa relación sea percibida como real por el oyente. Construye un lazo afectivo con la persona a quien está escuchando, por quien podrá luego sentir cariño, lástima, admiración, desprecio u odio, pero nunca indiferencia. Si se hilaba bien esa conexión, el público siempre se interesará por el futuro del personaje.

Ira Glass lleva más de 20 años produciendo *This American Life*, un programa de documentales sonoros sobre la vida diaria en los Estados Unidos. Algunas de sus historias tienen como protagonistas a personajes reconocidos, y otras a personas comunes con algo interesante que contar. Desde su inicio en 1995, *This American Life* pasó de ser un pequeño show en una radio pública de Chicago, a convertirse en uno de los programas más escuchados de Norteamérica, sindicado a más de 500 estaciones y con casi 2 millones de oyentes cada semana. Ira Glass es un firme creyente en el poder de la anécdota.

Glass considera que en radio existen dos instrumentos básicos para construir historias. Ambos instrumentos son muy poderosos y pueden ser combinados de acuerdo a las necesidades de cada realizador. El primero es la anécdota, que es simplemente una secuencia de acciones, una historia en su forma más pura. Entre las acciones pueden aparecer también ideas y pensamientos, “esto me hizo recordar a tal cosa”, “entonces se me ocurrió hacer esto”, “creí que alguien estaba haciendo algo”, etc. Pero lo importante es que cada evento o pensamiento esté integrado en una secuencia, que cada uno dé paso al siguiente.

“El poder de la anécdota es tan fuerte, que sin importar lo aburrido que sea el material, si está estructurado en forma de historia y bien narrado,

nos mantendrá interesados”²⁷, esta es una de las ideas más audaces de Ira Glass. Se trata de un poder del cual no debe abusarse. Puede ser utilizado para manipular a la audiencia a involucrarse en historias intrascendentes forzando su interés en base a una estructura artificial, o para intensificar a través de una estructura estilizada y planificada el interés generado por la relevancia de los hechos que se cuentan. De cualquier manera, la herramienta dependerá de las decisiones del autor.

Glass afirma también que el germen de la atracción humana por la anécdota reside en el suspenso, en la sensación de que algo está por pasar. Las anécdotas, independientemente de que puedan resultar más atractivas por la forma en que están contadas, son atrapantes por la expectativa de que tendrán un final interesante, sorpresivo o importante. Y una vez que comenzó la historia, es difícil despegarse hasta saber cómo termina. “Con esta estructura de un evento conectado con el siguiente en una secuencia, como oyentes sentimos que estamos en un tren que se dirige hacia un destino”²⁸ y una vez dentro del tren, se hace mucho más difícil saltar, los oyentes acompañarán al narrador por el resto del camino.

La anécdota también contiene otro elemento al cual Ira Glass denomina carnada. La carnada se activa planteando preguntas, especialmente al principio del documental. Una vez hechas, estas preguntas activan un contrato invisible con el oyente, por el cual el documentalista se compromete a buscar sus respuestas. ¿Por qué alguien hizo algo? ¿Quién era? ¿Qué pretendía? ¿Qué sucedió después? Esta clase de preguntas se implantan en la cabeza del oyente a medida que avanza la historia. Y estará en la habilidad del narrador poder responderlas de una manera en la cual se logre satisfacer

27, 28 GLASS, I. Ira Glass On Storytelling, video. Agosto de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=loxJ3FtCJJA>

el deseo de conocimiento del oyente, pero también se lo mantenga interesado en llegar al final de la historia. Cada pregunta que encuentra su respuesta, debe generar una nueva pregunta. Así como se encadenan hechos y pensamientos, también se encadenan preguntas y respuestas.

El otro instrumento básico para la construcción de historias que propone Ira Glass es el instante de reflexión. En algún momento del documental debe quedar claro “por qué demonios estamos escuchando esta historia, el punto de la historia, el motivo por el cual estoy haciéndote perder el tiempo escuchándome”²⁹. Las buenas historias que además valen la pena ser contadas, utilizan estos dos instrumentos: la anécdota y el sentido. Existe por un lado, el riesgo de concentrarse sólo en la anécdota y contar historias atrapantes e interesantes, llenas de suspenso y sorpresas, pero que terminan fallando porque no tienen sustancia, no tienen un significado mayor que el de una simple anécdota. Mientras que por otro lado, es posible tener perfectamente claro el momento de reflexión, la gran pregunta, el gran tema, pero fracasar al no poder construirla en forma de una secuencia interesante de acciones, que mantenga a la audiencia atrapada y entretenida.

Los dos instrumentos son indispensables y dialogan entre sí, se alimentan mutuamente contribuyendo a desarrollar una historia que supera a la suma de sus partes. El trabajo de un buen productor de documentales es poder determinar si la historia que se quiere contar tiene valor, para luego dotarla de una estructura que la haga lo más atractiva posible.

²⁹ GLASS, I. Ira Glass On Storytelling, video. Agosto de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=loxJ3FtCJJA>

Escenas Reales (Verité)

El primer recurso con el que contaron los documentales audiovisuales fue la captura de escenas reales: la cámara apuntando a una realidad que está sucediendo en ese instante. Cuando los hermanos Lumiere filmaron aquella salida de los obreros de una fábrica y aquel tren arribando a la estación, no sólo estaban iniciando la historia del cine sino también la del documental. Con el paso del tiempo, el documental cinematográfico fue complejizando sus objetivos, estructura, enfoques y técnicas, pero siempre respetando aquel primer dogma: para contar una historia real, se debe mostrar una historia real.

En el documental radiofónico no sucedió lo mismo. Al haber sido gestado dentro de un medio ya formado como lo era la radio y al haber nacido dentro de los departamentos periodísticos de ese medio, su recorrido histórico fue diferente al de su hermano cinematográfico, con menos libertades y más presiones, menos vanguardista y más efectista. La captura de escenas reales era percibida como una pérdida de tiempo y una digresión para el documental radiofónico. La narración, la interpretación por parte de actores y luego la inclusión de fragmentos de entrevista constituían los únicos elementos válidos del género. La exigencia de consistencia, resumen

e imparcialidad, no permitían la inclusión de fragmentos de vida real en sus emisiones.

Pero la evolución del documental radiofónico y su viraje hacia un estilo narrativo, focalizado en las historias y no en los temas, ha permitido que estas escenas de la vida real se hayan incorporado al género, humanizándolo y dejándolo respirar entre tanta información.

Claire Schoen llama *escenas vérité* a estas instantáneas sonoras de la vida real, y ha dedicado gran parte de su carrera a su estudio. A lo largo de sus más de 30 años trabajando como productora y directora de documentales tanto audiovisuales como radiales, ha logrado imponer un estilo donde las escenas reales se encuentran en el centro de atención. Schoen brinda una definición particular sobre qué es una escena vérité: “el momento en que el oyente tiene la oportunidad de escuchar a escondidas algo que está sucediendo y que involucra a personas reales, en lugares reales, relacionándose entre sí, y que sucedería igual aunque un productor no estuviese apuntándoles con un micrófono”³⁰.

Aquí entra en juego la vieja disputa acerca de si la presencia de una cámara o un micrófono que capture la realidad, está o no alterándola por su sola presencia. Se trata de una discusión interminable por improbable; se necesitarían dos mundos paralelos y coordinados para poder hacerlo. Sin embargo, es posible especular -a manera de resguardo como documentalistas- que efectivamente la presencia de un objeto externo que grabe la reali-

30 SCHOEN, C. Making a Scene: The Use of Verite to Show, Not Tell, Your Story [Montando una escena: El Uso del Verité Para Mostrar, No Contar, Una Historia], 2007, conferencia dictada en Third Coast International Audio Festival <http://www.thirdcoastfestival.org/explore/feature/making-a-scene-the-use-of-verite-to-show-not-tell-your-story>

dad, de alguna manera u otra la altera. Sabiendo esto, es responsabilidad del realizador intentar ser lo más invisible posible a la hora de capturar escenas de la realidad para reducir al mínimo su influencia en lo que está sucediendo.

Sin embargo, la invisibilidad no siempre es deseada. El grado de participación como observadores podrá variar de acuerdo a las necesidades puntuales de cada caso. El realizador podrá intentar orientar una conversación, hacer mover a los protagonistas de lugar, prepararlos con anterioridad, y una serie de acciones que le permitan conseguir lo que está buscando de sus personajes. El riesgo está en el abuso de este recurso, que puede llevarlo a generar escenas que pierdan espontaneidad e incluso verosimilitud. El equilibrio entre estilización, naturalidad, manipulación y ética se encuentra en las decisiones de cada director y se convierten en las marcas de autor que definirán su cuerpo de trabajo.

Las escenas reales generan una conexión con el oyente que ni las entrevistas ni la narración son capaces de alcanzar. Schoen afirma que “hacen que el oyente se preocupe por las personas a quienes está escuchando, hacen que el oyente comprenda los conflictos de manera más visceral”. La inmersión conduce a la empatía, especialmente en un medio como el radiofónico donde los sonidos que se escuchan son disparadores de imágenes que completa el oyente con su propio imaginario. “Si tenemos una buena escena, nuestros oyentes la recordarán más, reflexionarán sobre ella e incluso se verán movilizados a actuar” concluye Claire Schoen. Se trata de una herramienta muy poderosa en los documentales activistas o de contenido social. En lugar de usar esta exposición para mostrar frivolidades -debilidad en la cual frecuentemente incurre la televisión- un documental que incorpore escenas reales con contenido y dramatismo, se convertirá en un potencial agente transformador, contribuyendo a modificar la realidad que él mismo denuncia.

Conclusiones

Presente y futuro del documental

Estamos viviendo una época ideal tanto para producir como para consumir o analizar producciones documentales. La variedad de formatos, contenidos y recursos, la facilidad de acceso, la innovación y la tecnología puesta al servicio de mejores capturas de la realidad, ya sea en imagen como en sonido, han generado condiciones propicias para que el documental trascienda a los confines de su tradicional público de nicho y se transforme en una opción atractiva en la competencia por la atención del público general. Sin embargo, estar en medio de un proceso de reformulación del género documental dificulta la tarea de generar conclusiones que no suenen apresuradas. En su lugar, ofrecemos a continuación una serie de observaciones sobre algunas de las tendencias que se observan en la actualidad, y sus potencialidades a futuro.

El documental audiovisual se ha escindido finalmente de la imposición de regirse por sus dos modelos tradicionales: el largometraje (hora y media) y el especial para televisión (50 minutos). En los últimos años ha

habido una explosión del documental corto y del medimetraje documental, con extensiones que van desde los tres minutos hasta la media hora. Muchas publicaciones digitales, en busca de contenidos audiovisuales que enriquezcan su oferta, se han involucrado en la producción de estos formatos pequeños, destacándose los que produce el New York Times bajo el nombre Op-Docs por su variedad de duración y estilos, incluso contratando para su dirección a algunos de los realizadores más reconocidos del género.

Los festivales de cine también han comenzado a incorporar la categoría de documental corto en sus competencias, apoyándose en el crecimiento de la producción independiente de este formato. Este impulso a la producción digital ha generado múltiples enfoques y estructuras narrativas más arriesgadas en los documentales cortos, que se han transformado en un campo de pruebas para profesionales y entusiastas del género. Las productoras de documentales cinematográficos y televisivos han estado atentas y ya comienza a verse en sus productos la influencia de estas innovaciones.

Otro aspecto a seguir será el de la irrupción más reciente de una nueva especie de documental seriado. Ya no se trata de las series producidas por los canales de televisión como Discovery Channel o History Channel, basados en la ciencia y hechos históricos, sino del documental policial seriado. Sobresalen aquí los ejemplos de *Making a Murderer*, producida por Netflix y *The Jinx*, producida por HBO. Ambas han sido desarrolladas en un formato de serie corta y fueron consumidas por la audiencia con la misma avidez con que se han devorado algunas de las series policiales contemporáneas más aclamadas, como *Fargo* y *True Detective*. Lo que *The Jinx* y *Making a Murderer* han tomado prestado en cuanto a estructuras narrativas, serialización y construcción de personajes, lo han devuelto en forma de influencia a series posteriores. Es el caso de *The Night Of* (HBO), serie que no sólo se ha alimentado de los arcos argumentales de estos documentales sino que

incluso se ha servido de un halo de realismo heredado de ellos, al compartir la construcción de los personajes a través de la mirada mediática. Esta nueva convivencia del documental y la ficción dentro del género policial ha reavivado la pasión de la audiencia por esta clase de historias y despertado nuevo interés por el periodismo narrativo.

En cuanto al documental sonoro, su abandono por parte de las radios durante décadas enteras no le ha permitido consolidar un crecimiento sostenido a través de los años, por lo que su evolución ha sido errática y desapareja. Sólo a partir de la última década, con el crecimiento de la circulación de producciones sonoras -digitales, artísticas e independientes- a través de internet, se han creado círculos de intercambio y difusión de estos materiales, propiciando el debate y análisis de sus características y potencialidades. Uno de estos espacios es el Foro de Documentales Sonoros en Español (Sono-doc), que agrupa a realizadores, investigadores y docentes del género de todo Latinoamérica.

De acuerdo a lo experimentado en las conferencias del foro en sus dos ediciones del 2015 y 2016, el género se encuentra en un estado de tensión propio de la etapa de crecimiento acelerado que vive actualmente. La discusión que atraviesa a todas las demás discusiones y que divide a los realizadores es si reforzar las fronteras del género o si abrirlas a la experimentación e hibridaciones con otros géneros. Algunos de los documentalistas de mayor trayectoria se inclinan por solidificar al documental sonoro tal cual existe en la actualidad, estableciendo reglas concretas en cuanto a formato, recursos válidos, ética periodística y canales de distribución. Por otro lado, un grupo de documentalistas que no se ha formado en periodismo ni transitado por sus medios, sino que proviene de campos como el arte o el cine, aboga por la libertad absoluta del género y promueve la experimentación permanente en busca de nuevas formas de representar la realidad.

Bibliografía

JUEL, H. Defining Documentary Film. P.O.V. Filmtidsskrift - A danish journal of film studies, issue 22. Diciembre, 2006.

Diccionario de la Lengua Española, Edición del Tricentenario. Real Academia Española, 2014.

GRIERSON, J. The Documentary Producer. Cinema Quarterly, 1933.

CURRAN BERNARD, S. Documentary Storytelling, Making Stronger And More Dramatic Nonfiction Films. Focal Press, 2007.

BARNOUW, E. El Documental. Oxford University Press, (1974) 1994.

ROTHA, P. The Documentary Director. Cinema Quarterly, 1933.

MEDRANO, A. Un Modelo de Información Cinematografica: el Documental Inglés. Asesoría Técnica de Ediciones, 1985.

MONACO, J. The Dictionary of New Media. Harbor Electronic Publishing, 1999.

Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Misión y Valores.
<http://www.fnpi.org/fnpi/mision-y-valores/>

GREENE, R. en GUERRASIO, J. 9 Filmmakers Tell Us What Makes The Perfect Documentary Character, Noviembre de 2014.
https://tribecafilminstitute.org/blog/detail/9_filmmakers_tell_us_what_makes_the_perfect_documentary_character

WEINBERG, H. Documentary Decisions and Tips, julio de 2010.
<http://script-doctor.tumblr.com/decisontips>

GONZALEZ, BARROS-LOSCERTALES, PULVERMÜLLER, MEGUER, SANJUÁN, BELLOCH Y ÁVILA. Reading cinnamon activates olfactory brain regions, mayo de 2006.
<http://www3.uji.es/~gonzalez/neuroimage.pdf>

LACEY, STILLA y SATHIAN. Metaphorically feeling: comprehending textural metaphors activates somatosensory cortex, febrero de 2012.
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3318916/>

BOULENGER y NAZIR. Interwoven Functionality of the Brain's Action and Language Systems, diciembre de 2010.

MAR, Raymond. The Neural Bases of Social Cognition and Story Comprehension, enero de 2011.
<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-psych-120709-145406>

HASSON, STEPHENS y SILBERT. Speaker-listener neural coupling

underlies successful communication, julio de 2010.
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2922522/>

HSU, J. The Secrets of Storytelling: Why We Love a Good Yarn, agosto de 2008.
<http://www.scientificamerican.com/article/the-secrets-of-storytelling/>

BLUMBERG, A. Transcripción de clase, editada por Sydney Lewis en Transom.org. Septiembre de 2005.
<http://transom.org/2005/alex-blumberg/>

GLASS, I. Ira Glass On Storytelling, video. Agosto de 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=loxJ3FtCJJA>

WINTONICK, P. en CIZEK, K. Storytelling for Advocacy: Conceptualization and Preproduction, junio de 2001.
https://s3-us-west-2.amazonaws.com/librarywebfiles/Training+Materials/Video+For+Change+Book/English/EN_V4C_Chapter+3.pdf

BBC HOMEPAGE. The original BBC Radio Ballads.
http://www.bbc.co.uk/radio2/radioballads/original/orig_history.shtml

CHOEN, C. Making a Scene: The Use of Verite to Show, Not Tell, Your Story, 2007, conferencia dictada en Third Coast International Audio Festival
<http://www.thirdcoastfestival.org/explore/feature/making-a-scene-the-use-of-verite-to-show-not-tell-your-story>

Claire Schoen, Making a Scene: The Use of Verite to Show, Not Tell, Your Story, 2007, Conference at Third Coast International Audio Festival
<http://www.thirdcoastfestival.org/explore/feature/making-a-scene-the->

use-of-verity-to-show-not-tell-your-story

Martín Parodi
Universidad Nacional de Rosario
2017, Argentina