

biblioteca**plural**

El documental humano Un libro personal

Mario Handler



Mario Handler

EL DOCUMENTAL HUMANO

Un libro personal



La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Mónica Lladó, Luis Bértola, Carlos Demasi, Cristina Mazzella, Sergio Martínez, Carlos Carmona y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2016.

Contacto: mariohandler@gmail.com

© Mario Handler, 2016

© Universidad de la República, 2017

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1517-3

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Roberto Markarian</i>	5
POR QUÉ ESTE LIBRO. Y PARA QUIÉN.....	7
UNA CORTA NOTA INICIAL.....	9
HERRAMIENTAS DEL CINE DOCUMENTAL.....	11
OBJETIVOS (LENTES).....	15
PUNTO DE VISTA DE CÁMARA.....	25
NUEVO MUNDO DE CÁMARAS.....	29
COLOR. LUZ.....	35
MONTAJE.....	51
¿SE PUEDE APLICAR CORTE AVANZADO EN EL RODAJE?.....	55
EL DISCURSO DOCUMENTAL.....	65
ÉTICA.....	75
PERSONALIZACIÓN DE LAS IDEAS.....	83
POSFACIO.....	87

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente, a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario:

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

Por qué este libro. Y para quién

*Si no filmáramos el presente,
nunca habría un pasado en el futuro.*

Mario Handler

Este lema me ha acompañado toda mi vida. Filmó la realidad que veo y siento. Filmó personas; su cultura, sus maneras, su intimidad y su alma. Es mi profunda vocación.

Este libro está basado en mis conocimientos y mi experiencia de una larga trayectoria, ambos a menudo compartidos con muchos otros. Asomarán mis conocimientos tanto como mis límites. No pretendo dar una solución a todos los problemas creativos, productivos y técnicos, quizás es una pragmática o una preceptiva, a veces recurriendo a teorías, a veces simplemente entregando un conjunto de análisis y consejos conducentes a resultados.

Este libro está dirigido a creadores, estudiantes y sobre todo a individualistas, en el sentido de tratar de accionar personalmente frente a la realidad que nos rodea, tal como hacen los artistas de la palabra y de la imagen.

Estoy concentrado en el *documental humano*, aunque aquellos que lo deseen y que se inspiren pueden aplicarlo a otros campos del cine como la fotografía o el montaje; así como recojo inspiraciones diversas de otras artes y ciencias.

Mis límites han sido siempre varios. Uno de ellos es el del dinero. Siempre he trabajado con poco o muy poco (*low-budget*) y eso me ha llevado, no tanto al minimalismo, sino a la reducción, a la renuncia, a lo austero y estrictamente necesario. Pero de estos límites financieros he desarrollado un concepto de exploración de la realidad que me gusta y del cual han surgido imágenes como las de mis películas *Aparte* y *Columnas quebradas*. He desarrollado un método de explorar la realidad con una cámara en la mano sin mucho personal y equipos. De allí surgen cuadros intimistas e imágenes impactantes que de otra manera no hubiera conseguido.

Aparte de transmitir conocimientos técnicos de cámara, montaje, guion, quisiera sobre todo inspirar a jóvenes estudiantes de cine y comunicación a investigar la realidad con este método directo. Doy por supuesto que mis lectores ya tienen conocimientos del tema en algún grado, que poseen cultura general, pero sobre todo, que sabrán ampliar mis ideas por su cuenta, sea en libros y diversas publicaciones e Internet, y absorbiendo ideas y experiencias de otros. Por todo ello, no abundaré en citas, solamente las necesarias.

Estoy dispuesto a establecer diálogos creativos, si se da el caso.

Mario Handler

Berlín-Montevideo, 2015

Una corta nota inicial

No viene mal una (buena) definición de cine:

Una obra cinematográfica es un discurso en el tiempo, de imágenes con o sin movimiento, con o sin sonidos, sobre cualquier soporte.

Lo importante es que tiene que transcurrir, estar en el tiempo.

El concepto discurso es categoría genérica, no tan limitada como relato, narración, drama.

No es necesario que las imágenes estén en movimiento.

Herramientas del cine documental

Herramienta principal: el *camcorder* o la cámara

Siempre (o casi siempre) cámara en mano es como una tarjeta de presentación o un vestido. El eslogan de Glauber Rocha *Uma ideia na cabeça e uma camera na mão* es útil simplificación. Siempre que no se convierta en un dogma arbitrario, no se puede emplear para siempre o en cualquier circunstancia.

Investigación directa con cámara

Este concepto lo aplico desde hace muchos años, y ello resume mis ideas. Me ha sido importante suprimir etapas de escritura y, previamente, de guión; prefiero escribir notas, sinopsis y tratamientos, antes y durante el rodaje. Por supuesto que después de cada filmación, investigo intelectualmente al sujeto. Así lo enseñé, mis alumnos comienzan a comprender la realidad a través de la cámara.

No hay nada como mi sensibilidad de camarógrafo, del cuerpo unido a una *herramienta*¹. Como el pincel, como el buril, como el teclado o el lápiz. Es todo el cuerpo, no solamente la mano, lo que reacciona frente a la situación delante de la cámara, esa situación que debe entrar en un recuadro ventana² para ser registrada, a veces junto a los sonidos.

Intimidad

Mi ideal es una cámara pequeña, cada vez más pequeña, como sustituto o ayuda del ojo y de la mente, que permita una mirada selectiva e intencionada³.

La presencia de estativos (trípode, *dolly*, carrito, armadura) cohibe a la persona/personaje. El documental es como una observación pura, con la única interposición de una cámara-herramienta entre la persona y el ojo y mente del autor.

Diseño

Hoy en día, las cámaras se construyen, simplemente, alrededor de su sensor. Y la habilidad del diseñador de cámaras consiste en rodear este sensor con los elementos de registro y controladores necesarios, fundamentalmente el objetivo,

1 Ver Henri Bergson *et al.*

2 Concepto de la Psicología de la Percepción.

3 Ver Gregg Toland y Orson Welles. En <<http://www.wellesnet.com/?p=178>> Y Almendros, Soderbergh, muchos.

que es, en realidad, el elemento esencial e imprescindible y el más importante para el arte del cine.

Lo demás, es carrocería y chasis. Soporta sensor y objetivo y posee los elementos electrónicos y sus controles.

La parte electrónica de proceso de imagen ocupa muy poco espacio, y, finalmente, resulta de poco costo, siendo más oneroso el diseño, es decir, la inteligencia aplicada. La carrocería cuesta mucho en el diseño, pero también baja su costo con cada objeto producido. Finalmente, la parte más cara es el objetivo, entre el 35 % y el 60 % del costo necesario para obtener la calidad. Y un conjunto de objetivos de calidad supera ampliamente al costo del resto. Por otra parte, se necesita un micrófono, cuya salida es también procesada electrónicamente. Aquí debemos observar que estos elementos centrales, lente y micro, son analógicos, y sus productos de imagen y sonido serán digitalizados. Debemos combatir el uso abusivo de las palabras *electrónica*, *digital*, *analógico*, *virtual*, que no nos agregan nada a nuestra idea final: una obra cinematográfica.

¿Trípode?

¿Y cuándo se usa el trípode, entonces? Hay escenas imposibles o difíciles de filmar en la mano, por ejemplo con focal grande, cuando hay mucho viento, cuando queremos filmar a un sujeto con absoluta precisión respecto a su entorno, y en paisajes lejanos con tele largo.

Y el profesional sabe lo difícil que es realizar movimientos, aunque sean simples, con cualquier sistema que se emplee. Pues cada fotograma de ese movimiento debe mantener una composición perfecta desde el punto de vista fotográfico y narrativo. Más difícil aún es realizar *travellings*, pero se facilita cuando el sujeto principal es mantenido cerca de la cámara.

Sujeto

Otra ventaja de la cámara en mano es encontrar rápidamente el punto de vista adecuado el PDV, siguiendo la intuición.

Acercarse al sujeto es fundamental, forma parte del pensamiento fotográfico⁴ pero, ¿cómo acercarnos con intimidad con una cámara grande encima de un estativo imponente, y además con profesionales hurgando con sus ojos al sujeto?⁵

4 Recordar Robert Capa y otros. Yo lo digo: «Mejor las patas que el zoom».

5 Respecto al *Steadycam*: fue una gran ayuda inicialmente, hoy solamente se justifica con cámaras pesadas. Vale la pena darse cuenta que se han hecho magníficos filmes sin *Steadycam*, basta con que el camarógrafo sepa usar su cuerpo unido a la cámara.

Cuerpo/Físico

Para el trabajo de cámara es muy importante mejorar o mantener el cuerpo o las condiciones físicas y elaborar la sensibilidad corporal, ya que en definitiva el cuerpo es también una herramienta. Existe una infinidad de cursos aptos para sensibilizar el cuerpo, los mismos que usan los actores y a veces, los deportistas: danza, gimnasia consciente. Normalmente en todos esos cursos se enseña algo fundamental, como la respiración y el relajamiento muscular. El novato tiende a contener la respiración, cuando lo correcto es seguir respirando, pero adecuadamente. Dejar fluir la respiración, usar más el abdomen que el tórax, es decir, entender el diafragma y usarlo. Antes de comenzar una filmación procuro hacer ejercicios simples, comenzando por ablandar las manos y los brazos, sacudiéndolos como sacándose agua. Luego respirar en sistema un-dos, aspirar rápida y completamente con el diafragma, aguantar un segundo, y luego largar lentamente el aire, quizás haciendo un ruido sibilante con los dientes. Inspirar llevaría un segundo, espirar dos a cuatro. Mejor hacerlo sentado, casi siempre imposible en campo, repetirlo varias veces y terminar con sacudida de manos y brazos. El pulso mejora. El tórax y el diafragma se moverán menos.

Ojo

Ajuste del visor: como se hace en microscopía, telescopios, binoculares y demás. Con el ojo respectivo mirar lejos, más allá de 6 metros, lo que equivale al infinito; y en esa posición aplicar el ojo al visor. El ojo estará así en su posición más descansada. Ajustar lentamente el enfoque del propio visor. Es preferible excederse del infinito en el visor, uno se da cuenta porque resultará imposible enfocar con el ojo; y luego lentamente correr la graduación hasta enfoque, sin excederse, solamente al punto exacto. Garantizamos que se puede estar largo tiempo mirando, con muy poco cansancio. Es interesante dejar el otro ojo, el externo, abierto, así se contempla el espacio circundante para mejor arte... y para predecir peligros. Si es posible, determinar cuál ojo funciona más naturalmente; los tiradores lo denominan *ojo maestro*.

La cámara puede sostenerse así [foto], por abajo, usando el monitor externo, alejándola levemente del cuerpo. O puede usarse el visor de ojo, teniendo cuidado que apenas toque las cejas y que los brazos (los codos) se mantengan algo alejados del cuerpo. En situación de extremo movimiento externo, como en un autobús, alejamos aún más los codos del cuerpo, y el visor del ojo. [foto]

Resto del cuerpo

Las piernas pueden estar levemente separadas para ofrecer mayor estabilidad, los pies pueden adoptar la posición angular, chuecos. Si hay movimientos externos, doblar algo las rodillas, a modo de amortiguador. Así, entre tobillos, rodillas, hombros, codos, muñecas, habrá amortiguación bastante completa, unido a la respiración adecuada. Demás está decir que siempre hay que descansar mucho.

Objetivos (lentes)

Representar el espacio

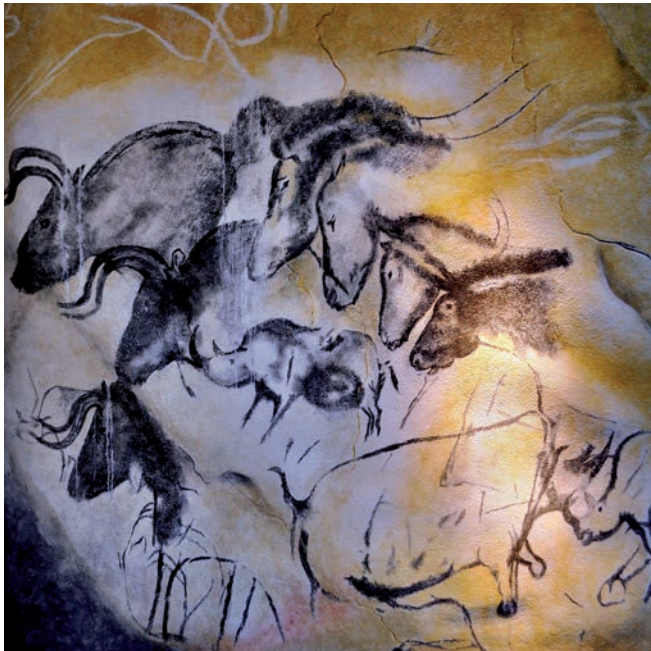
Usar objetivos (lentes) es el único método que se ha encontrado de formar imágenes reales, registrables en foto y cine. Hay dos excepciones: la *light-field camera* y la *pinhole camera* (cámara de agujerito), con la cual se pueden obtener fotos de casi 180 grados, que es como la *cámara oscura* de antigua tradición. Creo que la holografía aún no permite la imagen en movimiento; aunque abundan ficciones fílmicas que lo pretenden.



Con un objetivo, se obtiene una perspectiva cónica (perspectiva central), método habitual de representar una imagen espacial en un plano, es decir, de tres dimensiones a dos dimensiones. Se trata de recoger esa perspectiva en algún objeto plano, sea filme fotográfico, sea un sensor que digitaliza, y que es lo actual.

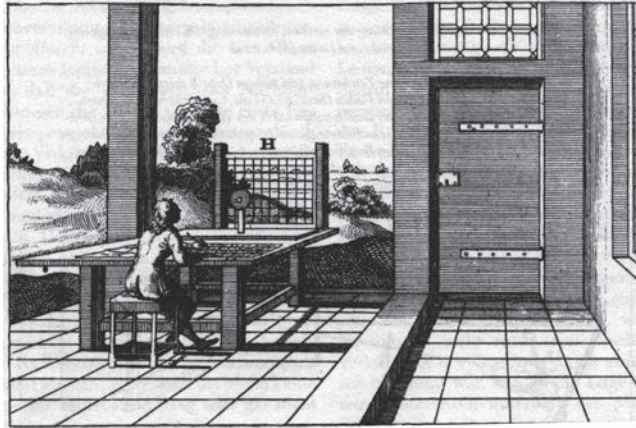
Perspectiva

Es generalmente aceptado, al menos históricamente, que la perspectiva cónica representa adecuadamente la realidad espacial, ya que cada objeto reduce su tamaño en la foto proporcionalmente a su lejanía, una clave importante de la percepción. En el humano primitivo ya existía un sentido de la representación, a veces asombrosa en las cuevas conocidas, por ejemplo, la de Chauvet. Esto parece acercarnos al misterio de cómo el *homo sapiens* se acercó al cine y lo comprendió⁶.



Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chauvet%C2%B4s_cave_horses.jpg#/media/File:Chauvet%C2%B4s_cave_horses.jpg>

6 En Wikipedia en italiano está muy completa la explicación detallada de los modos perspectivos.



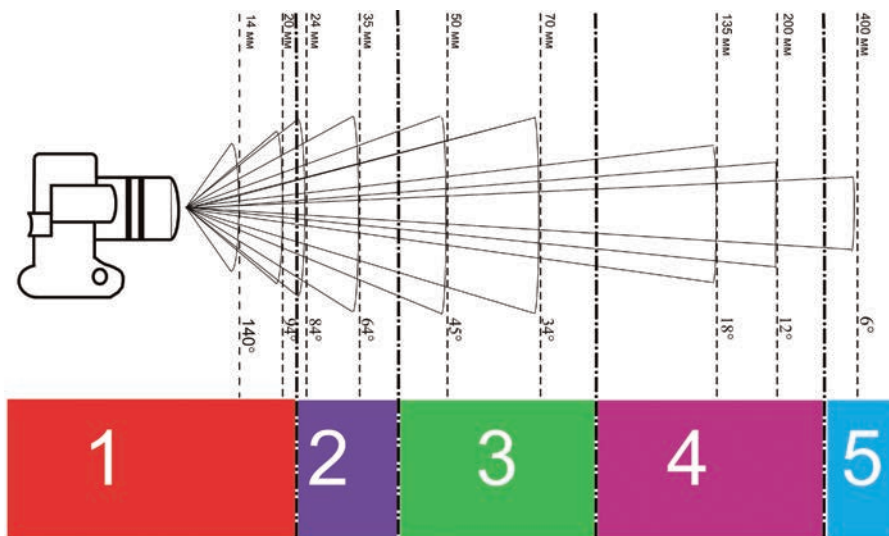
Fuente: «Zentralperspektive zeichnen» von Unbekannt - Stich aus dem Jahre 1710. Lizenziert unter Gemeinfrei über Wikimedia Commons - <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zentralperspektive_zeichnen.png#/media/File:Zentralperspektive_zeichnen.png>

Distintos ángulos

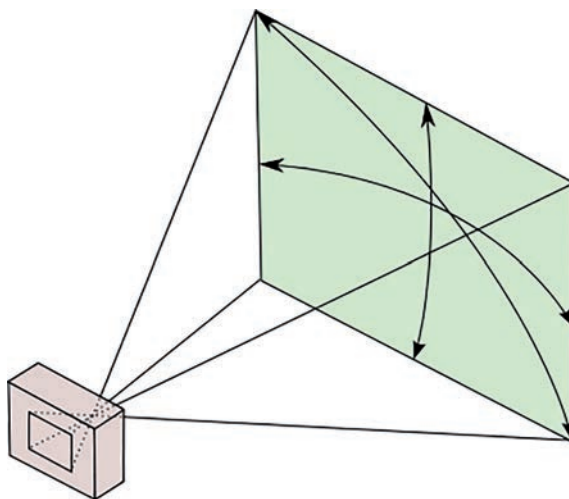
Cuando se usa un objetivo de focal larga con respecto al sensor, digamos, a partir de un ángulo abarcado de menos de unos 10-15 grados, se produce una especie de aplanamiento, y la perspectiva se hace *ortogonal*, la que antiguamente se llamaba *perspectiva caballera*; en esta los objetos lejanos se ven del mismo tamaño que los cercanos. En fotografía es posible llegar a una perspectiva ortogonal con focales muy largas. Ese efecto se usa repetidamente en el cine. Asimismo, y por ello, puede dar la impresión de que las personas caminan sin desplazarse.

En las focales cortas, digamos, a partir de un ángulo de 60-90 grados, el efecto es inverso: los objetos lejanos son notablemente más pequeños que los cercanos; y el movimiento da la impresión de ser más acelerado.

Se observará que me expreso en grados y no en distancias focales. La perspectiva está determinada por el ángulo abarcado por cada objetivo, independientemente de la distancia focal. Existe una mala costumbre en el comercio y oficio de la foto y del cine, que es expresar focales en milímetros (mm) en lugar de ángulos, y sobre todo en los últimos años, ya bastante derrotado el sistema pelicular, ¡se expresan las focales de cámaras digitales relativamente al filme foto de 35mm! En lugar de expresar el ángulo. Pues además, en foto y cine digitales, al usar sensores de tamaños extremadamente diversos, es incorrecto ese símil.



Fuente: MrSpyDoS - Trabajo propio, cc BY-SA 3.0, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17892651>>.



Fuente: Dicklyon at English Wikipedia - Transferred from en.wikipedia to Commons, Public Domain, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10783200>>.

Ángulo normal

Además, ¿qué es lo que llamamos focal o ángulo *normal*? Pues depende; en foto la focal normal es de 50 mm sobre un rectángulo sensible de 24 mm x 36 mm, mientras que en cine 35 mm ese rectángulo normal es de menos de 18 mm x 24 mm, con muchas variaciones históricas y técnicas, y en cine 16 mm u 8 mm

es mucho más pequeño. Una manera normalizada es tomar en cuenta el ángulo final de proyección en una sala, lo que depende del tamaño de la pantalla y de la distancia del proyector a la pantalla; como el espectador promedio está en la mitad, para que se produzca una *restitución* correcta de la perspectiva, la lente normal de toma debiera poseer una focal más o menos la mitad de la lente de proyección, *siempre que las áreas de toma y de proyección sean iguales*; si no es así, se aplica una proporcionalidad sencilla.

Históricamente, se observa que en el cine 35 mm se tendía a llamar *normal* a un objetivo de 50 mm, una opción decidida por los profesionales de rodaje, es decir, un ángulo de 23-26 grados; mientras que en foto fija, también se le llamaba normal al objetivo 50 mm, con un ángulo más o menos doble que en cine.

Ahora, simplemente, usamos el ángulo que nos conviene y simplificamos nombres, llamándolos gran angular, normal, tele, zoom, ojo-de-pez...

Creación fotográfica

Lo *normal* varió mucho de acuerdo a cada fotógrafo y a cada moda. Hoy podemos liberarnos de todo ello, salvo por las confusiones que nos introduce el mercado, en que los fabricantes y comerciantes creen satisfacer a sus clientes. No hay tal: cada individuo creador, así como cada individuo espectador tiene sus preferencias.

Usos consagrados

Desde hace al menos 150 años se sabe que una focal larga, es decir de ángulo pequeño, es mejor para primeros planos. La explicación es simple: así la parte más cercana al fotógrafo, la nariz, se ve de tamaño similar a la más lejana, las orejas. Viceversa, el gran angular agranda la nariz, achica las orejas.

En paisajes, un ángulo de 90 grados (gran angular) puede expresar una insignificancia, fácilmente se soluciona componiendo un objeto en primer plano, mientras con colinas suaves, un teleobjetivo comprime o junta planos. Además, se observará algo más de azul en la lejanía, lo que ayuda a la diferenciación, elemento ya conocido por muchos pintores; este azul a veces es excesivo debido a la atmósfera y posible exceso de ultravioleta, remedio sencillo es un filtro anti-uv o antiniebla (*haze*); pero no lo uso más, aparentemente me atraen los paisajes tal como se ven con los modernos lentes; además, estos filtros se interponen en la calidad del lente, que es lo máspreciado, y no protege nada, contra una opinión equivocada y general. Finalmente, casi todos los sensores modernos eliminan el exceso de azul producido por el ultravioleta; y el filtro uv se convierte en un mito, y un negocio.

Multifocales

Se han generalizado los objetivos multifocales = varifocales, en nuestra jerga, *zoom*. Lo cual puede llegar a ser una plaga o un abuso, pues no permiten lo elemental y básico de la continuidad espacial del cine en su montaje, que implica la llamada *regla del gran cambio*, es decir, que cuando se pasa de un plano a otro, tiene que haber al mismo tiempo un gran cambio de punto de vista, y un gran cambio de focal (es decir, de ángulo de la lente). Por contra se nota como un salto en el montaje, que a veces hago intencionalmente.

Antes de la proliferación de los *zooms*, existían juegos de objetivos que aún se usan (por suerte), en que cada focal fija variaba en saltos multiplicados aproximadamente por 1,6, proporción cercana al número áureo⁷ 1,618... ; por ejemplo, en 16 mm la escala de focales era 10 mm, 16 mm, 25 mm, etc. Funcionaba bien y producía efectos importantes, sobre todo en la mencionada continuidad espacial en cada corte. Las demás focales grandes, en general no cumplían con esa escala; es comprensible, ya que en todas se producía un cierto aplanamiento que no diferenciaba excesivamente el uso de una u otra focal. Dicho simplemente: de tele a tele no se nota tanto el cambio espacial, pues hay como un aislamiento de sujetos respecto al espacio en que están. Desde el punto de vista puramente perspectivo, da lo mismo un teleobjetivo corto que uno largo o uno muy largo: todos tienden a la perspectiva caballera, es decir, cuando los puntos de fuga están en el infinito; de los usos de un teleobjetivo muy largo se destaca el espionaje o la astronomía o la captura de animales tímidos o recelosos; tiene el noble uso de embellecer paisajes; o en el deporte.

La perspectiva sería natural

Dato asombroso: a un autista con *síndrome del sabio*⁸, que tiene una extraordinaria memoria retentiva, se le ha puesto frente al edificio que primero, antiguamente, dibujó Filippo Brunelleschi, el pionero de la perspectiva cónica. Luego esta persona pasa varios días redibujando detalladamente el recuerdo, y lo hace en perspectiva! Esto puede llevar a pensar que la perspectiva es una solución heredada en el ser humano, pues esta persona nunca estudió perspectiva, cuya teoría se hizo definitivamente científica en época napoleónica.

7 La relación áurea, o sección áurea, ha ocupado muchas páginas, a veces tendiendo a la mística o al facilismo de diseño. Le Corbusier ha desarrollado su uso intenso: Le Modulor.

8 Lo que antes se llamaba *idiot savant*.

Cámara en mano

En lo personal, para mantener la intimidad ya mencionada, prefiero usar la cámara en la mano, muy pequeña, y es natural que prefiera los ángulos abiertos, ya que me acerco a las personas, siguiendo aquel consejo de Robert Capa: *si no sale bien tu foto, es porque no te acercaste lo suficiente*⁹. Como todo axioma, falla, es fácil encontrar excepciones, pero lo que sí es cierto, es que *acercarse* en realidad quiere decir ser esencial y no abarcar más de lo necesario, solo lo suficiente. O lo exacto¹⁰. Pero debo reconocer que tiendo a usar gran angular para obligarme a acercarme. En definitiva, lo que me importa es la intimidad.

Estabilidad en la mano

Casi todas las cámaras modernas poseen algún sistema de estabilización, generalmente funcionan. Últimamente, Panasonic agregó un megaestabilizador asombroso, que permite fijar bastante la cámara, con el inconveniente de que al moverla (paneo) se siente como *viscosa*, hay inercia; pero es imbatible en tomas fijas. Todavía en 2011 quedaba un cierto temblequeo de la mano, a modo de *rolido o guiñada*, como ocurre en barcos y aviones; hoy fue eliminado. Por otra parte, casi todos los software de edición permiten aplicar estabilizadores en post-producción, aunque es un método azaroso y lento, y que puede bajar la calidad.

El arte del uso de objetivos

Es el arte de elegir la mejor perspectiva dentro del cuadro¹¹, y no es el facilismo de filmar siempre de lejos con tele o de cerca con gran angular. Hay que buscar el arte dentro de la intimidad.

Entender y medir los ángulos

Es sencillo medir ángulos de lentes. Por ejemplo, registrar una regla en centímetros a lo ancho, luego medir la distancia a la cámara, preferiblemente intuyendo dónde está el centro del objetivo. Luego se dibuja y se ve el ángulo; si se sabe algo de trigonometría, se calcula. Si es posible, recomiendo establecer a mano una escala que pegue los saltos de focal por relación áurea y respetar rigurosamente estos ángulos dentro del registro de una escena. Y, al mismo tiempo, ubicarse en otro punto

9 Mi dicho: Las patas son mejores que el *zoom*.

10 Reconozco que hay un cierto facilismo, pues con el granangular se nota menos el temblor de los músculos; y el sonido sale mejor.

11 Hoy normalizado en la proporción 16:9, aunque se siguen usando muchas variantes más alargadas para el gran espectáculo.

de vista, más o menos a 45 grados (entre 35 y 50 grados) de la toma anterior; cada quien debe buscar sus variaciones, lo que genera un estilo propio.

El *zoom*: a veces llegamos a usar 10-12 x, rara vez más. Es un engaño de fabricantes proporcionar un *zoom* que llega a 700 x. Esto es posible solamente por ampliación digital, que baja la calidad; algunas cámaras permiten una leve ampliación garantizada de calidad, quizás hasta 18 x-20 x.

Medir calidad

La calidad se prueba de muchas maneras, sobre todo en las distorsiones en los bordes. Una pared de ladrillos en sol fuerte sirve, así como un diario desplegado. La luna es útil, porque al dar poca luz, necesariamente la lente estará muy abierta, y podremos juzgar la calidad.

Si es posible, probar con distintas intensidades de luz. No siempre un lente da peor a plena abertura, aunque hace décadas era posible categorizar los lentes acerca de este tema, pero el progreso técnico hoy ha cambiado totalmente y solamente se pueden hacer pruebas directas reales. Hay lentes que dan su máxima calidad cerrando aproximadamente 2-3 puntos, nunca en su diafragma (iris) más pequeño, porque se producen fenómenos de difracción que el fabricante trata de controlar con arreglos de software, nunca con éxito total. Así que nos queda recurrir a filtros neutros de 2 puntos o 4 x o más, incluyendo filtros polarizados, que tienen otras utilidades, como oscurecer el cielo abierto y azul, con un máximo a 90 grados del sol; y se pueden evitar o disminuir reflejos indeseados.

Profundidad de campo y de foco

Al ir disminuyendo el tamaño de los sensores, aumenta la profundidad de campo y de foco, pues el diámetro del círculo de confusión disminuye. ¿Ventaja? Pues depende de cómo se mire, en *Citizen Kane*, tanto Orson Welles como Gregg Toland deseaban la máxima profundidad, lo cual implicaba sobre todo mucha luz, y los negativos no eran sensibles, así lentes de foco corto (gran angulares).

Desde hace tiempo, existen propuestas técnicas para obtener todo a foco, provenientes de utilidades de ciencia: microscopía, telescopía, medicina.

En este sitio aparecen los tamaños de sensores usados actualmente:

<<http://www.slashcam.de/tools/sensor-vergleich.pl>>

Estoy usando sensores del rango bajo, muy pequeños, por lo tanto, de mayor profundidad de foco y de campo. Y alrededor de mi sensor, carrocería chica y liviana, esencial para no perturbar al sujeto.

El *film-look* antirrealista

Hoy aparece la propuesta inversa; hay gente que quiere un foco diferencial, es decir, que en el plano cercano se vea a foco, pero detrás y no delante, lo que genera una idea espacial supuestamente «expresiva», «artística». Pues ahí es donde triunfan los grandes sensores, como el llamado de cuadro entero 24 x 36 mm, igual al tamaño del encuadre Leica, o al menos de medio cuadro 18 x 24 (APS-C)¹². Esto implica lentes mucho más caros y voluminosos, y las cámaras deben construirse más grandes y pesadas alrededor de esos sensores; o se suprimen o dificultan las demás posibilidades tales como audio¹³, controles respectivos, y otros manejos. El foco de seguimiento es mucho más difícil. Pero muchos piensan que vale la pena su expresividad. A mí, al contrario: no me atrae, no me gusta.

Si queremos mejorar la calidad aumentando el sensor, estoy de acuerdo. Pero si alrededor de ello se pretende volver al pasado, anterior a Gregg Toland, no quiero. Si se retrocede más aún, se llega a la detestable escuela del *Pictorialismo*.

Peor aún, se están volviendo a usar difusores sobre los lentes¹⁴, quizás ello solamente lo agradezcan actores y actrices coquetos. Pero es una gran pérdida de realismo; nos apartamos del documental.

Composición

Hay reglas de ayuda, por ejemplo, el uso de tercios y sus puntos fuertes, lo que ahora se ha facilitado con grillas adecuadas en casi todos los monitores de las cámaras.

Es relativamente nuevo que las cámaras de bajo precio puedan tener la máxima precisión de borde a borde, cosa que antes solo las cámaras caras permitían garantizar. Porque, además, las nuevas normas de la TV digital permiten también garantizar eso, dentro del formato mundializado del 16:9.

Pues entonces, hay que encuadrar con la máxima precisión, para lo cual el camarógrafo debe examinar el borde izquierdo, el derecho, el de arriba y el de abajo.

Más que reglas, hay que observar atentamente a los clásicos de la pintura, de la fotografía y del cine, que nos suministran ejemplos a seguir. Una idea clásica de belleza es la composición en triángulo. Otra es la composición en elipse. No entraré en detalles. Solamente evitar la composición brutal del noticiero, que generalmente es frontal y carece de planos en profundidad. Dudo de que esto

12 Por supuesto, con gran aumento de la calidad en nitidez y en color.

13 Durante décadas tuve que sufrir el doble sistema de sonido separado; que es lo que se debe usar cuando se filma con cámaras de foto. Prefiero mirar y oír por mí mismo, para eso estoy. La mirada y la escucha deben ir siempre juntas. Ojo + Oído.

14 ¿Volver al *flou*?

agregue mejor información, es seguramente el cansancio del presentador de noticias y la necesidad de abarcar lo que se pueda. Estilo *noticiero* puede ser usado alguna vez, si se quiere. Pero modernamente se tiende a obtener un mejor arte hasta en el noticiero.

Hay que aclarar que ahora es posible reencuadrar por software, con buena calidad. En el montaje de documental tenemos tiempo para ello, pero... siempre es mejor el encuadre exacto durante el rodaje.

Hay una larga historia detrás de la consagración del 16:9. El artista plástico desde hace siglos pretendía insertar su realidad creada en un recuadro generalmente rectangular, a veces redondo u ovalado. En Psicología de la Percepción se habla del efecto ventana, que efectivamente existe, y que hoy, simplemente, podemos unirlo al concepto general de mirada. Específicamente, cuando se crea la fotografía se produce una concentración en el sistema del daguerrotipo, donde se insertan las personas en recuadros ovalados o redondos; físicamente esto es muy correcto, pues se aprovechan los sistemas ópticos, que son de simetría circular, a su máximo, mientras que los encuadres rectangulares en realidad desperdician esa posibilidad esférica. ¡Como hacemos hoy, desperdiciando casi toda la imagen que viene de la lente! Hubo épocas en que predominaron encuadres en alto, o en largo, pero luego de las primeras épocas, en el cine hubo que utilizar la lógica del apaisado. Otra época incluyó en la fotografía la visión a través de espejos y sobre todo, el formato cuadrado, como el de la Rollei, que coincidió con el auge del disco LP de vinilo. Hoy, en los *smartphones*, se vuelve parcialmente, sea al formato cuadrado, sea al formato redondo, por coincidencias de diseño entre los grandes empresarios informáticos, ¿es solo moda?

Pero lo que queda del pensamiento a través de espejo interno es el encuadre DESDE ABAJO, que hoy está generalizado como perspectiva interesante, aunada a toda la historia de las grandes fotografías del cine: Toland, Tissé, Alton, Daniels, etc. Un poco desde abajo se ve mejor el ambiente, se desfavorece al piso, se pueden ver techos, luminarias, etc. ¡El ambiente forma parte de la personalidad!

Tipos de planos

Distingo solo tres tipos de planos: primer plano (PP), plano medio (PM), plano general (PG), aunque los manuales pretenden agregar una multitud de designaciones como figura entera, plano americano, primerísimo plano. Y también picado y contrapicado; medio cuadro... en la realidad, los profesionales en rodaje se hacen gestos mudos con las manos; es más exacto y rápido. En el tiempo en que alguien dice *contrapicado*, el profesional ya lo hizo sin más. Hay guionistas que tienden a determinar planos en el guion, pero eso generalmente molesta; la realidad física manda. Sería preferible, entonces, hacer un *storyboard* completo o fotos con modelos.

Punto de vista de cámara

La elección del punto de vista (PDV)

La elección del PDV es decisiva, ya que en primer lugar es una elipsis, donde se elimina todo lo que no entra dentro del cuadro rectangular. Estamos con nuestra cámara en una semiesfera que abarca desde la tierra a todos lados y hacia arriba; encima hay como una cúpula¹⁵. Considerando que los objetivos que usamos abarcan normalmente 20-70 grados, todo lo demás queda fuera. Somos selectivos. Quizás represivos, pero así es la cultura de la cámara: una selección y una eliminación.

Además de selectivos, sabemos componer en el cuadro, quizás con belleza, quizás solo con utilidad; quizás belleza y utilidad social, política, científica, puedan combinarse. Por ahí se produce y empieza el arte.

La mirada se concentra.

Lo que queda fuera del cuadro quizás se exprese en sonidos que oscilan y combinan entre el habla y ruidos del ambiente, sobre todo música y tv o radio. Forma parte del cuadro visual, de acuerdo a lo que abarquemos con el objetivo¹⁶. El ángulo abarcado por el micrófono es, por lo tanto, muy importante y debe guardar relación con el ángulo abarcado por el objetivo. Vemos y oímos. El conjunto forma la MIRADA, un proceso de la mente que incluye las percepciones y los sentidos. Y mirada con escucha, ojo más oído.

Esta mirada es... ¿una idea? Es pensamiento en acción, tiene aspectos ideológicos, cualesquiera que estos sean, y de nuestra historia vivida o convivida.

Es algo más que simplemente observar, hay intención, aunque sea sin conciencia, intuitivamente. Pero siempre hay una mezcla de razón con intuición. Y también sinrazón, podemos estar en contra o a favor, quizás seamos sectarios, quizás seamos indiferentes, quizás algo dogmáticos. Pero SOMOS.

Y al ser, también miramos. Con la cámara, hay observación pura, con la única interposición de una cámara entre nosotros, la persona, y el ojo y mente del autor.

Cada vez que se habla de cámara, cae el nombre de Dziga Vértov. Que caiga, pero no puedo quedarme en ese pensamiento pionero, quizás hoy lo veamos como primitivo. Seamos menos importantes y hablemos de la vida con y de la cámara, en concreción moderna. El punto de vista, el PDV, nos espera.

15 Salvo que estemos flotando en el espacio exterior, donde disponemos de la esfera espacial completa. O en el mar.

16 De ahí la obligatoriedad del camarógrafo de usar siempre audífonos, para entender los sonidos en relación a lo que ve y encuadra.

No entraré ahora en esquemas de uso simultáneo de varias cámaras, es preferible que nos concentremos en el uso de una sola cámara¹⁷.

¿Cómo hacer una escena de la realidad? Primero, busco y encuentro una situación que a mí me interesa y quizás al mundo. Hay personas y su ambiente, su entorno espacial, con sus objetos, su orden, naturaleza, herramientas de la vida. Las personas accionan en ese ambiente y quiero hacer la escena. Estoy solo, con mi cámara y su micrófono. Uso la luz existente, que mi experiencia y mis estudios, acumulados en mi intuición, me permiten proceder con calidad.

En ese momento, aplico mi EMPATÍA, valor necesario. Si no la tengo, al menos trato de comprender racionalmente qué ocurre, utilizando mis recursos culturales. Pero la empatía puede ser mejor que esa comprensión inteligente, y con mis herramientas (cámara, micro) que responden a mi mirada, registro sensiblemente la escena.

¿Dónde me ubico? La tendencia novata es encontrar una sola ubicación, quedarse quieto allí, apretar el botón de arranque, y luego hacer *zoom* cuando sea necesario. Es lo que se llama una escena maestra (*master*), que casi siempre se hace en plano medio; pero se supone que debería o podría hacer planos complementarios, que permitan hacer un montaje, es decir, narrar o describir. A veces funciona, pero ¿hacer un film entero en tomas maestras? Esta escena no será *maestra*, sino simplemente poco interesante y poco significativa, y no es posible montarla, salvo pegando saltos físicos¹⁸, malos, malogrando la continuidad espacial. ¡De ninguna manera!

Otra tendencia negativa es filmar como en un noticiero, que siempre es considerado de menos calidad, tanto estética como narrativa. No lo hago. Ni siquiera se consigue *describir*.

Lo que hago es filmar hasta que deja de haber acción, en el sentido de que la situación no se modifica más. Y corto. Busco un segundo punto de vista, apartándome 35-50 grados, y me acerco o me alejo, físicamente, con los pies. Cambio el ángulo abarcado además variando la focal del objetivo. Esto es lo que llamamos regla del gran cambio, para que ayude a la continuidad espacial que luego lograré en el montaje. Un principio de continuidad espacial que se cumple a través de una regla.

Al cambiar de *PDV* trato de que los personajes mantengan su ubicación izquierda-derecha, para que el espectador no se confunda y se pueda montar. A veces debo romper esta relación espacial, y espero cómo resolverlo en montaje. Otras veces, lo hago a propósito, sabiendo que rompo reglas; para mejor discurso.

Lo que estoy tratando de decir, es que no quiero usar la llamada regla del eje, que es lo usual sobre todo en ficción, donde hay mayor control. Consiste

17 Es considerado, en general, más perfecto el uso de una sola cámara, que es lo habitual en cine. En la tv se distingue la calidad de una puesta en escena, cuando se trabaja como cine, con una sola cámara. Varias cámaras facilitan y abaratan, lo normal en *sitcoms* y *shows*, pero no en cine o similar, como series de calidad cine.

18 *Jump cut*.

en pensar en una línea, el eje, que no se debe traspasar, porque si se hiciera, se romperían las relaciones izquierda-derecha. En documental, esto es demasiado lento, si se quiere aplicar, se necesita gran dominio del cuerpo y de la cámara¹⁹. Lo más difícil es mantener las *direcciones de miradas* significativas dentro del cuadro, sobre todo en planos cercanos; en cambio, no es difícil conservar izquierda y derecha en planos abiertos.

Un caso especial es filmar EN EL EJE, sobre la línea, que al resultar neutral respecto a ubicación, permite luego ir hacia un lado y el otro, ya que no se necesita respetar izquierda-derecha.

Uso mucho inicialmente un lente gran angular, porque me atrae mostrar a las personas con su ambiente, y solo hago planos cercanos cuando los siento necesarios para el montaje. El exceso de primeros planos disminuye la relación de persona con ambiente. El ambiente es además una «escenografía» gratuita y favorable a la expresión documental²⁰. Un ángulo de objetivo de 35-60 grados es ahora normal, no lo era hace décadas, donde en cine se le llamaba normal a un ángulo de 20-30 grados.

¿Cuándo comenzar a filmar? Como ahora cuesta muy poco dinero²¹, apenas tenemos la intuición de que algo interesante sucederá, nos anticipamos; si no es interesante, cortamos; ya habrá oportunidad de eliminar. Si se desarrolla bien, espero hasta que se cumpla algún objetivo de acción, (siempre guiado por la intuición), y corto. ¡E inmediatamente busco el *pdv* siguiente! Me desplazo como ya dije y espero la siguiente acción. A menudo no corto y me desplazo mientras filmo, luego será muy fácil eliminar mi brusco desplazamiento. Pero preferentemente voy de cámara fija a cámara fija. Se monta mejor. Prefiero los movimientos internos de las personas. Con el entendido de que reencuadro de manera acompañante, para que siempre haya buena composición, frente a posibles excesos de movimientos externos.

Cuando sea realmente necesario, hago un movimiento externo. Pero esto presenta graves inconvenientes de calidad. Hasta el más simple paneo es difícil de hacer conservando la calidad expresiva dentro del cuadro. Ni hablar de lo difícil que es hacer un *travelling* adecuado. Para ello se necesitan estativos excelentes y pesados, además de personal humano adicional.

Aquí va un ejemplo mío que sigue gustándome: de *Carlos* (1965).

19 Ver en otro capítulo, la representación perspectiva del espacio hacia el plano.

20 Hay que comparar con el esfuerzo y el costo de ambientar en la ficción.

21 Ahora el costo es casi exclusivamente el tiempo, sobre todo el costo adicional de quedarse en una situación es casi nulo. Vale la pena gastar tiempo.



Escena 1M115 (31 minutos) de *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo*, Mario Handler, 1965

Las patas son mejores que el zoom, lema que enseñó. El *zoom* puede ser útil a veces, pero es delicado decidir la velocidad exacta, el momento exacto, pues se puede caer en un modo *indicativo* exagerado, es como señalar con el dedo «vean lo que yo hago, ¡vean vean!» Puede romperse el *POV* narrativo, donde yo trato de estar fuera de la acción, y solo miro y entiendo, tengo empatía; si exagero, quizás hasta sea impositivo, autoritario respecto a las personas y a su ambiente.

Por otra parte, en el montaje procuro no usar nunca los *cut-away*, el corte afuera para disimular una falta narrativa espacial. Más bien prefiero lo más posible el *cut-in*, el corte interno. El *insert*, que es un plano sin referencia temporal ni espacial, era muy usado hasta comienzos de los 30²². El tiempo que vale es el tiempo psicológico, la duración mental²³.

Así, filmando adecuadamente, es posible condensar una situación accionaria de una hora, en menos de un minuto. Depende de la capacidad fotográfica del camarógrafo, de su agilidad física, y de la comprensión empática.

En todo esto, sabemos que en el documental, es muy difícil repetir planos y escenas, casi siempre estamos en la TOMA 1, (*TAKE 1*). La realidad no se repite. Además, recomiendo no mirar nunca lo recién filmado.

22 El uso peor es el de insertar un reloj cada tanto, imponiendo el tiempo de la situación.

23 *La durée*, Henry Bergson.

Nuevo mundo de cámaras

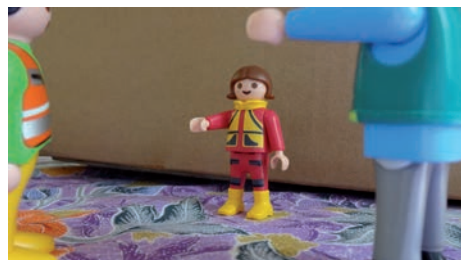
Sobre todo los celulares, todos con cámara incluida, producen imágenes que en buena medida desafían lo que digo. ¿Es realmente distinto o mejor el uso del celular? Su mayor virtud es su disponibilidad constante. Su mayor defecto es la pantalla; esta nos obliga a no utilizar todos los PDV posibles, por ejemplo, desde abajo en contrapicado, y los reflejos de luz pueden anular nuestra vista. De todas maneras, a menudo es lo que hay.

En los sesenta experimenté llevar continuamente una cámara Single 8 Fuji durante meses conmigo, en momentos algo turbulentos de Montevideo; no obtuve nada. Pues para poder conseguir escenas hay que tener el conocimiento o la intuición de «que algo interesante podría suceder». En todo caso, y al menos para iPad iPhone han aparecido softwares muy buenos, donde destaco FilmicPro particularmente, pues posee controles precisos y racionales que muchas cámaras profesionales no poseen. Con ingeniería y cuidado, es posible obtener magníficas imágenes.

Es de observar que en el apuro, o por comodidad, o moda, podría ocurrir que filmemos en posición vertical, no tengo aún opinión formada.

Una filmación con iPhone 6 Plus





SIMULEMOS UNA FILMACIÓN que luego deba quedar en continuidad espacial en el montaje. Las fotos no están en orden. Si fueran dos personas, es fácil, pues basta con *quedarse de un lado* de esas personas; en el método habitual, se dice «que hay un eje entre esas dos personas, y no se debe cortar»; mi simplificación es mejor: que si alguien está a la

derecha, debe permanecer a la derecha. En el caso de tres personas, el eje tonto debiera dejar a todos de un lado, es lo que ocurre en estudios de tv, donde se trabaja con dos o tres cámaras sobre carros grandes y molestos. Lo correcto sería que alguna cámara, al menos, estuviera más abajo, o todas un poco más abajo, siempre que haya decorados adecuados. Si se ubicara cada cámara más agradablemente, posiblemente se chocarían. Resulta muy aburrido, todo es frontal. Y además puede que se exija que cada uno permanezca en su lugar, por el sonido. Aburrido ¡Un plomo! De ahí que cada vez más, en programas más activos y creativos, se trabaje con UNA SOLA CÁMARA, como en cine, lo cual exige planificación y parar para cada toma. Pero será como cine, que es normalmente el mayor elogio que se les hace a los buenos trabajos de tv, tales como series de calidad, o unitarios. La telenovela exige trabajo muy rápido y cansador, pero SE NOTA, se deja que hablen mucho con poca acción, y no se muevan mucho, mientras quedan aislados de ambientes vitales. Porque hablar es más barato que accionar.

El lector debiera analizar estas imágenes, intentar un orden, pero sobre todo, lo más importante es que se entiendan las direcciones de las miradas respectivas; y en segundo lugar, los movimientos de las manos. Un novato tiende, en este caso de tres personas, a filmar, sea todo frontalmente, sea concentrarse en primeros planos separados, con lo cual se pierde el ambiente en que están sumergidos. Cuando el novato intenta hacer movimientos externos con la cámara, no sabe el problema en que se mete. Es muy difícil técnicamente, y cada fotograma (normalmente 25 por segundo) debe estar bien encuadrado, pues en el momento en que baja la calidad estética, baja toda la calidad narrativa. El paneo más simple, afirmo que es difícil, y además debe ser significativo narrativamente. Ni hablar de lo difíciles que son los *travellings* y *dollies* perfectos, en documental funcionan muy difícilmente, además de lo trabajoso. Por ello recomiendo que

cada escena se base en varios planos fijos, quizás uno de ellos en plano medio, quizás otro en plano general. Y es posible agregar primeros planos. No aprecio ningún *cut-away*, todo *cut-in*, rara vez hay algún objeto que merezca convertirse en personaje, quizás sirvan manos en detalle, pero pocas veces, algún animal presente y expresivo, pero relacionado.

En el caso de entrevistas, a menudo me arriesgo a utilizar diversas posiciones pDV atrevidos.





Ejemplos vividos

En *Me gustan los estudiantes* había que resolver el dilema de ubicación: tras o entre los policías o tras o entre los estudiantes. Tomé el primer PDV, una cierta astucia para ubicarme luego entre o tras los estudiantes. A la inversa, ¡imposible!



En *Aparte* acompañé y con mucho calor durante 14 horas a los jóvenes marchando muy rápido. En un momento los dejo pasar cantando y alejándose, transcurren 20 metros, corro muy rápido 40 metros hacia delante y los espero, sin aliento, con la cámara en el suelo, lo que permite montar en continuidad el canto mientras se acercan y salen del cuadro.

En *Decile a Mario que no vuelva* entrevisté a un colaborador de la dictadura, oficina miniatura y oscura. Así que quedamos casi pegados. La persona quedó algo siniestra, como su habla.



Escena de *Me gustan los estudiantes*, Mario Handler, 1968

Errores famosos

Siempre es bueno observar errores... ¡de otros! Ayuda a pensar. *Les enfants du paradis* (1945), Marcel Carné; ya no recuerdo dónde, aparece un corte de eje muy malo, que inmediatamente me pegó a los ojos²⁴.

Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola presenta una famosa escena de Martin Sheen en espera angustiada frente a la misión que le encargaran, en un cuarto de hotel, borracho. Se nota que el montaje es salvacionista y que este montaje *actúa sobre* el actor; me es posible admitir que quizás había que salvar el infarto que realmente adquirió Sheen.

8 y ½ (1963), Federico Fellini. La célebre rumba de Saraghina se nota mal filmada. Se salva por la combinación de música más cortes bastante malos. Cualquier corte más o menos rítmico hubiera funcionado con esa música y ese cuerpo.

Esto es para que nos animemos, ya que si estos maestros se equivocan... ¡A no desanimarse! Aceptar errores de cámara que a veces pasan en el conjunto de la obra; o que se diluyen en la mente del espectador, si la película es mala no interesan los errores parciales, y asimismo si el filme resulta bueno.

Una secuencia completa de *Aparte* (2003), de mi autoría total. Se aprecian los PDV que consiguen respetar la continuidad narrativa de los diálogos.



En definitiva, la elección totalmente racional del PDV no es posible en el enfrentamiento documental a la realidad. Hay que ingeniarse tratando de entender mentalmente cómo se podría MONTAR la situación. Y arriesgar variantes posibles, tratando de narrar. A veces se resuelve en una sola toma con un solo PDV. Otras veces no es interesante y es necesario cortar, lo que aprovechamos para variar el PDV y continuar desde otro PDV.

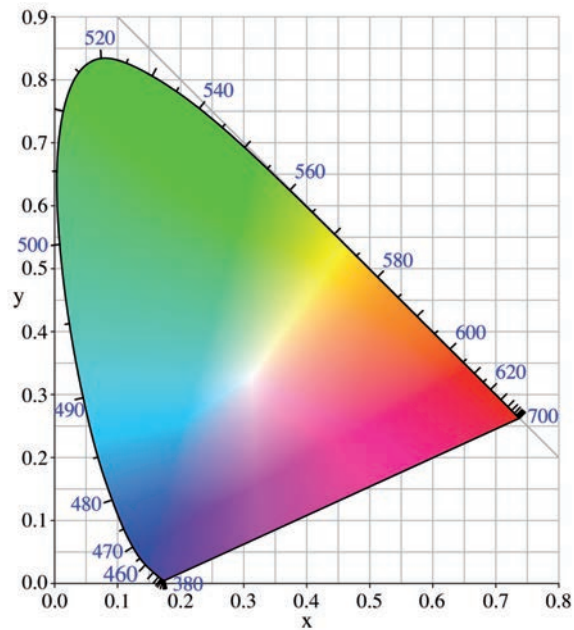
24 Debiera repararla. Pero dejo al lector este trabajo.

Color. Luz

Percibir el color y sentirlo

El color es una percepción y es una sensación. La sensación se recibe con los sentidos; la percepción es lo que elaboramos mentalmente, y le encontramos, quizás y casi siempre, significado. Es aceptable confundir ambos conceptos.

Diagrama de cromaticidad CIE, Wikimedia Commons



Las cámaras y sus sensores no pueden abarcar todos los colores. Ruego ingresar en la ingeniería del video, está escrita.

Objetividad del color

Se ha intentado objetivar el color en el uso del cine. Hace décadas se usaba la famosa carta de colores Kodak sostenida por una mujer blanca en Washington D. C. a pleno sol y con varios colores y blanco y negro. Luego en China, similar, pero era un hombre vestido con saco Mao gris y sosteniendo el libro rojo²⁵.

²⁵ No he conseguido estas cartas antiguas, habría que recurrir a comienzos de filmes de los años cincuenta-setenta.

Finalmente, se encontró que ambas ideas eran sexistas, racistas e intolerantes. Así que se sigue recurriendo a simples cartas de colores, como esta:



Y por supuesto, a caras diversas. Método rápido antiguo era usar el dorso de la mano, tanto para determinar la exposición como para el color, ya que es aproximadamente gris de 18 % de reflectancia, pero es comprensible que la mano contuviera variaciones de tono, además de poseer el fundamental color de piel. Hasta ahí, los métodos en fílmico o foto. Hoy se usan métodos electrónicos más exactos y refinados.

Balance de color (=Balance de blanco)

El método clásico de balancear (equilibrar) colores en video consiste en encuadrar un papel blanco iluminado por la luz dominante, pero ¿blanco? El blanco es un gris más, así como el negro. El blanco del papel generalmente tiene una reflectancia aproximada de 85-90 %.

¿Qué es blanco, qué es negro?

El blanco es duro de definir, pues una reflectancia de 100 % es difícil de producir, y el concepto de color neutro es también difícil, cada ojo individual opinará diferente. Más bien, existen *LOS blancos*, y consideramos que en una buena foto esos blancos deben aparecer registrados con detalles de grises; casi no existen superficies reales con blancos aplanados, como una pared perfectamente pintada a la cal o yeso.

Asimismo con *LOS negros*, que en realidad son grises oscuros. El negro, en Física, se define como aquello que ni refleja ni irradia, es difícil de obtener en la vida real. Un ejemplo práctico que puede servir: los fotógrafos de objetos saben que para obtener un fondo realmente negro, no basta con un terciopelo absorbente ni mucho menos con pintura mate. Por ello, se puede usar la siguiente instalación: oscurecemos una habitación vecina, y entreabrimos la puerta para que el espacio abierto se vea negro, y no entre luz parásita; ubicamos el objeto frente a esa rendija negra. Esto supera cualquier otro método con telas, cartones, pinturas. Se obtiene un buen negro profundo, tanto física como perceptivamente.

En Física se puede realizar un negro profundo dentro de una esfera pintada de negro mate en su interior y donde solo penetra luz (radiación) por un agujero muy pequeño. Por ello se comprende el ejemplo anterior de realización práctica; es similar.

En cuanto a los negros detallados dentro de una foto, debo obtener una escala de grises que llamo *negros*. Lo peor es cuando el negro se aplana, sin detalles, le llamamos *arratonado*²⁶; y lo consideramos desagradable.

Y el método habitual del balance de blanco

El método del blanco, mejor dicho, postular que algún objeto sea blanco y apuntar hacia él, ese método habitual para balancear colores es, además, incómodo y lento; es muy común usar un papel blanco y ubicarlo dentro de la escena para tener la iluminación principal; pero también los papeles varían mucho en su blancura. Y las cámaras poseen, normalmente, ajustes correspondientes a la luz solar, al nublado, a la sombra, a la luz artificial de filamento, a la de descarga, etc. Todo ello falsea bastante, porque la luz solar cambia de temperatura de color de acuerdo a su inclinación y demás condiciones; el nublado tiene variaciones extremas; la sombra está iluminada por el cielo, y por polarización natural es mucho más profundo su azul a 90 grados del sol; además, todo ello es distinto a diversas latitudes.

Luces

En lo que respecta a las luces artificiales, hay una gran variedad, un caos, son muy distintas las lámparas de filamento de las de arco. Las primeras tienen espectro continuo, es decir, que producen todos los colores; profesionalmente se utilizan lámparas normalizadas de 3200 K a 3400 K, siempre con espectro continuo. En cambio, las de descarga (arco), que pueden ser las fluorescentes (neón y otras), las nuevas llamadas «ahorrativas» (Osram), las HMI, los LED, las de sodio y mercurio en las calles, poseen espectros discontinuos, tienen rayas predominantes en algunas frecuencias. Por ingenio industrial, se ha conseguido un buen grado de continuidad, y se ofrecen con balance para 3200-3400 K, imitando a las antiguas luminarias de filamento. Y también existen las que producen luz equivalente a la solar, de 5500-6000 K, con lo que se pueden mezclar con el sol, pero esto nunca es seguro, ya que el sol oscila, basta con tomar una foto al mediodía y otra al atardecer o amanecer para darse cuenta.

26 El DRAE no acepta esta palabra.

En definitiva, acepto cualquier situación de colores, es mi percepción de la realidad la que cuenta, y busco un punto de vista adecuado a la luz ambiente²⁷. Y no me preocupo más por la exactitud física.

Iluminación

La iluminación clásica, en triángulo, una luz de modelado, una de relleno y una de contraluz o reborde, no nos sirve porque llena los ambientes de artefactos e impide desplazamientos en busca del PDV. Prefiero la luz natural, pero ubicándome para tener, sobre todo, algún contraluz.

El contraluz es la vida de la imagen, el video moderno permite casi cualquier juego de contrastes, y los colores son bastante adecuados, lo que era raro o difícil hasta hace pocos años.

Promediar AWB

Por todo ello, opto por aceptar primeramente el promedio, es decir, encuadrar primero la escena real y luego apretar el botón hasta que deje de parpadear.



Esto es lo que hace sin consultarnos el *AWB = Automatic White Balance* = balance automático de blanco. La única diferencia es nuestra voluntad; apuntamos hacia donde queremos, y en esa posición se queda, mientras que el AWB va corrigiendo gradual y automáticamente durante la filmación. A veces es molesto, otras veces no, cuestión de habilidad de movimiento.

Puede darse por probado que este promedio, tanto del AWB como del sistema manual, es aceptable en 90-95 % de los casos. Si no estamos conformes, apuntamos la cámara para desplazar ese promedio y balanceamos nuevamente, tomando en cuenta que el color se desplazará hacia el contrario de lo que se encuadre, por ejemplo, si quiero calidez (rojos, naranjas, amarillos), encuadro hacia la parte fría (azules, celestes, verdes). Y viceversa. Muchas cámaras poseen corrección ajustable, normalmente a elegir entre lo cálido y lo frío. Por supuesto que para poder subjetivizar se depende del monitor o del visor, que tendrían que estar regulados objetivamente; o en caso imposible, el ojo debiera estar ajustado a lo que será el resultado final. En documental, es incómodo llevar un monitor normalizado, además consume personal; aunque lo he visto en rodajes de documental, es una aglomeración más.

Por supuesto que es dable probar con las variantes que poseen las cámaras: luz solar, nublado, artificial, descarga, nieve, fuegos artificiales, fuego, etc. Y

27 El concepto de luz existente, de varios fotógrafos, Cartier-Bresson.

luego, simplemente, mirar el resultado. Y modificarlo a gusto. Pero... ¡Recordar que el documental es casi siempre de toma única, *take 1*!

Y la subjetividad del espectador

Encuestas hechas entre mis alumnos me sorprendieron, por cuanto aquellos tendían a considerar más correcto el balance al frío, mientras yo consideraba mejor lo contrario, lo cálido. Es imposible objetivizar aquello que será más agradable o expresivo para el espectador final; más aún, en el mundo moderno hay grandes variaciones, los filmes se observan en salas, en televisores, en tabletas o celulares, en videos caseros. Sobre todo los televisores modernos en HD permiten variaciones a gusto del espectador que sobrepasan o anulan cualquier intento del fotógrafo²⁸, mientras que se supone que las proyecciones en salas normalizan por medio de sus lámparas de descarga²⁹ u otras el color deseado por los artistas realizadores y los laboratorios y las oficinas de posproducción.

No existe «lo correcto», pero existen intenciones de ambas partes: de los realizadores y de los espectadores.

En definitiva

¿La imagen predomina? Se dice, tontamente, «que una imagen vale mil palabras». Por el contrario, la imagen es ambigua (Susan Sontag), sobre todo en la fotografía fija, en realidad, se debiera decir que ambos, la imagen y la palabra, son ambiguos. Pedantemente, decimos que son polisémicas, anfibológicas. Basta con saber que el duelo, en Occidente, corresponde al color negro, y siglos antes, al blanco; en China e India, es el blanco. Convencional y tradicional.

Hay escenas cuyo color es extraño, por ejemplo, una discoteca oscura con luces danzarinas e inesperadas, donde cada intento de balance produce una imagen diferente; solamente queda probar variantes y elegir alguna, pues no tiene sentido ni el método del papel blanco ni el promedio.

Otro caso es el de luces mezcladas, por ejemplo, luz artificial con sol que entra oblicuamente junto a sombra. Lo peor es tratar de balancear para que quede físicamente real; mejor es dar la impresión subjetiva de lo que vemos o queremos. Asimismo, nos ocurre con una habitación miserable, en la que el balance puede introducirle una belleza que no existe, será pintoresco pero no real ni deseable; es una mentira.

28 Mis colegas y yo preferimos situar nuestras tv siempre en posición cine, Movie, Kino, o como se llame en cada idioma.

29 Xenon con blanco «exagerado» de 6500 K.

¿Oscuridad?

Un caso extremo: las nuevas cámaras son muy sensibles, pueden recoger hasta 1-2 lux y mucho menos. El problema no es la sensibilidad sino la CALIDAD, que hace que aquello que en la realidad se ve oscuro directamente con el ojo, luego la cámara lo transforma en escena claramente iluminada. Entonces ¿estamos mintiendo? Dejo este problema creativo ético realista pendiente de la decisión del realizador, pero pienso que mientras las personas delante de la cámara se sientan a gusto en su ambiente, no es necesario explicar nada. Procuro no usar cámaras que a esa baja luz bajen también la calidad; es para mí un factor determinante. Es interesante observar en Internet ejemplos en pruebas de cámaras, la diferencia de calidad de color entre aquello filmado con luz normal y aquello en que la luz es muy baja; siempre baja esa calidad, y debemos dejar esto para nuestra decisión final de uso en la estructura final.

Noche

Un problema importante y relacionado es cómo expresar la noche, y más difícil aún, cómo expresar el atardecer y el amanecer, ya que estas cámaras sensibles tienden a aclarar y convertir al promedio las escenas que se ven oscuras ante nuestro ojo. Digo que lo mejor es tomarlo en cuenta durante el rodaje, bajando la exposición, aunque es posible corregir bastante durante la posproducción, pues el video moderno ha adquirido características de latitud que hasta ahora solamente poseía el film fotográfico.

Digo que no tiene sentido filmar donde el ojo no ve, eso sería espionaje.

Lo mínimo y lo normal

Toda cámara permite trabajar con un mínimo de luz, lo que se expresa en *lux*. Por ejemplo, una cámara sensible expresa que su mínimo es 2 lux, hay otras que dicen que pueden trabajar con una ínfima fracción. Está bien, pero siempre que se mantenga la calidad. No tiene sentido filmar en la oscuridad, a menos que sea realmente importante, quizás en un uso científico. Así que acostumbro a probar las cámaras en situaciones bastante oscuras, con gente, pero solamente me interesa que se obtenga una calidad razonable, y que en el montaje no se vea una gran disparidad de color.



El concepto que nos manda es la realidad, simplemente. Es conveniente, por otra parte, encontrar el punto de máxima calidad, regulando el diafragma. Hay que probar. Hay que tener cuidado con los diafragmas cerrados, sobre todo cuando el sensor es pequeño; los mejores llegan a medir 36 mm de ancho, pero se puede trabajar excelentemente con un sensor de 5 mm, sobre todo cuando la cámara emplea 3 sensores separados. El límite del cierre de diafragma lo da la *difracción*, cualquier agujero de menos de 3 mm comienza a producirla, aun cuando el sistema de proceso electrónico consiga mejorar la imagen.

Lo adecuado

Para nosotros, en el documental, alcanza con que la calidad de imagen sea *adecuada*. La máxima calidad se puede requerir para cierto tipo de filmes, como de la naturaleza. Pero yo trabajo con humanos, las caras mandan. Así como los ojos.

Calidad

Un método simple de probar calidades es filmar (con trípode) una pared de ladrillos, preferentemente rojos, ya que es un color algo más difícil de obtener en video. Se observa fácilmente cualquier defecto de lente y de proceso. Hay que probar en diversas condiciones de luz, desde sol pleno hasta penumbra, desde alto contraste hasta imagen plana o gris.

Nitidez

Modernamente confundimos nitidez, definición, acutancia, ahora no nos importa la precisión, sino el manejo subjetivo y las necesidades del momento. Es necesario aclarar una tontería repetida por muchos encargados de publicaciones, que acostumbran solicitar fotos de 300 DPI sin entender exactamente que ello tiene significado solamente en una foto impresa, es *dots per inch*, es decir, puntos por pulgada. Pero si imprimimos en pequeño, podemos aumentar los DPI, y viceversa. Siempre quieren tener una foto de rodaje muy nítida, lo que se obtiene ¡con una foto nítida! Pero para ello, hay que hacer lo que se llama *foto fija de escena*, con un fotógrafo especializado. Ello es caro y muy molesto, sobre todo en el documental. Actualmente, cualquier fotograma de un video en HD tiene nitidez suficiente. Es lo que suministro para imprimir. Lo correcto es expresar en pixeles.

Más aún, a menudo, por haraganería, en lugar de hacer fotos, filmo corto, un segundo o menos o más. Aseguro que algún fotograma servirá. Sobre todo si filmamos en *progresivo*.

Continuidad

Importante es mantener la continuidad dentro de escenas. Disminuye la importancia de la continuidad en secuencias (narrativas). Y en el documental terminado es posible que no sea necesaria esa continuidad, ya que cada escena tiene algún significado integral, que incluye su fotografía, su luz, su color.







Sonido

Siguiendo con nuestra idea de un cine de la intimidad, donde el autor se presenta solitariamente, tenemos que tomar en cuenta la unión de imágenes con sonidos. Digo que trato de usar un sonido que corresponda sincrónicamente a la imagen, en el momento en que se produce esa realidad; a eso se le llama *sonido diegético*, un *overkill* palabrero, parece académico. Simplemente, nuestra mirada se combina con nuestra escucha.

Yo pienso que cuesta llegar a la ideal unión del sonido con la imagen, pero en general, se trata del mayor realismo físico, tratando de llegar a algún verdadero realismo. Dos universos chocan, es un conflicto entre dos continuos. ¿El contrapunto sería la solución?³⁰ Lo peor se da en esas músicas para emocionar o para rellenar del cine más comercial, entre violines y saxos. No estoy en ese

30 Eisenstein&compañía, su manifiesto del contrapunto entre la imagen y el sonido es luminoso.

campo, el sonido debe estar en relación absoluta y estricta con la imagen, mejor en contrapunto que en coincidencia o redundancia.

Y en una filmación, tenemos que eliminar algunos sonidos, o disminuirlos, o seleccionarlos. ¿Es una elipsis? Sí, pero puede corresponder a la elipsis natural del encuadre, en que eliminamos casi todo para registrar solamente lo seleccionado dentro de un recuadro (efecto ventana³¹, que incluso cambia la percepción de los colores y de los movimientos). Y entonces el sonido real debiera corresponder a ese encuadre.

Aunque casi todas las cámaras (*camcorder*) poseen micrófonos y sistemas generalmente aceptables de registro del audio, pocas veces nos conforma, ya que en general son micrófonos omnidireccionales, que registran casi todo el ambiente. No se compensa esto por medio del estéreo, que puede considerarse sobrevalorado como sistema de registro y reproducción. Las personas (también los actores) (casi) siempre se registran en mono, incluso en ficción, mientras que los sonidos ambientales y música real quedan bien o son interesantes en estéreo.

Así que debemos utilizar un micrófono que preferiblemente se concentre en la acción encuadrada, y así se usan cardioideos, hipercardioideos, direccionales extremos, *Shotgun*. Las especificaciones técnicas casi no sirven, solo sirve probarlos con un buen sistema de escucha, auriculares no totalmente aisladores pero de buena sensibilidad; y la prueba se mejora si al mismo tiempo se filma a un sujeto hablando, a varias distancias, con diversos niveles.

Pruebas de micros: como los graves generalmente se reducen en campo, hay que probar los medios y los agudos. Método sencillo que siempre aplico es apuntar hacia un grifo de agua funcionando, porque produce una gran variedad de agudos y algunos medios; finalmente, bajar el retrete es bueno, partiendo del silencio para ver cómo reacciona frente a un fuerte y brusco sonido. Los bebés a veces producen extraordinarios chillidos sobreagudos inigualables.

Inconveniente: casi siempre hay viento en exteriores, cuyo efecto nocivo solo se oye a través de auriculares; se usan protecciones que frente a un fuerte viento resultan insuficientes, y que son muy prominentes, molestan. El método más radical es filmar en estudio o ambientes aislados, pero la vida disminuye; procuro no filmar en estudio, el ambiente real me es decisivo.

La desesperación frente al viento³² a veces nos lleva a envolver el micro con una bufanda o pulóver o lo que sea; se pierden agudos, pero...

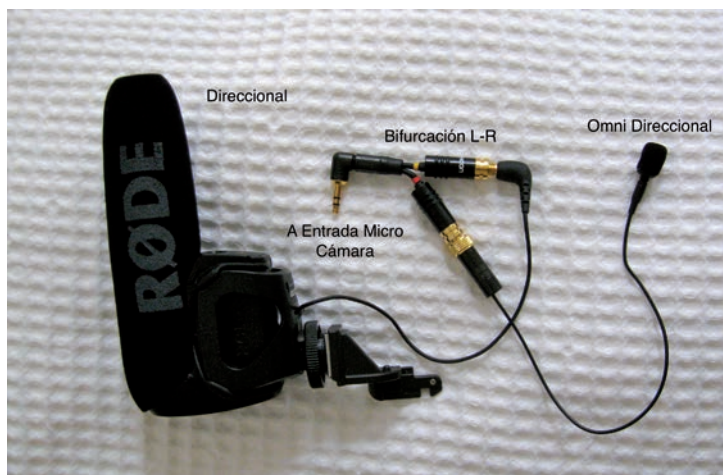
En *Aparte* compré un micrófono para música en vivo (consejo del Ing. Daniel Márquez), relativamente barato, suponiendo que la música debería exigir más que la palabra. Era muy largo, sobrepasaba el tamaño de la cámara, así que lo hice cortar a la mitad, soldando nuevamente los cables internos; la calidad se mantuvo, el ángulo abarcado por el hipercardioide correspondió al gran angular que usaba frecuentemente.

31 Concepto de la Psicología de la Percepción.

32 El viento sopla cuando quiere, dice la Biblia.

En ese caso, a continuación de la filmación propiamente dicha, es recomendable grabar sonido puro con la misma cámara, para darle un surtido al sonidista de posproducción; en forma natural, es posible usar restos de esas mismas escenas.

Los micros externos generalmente eliminan a los micros internos, lo cual no debiera ser así, para permitir mezcla con ambiente. Esto lo estoy solucionando con una bifurcación muy pequeña de la entrada micro, separando canales izquierdo y derecho; en un canal entra el *Shotgun* y en otro un micro omnidireccional de ambiente, que puede quedar colgado de la cámara; mejor aún, un sistema inalámbrico³³.



Para el caso de entrevistas, la relación se invierte, pues podemos usar el omnidireccional como solapero (*Lavalier*) en el entrevistado, y el *Shotgun* desde la cámara o en trípode separado. Todo esto se puede realizar sea con cables, sea con sistemas inalámbricos, y el receptor puede quedar colgado de la cámara, o arriba.

33 Es extraño que las cámaras profesionales no vengan aún con un receptor inalámbrico incluido; se simplificaría nuestra vida.



El inalámbrico es muy bueno, pero requiere mayor tiempo de ajuste previo a la filmación³⁴ y separa demasiado a la persona de su ambiente, queda algo aislada. Es posible usar simplemente cables, cuando la situación física está bajo control, pero deben ser construidos especialmente por expertos, usando las mejores clavijas (*plugs*) y los mejores cables; es una solución muy económica y eficaz. Un modo de fijación, tanto del receptor, como de un posible micro omni, en la cámara, es usar un tornillo de $\frac{1}{4}$ " (aproximadamente 6 mm) para trípode, pero he encontrado que es necesario un tornillo de plástico, que se corta fácilmente con cualquier alicate y no daña roscas, pudiéndose apretar sin peligro.

Hay que probar cuidadosamente, amplificando cada entrada, que a cada micro no le entren ruidos de la propia cámara, como del grabador, del zoom, del enfoque, etc. Antes probé alejar el micro con un tornillo muy largo y una zapata articulada para flash³⁵. Creo que las cámaras modernas han disminuido sus ruidos parásitos. También tienen usos algunos bastones *selfies* extensibles, pero solo los de mejor calidad, los he probado.

La cámara debe poseer ajuste de nivel de sonido, preferiblemente de cada canal. Y puede poseer *AGC* (*Automatic Gain Control*) generalmente ayuda a disminuir la distorsión de un rango dinámico excesivo, en cualquier conversación o acción normal cada tanto hay excesos inevitables.

Todo lo que estoy explicando trata de evitar, nuevamente, un *overkill* que mataría la intimidad que propugno. Es decir, el uso de varios micros con sus trípodes, o con asistentes; así como el uso de una consola de campo = *mixer*. Se trata de no atemorizar a las personas y darles idea de intimidad o soledad de ellas conmigo. Me horrorizan las decenas de personas rodeando acciones íntimas, como ocurre en la ficción.

34 Hay cámaras que permiten ajustes sencillos y el nivel se ve en el visor.

35 Hemos encontrado muchos buenos modelos a buen precio.

Una buena posibilidad que actualmente uso es un soporte para flash de foto, a veces con dos zapatas, o una combinada. Tiene la ventaja de alejar el micrófono y el receptor inalámbrico de cualquier ruido por inducción o directamente, proveniente de la cámara y viceversa.



Los grandes enemigos son el viento (usar protectores siempre a mano o acercarse mucho o cambiar el pdv).

Otro enemigo permanente es el ruido fuerte ambiental, de tráfico, de fábrica, etc., donde el único método posible es la cercanía del micro a la persona; pues existen métodos refinados, como por ejemplo, un filtro que anule un motor determinado, pero ello solo se aplica a sonidos repetitivos, en frecuencias fijas determinables. Si es posible, y si es deseable, podemos pedir que se apaguen algunas fuentes molestas de sonido, tales como heladeras = neveras, aires acondicionados, martilleo, agua corriendo, gente que entra y sale pisando fuerte y gritando... esta eliminación, creo, y en general, no contradice nuestros deseos de intimidad y realidad. Por supuesto, hay que apagar los celulares.

Un problema: si acumulo micros y cables y clavijas encima de la cámara, nuestra mano puede producir ruidos; buscar la mejor posición y mantenerla, pero en relajación de mano y brazo, para evitar anulación o bloqueo de músculos.

Es imprescindible usar siempre auriculares de alta salida de los llamados DJ, que pueden ser baratos, para verificar calidad y luego mejorarla; cuando hay problemas de mucho ruido de fondo, no hay otra solución que cambiar la posición de la cámara, acercándola al hablante. En una conferencia, a veces la única solución es grabar desde el parlante que emite las voces.

Pues el valor principal es la inteligibilidad, salvo que a menudo las personas reales no tienen buena dicción; hay que tomar decisiones de aceptar o rechazar a esas personas.

Música real: nunca suprimo las músicas provenientes de la realidad, siempre que sean integrales a esa realidad, provengan estas de donde sea: tv, disco, radio; más aún, ni siquiera opino sobre las decisiones de las personas reales, por respeto a esa realidad, solo a veces hago bajar un poco el nivel. Perturba, en cambio, algún sonido no identificable en la exhibición, tal como alguna nevera, lavarropas, o tráfico que no guarde relación. Mostramos a las personas aceptando que poseen su propia vida.

Y observo que se produce una simbiosis entre esas músicas reales y las acciones que las personas realizan. Me baso en que, por ejemplo, en el cine mudo, casi siempre había músicos en vivo que procuraban crear un ambiente adecuado a la interpretación de cada escena. Puedo asegurar que en la escena final de *Aparte*, llamada «En lo de Handler», se cumplió este precepto totalmente, cuando las personas-personajes Carina y Ángela, con la estación de radio que ellas mismas seleccionaron, llegan a oscilar sus sentimientos y sus frases, en sincronismo emocional y no solo rítmico con las músicas que oyen.

El silencio

Nunca hay que olvidar el silencio, que más que ausencia de algo, es una forma de existencia. Entre sonidistas se dice que el silencio no existe, siempre hay algo; aunque sea el ruido de los espectadores finales. Pero el silencio hay que fabricarlo, en realidad es simplemente el sonido ambiental de bajo volumen. Para ello, siempre miro mis filmes sin sonido durante la edición final, lo que me permite ver si el ritmo de las imágenes sirve. Robert Bresson: «Ce n'est que depuis peu et peu à peu que j'ai supprimé la musique et que je me suis servi du silence comme *élément* de composition et comme moyen d'émotion». Y Bresson proclamaba que la música debía surgir de las imágenes.

Montaje

Trataré solo aspectos diferenciales míos con respecto a lo que otros escribieron o hablaron.

Como el montador es inevitablemente individualista y solitario, es difícil una relación de aprendizaje directo. Tampoco es posible codificar todas las maneras de montar. Pido perdón por lo escueto, pues prefiero una enseñanza práctica, individualizada y guiada. Fui el único montador con sala propia en Caracas, que contrataba a otros montadores, trabajábamos en paralelo. Aún hoy, embebido en computadoras, recuerdo el tacto del filme, que solo conserva unas pocas ventajas respecto a lo moderno, como, por ejemplo, se podía ser más arbitrario y hasta aleatorio con el material en la mano o colgado. El método que había antes en EE. UU. lo vi solamente en Cuba con Nelson Rodríguez, importante, en que solo se trabajaba en proyección grande, luego se marcaban entradas y salidas con lápiz graso sobre el filme en una moviola vertical, y un asistente recortaba; y de nuevo, a proyección, para ver el filme completo y en pantalla.

Dialéctica

A partir de las ideas del cine soviético, en primer lugar Serguéi Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Lev Kuleshov, quedó bastante claro que el montaje es dialéctico, en el sentido de que de la unión de planos (escenas, secuencias), surge una idea que es más que su suma, es un significado nuevo; consiguieron explicar algo que ya estaba en el aire desde los inicios. Eisenstein, en particular, consiguió relacionar esas ideas con la literatura, encontrando muchos ejemplos de Dickens, Balzac, Verlaine, Rimbaud; y excelentes análisis del cine existente en la época (mudo), sobre todo Griffith, todo esto más allá de las respectivas ideologías de esos creadores, con análisis estructurales y expresivos.

Para simplificar lecturas, es recomendable el prólogo del muy antiguo libro de Karel Reisz *The technique of film editing*. Su resumen histórico todavía sigue vigente, décadas después. Hoy ha sido superada en gran parte la contradicción de las ideas dialécticas de estos soviéticos y de las ideas continuistas de Hollywood, donde el montaje trataría sobre todo de expresar la continuidad espacial y argumental. Todavía hoy observamos montajes que derivan de la influencia teatral, más que del arte cinematográfico y del narrativo literario; lo que se completa con la cámara como *la cuarta pared*, ubicada frontalmente, y textos largos y a menudo predominantes. Y las tendencias hacia el *musical* y el *cómic*. Se abusa de la música para dar continuidad excesiva a la imagen. Basta con mirar un filme en nuestra casa, alejarse a otro cuarto; casi siempre oiremos una música de relleno, sentimental, burbujeante o simplemente *para-que-siempre-haya-sonido-aunque-no-interese*.

Experimento Kuleshov

Kuleshov realizó un sencillo experimento, donde demostraba que la intercalación de escenas emocionalmente o expresivamente diferentes en un plano continuo de un (gran) actor intencionalmente inexpresivo, producía resultados dialécticos o sintéticos que superaban el valor individual de cada plano. Esta experiencia figura en muchas citas en varios idiomas, y es sencillo de realizarla modernamente con cualesquiera recursos técnicos. Y así, el montador experto aplica estos recursos que oscilan entre insinuaciones y descubrimientos. El experimento Kuleshov es perdurable, en cualquier experiencia cotidiana lo podemos superar; pero es un llamado de atención sobre la ambigüedad; que es necesaria e insinuante.

En mi campo preferido, el documental, no podemos manejar fácilmente la continuidad, aceptamos naturalmente saltos temporales, montamos prefiriendo las formas narrativas o ideológicas antes que la continuidad teatral física (dentro de la escena); buscamos dar al espectador algo nuevo por encima de lo ya sabido: una creación sobre la realidad y sobre su interpretación. Además, está el tema de la toma 1, *take one!* que es una exclamación consabida en el rodaje de ficción, cuando se consigue un resultado bueno en la primera toma. Pero en el documental es casi todo el tiempo *take one*, las repeticiones pueden influir y cambiar la realidad.

Montaje paralelo

Fue descubierto o inventado en 1903³⁶. Se trata de intercalar escenas paralelas en el tiempo, y que finalmente converjan. Las tensiones paralelas se acumulan hacia una resolución. En el documental podemos usarlo a nuestro gusto, no solamente en paralelismo temporal, sino para condensar situaciones similares u opuestas, aunque no sea estrictamente un paralelismo. Es un gran recurso narrativo, habitual en literatura. Puedo decir que a menudo nos salva de tedios largos y que permite o provoca elipsis en las acciones convergentes. Muy útil en muchas circunstancias. Es posible también acumular más de dos escenas o secuencias³⁷. Lo que surge, a veces, es lo que Eisenstein proclamaba como la máxima categoría del montaje, *el montaje intelectual*: a partir de realidades se llegaría a abstracciones conceptuales. Aumenta la expresividad cuando se van cortando las escenas antes de sus culminaciones, y se pasa bruscamente a otra. No hay más que experimentar, como traté de hacer en algunos de mis filmes. Es un desafío que puede ser arriesgado para el espectador, pero para ello estamos creyendo en la capacidad mental de aquellos que contemplan.

36 Edwin S. Porter, pero según Michael Chanan fue descubierto al mismo tiempo en Inglaterra.

37 Uso la ortodoxia: escena es cuando no hay cambio de personas ni de lugares. Secuencia es una unidad narrativa formada por escenas. Una secuencia es como un subfilme. Y plano es un encuadre desde una determinada ubicación de cámara. Cada plano puede constar de varias tomas, lo que pertenece más bien a la ficción, no al documental, generalmente irrepitible.

Objetivos de acción o conceptuales

Como durante el rodaje perseguimos tenazmente objetivos precisos aunque amplios, no llegaremos al montaje con un caos total, todo apuntará hacia alguna dirección definida, aunque la realidad nos enriquezca (dialécticamente) y a menudo aceptemos que ella puede entregarnos ideas que sobrepasen nuestras ideas previas, nuestros prejuicios. Si esto sucede, es una gran alegría, un descubrimiento, una justificación de nuestra pasión, en la que no basta con la habilidad profesional.

Corte avanzado

Elaboro el corte avanzado a partir del concepto *in medias res*, importante en literatura. Me ha sido siempre fructífero. Tan internalizado lo tengo, que ni recuerdo de dónde lo aprendí, ¿quizás lo habré inventado al menos para el cine?

Expliquemos: cuando montamos una escena, y la encontramos algo excesiva, ripiosa, probamos cortar el comienzo. Lo que hoy no cuesta nada, ya que los sistemas informáticos nos permiten arriesgarnos y siempre se puede reponer lo eliminado. Primero cortamos el comienzo excesivamente, a ver si nuestro atrevimiento rinde frutos, y volvemos a ver la escena. Si cortamos demasiado, deshacemos. Pero es interesante arriesgarse. Puedo asegurar que se encuentra el punto justo. Y es posible que se produzca una elipsis, necesario recurso más aún en la modernidad; y que esa elipsis agregue insinuaciones o que excite al espectador por si nos habíamos embarcado en un exceso informativo/descriptivo. Hay que confiar en el espectador, que investiga y casi siempre repone el faltante en su mente. O simplemente, se queda intrigado, aumentando su tensión.

El montador es, por otra parte, el primer espectador de un filme, un solitario en un estreno para él solo. Las emociones y las ideas aparecen por primera vez. O nunca.

El corte avanzado se puede aplicar al filme entero, que será muy distinto a la suma de sus partes, es decir, a la unión de diversas escenas, una tras otra. Es dialéctico. El filme completo supera a ese discurso entrecortado.

Especialmente, el corte avanzado se puede aplicar para la escena final, pero con cuidado, para que quede retenida en la memoria del espectador.

Y este corte avanzado es privilegio de los (buenos) escritores, como, por ejemplo, en *Die Verwandlung* (*La transformación* o *La metamorfosis*) de Kafka. Y se puede aplicar a cualquier guión, es bastante fácil, basta con aguzar la sensibilidad. Es uno de los muchos combates contra el exceso de palabras e imágenes que nos quieren dominar³⁸. Hay un insistente reproche de críticos de EE. UU. al cine europeo lento, que no corta. Es cierto, no aplican a menudo el corte avanzado; pero igual encuentro maravillas en el cine europeo.

38 ¡Ay, José, así no se puede seguir! Es un ejemplo jugueteón que partiendo de Rita Montaner, perfeccionó Guillermo Cabrera Infante, pero es al revés, se suprime desde el final.

¿Se puede aplicar corte avanzado en el rodaje?

Se podía y era necesario en la época en que filmábamos con recursos que no podíamos pagar; donde arrancar una cámara significaba gastar dinero limitado. Así que muchos de nosotros atendíamos agudamente a la acción y no arrancábamos la cámara hasta que no intuíamos que iba a ocurrir algo interesante. Hoy, con los sistemas *tapeless*³⁹, no hay costo visible salvo en el costo de nuestro tiempo. Pero solo durante el rodaje. Cuando filmamos *todo*, (como algunos equivocadamente piensan ya que no existe el *todo*), luego surge el «castigo» en el montaje, y puede dañarse la calidad expresiva del filme por cansancio. En particular, donde hay mucha habla, esto arrastra el rodaje, nos da miedo abandonar, y así, aparecen tomas de varios minutos donde la primacía de la imagen se pierde y *todo* se hace inexpresivo.

Arranque y parada de la cámara pensando en el montaje

Como consejo, pensando en montaje, arrancar cuando se intuye una buena escena, y abandonar cuando no pasa nada. Pero cuando se está obteniendo calidad, si la acción en imagen domina, es difícil filmar más allá de un minuto o dos. Por otra parte, por razones de orden en montaje, es preferible partir las escenas, parando cuando aparece una pausa no significativa en la acción. Algunas pocas veces se consigue una larga pero buena escena de varios minutos. Doy por descontado que en el rodaje se piensa cada *PDV*, preparando para el montaje.

Primer orden de montaje

En el documental, el primer orden del montaje generalmente conserva el orden histórico, el orden temporal en que fue filmado. Luego cambiamos cuidadosa y sensiblemente el orden. Solamente es posible reordenar todo, cuando la filmación haya sido caótica; lo que ocurre. Es este un punto en el que aún me gustaría volver a los sistemas de manejo físico, en mesa de montaje, del film de origen fotográfico. Cuando había un caos de tomas, que generalmente se colgaban para poder visualizarlas, era muy bueno irlas tomando en la mano para ordenar, como barajando; y hasta ocurría que estábamos confusos, entonces se podía hacer un montaje aleatorio, juntando las escenas en la mano y pegándolas una tras otra, a ver si el azar conseguía entregarnos un milagro. Ocurría. O al menos podía surgir una nueva idea. Este azar es difícil de realizar con los métodos modernos informáticos.

39 Todos sospechamos que nunca más se usará cinta, salvo en sistemas de archivado.

Nomenclatura

Es fundamental adoptar una buena nomenclatura. Y separar cada sesión de rodaje en carpetas distintas.

Los originales no se tocan, no se reforman, no se renombran.

Mi nomenclatura no es nada original, pero funciona: se hace una carpeta cuyo nombre comienza con la fecha ANSI, es decir, inversa, por ejemplo, 13 de junio de 2015 = 150613. Al ordenar en la computadora alfabéticamente, estas carpetas quedarán en su orden de rodaje.

Le agregamos 150613EscuelaLibre o un apellido o un tema de rodaje, aunque esto último no lo prefiero. Si hay más de una, simplemente A, B, C, etc. 001, 02, 03.

Y es preferible no dejar espacios, ni poner un nombre demasiado largo.

No es conveniente hacer subcarpetas.

En los sistemas *tapeless*, es importante trasladar la carpeta entera, tal como está en cámara, pues puede contener metadatos. Y hay *softwares* que necesitan estos metadatos.

Al cargar en el programa de edición, podemos crear un *bin* (bandeja, carpeta, estante) para cada parte. Yo estoy empleando el ir directamente a una secuencia, sin pasar por bandeja (*bin*); se puede.

El resto de la técnica y de los métodos está en los manuales.

Estimo que es muy bueno tener un asistente de montaje y, si es necesario, formarlo. Para trabajar con más de una persona en simultáneo, se usa EDL simple, y a veces (más exigente) XML. Puede haber un jefe montador y un submontador.

La primera proyección

Ir viendo las escenas inmediatamente después del rodaje, en un monitor o televisor, y mejor en gran pantalla, juzgarlas, obtener *feedback* para mejorar el siguiente rodaje; y pensar en un posible montaje, seleccionando mentalmente lo mejor. Y eliminando las tomas malas.

Hacer el copiado a discos duros, etc., lo que está bastante claro en cualquier manual.

Una manera mía

Me gusta encontrar el *desenlace* (no el final), que siempre es difícil en documental. Montar como en borrador, ya que se afinará por último para dar por terminado el montaje, pero montar cuidadosamente todo lo que antecede a ese desenlace y preparar para el desenlace. Luego se puede montar todo el filme desde el principio, sabiendo que terminará adecuadamente. El final propiamente dicho es siempre fácil, sale naturalmente.

Montaje no lineal (Edición no lineal)

Se abusa de las palabras negativas, lo *no lineal*. Hace años que se ha hecho innecesario este concepto, pues la edición *lineal* ahora solamente se aplica, creo, en trabajos muy urgentes como noticieros, o en respaldos para preservación. Pues se basa en el *copiado* de trozos.

Comienza el montaje

No recomiendo montar por escenas separadas que luego se unirían en un filme. Solamente si no hay otra solución, pero esto indicaría que hemos filmado demasiado. El filme es el filme, no un conjunto de escenas, *sino un discurso ordenado en el tiempo*.

Pero, para mayor claridad, no está mal organizar por escenas, directamente, a partir de los *bins* o las carpetas originales. Luego podemos hacer lo que queramos, incluso anidar las escenas (*nesting*), partirlas y demás.

Es posible comenzar a montar de inmediato, a veces es mejor proyectar todo el filme en bruto, para darse una idea primaria. Tomar notas, pues a pesar de la informática, es necesario tener papel y lápiz al lado de la computadora. Se puede, si necesario, escribir un guión de montaje, pero muy escueto, una sola hoja; si hay complicaciones, se arma en hoja de cálculos o en tablas.

Es necesario mirar algunas veces el filme, sin sonido, para ver cómo narran las imágenes en discurso⁴⁰.

Es conveniente fijarse una duración final, que depende no solo de nosotros, sino del medio de difusión final. Pero siempre es preferible realizar la versión definitiva más larga, por ejemplo, 85, y modernamente, mucho menos, como 70-75 minutos para salas. Porque luego es bastante fácil adaptarse a las exigencias de los exhibidores, y bajar a 56 minutos o hasta 45, si es necesario. Mientras que ahora, para reportajes muy buenos, se utilizan duraciones de 43 minutos en ZDF y BBC. El secreto está en eliminar algún personaje lateral, o un concepto lateral o una subtrama.

Y, en general, es necesario eliminar todo lo que no sea significativo, aunque haya dolido el rodaje y haya costado tiempo y dinero. «No se filman disculpas» dijo mi colega Miguel Castro; es lema a adoptar. La obra manda.

Estructura y profesión

Prefiero no ocuparme en el montaje más que de la estructura, pues necesito que las etapas finales de terminación (que hoy llamamos de posproducción) sean hechas por mejores expertos. Repito la conveniencia de tener un asistente de montaje.

40 El cine es esencialmente mudo, las imágenes mandan. Como ejercicio recomiendo mirar tv, suprimiendo el sonido. Ídem con subtítulos.

Observemos que en un filme, solamente director, guionista y montador se ocupan de los aspectos estructurales, siendo los demás colaboradores dependientes y respetuosos de estas estructuras y estas personas. El montador, particularmente, es y debe ser un solitario, solamente puede tolerar al director y recíprocamente. ¡Es el único oficio exclusivamente cinematográfico!

Las ideas estructurales pueden provenir de otras artes: Literatura (teatro, narrativa, poesía), Música, así que aceptamos todo el repertorio, lo individualizamos a nuestro gusto. En particular, en el documental se están creando estructuras muy variadas que a menudo no responden a los criterios supuestamente establecidos modernamente como el pragmatismo de Syd Field y epígonos para el drama. Sin embargo, esa corriente tiene valores aplicables, tales como ilustran las clásicas palabras antiguas (¡algunas desde Aristóteles!), conflicto (fundamental), comienzo, desarrollo, desenlace, final. Es más dudoso aplicar los conceptos de Plot Point con la precisión que esos *gurúes* exigen, pero se puede pensar. Basta con mirar obras ejemplares: *Night Mail*, *La batalla de Chile*, todo lo de Volker Koepp, algunas de Chris Marker, Solanas, Santiago Álvarez, Errol Morris, Herzog, Coutinho.

En definitiva, el montaje es parte decisiva del documental, más que en la ficción. Como ejemplo de la importancia del pensamiento estructural, anotemos que fue un acierto que Bertolucci tomara como único guionista a Franco Arcalli (Kim), famoso montador, para *El último tango en París*.

En lo que respecta a la profesión: lleva muchos años convertirse en montador, antes se decía que tenían que pasar diez años como asistente montador para ser oficial montador. En una oficina bien organizada de montaje, un buen asistente hacía el 80 % del trabajo previo. Y como es un trabajo de confianza, el montador tenía y tiene que ganarse la del director o del productor. Tuve una buena oficina de montaje en Venezuela, y fui el único montador que subcontrataba a otros. Este oficio no es necesariamente solitario, y en el mundo desarrollado se comprende, más que el colectivo, (que no existe en montaje); y que entre distintas personas se puede cooperar y aumentar la riqueza creativa, no hay más que leer los largos créditos finales de filmes; sobre todo en el montaje del sonido.

Perder tiempo para pensar es productivo

Se puede montar sin parar, rápido, siguiendo un ritmo intuitivo de la estructura, pero llegan momentos en que hay que pausar para pensar. Precisamente en los rapidísimos sistemas digitales. Ya que antes, el manejo físico del filme (cortar, pegar, enhebrar) nos hacía inevitablemente reflexionar, lo que hoy llamamos *perder tiempo*. Se gana tiempo cuando se gana calidad. También el montaje es un arte de la mirada, consciente o no.

Cuando alguna parte no funciona, se prueba de muchas maneras, con el peligro de *cansar* al material. Si todo salió mal, lo mejor es hacer retomas, volver

a la situación, filmar de nuevo. Creo poder asegurar que las retomas siempre mejoran la calidad.

Hay la tentación de resolver estructuras malogradas por medio de insertos y *cut-away*⁴¹. Decididamente prefiero mantenerme en la acción, *cut-in* cuando sea necesario. Uso el desprecio hacia lo que llamo *reloj*, cuando se usa en malos filmes un reloj para marcar el tiempo, que se supone debe darse narrativamente en la mente del espectador⁴².

Corte fino (Afinación)

Ajustar el ritmo final por medio de cortes muy precisos. Usar todo el tiempo el concepto de corte avanzado, y la elipsis final de cada toma, cada escena, cada secuencia.

Parece fácil, se hace muy rápidamente, pero... La calidad de ese ritmo no se sabe hasta no proyectar el filme entero para uno mismo, con y sin sonido; y para alguien que sea experto y, al mismo tiempo, sensible. Seamos espectadores. Abundan los ejemplos literarios de escritores que pueden pensar que escribir es mucho menos problema que editar⁴³.

El gran problema de la continuidad de movimiento: disponemos de una escena partida desde varios pDV, y queremos obtener una continuidad espacial y temporal, a pesar de los muchos cortes. Suponiendo que se haya filmado bien, usando la regla del gran cambio, queda por cortar y unir, pero aparece el problema de la continuidad de movimiento, más difícil en la realidad documental que en la ficción. ¡Es la realidad de personas y de la Naturaleza, que se mueven como quieren o pueden y no se pueden, no se deben dirigir! Generalmente consideramos mejor el corte en movimiento, es decir, que una parte de un movimiento esté en el primer clip, y el resto en la segunda, en lugar de esperar a que haya paro. Esto es clásico, ayuda a la fluidez que espera el espectador, pero debemos decidir cuánto irá en el clip primero y cuánto en el clip segundo. Ejemplos son una puerta que se abre o cierra, una persona que fuma, un leñador corta madera... Es posible dividir en tres partes cualquier movimiento, y luego decidir si dos tercios van al clip 1, o solo un tercio. Si queremos dinamizar, generalmente hacemos la primera opción; la segunda detalla más. Pero esto puede ser engañoso, prefiero experimentar con esa decisión creativa y VER el resultado sin prejuicios. No cuesta nada.

Si se ha filmado correctamente y se han cumplido los pDV adecuados, no habrá clips de igual tamaño, por supuesto, sino que podrá pasarse de PP a PM o PG y viceversa. Para que el movimiento se vea continuo, hay que eliminar o

41 <<http://www.aotg.com/index.php?page=glossary>> es muy recomendable.

42 Otra vez la *durée* de Bergson. Tomar en cuenta el Kairós.

43 Enrique Santos Discépolo recibió rápidamente la música de Mariano Mores y demoró tres años en componer la letra del tango *Uno*.

agregar fotogramas; y este es un extraño fenómeno del cine. Es por ello que cuando miramos televisión en directo, donde alguien cambia de Pdv desde el control, parece que se repitiera un movimiento, o que faltara. Solicito al lector que grabe programas en vivo y luego descubra este efecto por sí mismo. La solución nuestra es: cuando se pasa de plano abierto a uno cerrado, eliminar uno, dos o más fotogramas en el corte. Es recíproco, al pasar a más abierto, hay que agregar. Esta cantidad solo puede darla la experimentación, que tampoco cuesta nada⁴⁴.

Finalmente, hay escenas y secuencias cuyo único montaje posible está definido por lo narrativo, o lo conceptual, o lo informativo, y sin continuidad espacial ni de tiempo; en ese caso, solo nos queda inventar.

Documental de creación

En las últimas décadas se ha generalizado el concepto de *documental de creación* como si fuera necesaria esta última palabra. Comprendo que había que evitar la invasión de festivales por documentales de encargo de la TV, pero... un documental *siempre* es de creación. En el pensamiento previo, en el rodaje, en el montaje. Puede ser bueno, malo, mediocre, es la calidad la que manda. Por otra parte, hay que aceptar el acercamiento a fronteras: al periodismo sobre todo, ficción, literatura, humor, fotografía. De todo ello se nutre el documental, variaciones hay muchas. Y siempre hay montaje.

Montaje corto, rápido, subliminal, métrico

Discutibles conceptos. ¿Puede ser tan aburrido o insignificante un filme en montaje rápido! En particular, es increíble que aún alguien mencione el montaje *subliminal*, concepto que estuvo de moda en los sesenta, por la paranoia de V Packard *Las formas ocultas de la propaganda*. Lo subliminal es lo que estaría por debajo del *limen*, es decir, el umbral diferencial. Parece ser una gran mentira.

En cambio, puede ser interesante manejar cortes rápidos, con planos cortos, pero... mejor repasar las categorías del montaje de Eisenstein, en particular el montaje métrico. Parece muy sencillo, pero cuando uno cree realizarlo tiene una gran dificultad, que es encontrar significados en cada plano, *que duren exactamente lo mismo que los otros planos siguientes*. Más difícil aún es conseguir el montaje rítmico preconizado por Eisenstein. Hay que probar y probarse.

44 Cuando novato, conseguí entrevista con Alain Resnais (amabilidad de Marcel Martin), una hora exacta en la oficina del teatro Athenée, ya que Resnais era en opinión de muchos, el mejor montador del mundo, valía la pena preguntar por esta continuidad falsa de movimiento. Prefirió hacerme pensar en si el actor, en el teatro, hace preceder el gesto o la palabra. Problema no resuelto, pero a meditar a fondo mirando teatro y cine. Creo el problema está en si hay o no significados concurrentes o dialécticos entre el gesto y el texto. El gesto obligado es lo peor. Tanto como la palabra forzada. *Marcha* n.º 1251, 23/04/1965.

La música surge de las imágenes

Dijo Robert Bresson. Estoy muy de acuerdo⁴⁵.

Un exceso de música predomina hoy en el cine. Pero sobre todo en el documental, donde puede invadir la imagen.

He montado varios filmes de ficción para otros. Casi siempre demandaban música, que generalmente servía para cubrir las malas estructuras, y se convierte en un estimulante pero casi nunca en una contribución complementaria o contrapuntística. La continuidad de la música cubre las discontinuidades de las imágenes y discurso mediocre; allí la música se convierte en un salva todo.

Alguna vez, montando *spots* publicitarios en que me felicitaron por mi supuesto *exacto sincronismo*, tomaba el trozo musical y lo corría arbitrariamente un poco, digamos uno o dos segundos. ¡Igual me felicitaban! Se producía el engaño de la continuidad y estructura musical. Esta experiencia la puede repetir mi lector actual: tómese cualquier conjunto de imágenes y pruébese añadir casi cualquier música, desde Bach pasando por Piazzolla, hasta rap y soul. ¡Y hasta una marcha militar! Aseguro que puede funcionar. Y por favor, no más el supuesto *Adagio di Albinoni*. En todo caso, mejor música no muy estructurada, hay para elegir: aleatoria, Penderecki...

Más aún: la música generalmente ¡comienza! Y luego desarrolla estructura. Y luego ¡termina! La música define demasiado el *tempo*, el ritmo. En realidad, un buen uso de la música tendría que poseer otras cualidades. No hay nada más desagradable que coros con violines. O un solo meloso de saxo.

En cambio... sonidos

La novela de Elmer Rice *A voyage to Purilia*, entre otros hallazgos, ilustra además la idea de una vida cinematográfica invadida por música.

Obsérvese el uso repetido de la música de *Psycho* en otras obras y muchas, en cualquier circunstancia más o menos ominosa. Bernard Herrmann era genial, y sabía lo que era música de cine. Y Hitchcock también, porque había trabajado a fondo la imagen desde su período silente.

Dar prioridad a la realidad, ayudar con pocos sonidos agregados, no empastar. Claridad de voz es esencial. Pero cortas frases. El que no articula bien, debe quedar fuera. No dudar en dejar mudos a algunos que hablan mal.

Es clásico y sencillo superponer sobre imágenes, comienzos y finales de audio, da continuidad y aclara la narración, y es muy fácil.

Ahorré mucho dinero y tiempo, solicitando a músicos que me entregaran algunos efectos instrumentales, cortos. Otras veces reformé totalmente trozos, invirtiéndolos y enlenteciéndolos. Es fácil, y es barato. Por el contrario, es

45 *Il ne faut pas de musique d'accompagnement, de soutien ou de renfort. Pas de musique du tout. [la musique] est un puissant modificateur.*

posible utilizar músicas sinfónicas o de cámara, una vez que se hayan vencido sus derechos.

Como ejemplo de prescindencia absoluta de música agregada, véase mi film *Aparte*, donde las músicas provienen de la realidad vivida y decidida por mis jóvenes protagonistas, sea radio, tv o discos. Mi simple teoría retrocede a que en el cine mudo, para inspirar a los actores, había músicos vivos durante el rodaje; eso provocaba actuaciones distintas con cada música. Así se ve en mi film. Allí ni siquiera usé mis músicas favoritas, rindiéndome a la realidad vivida por los personajes. Así debe ser.

Palabras confusas

En varios idiomas, se utilizan variantes que no corresponden exactamente a estas ideas que tratamos de compartir. Por ejemplo, en inglés *montage*, *editing*, *cutting*, si bien son similares, pueden presentar, históricamente, variantes.

Anécdotas

Cuando en la Cinemateca del Tercer Mundo estábamos en la miseria pero habíamos conseguido la única mesa de montaje horizontal del Uruguay, los compañeros encargados aceptaban cualquier trabajo. Un productor de cortos publicitarios siempre solicitaba por segundos «dame un segundo y medio» y estos cultos profesionales, sin reírse, medían en una regla que había sobre la moviola. A esto lo bautizaron mis compañeros como «Montaje sastre». En Venezuela me tocó un director indeciso al extremo, alquiló una moviola en su oficina, yo trabajaba 8 horas pero al día siguiente encontraba cambios, descubrí que él modificaba sin decir nada. Ese es el montaje que bauticé «Montaje Penélope». Cuando entregué el trabajo, pasaron unos años y en una sala de montaje descubrí un ropero lleno marcado por este director, del mismo corto de 8 minutos, ¡seguía montando! Otro entregaba las copias de trabajo y pedía «solamente una peinadita» creyendo ahorrar dinero. Ese fue el «Montaje peluquero».

El pago del «colectivo»: en Venezuela, luego de meses de entregar materiales, semanas de moviolas y mis honorarios sin cobro, llamé para preguntar por algún pago. «El colectivo ha resuelto no pagarte».

Un documental en 35 mm que llegaba a 70 minutos, me pidieron asesoramiento. Puse a mi asistente en un sofá y le pedí que encontrara «algo interesante», mientras yo marcaba con lápiz graso. Cuando llegué al final, y solo había marcado tres tomas como buenas, me dirigí al asistente, se había dormido. Recomendé bajar a tres minutos. No se me hizo caso, el filme fue muy despreciado por su vaciedad.

El famoso *director's cut*

¿Cómo podría hacer mi *director's cut*, si soy mi dueño? Ese es un juego que era útil en un tiempo, contra la real o supuesta opresión del productor. Pero hoy suena como una excusa para corregir años después lo que mal se hizo.

En cambio, presento mi filme terminado a poquísimos colegas expertos, donde hay quizás más verdad que en la multitud.

«Mi montaje ya está hecho en el guión, y en el rodaje y en mi cabeza» (dicen algunos directores). Suena a mentira, ya no hay guión de hierro, de lo que algunos se preciaban, aunque puede haber sido verdad por momentos. Puedo asegurar que en el documental no hay.

Otros directores declaran que ELLOS solos hacen el montaje. Otra mentira. El montaje lo hace el montador, y el director debe dirigirlo. Si el director quiere montar, es su decisión.

El discurso documental

¿Drama/narración/relato/discurso?

El cine es *drama, narración, relato, historia*, pero en definitiva simplificamos y usamos la palabra más genérica, *discurso*, que transcurre ordenado en el tiempo⁴⁶. El documental engloba drama y narración, y es un relato, un discurso, tiene elementos de imagen fotográfica y el habla y los sonidos.

Se parece mucho a la Literatura, quizás pueda considerarse una prolongación. Con peros...⁴⁷

Tenemos grandes e ilustres antecedentes, tanto en el drama, como en la literatura en general. Así como en la ya más o menos larga historia del cine. Y de la fotografía, y del teatro.

Importante es conservar la intención artística, no es convincente la declaración de que «es un mero registro». El mero registro existe, es útil, pero no nos interesa ahora...

Me llaman la atención algunos críticos y académicos que analizan nuestras obras, quedándose en significados generales, en entornos, política y sociedad, pero podría ser mejor analizar la obra en sí. Es lo que cuenta. Tampoco me resultan apasionantes las clasificaciones que obligan a cada obra y a cada autor a encuadrarse en alguna manía o moda o neologismo⁴⁸. Desguace inconvincente.

Es otra manía decir «que pretendemos solamente mostrar una historia»; en el documental no siempre es así, a veces conceptualizamos y no precisamente narramos, acercándonos al ensayo. Junto a esa manía está la de llamar «documento» a un documental, que será una palabra algo indefinida, pero solo es parcialmente... documento.

46 Cine = Un discurso que transcurre ordenado en el tiempo, de imágenes que duran, con o sin movimiento, con o sin sonidos, en cualquier soporte. Es una definición razonable, utilitaria. La tomé de varias fuentes, principalmente de Antonio Pasquali, y la reformé para adecuarla a esta época.

47 Aunque se habla de lenguaje... puede ser, pero el cine no genera fácilmente un sistema. Por las múltiples variaciones no definibles ni codificables del color, el sonido, el gesto. Es donde se cansan los análisis científicos. No puede haber norma o gramática sobre estos signos no codificables. No hay morfema ni fonema, ni menos abecedario. Cada escena es compleja, quizás sea la molécula y no el átomo, quizás la unidad de acción pueda ser, mejor que la escena que integra, esa molécula.

Y respecto al orden temporal: mientras que María Moliner dice que en español podemos poner una frase en veintitrés variantes, en el montaje podemos ordenar de muchas más maneras. Tres tomas A B C, se pueden ordenar de 6 maneras. Cuatro tomas de 24 maneras. Cinco tomas de 120 maneras. Y ningún «gramático» del cine puede dictarme normas de orden. Es casi como en el fútbol, en el boxeo, son clasificables las maneras, pero no se agotan nunca.

48 Ni hablar de una gramática del cine; ha sido un fracaso permanente el intento de crear una gramática, como intentara Raymond Spotiswoode.

Por otra parte, existen otras formas relacionadas con el documental humano: reportaje, noticia pura y noticia elaborada (o informe), y todas ellas son discursos.

El documental humano debe reaccionar frente al cine general, que cada vez más se está convirtiendo en un *musical* o en una historieta gráfica, un *comic*. Finalmente usamos color, luz, desarrollados por fabricantes con ingeniería dominante, el todo enmarcado en un formato rectangular (hoy el 16:9), que por supuesto elimina todo el resto de la esfera que nos rodea. Asimismo, aceptamos escalas musicales codificadas en cada época. ¿Cómo entonces innovar punto de vista, color, relato? ¿Personalizar o mundializar el gusto?

Personas y personajes

En el drama, hay personas (actores) que representan personas inventadas o inspiradas en reales. En el drama (y por lo tanto en la ficción) se re-presenta a otro. En el documental las personas se representan a sí mismas, ¿se *presentan*? Nosotros los documentalistas creemos olfatear la posible «actuación» de las personas reales; y la rechazamos. Solo queremos una *presentación* vital.

Por otra parte, llama la atención la ambigüedad presente en las palabras *persona* y *personaje*. Por ejemplo, en inglés se prefiere usar *character*, mientras en alemán se dice *Figur* o *Person*. En varios idiomas prefieren agregar *de ficción*. Según Juan Carlos Gené, no hay psicología en el personaje o al menos es discutible, puesto que solamente vemos acciones corporales.

Pero de todas maneras, no tenemos más remedio que recurrir a una larga historia real y muy creativa del drama, son 2500 años. Vale la pensar presentar al menos dos vertientes de la teoría del drama.

La idea paradigmática

Está de moda e intentando una norma dramaturgica, la escuela paradigmática (una *pragmática* sería la palabra antigua) de Syd Field y sus epígonos. Se parte de un análisis real de las obras exitosas del cine, pero añadiendo el drama, desde Aristóteles hasta el presente, pasando por Gustav Freytag, teórico del siglo XIX, quien predica un análisis del drama clásico de la Ilustración en 5 actos, que Field reduce a 3; dice Field que al final del segundo acto debe haber un cambio de dirección de la trama (*plot point* lo llama Field, sería como un *punto de trama o de intriga*), y lo mismo al final del tercero, conduciendo hacia la *catástrofe* en términos muy antiguos o hacia el *desenlace* más modernamente; y el final. Según Field, el *plot point I* debe ocurrir en página 25, quizás el segundo en la 70-75, para un guión de 120 páginas.

El espectador debe saber quién es protagonista, qué conflicto inicial tiene, y cuál es su objetivo, en menos de 10 minutos iniciales. Esto se analiza no sobre

el filme, sino sobre el guión. Linda Seghers agrega que exactamente debe ocurrir en la mitad... pero mejor interrumpir esta explicación y estudiarla directamente en esos autores, el que así lo desee.

Lo discutible es que finalmente todo lo de Field y Seghers resulta *Hollywood*, se elimina esa lentitud tan despreciada por aquel país y que a veces vemos con admiración en filmes de Europa o Asia. Lo mejor es que mi lector recurra directamente a las fuentes, lea las críticas a Syd Field. Sin embargo sirve para mejor comprensión.

Es de notar que los filmes comerciales actuales se han pasado de la realidad y la literatura, al uso extenso de la historieta, el *comic*. Cosa que nosotros documentalistas nunca usamos, en una realidad cada vez más cambiante hay motivos para narrar.

Algo puedo o he podido aplicar en mis documentales, pero sin la pretendida precisión de la ficción en su paradigma. Prefiero suponer inteligencia y sensibilidad en el espectador cuando se enfrenta a un discurso fuera de paradigmas.

Stanislavsky

Prefiero utilizar las ideas comprensibles de Stanislavsky y epígonos. Definimos acción como *aquello que modifica una situación*. Cada acción tiene un *objetivo*; objetivos encontrados generan *conflictos*.

Vamos armando el discurso pasando por conflictos, que desarrollan el relato, hasta llegar a un desenlace y un final. Dentro de nuestro discurso hay secuencias, que son a su vez, filmes (o subfilmes, con acciones, objetivos, desarrollo, final); la unión de secuencias produce la obra. Dentro de las secuencias, hay escenas, cuya definición clásica proveniente del teatro, es cuando hay unidad de tiempo, lugar y personas. Otros prefieren subdividir en unidades de acción, que sería el átomo dentro de la molécula escena.

La memoria emotiva, tan preciada por escuelas actorales, se puede aplicar en el documental cuando se trata de comprender situaciones, sea por el director, sea por el camarógrafo, cuando las personas son distintas de nosotros, con otras vivencias, entonces trato de encontrar parecidos en mi historia emotiva. Esto lo apliqué varias veces, por ejemplo, en *Aparte*, con marginales, busqué mis vidas en las historias de ellas: migración de mis padres, su judaísmo abandonado...⁴⁹

Hay muchas otras visiones como las vueltas de tuerca (Henry James, el *coup de théâtre*, el cambio inesperado, que sería como el *plot point* ya mencionado) y

49 En realidad, detrás de mi filme *Carlos*, también están los temas vividos o vivenciados. El abuelo, padre de mi padre, era vagabundo, más bien un casi lumpen que andaba mucho por las calles de Budapest y que mi padre, que quería entrañablemente a su madre, contra aquel abuelo mío y los dos hermanos duros, que emigraron todos juntos escapando del fascismo y donde mi padre, al embarcarse en Venecia en tercera clase, vio por primera vez el mar, y que le reprochaba a este abuelo ser mujeriego o más bien abandonado, que ni sabía hacerse la corbata que mi abuela le tenía preparada completa.

toda la estantería de recursos del buen drama y de la buena narración. Fácilmente podemos nosotros mismos estudiar filmes maestros, literatura maravillosa, y teatro; y llegar a nuestras propias «copias», que mejor llamaremos *adaptaciones mentales*. ¡Nuestra propia teoría amañada *al uso nostro!* No dudo que Syd Field y epígonos provean de buen comercio al cine, pero podemos y debemos pensar por nuestra cuenta.

Y finalmente, cualquier discurso usa el esquema: introducción, desarrollo, conclusiones, final. Esto se aplica en conferencias, política, enseñanza... ¡y en el cine, y adentro del documental! Parece retórica.

Por supuesto, en un documental *ocurren* cosas, que se supone pueden superar lo que se *narra* con palabras externas.

La vida creativa del documental nos enseña

Por otra parte, cada documental creativo crea momentáneamente o no, alguna teoría interna; o parte de algún prejuicio teórico del autor.

Desde la cámara no modificamos la situación, es decir, no producimos acciones, el que acciona está *delante* de la cámara. Pero dominamos la fotografía y sobre todo, el punto de vista, el *pdv*. Encontramos situaciones y acciones, las registramos adecuadamente, con nuestras ideas previas (¿nuestros prejuicios?).

Una buena influencia o punto de partida es recurrir al cuento corto admirable: Maupassant, Poe, Borges, Chejov, Hemingway, Kafka, Benedetti, Carver, Monterroso... ¡Y el Génesis! exactamente el comienzo de la Creación es un ejemplo narrativo excelente. Y deconstruir esos relatos en su estructura. Algo queda. La verdad general puede estar en cada obra.

Puedo garantizar que uso continuamente estos conceptos de objetivos de acción, de conflicto, así como *momento retardante*, *elipsis*, *corte avanzado*. Tanto en el pensamiento previo de aquello que no hay más remedio que escribir para otros (¡y para conseguir dineros!), como en el rodaje, como en el montaje.

Ese abuelo subía a los buses en marcha, como se estilaba en los cuarenta, lo vi por última vez en la esquina, suponemos que se hizo vagabundo o se fue a Buenos Aires a vivir de los tíos malos y exitosos.

En los cincuenta y sesenta soplaban vientos de esa libertad nómada, del vagabundo, del aburrido, del no marcar tarjeta (Benedetti, Poemas de la Oficina), reaparece, como en toda la historia, la oposición nómada versus sedentario, Caín y Abel, Esaú y Jacob, Carmina Burana, los tangueros, y sobre todo el Martín Fierro, los románticos ambulantes, los gitanos. Mi padre nos llevaba a cafés con gitanos famosos, húngaros traídos de Buenos Aires, con mujeres escandalosas y bellísimas para este niño, putas de nivel quizás. Hasta contrató en Caracas, a un címbalo que nos dio concierto privado.

Carlos no solo fascinó a Quique Almada, sino a muchos que como yo, no nos animamos a tirarnos a las calles y campos. Y en cualquier lugar, aparecía alguien que se sentía Carlos. O que lo admiraba.

Al final, lo central, ciencia econo-política al fin, era que Carlos no tenía propiedad, la había renunciado.

Hay ideas en:

<<http://www.lafuga.cl/la-teoria-del-montaje-de-atracciones/86>>

<<http://www.lafuga.cl/la-teoria-del-montaje-de-atracciones-parte-ii/84>>

y en muchísimos otros lugares, basta con buscar.

Aprendizajes presenciales

Tanto como en publicaciones, hay que confiar en el aprendizaje directo con maestros experimentados tanto en la teoría como en la práctica, desconfiando de meros lectores repetidores o condensadores.

Tuve la suerte de encontrar muchas personas del cine, la literatura, el teatro, que podían transmitirme enseñanzas.

De mi cosecha: en la ficción, la persona delante de la cámara representa, representa. En el documental, la persona se presenta. Puede valer la pena, aunque estemos en el documental, participar de algún taller actoral. Llegamos a entender mucho aplicable a nuestro trabajo.

Detalle fotográfico: el actor en la ficción busca la luz y se ubica en ella, la persona en el documental evita la luz.

Aprender de donde se pueda, como se pueda, con personas que realmente conozcan la teoría y la práctica. ¿Dogmatismos? Habrá muchos, hay que tomar decisiones de aprendizaje a conveniencia individual.

Aprender de las obras

Finalmente... ¡las obras enseñan! Ver mucho cine, analizar estructuras, sobre todo escenas y secuencias.

Decorum

Trataré de explicar este concepto en lo específico del documental y por qué sería útil.

Hasta el siglo XVIII en Francia se tramitaba aún el *decorum*, que consiste en la concordancia de palabras, gestos y vestuario de los personajes normalmente de alcurnia, que hablaban en tono especialmente elevado, completamente distinto de clases inferiores o dependientes. En alemán, la *ständeklausel*⁵⁰ es similar. Los románticos se apartaron de esta idea, que los hizo estimar nuevamente a Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes, quienes mezclaban clases sociales, por suerte.

Estaba impuesto no romper el *decorum*, se suponía que la tragedia solo se ocupaba de los aristócratas, las otras clases (burguesía, pueblo) se representaban

50 Tr.: La disposición de los estados (las clases sociales).

en comedia. El Romanticismo comenzó a cambiar esta idea, y desde esa época no se atiende más al *decorum*. Hoy podemos usar el concepto de otra manera, como es simplemente la concordancia dentro de las clases sociales; más aún hoy, en que prácticamente no se admiten comedias «dulces», ni tragedias sin humor, casi todo es tragicomedia. Todo guionista moderno sabe responder, tanto a la conservación del *decorum*, como a su ruptura, pero...

Y aquí predico que el documental cumple más que la ficción, en la ruptura o abandono del *decorum*⁵¹.

El guionista⁵² de ficción tiene que hacer un gran esfuerzo para manejar personajes en sus respectivas clases sociales, estar muy atento a crear a veces rupturas, crear situaciones, mientras que nosotros en el documental las *vemos*, las *convivimos*, las *intuimos*. Y las registramos, cada quien tendrá ya disponible su «vestuario», su habla, sus gestos, todo ello es una exigente reconstrucción en la ficción que implica un enorme trabajo y un gran costo. Por otra parte, para obtener suficientes o interesantes conflictos, se utiliza una especie de variación de personajes que es ardua, pues tienen que tener características *conflictuales*. Y así se llegó a absurdos de ficción, donde *you know who gets killed*. Por ejemplo, el negro bueno en una guerra tiene que morir, y el protagonista lamentará la muerte de este buen amigo. Cuando los personajes forman familias es un gran problema pues los actores deben tener algún parecido entre ellos. En cambio yo filmo una familia, y se VE que es una familia. No tengo personajes buenos y malos, sino que poseen todas las contradicciones naturales y viven en ello.

Conflictos

Nuestra mayor dificultad de acercamiento a personas reside en filmar escenas que posean conflictos⁵³, son los conflictos los que dan la vida del filme; repito: donde se modifica una situación hay acción, y las acciones enfrentadas pueden producir conflictos. Éticamente no es posible ni aceptable provocar conflictos. En todo caso, será aceptable que en montaje produzcamos enfrentamiento por montaje alternante paralelo, a personas que viven y piensan distinto, lo cual ya es conflicto en sí.

Observamos que desde hace muy poco, los guionistas han tenido problemas de encontrar simples conflictos/obstáculos, tales como que no se encuentre un teléfono para llamar a la policía, que no se disponga de un transporte que salvaría al protagonista... hoy suena artificial que se agote la batería del móvil, o que no haya antenas cercanas, que no se responda al correo instantáneo, que no se

51 Aparentemente, nadie ha pensado el documental incluyendo este concepto.

52 Y el director, el escenógrafo, el ambientador, etc.

53 Resumen: acción modifica situación, conflicto es objetivos de acción opuestos o distintos, se resuelve o no, hay desarrollo.

pueda comprar de inmediato unos zapatos. ¿Qué hubiera pasado con *Las tres hermanas* (Chejov), si hubiera habido celular?

Debemos tener cuidado de no pretender *violencia* para mostrar conflictos. Un conflicto en el drama es simplemente un choque de objetivos entre personajes. Alguien cumple su objetivo o no. Asimismo, hay conflictos con la realidad material, y le llamamos *obstáculo*, por ejemplo, no alcanzar un transporte colectivo, tropezar con una piedra...

Hay ideas variantes: *In medias res*, que vimos en MONTAJE, y que prefiero llamarlo *corte avanzado*, aplicable a toda instancia de escritura, filmación, montaje. Otros conceptos: *open with a bang*, es decir, abrir bruscamente la narración. Por otra parte, está el dilema narrativo que se nos presenta filmando sea con una sola cámara, sea con múltiples.

Aprendizaje y ejemplos

Esta es una materia que considero más sensible que científica, y por lo tanto, es mejor asistir a cursos de drama, actuación y escritura que tratar de absorber conocimientos por textos. Sin embargo, no es despreciable tratar de leer, pues los docentes, en particular los de actuación, poseen ideas muy asimiladas a su vida creativa y por lo tanto, es difícil conseguir un eclecticismo necesario o suficiente. Eclecticismo que se da naturalmente en la realidad, siempre que tengamos prejuicios positivos.

Muchos consejos provienen de escritores, buscando en la Red se encuentran, por ejemplo, en <consejosdeescritores.blogspot.de>.

Existen muchos otros, el lector los buscará por su cuenta.

Lo mejor es convertirse en usuario intenso de filme. El filme y toda la literatura como fuentes de aprendizaje. Agreguemos algunos apuntes de consejos posibles.

- a. No creer en que filmamos una realidad *virtual*. Es todo *real*, o al menos debemos creer que lo es mientras filmamos y montamos. La oposición *real-virtual* ha sido sometida a constantes abusos. Bastaría con entender la fisiología de la visión humana, que transforma a su gusto la realidad, hasta *verla y mirarla*. La realidad de la mirada existe; hay que aceptarla. Así como se acepta iluminar animales en el mar profundo y oscuro, e igualmente lo aceptamos como *realidad*. Quizás deba emplear el concepto *fiduciario*, como con la moneda; y todos creemos que la moneda existe.
- b. El intento de copia: mirar escenas de filmes que nos impresionan, tratar de conservarlas en nuestra memoria y al filmar, intentar copiarlas. Si poseemos alguna creatividad, nunca será copia, pero es un punto de partida digno.
- c. El objetivo central de un filme debe observarse y conservarse siempre, durante todo el rodaje, y repetirse para uno mismo y para colaboradores.

- d. Como en la vida, buscar la oposición Eros-Tánatos⁵⁴. Celedonio Flores, en su poema «¡Por qué canto así!», lo retrata magistralmente: *Y yo me hice en tangos / porque es bravo, fuerte, / tiene algo de vida/tiene algo de muerte*. En la versión de Julio Sosa es mejor aún: *¡porque el tango es fuerte! / tiene olor a vida / Tiene gusto a muerte*. Es posible conservar esta metáfora en nuestro cine, es muy sensorial, ¡olor y gusto!, ¡vida y muerte!
- e. Según Sergei Eisenstein, cuando algún guerrero japonés vacilaba en su coraje, podía retirarse momentáneamente de la batalla, mirar dibujos pornográficos, excitarse, y volver. Aunque esto seguramente puede interpretarse culturalmente como una unión de sexo con violencia, idea hoy muy en baja. En cambio, encuentro muy estimulante, antes de partir hacia un rodaje, mirar fotos (fijas) de alto valor, sensibilizarme, y quizás intentar copiar. Similarmente, mirar escenas de filmes extraordinarios antes del rodaje. Y repasar nuestras propias escenas exitosas, es decir, inspirarse en nuestra propia obra para mejorarla. Todo ello conduce a la calidad⁵⁵.
- f. Liberar la mente de prejuicios sobre el sujeto, pero mantener alguna idea loca, atrevida, para ver si ocurre. Mientras tanto, aceptar lo que ocurra delante de la cámara, aunque contradiga nuestra idea, nuestro prejuicio. No abandonar esas ideas locas, atrevidas. Las ideas normales deben escribirse para convencer financistas u otros usos y para uno mismo, pero las ideas más atrevidas deben conservarse en secreto, quizás solo en la mente, quizás en documentos reservados al director.
- g. Nunca dejar de filmar, hasta que deje de ser interesante no se puede abandonar. Pero tiene que haber una economía, así que una vez conseguido un resultado, dejar de filmar. Hay una regla que acepto: el director puede marcar cuándo comenzar a filmar, pero el camarógrafo puede decidir continuar a su voluntad, aunque le hayan pedido cortar. Un caso particular es cuando ocurre algo que nos incita, por nuestra ética, a intervenir, por ejemplo, en un accidente. En este caso, por supuesto, abandonar la cámara y concurrir a ayudar, pero si observamos que otros ya están ayudando, continuar filmando. La realidad manda, la cámara obedece.
- h. En cambio, dudar de continuar cuando se ha filmado mucho, digamos más de dos minutos y no hay avance en la acción, es preferible cortar y estar listo para arrancar de nuevo. Es por economía y orden en la edición; y en las ideas, que se gastan.
- i. Una vez que se haya conseguido una escena excelente, borrar las versiones menos valiosas, conservar posibles trozos que ayuden al montaje.

54 Freud. Asimismo, Principio de Placer versus Principio de Realidad.

55 No pude reencontrar el original, quedó solo en mi memoria. Se agradecería al lector que lo reencuentre.

- j. El ambiente en que acciona una persona es muy importante, hay que adecuar la composición para ello. Acercarse mucho mejora la calidad compositiva, pero el novato tiende a un exceso de primeros planos, olvidándose del ambiente, que completa la personalidad y que es parte de ella.
- k. Nunca mirar lo que recién se ha filmado, sino seguir adelante. Cuando uno trata de mirar, se interrumpe la acción, y seguramente el sujeto tratará de ver, lo que puede producir distintas opiniones. O se produce una aglomeración de curiosos para contemplar. Todo eso interrumpe nuestro trabajo. Antes, con el filme fotográfico, la imagen era latente, solo se podía ver luego de revelado; aunque era algo angustioso no poder ver, incitaba a trabajar bien.
- l. Cada corte de montaje es una decisión filosófica total, pero hay que hacerlo; una vacilación o imprecisión puede destruir el discurso.

Ética

Crear es una necesidad ética

El primer principio ético es: Hacer la obra.

Crear. Obtener calidad es ético, terminar es ético y entregar al público es ético. Es una oferta de uno a muchos, los que aguardan silenciosos en una sala, o frente al televisor o miran un video. *Saber mirar* con inteligencia y sensibilidad, ya es un comienzo ético. En rodaje y en montaje. Con empatía.

Filmar

«Lo primero es llegar, luego acercarse, y luego sacar la mejor foto». Esto lo repiten siempre los fotógrafos de prensa. El resultado deberá ser una foto excelente. Pensamos lo mismo. En el documental, hay que encontrar, llegar, filmar. Y con calidad que luego se definirá en el montaje. Y que se exhibirá. Una tarea bastante más compleja que obtener una sola foto. Debemos obtener escenas de valor, las moléculas del filme.

No reprimirse

Porque la obra no se puede frenar por supuestos impulsos morales. Hay tiempo de pensar correctamente, pero nunca reprimirse de antemano. Ciertamente, hay instancias en que debemos pensar si filmar o no filmar. La realidad manda. La obra manda. Y luego el público mandará.

¡Renuncio a muchas cosas! Lo que forma parte de mi práctica productiva: la renuncia eficiente, para conseguir disminuir la parafernalia de equipos, zapatos y chaquetas especiales. Y sobre todo, el auto; mejor ir siempre o casi siempre, sin auto.

Ejemplo: En *Aparte*, le entregué una vieja cámara a un joven, este se filmó a sí mismo desnudo y en situaciones sexuales. La composición era muy buena. Demoré un mes en encontrar nuevamente al joven, y le pregunté qué podría hacer con ello. «Un juego» me dijo. No incluí esa escena por no encontrarle lugar significativo en la estructura. No es censura, simplemente no agregaba nada al discurso.

En general aplico mi método de no intervenir en el desarrollo de escenas, «dejar a los personajes vivir su vida delante de la cámara» como escribiera un crítico italiano sobre *Aparte* en el Festival de Venecia.

En ese mismo filme, exigí que los jóvenes, generalmente transgresores, no me llevaran a filmar delitos, así me precaví. No formaba parte de mis objetivos lo de convertirme en eventual denunciante o en testigo de cargo.

La única instancia represiva podrá ser el montaje. Reflexionamos mucho, discutimos con nosotros mismos y con personas de confianza y sensibilidad e inteligencia. Previamente ya habíamos delimitado el tema, con límites y negaciones.

En cambio, en *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo*, la primera presentación del «caminante», es durmiendo a campo, con la bragueta abierta y el pene asomado. Me pareció muy natural, interpreto que participaba de un sueño erótico. Más aún en la soledad de mi caminante. Estrené el filme en soledad para Carlos, y él aprobó todo. No hubo objeciones de espectadores, lo miraron como un atrevimiento, nada más.

Sexo es un límite en el documental, no sería fácil integrarlo a demás situaciones.

Más allá, ¿sería posible tener sexo con alguien que estamos registrando, filmando delante de la cámara? Es un tema delicado, insoluble de antemano. Hay que decidir si ocultamos la relación sexual o si la declaramos. Es posible tener amistad con las personas que están delante de la cámara. Es posible tener una relación amorosa. También es posible ser enemigo.

Ética en el Derecho, por encima y al costado del Derecho

El Derecho es otra cosa que la Ética, a veces consiguen coincidir. En la acción documental, el Derecho⁵⁶ es muy impreciso, no puede llegar a decidir todo de antemano, y a menudo puede estar equivocado, porque la sociedad avanza o retrocede por su cuenta: tanto en el derecho de autor, como en el derecho de imagen, así como en el derecho a la dignidad. Así que reside en nosotros, en cada cineasta, una gran parte de la responsabilidad, que debemos aceptar.

Esto se observa en el progresivo barroquismo de contratos de producción, que simplemente responden a una creciente desconfianza mutua. Ya los famosos *releases*, poseen redacciones entre ridículas, imposibles o ineficaces; como la letra chica de los contratos de adhesión. En mi experiencia, funciona mejor la buena fe manifiesta y una buena comunicación implícita o manifiesta.

Viví durante la exhibición de *Aparte* con el exhibidor dominante del Uruguay, Moviecenter, que sorpresivamente se supo por la prensa que todo el dinero ingresado determinado día iba a una obra benéfica. Pero ese dinero no le pertenecía a Moviecenter, quien hizo su negocio relacionista con ¡mi dinero! Y sin pedirme permiso. Yo sin obtener crédito por MI donación, que por cierto, lo era, pero involuntaria.

56 El Derecho Positivo.

Otra vez, me interesó una vidriera de boutique, la estaba filmando, apareció la dueña indignada «qué hago, quién soy, para qué». Expliqué que la vidriera está para eso, para exhibir; como el político en un acto público, que no posee derechos de autor.

A veces oscilamos entre el miedo al exceso y la calidad de la obra. No es fácil, pero para ello estamos; frente a personas, y con respeto, el lema es el mismo que usan los médicos: *Primum non nocere*, (o *primum nil nocere*) «lo primero es no hacer daño». Escribía Celedonio Nin y Silva: no basta ser buen, además hay que ser útil.

¿Pagar a personas delante de mi cámara?

No está escrito en ningún manual, si se debe pagar a las personas delante de una cámara, y cuánto. Así que todos los documentalistas procedemos como creemos. En los trabajos televisivos y otros de países más ricos, es posible que se pague; y sin duda y además, los gastos ocasionados, como viajes y comidas. Generalmente esto se considera como gratificación o mera compensación de molestias. Como siempre trabajo con bajo presupuesto, solamente pago a personas necesitadas o cuando interrumpo un trabajo o un ingreso, pero no a personas prominentes. Desde el comienzo, haciendo el presupuesto de *Aparte*, atribuí 5 % al pago de gratificaciones a mis pobres personajes, lo que está muy mal mirado por las instituciones financiadoras. Pagué directamente en moneda, mucho más que en especies, porque el dinero efectivo ofrece libertad. Algunos pocos escritores o colegas fueron muy duros contra mi actitud, pero en general fue aceptado.

¿Daño a personas y a la realidad?

No hacer daño a las personas, pero... ¡tampoco hacer daño a la realidad! Y no mentir, pues la cámara puede hacerlo⁵⁷, así como el montaje.

No quisiera falsificar la realidad delante de la cámara, no perjudicar a personas, no intervenir en exceso y con malicia. Esto excluye totalmente el uso de la cámara oculta. Solo podría justificarse en casos extremos y necesarios, quizás una situación totalitaria que queremos combatir. Sobran ejemplos. Puede ser que reaccionemos filmando (con calidad) frente a determinado abuso, aun hay abusos también en la democracia liberal.

Ejemplo vivido: un entrevistado colaborador de la dictadura en *Decile a Mario que no vuelva* mencionó a un destacado político de la izquierda, ya muerto, atribuyéndole una gran traición. Investigué la situación y no encontré ninguna confirmación. Suprimí esa mención del montaje final. Aunque hubiera sido

57 Estoy contradiciendo la idea inicial de Dziga Vertof, Cine Ojo, pero con respeto hacia su posición en el montaje.

una revelación sensacional, no me pareció adecuado. Dejé valer otros hechos mencionados sobre la misma persona. Hubo otro caso similar en el mismo filme. Lo suprimí en el montaje.

Luego de bastantes peleas con Karina en *Aparte*, y ya emigrada a España, me envía muchos cariños desde Facebook, y las fotos de álbum familiar que pone allí son exclusivamente fotogramas del filme.

Ingenuidad

Me presento siempre abiertamente, con mi cámara en la mano, es como mi certificado o mi característica identificativa. Las circunstancias son muy variadas ¿se podrán clasificar y prever? Algunas veces. Sé que si me reprimo o me objeto o medito demasiado, pierdo la situación.

Ejemplo reciente:

Filmábamos en grupo de mi Taller Documental, en la calle. Hubo un incidente, un alumno nervioso peleó con un desconocido, este empezó a pegarle duramente. Yo, desde lejos, sin cámara, grité «seguir filmando!», ello fue luego discutido en clase, expliqué que al no poder yo hacer nada, y que la situación se estaba controlando por otros, había que adoptar el mandamiento de cámara: NO PARAR cuando hay algo interesante. Además, esa filmación hasta hubiera servido como prueba, si fuera necesario ante policía y juez. Lo hice para combatir el puritanismo reinante entre esos jóvenes, y el pensar demasiado en las consecuencias finales, cuando en realidad es muy fácil eliminar en montaje, si fuera necesario. Tal como yo hago: primero filmar, luego decidir si va o no va. Adopto una sabiduría de la ingenuidad. Esta ingenuidad hay que conseguirla y practicarla⁵⁸.



58 Gentileza de Claudia Abend y Adriana Loeff.

Ética en acción

Puedo sin embargo tratar algunas generalidades, más allá de ejemplos.

Solamente uso el concepto de ética en acción, y casuísticamente, es decir, en forma aplicada aceptando los pensamientos generales del mundo y míos, pero detallando cada caso, que es precisamente la vida. El intento de generar una ética universal corre el peligro de acercarse al totalitarismo. Mejor integrar la ética a la vida y, por lo tanto, aceptar los aspectos históricos y dialécticos, pero no una ética trascendente. ¿Sería una moral autónoma? Lo sería en lo posible, en todo caso no es de aceptar una moral heterónoma.

He recibido algunas veces la acusación de ser un mirón, un *voyeur*. Pero mirar forma parte de la civilización, más aún de la moderna. Y en la mirada, hay calidades, que nunca son las mismas.

Lo que no se debe hacer: en la caída del muro de Berlín, la CNN contribuyó a repartir botellas de champaña para aumentar la calidad de sus noticias. No hay que generar situaciones ni aumentarlas.

¿Enseñar ética?

No puedo aceptar la ética documental como una materia académica, a menos que sea realmente abierta a las tendencias posibles. Pero sí la ética específica y detallada, marcando fronteras y mínimos máximos. Integrada a la creación. Y ejemplarizada.

Porque la ética se forma en la historia general e individual y pasada y presente, en la relación social, fraternal, amorosa, profesional, y se va creando o reformando o mejorando. No siempre hay que pensar en Hammurabi, Moisés, Jesús, Confucio, Buda.

Ejemplifico y pruebo en la acción cinematográfica. Se puede codificar solamente en parte.

A veces compruebo que hay pensamiento y acción éticos; a veces, exactamente igual que en cualquier transgresión, hay maldad hay bondad, y no hubiera servido ninguna formación académica; y exactamente igual que con el delito, la bondad eficiente, la maldad intencional, el amor, etc.

Mirada ética

La vida, siendo irrepetible, está presente como sujeto en cualquier actividad comunicacional. Y hay que captarla, particularmente en el cine, más aún en el documental. *Eso es ética documental, una mirada ética.*

Una duda que siempre aparece: ¿Debo consagrarme a mi entorno social o puedo ir a lo exótico? Lo dejo para el lector, futuro o presente creador.

Política

¿Debo representar ideas o a alguien, un partido aunque sea del mero pensamiento? Quizás mejor sea ser político en un sentido general, sin necesidad de un partido. O del partido de los que luchan por justicia. Más inmoral puede ser no querer enterarse del mundo. Moral es intentar mirar al mundo y mostrarlo y mejorarlo. Por otra parte, casi todos pensamos éticamente. Basta con tener empatía.

Más de una vez alguien insinuó un cierto sectarismo o extremismo míos. En *Me gustan los estudiantes*, algunos me dijeron «esos nunca tiraron piedras, solo fue esa vez... ¡y justo los filmaste!». ¿Sectarismo? Ni se dan cuenta mis críticos de lo difícil que es conseguir el momento decisivo, filmar bien... y no salir golpeado de una situación violenta. Durante una filmación como esa, no se puede pensar en Filosofía, Derecho, Política.

Exhibí *Decile a Mario que no vuelva* en Buenos Aires, en un festival de cine político. Entre aplausos del público, sin tiempo de hablar, se me acercó bruscamente un sedicente historiador protestando por mi «reaccionario» discurso. ¿Por qué? Que no había mencionado la palabra o el concepto «justicia». ¡Y yo que creía haber contribuido a la justicia, sin gritarlo!

Creo que no es posible adquirir la máxima precisión política o filosófica, por la ambigüedad fotográfica, la dureza del manejo de imágenes. No hay «verdad 24 veces por segundo» (Jean-Luc Godard).

¿Cambiar el mundo?

Puedo presentar evidencia de que algunas veces mis filmes han cambiado el mundo, preferiría que para mejor. *Aparte* concienció sobre el problema de los menores marginales y su cultura marginal de una manera no calculable, quizás ni tangible, pero ocurrió. Directamente, tuvieron que renunciar de inmediato los dos jefes principales del Instituto del Menor y se creó otra organización. *Me gustan los estudiantes* impulsó, a la salida del cine, un tumulto por ese filme, hasta reseñado en la prensa internacional. Luego una canción de Daniel Viglietti fue adoptada por estudiantes de Mérida (Venezuela) como homenaje a un estudiante muerto; es cantada en una marcha luego filmada; no sé con precisión cuánto influyó en el mundo, pero el filme se convirtió en bandera estudiantil de combate. Otros filmes míos influyeron en conciencias a través de discusiones públicas. Se usan en cátedras. En 1964 nadie había investigado o escrito sobre *bichicomés* (el caminante *Carlos*); hoy es tema normal académico. *Elecciones* mostró la infame ley electoral uruguaya; muchos años después, se eliminó. Quizás hago cine para mejorar el mundo.



En fin, no es raro, porque, contra opiniones pesimistas tantas veces expresadas por artistas acerca de su propia poca influencia y de su prescindencia, creo que cada obra cae sobre el mundo, sea en individuos, sea en la sociedad, y los cambia a través del intelecto. Toda acción que se transforma en obra produce acción. No inventé ese mérito.

El documental es una necesidad ética

Creo que hay necesidad ética inherente al documental. Y a nosotros los artistas del documental. Pero es desagradable una buena ética o política sin belleza. Hay que crearla. También es ético. Igual que la bondad, es necesaria.

Personalización de las ideas

Generalmente se destaca al documental épico, el de los grandes temas, de masas, de ideas. Se deja de lado al documental íntimo, individual y de entorno pequeño, de los héroes cotidianos. Como *Carlos* y *Aparte*.

Quizás se me juzgue como antiguo o anticuado, en cuyo caso sería necesario que yo revise mis ideas... pero también podría ocurrir que algunas sirvan para las generaciones actuales. Mi historia ha oscilado entre muchas ideas políticas, sociales o simplemente humanas; y también bruscas oscilaciones de técnicas; hay que recordar que la química fotográfica ha desaparecido, que la óptica es otra muy distinta, que los intereses de los espectadores son otros. La relación entre valor de arte, de conflicto, de crítica, de revolución... Quizás mis confusiones de medio siglo sirvan para entender el próximo medio siglo.

En aquella época de *Carlos* y *Me gustan los estudiantes*, hubo otros cortos muy exitosos por su intensidad accionaria y política: *Isla de las flores*, *Yo hablo a Caracas*, *Now*. Esa intensidad era obligada por los escasos recursos, pero también por la exhibición restringida, que de esa manera se escapaba, escapábamos al destino limitado. Y así, tuvieron mucho público.

¿Y la revolución, el cambio social y político? Dejo la decisión filosófica en manos del lector.

Documental de ensayo, histórico, subjetivo, político, social, de creación, biológico, paisajístico... en fin, hay muchas categorías de documentales.

Pretendo concentrarme exclusivamente en el documental humano, sobre individuos que se convierten en personajes, con acentos o prolongaciones sociales, políticas, filosóficas. Es una vocación, pero también impulso una racionalidad: el ser humano es lo más importante.

En mi vida primero apareció una fascinación de espectador, por el cine en general, luego en el documental... y era necesario aprender fotografía y de ahí surgió una pasión por ella, y un estudio detallado abarcando casi todos los aspectos posibles: química, física, psicología, literatura, teatro, historia y estudios muy específicos de la ciencia de la fotografía. Esa base se convirtió en excesiva y me costó mucho esfuerzo entender el cine, aquel objetivo soñado. Decía Stan Brakhage: *Para aprender cine, hay que olvidar todo sobre fotografía*. Este admirable experimentador seguramente exageraba, pero su frase mantiene algo de verdad.

Así que me llevó décadas ir asimilando cine, retrocediendo y a veces avanzando, desarrollando dogmas que luego se difuminan. La enseñanza no terminó nunca. Cada vez que iba a cursos, conseguía volver a ser aprendiz; como ahora y siempre. Lo recomiendo.

Tempranamente, aparecen ideales sociales y políticos, poco a poco el formalismo se abandona, se juntan los conocimientos con la acción necesaria y sentida.

Y nunca más quise abandonar el cine documental, sea político, social o simplemente humano. Válido por sí mismo.

Finalmente, en términos simples, desarrollo estrictamente un documental de la realidad encuadrada en un rectángulo alargado, y con el sonido específico y sincrónico. Hasta ahí llega mi sentido de lo real, que no se confunde con LA Realidad ni con LA Verdad.

¿Definir?

Mejor no discutir demasiado qué es el documental, quizás la antigua definición: *una elaboración o representación creativa de la realidad...* sirva, pero nos quedamos en no saber qué es la realidad, qué la representación, qué la creación. En la última década y a partir y en nombre de los apoyos a los medios que se han generado en la Unión Europea, han tratado de definir al documental de creación como *aquel que requiere amplio trabajo de escritura y pensamiento* o algo así; creo que luego se abandonó, aunque el concepto abunda en Internet; hay un problema funcional a los dineros que se otorgan, que no se quisiera que caigan en documentales chatos, o simplemente de televisión; como si la televisión fuera mala por sí misma, y aunque todos sabemos que queremos exhibir en ella.

En fin... quizás mejor definir fronteras, como la del reportaje del que se dice que carece de posición autoral, aunque ¿es así? O distinguir de la ficción, lo cual es más sencillo, incluso tomando en cuenta que mucha ficción es una reconstrucción o representación de la realidad. Creo que hago filmes de no-ficción. Dogma personal solamente.

Este concepto adquirió preponderancia desde los cincuenta, con Norman Mailer, García Márquez, Truman Capote, Tom Wolfe. Pero en realidad, antes que ello, pude reconocer como primeras influencias al *Lazarillo de Tormes*, que junto a *Guzmán de Alfarache* inicia la picaresca española; menos interesante a nuestro uso es *El buscón* de Quevedo, muy palabrero, poco argumental. En muchas literaturas hay ejemplos de picaresca realista, inglés, alemán, francés, que más que picaresca es, propiamente, no-ficción. No es la picaresca la que nos interesa, pero es el realismo aparentemente croniquero, tanto que si hubiéramos vivido en aquel pasado, podríamos haber hecho documental. Y Goya, y *Los Hijos de Sánchez* (Oscar Lewis).

No puedo quedarme en definiciones, pero puedo pensar en lo que me parece adecuado para el mundo, para cada individuo, y para mí.

Quiero cambiar el mundo, mejorarlo. Esta frase suena algo patética. Pero debo aceptar alguna responsabilidad. Y un intento. En realidad, quizás miento o exagero, pues al comienzo, muy joven, solamente quería divertirme y experimentar con la foto cinematográfica, a partir de los placeres derivados de la filmomanía, en la cual uno escoge permanentemente entre valores vistos en una pantalla.

Esa búsqueda, pero sobre todo la búsqueda intencionada directamente en la realidad, de la realidad, sin saber si hay verdad o solamente realidad. Con esta última me alcanza.

Fueron muchos los ejemplos valiosos, no detallables. Grierson, Sucksdorf, Buñuel, Jennings, Gras, Ivens, Flaherty, aunque este último, el admirable iniciador a seguir, cometió el reprobable intento de actualizar a su esquimal, haciéndole retroceder de su uso de armas de fuego, hacia lo abandonado, el obsoleto arpón; esto se ha escrito y discutido enormemente; no obsta a reconocer el acercamiento al ser humano en la naturaleza, cuando esta era retratada en forma casi exclusivamente paisajista, y cuando se intentaba cada vez más el uso de estudios.

Luego, el cine científico, a partir de Plácido F. Añón, en que quedé como el único peripatético o itinerante aprendiz en sus ilustradas e inteligentes acciones y palabras; y su muerte temprana me hizo acceder a más, ya habiendo acumulado enseñanzas importantes de él y de Alfredo Castro Navarro, pero sobre todo en la imagen; agregué lecturas de sonido y estética, muchas, tampoco detallables; y mucha fotografía y cine, aún más.

¿Qué queda de todo ello? Aunque siempre tomo notas, luego no las guardo, con la pretensión de aceptar solamente lo que pueda parecer o ser inmanente, profundizado hasta la intuición y el reflejo inmediato, necesariamente abandonado cada vez que la técnica, contingente por su naturaleza, cambiaba; siempre atrasado en ella, nunca llegando a las normas ya establecidas por el mundo rico y desarrollado.

Así que me lancé con *En Praga*; intenté ensayar retratos humanos y societarios: timidez, cortedad; más fotográfico y verbal que accionario. Al volver a mi país, con rabia socializada, emprendí la búsqueda de *alguien* que retratara una sociedad decadente en dificultades de relaciones y supervivencias: *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo* se basó en observación directa, ya que no existía ninguna bibliografía sobre ese tema uruguayo. Uniéndome a Ugo Ulive, mi admirado antecesor en los intentos del arte cinematográfico, hicimos *Elecciones*, que ya se puede considerar más directamente política y social. Luego, con Ulive, intentamos algo que luego transformé en *Me gustan los estudiantes*, directamente militante. En todas, observé que el humor fluía naturalmente, y a partir de ahí, incorporé política, sociedad, humor, entretenimiento, y sobre todo, al ser humano individual.

De la observación fotográfica al compromiso accionario.

Y el documental llega o supera a las fronteras del reportaje, de la ficción, de la experimentación.

Siempre quedo inconforme, hay algo en mis filmes que no se resuelve, que queda abierto. Pero mirando todos los otros documentales, también. La inconformidad no se va. No sé si es la realidad la que no me conforma, o su recreación. Aceptemos ambas ideas. Mundo imperfecto. Creación imperfecta.

Este sería mi posible manifiesto, mi manera de hacer documental.

Posfacio

Hay mucho que aprender, soy permanente aprendiz, quizás algún día sabré. El aprendiz descubre, ingenuamente, verdades que el maestro dejó abandonadas.

Pero ¿y la revolución, el cambio social y político en el que siempre actué? Dejo la decisión filosófica en manos del lector. Y que mire mis filmes y se forme su propia idea sobre el mundo.

Es raro que mis tesis sobre la creación solitaria, el *one man team*, o quizás con dos, no se haya establecido, al menos en los países menos ricos. Es necesaria una economía cine que evite el despilfarro de varias personas pagas, molestándose unas a otras, rompiendo la intimidad necesaria.

El cine de lo real es una antigua ambición mía. Y de muchos que hacemos documental humano.

Pretendo transmitir valores diferentes a los conocidos textos sobre esta categoría del cine, aunque acepto algunas redundancias ya conocidas de carácter básico.

No es una obra de maestro, sino más bien de lo que soy: un aprendiz eterno, que busca lo real a través del acercamiento empático con los seres humanos y a través de una especie de mirilla, como es el visor de cámaras.

Necesariamente, es insuficiente. El lector debería buscar más que lo que he escrito, recurrir a otras fuentes, ampliar por el mundo del cine, del drama, de la ciencia, y además, en sus propias experiencias que pueden incluir cualquier tipo de conocimiento racional o sentimental. Y lo autorizo a hojear desordenadamente este escrito, en búsqueda pasional y crítica.

Si consiguiera aunque sea aportar una visión diferente o ampliada sobre el documental, aunque sea aconsejar o iluminar en los trabajos que realice cada lector, me daría por satisfecho.

El documental humano puede ser narrativo, puede ser una especie de ensayo o drama o reportaje, puede ser una valoración de lo que se ha mirado, puede agregar algo al conocimiento y al valor de lo humano.

Estamos viviendo en una nueva época de la mirada. Pero debo insistir en la necesidad de la mirada con alguna originalidad, con algún amor descubridor; no basta con el mero registro, no basta con alguna información o descripción, aunque ambas cosas serán necesarias en cualquier filme.

A través de la imagen y su complemento sonoro, sobre una línea de tiempo, y también con acciones intemporales, el ser humano adquirirá una nueva visión.

¿Y la utilidad, y la política, y la influencia social? Sí, eso queremos: influir en mejores comportamientos de un mundo cada vez más perturbado.

A veces, ya en mi octava década de vida, lo he intentado o conseguido.

Mario Handler

ISBN: 978-9974-0-1517-3



9 789974 015173