

**GUIÓN**

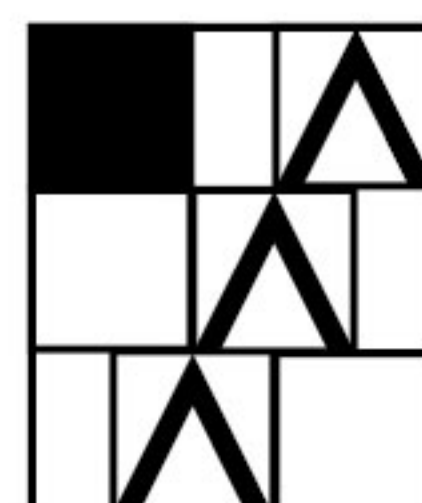
**de**

**DOCUMENTALES**

**De la preproducción  
a la posproducción**



**Sérgio Puccini**



**la marca  
editora**

**GUIÓN**

**de**

**DOCUMENTALES**

**De la preproducción  
a la posproducción**

**Sérgio Puccini**



**la marca**  
editora

© la marca editora



Título en español *Guión de documentales: de la reproducción a la posproducción*  
Traducción al español Joaquín Díaz

Colección Biblioteca de la mirada  
Director de colección Guido Indij

Coordinación editorial Victoria Villalba  
Corrección Diego de Angelis  
Foto de tapa Shutterstock  
Imagen de tapa Candelaria Espeche

Editorial **la marca editora**  
Oficina Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina  
Fax (54-11) 4 383-5152  
Tel (54-11) 4 383-6262  
E-mail lme@lamarcaeditora.com  
W<sup>3</sup> www.lamarcaeditora.com

Imprenta Del S.R.L.  
Taller E. Fernández 271, Avellaneda, Buenos Aires, Argentina  
Cuatro Hojas

ISBN 978-950-889-268-3  
Fecha de impresión Marzo de 2015  
Lugar de impresión Buenos Aires, Argentina. *Printed in Argentina*  
Depósito de ley 11.723

© **la marca editora**

Obra traducida do português (Brasil).  
Título original: ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO: DA PRÉ-PRODUÇÃO À PÓS-PRODUÇÃO  
© Sérgio Puccini / Papirus Editora  
M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda.

---

Puccini, Sérgio  
*Guión de documentales : de la reproducción a la posproducción . - 1a ed. -*  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2015.  
160 p. ; 22x15 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)

Traducido por: Joaquín Díaz  
ISBN 978-950-889-268-3

1. Guión. 2. Cine Documental. I. Díaz, Joaquín , trad. II. Título  
CDD 791.437

---

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

© la marca editora

<b>Prólogo</b> <i>Fernão Pessoa Ramos</i> .....	11
<b>Introducción</b> .....	15
<b>PARTE 1</b>	
<b>La reproducción del documental</b>	
1. Guión cinematográfico y escena dramática .....	23
2. La escritura de la propuesta documental .....	29
3. La investigación.....	37
4. El argumento.....	42
5. El tratamiento .....	71
<b>PARTE 2</b>	
<b>El rodaje</b>	
6. Situaciones de rodaje en el documental.....	79
<b>PARTE 3</b>	
<b>La posproducción</b>	
7. Elementos de montaje en el documental.....	107
8. Proceso de montaje del documental.....	117
9. Consideraciones finales.....	143
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	151

## Prólogo

*Fernão Pessoa Ramos*

*Guión de documentales: de la preproducción a la posproducción* tiene una propuesta distinta: trabaja con el documental que existe, no con el que debe existir. Resalta la importancia de la planificación en la producción, en el guión, en la escenificación y en la posproducción, mostrando el trabajo autoral cuando aparece en este contexto. Puccini evita la confusión conceptual que perjudica la comprensión del documental. No sobrepone el patrón estético que surge en los años sesenta (en sí mismo de gran influencia) con el documental en su totalidad. Si el nuevo documental pone énfasis en las tomas indeterminadas, realizadas sin planificación, existe otra tradición que trabaja con decoupage y guión, acercándose así al film de ficción. Se necesita saber caminar por estos dos carriles, para no dejar que se sobrepongan en forma de norma. El libro tampoco derrapa en una afirmación que dice que ficción y documental son lo mismo. Evita las ataduras de una definición mecánica, y el documental aparece en sus diferentes momentos, con ejemplos y episodios que exhiben su variedad. Está bien situado para hacer frente a su objeto, trayendo consigo ventajas metodológicas. Al pasar con agilidad por transgéneros y experimentos, le alcanza al autor un campo de trabajo con la mira puesta en lo que interesa: el propio documental. Con ataduras metodológicas más sueltas, recorre los principales críticos que delimitaron la cuestión del guión documental. Puede parecer extraño, pero es común el discurso que afirma que el documental y el guión constituyen polos opuestos. No es lo que vislumbramos históricamente, como queda claro en este libro. La presencia del guión (papel) en la constitución de la narración y la escritura previa de los planos son partes que integran la escena documental. Querer negar la presencia de esto y, fundamentalmente, desvalorizar su uso, surge de una estrecha actitud ética, ligada a un período puntual de la historia del cine, que no se sustenta como meta en el largo plazo.

Al salir de esta tendencia, el libro ofrece indicaciones prácticas de realización, indispensables para quien trabaja o se inicia en la dirección. De la mano de autores como Michael Rabiger y Alan Rosenthal, el libro nos provee de valiosos consejos sobre la preproducción documental, producto de una mirada amplia sobre el hacer cinematográfico. La investigación sobre la práctica es, infelizmente, poco valorada en Brasil. Puccini le otorga gran espacio a la técnica, y completa nuestras lagunas bibliográficas. No nos referimos solamente a un manual de práctica cinematográfica, sino a una obra que tiene esta referencia en el horizonte y sabe dialogar con ella a través de la teoría del cine. El campo de estudio se sistematiza a través de consejos sobre cómo trabajar y filmar documentales, siempre con la intención de dirigirse no solo a quien hace, sino también a quien piensa. El contexto de una reflexión más amplia sobre el tema está siempre presente. Complementando el aspecto utilitario, sitúa la reflexión sobre el amplio panorama de la historia y del pensamiento del cine. *Guión de documentales: de la preproducción a la posproducción* es una obra que trabaja con conceptos firmes que le dan densidad a las informaciones que incluye. Nociones como tiempo narrativo, personaje, acción, toma, entrevista y guión aparecen con espesor, pensadas dentro de una tradición narrativa que evoluciona para afirmarse en su especificidad. Al cubrir de este modo la idea de la práctica documental, el libro logra explorar exitosamente nuevas fronteras para la representación del mundo a través de imágenes y sonidos.

## Introducción

La invención de una nueva forma de escritura dramática, el guión de cine, es el producto de la consolidación de la actividad cinematográfica como actividad industrial, surgida en las primeras décadas del siglo pasado. El aumento del metraje de los films (que pasan de formato corto a largometraje) y el creciente dominio de las técnicas narrativas propias del cine hacen que la industria adopte un modelo de escritura específicamente centrado para este medio. Hasta mediados de la primera década, la idea de film (ya sea de ficción o no) todavía cabía en la cabeza del dueño de la cámara, figura que hasta entonces centralizaba los dominios de la producción. El máximo de organización textual aparecía en forma de sinopsis, que entonces no tenía en cuenta cuestiones técnicas relacionadas al rodaje y al montaje. El cambio en el proceso de planificación del rodaje sucede en el momento en que la figura del *cameraman* (el antiguo “dueño” del film) pierde terreno ante el director de cine, que ya en la segunda mitad de la primera década (1907), pasa a comandar las decisiones de producción del film (Bordwell, Staiger y Thompson, 1985, p. 125).

Pariente cercano del texto teatral, el modelo de escritura del guión de cine se ha desarrollado y perfeccionado de manera tal que atiende las exigencias de una correcta planificación de producción, buscando siempre la reducción de costos y la consiguiente ampliación del margen de ganancia en la comercialización del producto. Como recuerda Janet Staiger:

Los cineastas después notaron que se ahorraba dinero si todos los planos por filmar en un determinado lugar o *set* se realizaban de una sola vez, en vez de hacerse siguiendo el orden final del film. (...) Para asegurarse que un orden disyuntivo de planos supliese todas las partes de la historia, era necesario un guión (*script*) de filmación (*ibid.*, pp. 125-126).

Hablar sobre la consolidación de la industria cinematográfica es hablar de la consolidación del film de ficción (film de enredo o posada, para usar la expresión de la época) como género dominante en el mercado. Es en torno a la planificación del film de ficción que el guión de cine establece sus criterios escriturales, y se vuelve así la piedra basal de la producción del film industrial. La estrecha relación entre el guión de cine y el film de ficción nace ya en el propio origen de esta escritura dramática, y orientará la concepción de la mayoría de los manuales de guión publicados hasta el día de hoy. Todo el empeño de la industria en la formación de sus guionistas estará siempre orientado a la creación de los films de ficción.

### **Ficción, documental y modos de producción**

A pesar de las claras diferencias en las formas de planificación de los géneros de ficción y documental, ha sido por mucho tiempo el modelo de producción de los films de ficción (apoyado en un guión) el que ha guiado parte significativa de la producción. Estamos hablando puntualmente del período que abarca de 1920 a 1950, en el que predomina un estilo conocido como documental clásico. Basta un rápido análisis de los documentales ingleses de los años 1930-1940 (*Night mail*, Harry Watt y Basil Wright, 1936; *Fires were started*, Humphrey Jennings, 1943) para darnos cuenta de una calculada construcción de planos de rodaje, articulados en función del montaje, cuidados únicamente gracias a una planificación previa de los films en la forma de un detallado guión cinematográfico. En *Filme e realidade*, Alberto Cavalcanti (1977, p. 81), al hacer un listado de recomendaciones para realizadores de documentales en Brasil, va al punto:

NO descuide su argumento, ni cuente con esa chance durante la filmación: cuando su argumento está cerca, su film está hecho, sólo al comenzar su rodaje, usted recomienza otra vez.

La ruptura más significativa con el modelo de producción apoyado en el guión se origina hacia el final de la década de 1950, con el documental directo americano, capitaneado por el productor Robert Drew, y con el documental verdad, que encarna en la figura del francés Jean Rouch a su mejor representante. En ese momento, las peculiaridades técnicas de la cámara de 16 mm y, principalmente, del magnetófono, grabador que genera un registro



sonoro en cinta magnética sincronizado con la imagen, instauran una búsqueda por el registro de “una realidad en estado bruto”, posible gracias a un proceso de filmación espontánea, sin todas las formalidades y parafernalias exigidas por una producción cinematográfica de gran escala.

La principal víctima de esta ruptura será, claramente, el guión de cine. Quedará abolida la obligatoriedad de la escritura del guión durante el periodo de preproducción. Hablar de guión, ahora, solamente tendrá sentido en la etapa de posproducción del film. El film será el resultado de un arduo trabajo de montaje, que se llevará a cabo valiéndose de mucho material filmado. La regla es jugar con lo imprevisible y lo improvisado del rodaje, lo que valora en gran medida la función del camarógrafo en la construcción del documental. Este estilo de rodaje y producción no tardará en influenciar al cine de ficción, como se evidencia en las primeras obras de John Cassavetes y Jean-Luc Godard, dos de los más conocidos representantes de un nuevo cine que encontró un vasto espacio de manifestación en el mundo exterior.

Aunque la práctica instaurada por el par directo/verdad no se haya convertido en una dominante a lo largo de los años —lejos de esto, el modelo clásico, renovado por las evoluciones técnicas del medio, todavía es mayoritario en el grueso de la producción de documentales realizados para cine y televisión—, los dos estilos fácilmente se asocian a la amplia difusión del mito que reza que el documental solamente necesita el gesto de encender la cámara y un poco de sensibilidad del cineasta para que con lo que ya existe, pleno de sentido, a su alrededor, alcance. Sobre la popularidad del estilo directo entre los jóvenes realizadores, Alan Rosenthal (1996, p. 224) comenta:

Sospecho que existe alguna otra razón para su popularidad, este documental parece exigir menos trabajo que las formas pasadas del género. Aparentemente, usted no necesita hacer ninguna investigación. Usted no necesita escribir esos guiones aburridos ni narraciones tediosas. Usted no necesita preocuparse por ninguna planificación previa, solamente sale y filma.

Este error en la concepción del proceso de construcción del documental, sustentado por la idea falsa de que el género exige menos preparación o menor intervención creativa del cineasta, viene siendo continuamente refutado por documentalistas y teóricos verdaderamente implicados en la práctica (Rosenthal, 1996, p. 10; Rabiger, 1998, p. 113; Hampe, 1997, p. 3).

El documental es también producto del proceso creativo del cineasta, marcado por diferentes etapas de selección, comandadas por las elecciones

subjetivas del realizador. Estas elecciones orientan una serie de recortes, entre la concepción y la edición final del film, que marcan la apropiación de lo real a través de una consciencia subjetiva.

## **Guión y documental**

Si, en el film de ficción, el control total del universo de la representación está, desde el comienzo, todo en manos de los responsables de su concepción, se trate o no de una adaptación, en el documental este control se adquiere gradualmente. Se parte necesariamente de la búsqueda de aquello que es externo al cineasta. Esta búsqueda implica, necesariamente, una negociación previa, para la viabilización del registro, que marca el comienzo de un proceso de intercambio entre un “yo” y un “otro”. El registro de este intercambio obedecerá siempre el mando del director, responsable de la mayoría de las decisiones de rodaje. Después de la captura de todo el material, será solamente en la habitación de montaje donde el director, asesorado por el responsable de montaje, tendrá el control del universo de representación del film. En el transcurso se delinea la perspectiva de aquello que está por venir, la captura de una realidad que gradualmente se va moldeando hasta convertirse en el film. Estamos hablando de la construcción de un discurso sedimentado en sucesos de lo real.

La actividad de guionización documental se nutre de este esfuerzo de adquisición del control de un universo exterior, de la remodelación de una realidad no siempre cargada de sentido. Guionar significa recortar, seleccionar y estructurar eventos dentro de un orden que necesariamente encontrará su principio y su final. El proceso de selección comienza durante la elección del tema y de la porción de mundo a investigar, trabajando en la forma del documental. Continúa con la definición de los personajes y de las voces que le darán cuerpo a la investigación. Incluye además la elección de locaciones y escenarios, la definición de escenas y secuencias, hasta llegar a una primera elaboración de los planos de rodaje, de los encuadres, del trabajo de cámara y sonido, entre otros detalles técnicos que pueden contribuir en la calidad del film. Al finalizar este recorrido, el cineasta habrá adquirido una noción más precisa de las potencialidades de su proyecto.

La principal duda nace del hecho de que ni todos los guiones documentales se parecen al típico guión de ficción, marcado por el encadenamiento de diferentes escenas dramáticas, con sus respectivas descripciones y sus diálogos

detallados. O también del hecho de que no todos los guiones documentales nacen en la etapa de preproducción del film. Es habitual, en documentales, el análisis del proyecto que considera tan solo una propuesta del film o un argumento como pieza de presentación. Dentro de las etapas de guionización, la escritura del argumento sería el momento previo a la escritura del guión, una presentación más o menos detallada del film en el papel.

### **Guión y montaje**

Otra particularidad del documental, respecto al trabajo de guionización, se conecta al hecho de que muchos documentales se “resuelven” en su fase de posproducción. Aquí, la referencia inmediata recae más sobre los films que se apegan al estilo del documental directo. En esta etapa, de posproducción del film, se recurre comúnmente a la escritura de un guión que oriente el montaje. Este guión es el producto de un trabajo de decoupage del material bruto del rodaje y tiene por función orientar no tanto al director, a los actores o al productor, pero sí al montador o editor del film (recordando que esta actividad es seguida normalmente de cerca por el director). Dejamos el campo de la planificación de los rodajes para ingresar en el campo de planificación del montaje, etapa distinta a la primera, precisamente por trabajar con la selección de un material más restringido, limitado a un orden de combinaciones dentro del universo de las imágenes ya captadas para el film. Si, por un lado, esta restricción limita el campo de elección del director y del montador del film, por otro, es el momento en el que el documentalista adquiere el control total del universo de representación, es el momento en el que la articulación de las secuencias del film, entre entrevistas, testimonios, tomas en locación, imágenes de archivo, entre otras imágenes puestas a disposición del repertorio expresivo del documentalista, en consonancia con el sonido, dará el sentido de la película.

Además de este aspecto aparentemente limitante, el montaje trabaja con elementos que el guión literario no enfrenta, tales como la precisión del corte, las transiciones entre los planos, los efectos gráficos de la imagen, la combinatoria de las imágenes y de los sonidos, entre otros. Se trata, con claridad, de dos diferentes funciones: guión y montaje, pero interconectadas en la misma esencia de cada uno de los oficios. La escritura de un guión nace de un deseo de montaje. Tal como afirma Jean-Claude Carrière (Carrière y Bonitzer, 1996, p. 13), “un guionista debe tener nociones de montaje tan

precisas como fuera posible. Un guionista que se negara a adquirirlas y se restringiese estrictamente a una actividad literaria se estaría amputando una parte de sí mismo”. A pesar de estar dispuestos en ambos extremos del cronograma de producción de un film, guión y montaje representan el punto de unión que cierra un ciclo de gestación.

En esta breve introducción, se percibe que el proceso de maduración de un guión documental puede ser más largo que el de ficción, e incluye todas las etapas de realización de un film. Esta particularidad es consecuencia de la mayor dificultad de aprehensión y control del universo de representación, abierto y sujeto a las transformaciones, opuesto al universo cerrado y controlado de la ficción. Se trata de un género donde lo imprevisto puede desempeñar un papel tan importante como aquello que está cuidadosamente planificado. Estas características del género justifican la diversidad de modos de preparación y conducción de un documental, en cada nuevo proyecto de film, el documentalista está obligado a lidiar con las particularidades derivadas del universo de abordaje elegido, que lo obligan a rever sus métodos de organización de la producción. La ampliación del campo de posibilidades en forma de conducción del proyecto documental acentúa el carácter autoral del género, manifestado en las elecciones de los universos de abordaje que reflejan los intereses propios de cada cineasta. Aunque el campo del documental institucional ocupe un lugar destacado en el género, este libro basó su análisis en el documental de autor.

**PARTE 1**

# **La reproducción del documental**



Aunque es el documento principal para la organización de un producto dirigido a la pantalla, el guión de cine, la forma patrón del guión de ficción, se sustenta en un elemento heredado de la dramaturgia, a saber, la escena dramática.<sup>1</sup> La escena dramática, en menor medida en la división del acto de un texto teatral, viene a ser también la parte menor de un guión de cine en torno al cual se articula toda la narración. La escena es el elemento de continuidad dentro de una acción mayor, que se extiende más allá de los límites impuestos por las unidades de tiempo y lugar.

En el teatro, el recurso de la escena dramática, la ruptura con la continuidad del acto, marca una intervención épica típicamente narrativa, dentro de una forma dramática que tiene en los límites del escenario su elemento convergente.<sup>2</sup> Aunque frecuente, la adopción libre de la escena, bajo el impulso de crear una nueva ubicación espacial para la acción es un procedimiento riesgoso en el teatro. Vinculada a la mayor libertad en la conducción y presentación de los eventos de la historia, libertad garantizada por la libre manipulación del espacio y del tiempo de la historia, posible también gracias a la inserción de nuevas escenas dentro de la continuidad del acto, se produce la consecuente ruptura

1. En un intento por librarse de la herencia teatral y afirmar la autonomía del medio cinematográfico, es común encontrarnos en guiones y planillas de producción, como análisis técnico, orden del día y plano del rodaje, la sustitución del término “escena” por el término “secuencia”. En algunos casos, estos mismos documentos de producción usan el término “escena” cuando se refieren a lo que se conocería como “plano cinematográfico”. Sea cual fuera la denominación adoptada, la confusión se liga solamente a una alteración de nombres que no implican un cambio conceptual de unidad menor del guión.
2. La concepción de escena que estamos usando no es la misma que en el drama clásico, en el cual la marcación se encuentra limitada por la entrada y salida de los personajes. En el drama clásico, principalmente aquel, guiado por las normas rígidas del aristotelismo francés, la escena no tiene mucha autonomía con relación al acto que se producirá en el teatro Shakespeare y del período romántico, por ejemplo.

de la cadena dialógica. El exceso de las rupturas genera el vaciamiento de la tensión dramática que, en el drama, se sostiene preferentemente por la progresión continua de las réplicas y dúplicas de los personajes. Con cada nueva escena, se instaura una nueva situación, lo que equivale a decir que una determinada situación dramática se sostiene o se renueva mediante la imposición de un artificio narrativo y no por una evolución orgánica, concebida e insuflada dentro del cuadro de las motivaciones y movimientos del núcleo dramático, expresada por el diálogo entre los personajes. La ruptura de la continuidad dialógica reduce la preponderancia del diálogo en la consumación de la tensión dramática. Para que manifieste su fuerza, el diálogo dramático necesita de aliento y de una duración mínima para lograr un desarrollo eficaz. La interrupción de la cadena dialógica da cuenta de las razones por las cuales la excesiva proliferación de las escenas en un texto teatral, no siempre encuentran una buena recepción por parte del medio al que este texto está destinado.<sup>3</sup>

Otra consecuencia de la proliferación de las escenas en el teatro está relacionada con una especificidad técnica del medio. En el teatro, las transiciones espaciales determinadas por el texto requieren más de la intervención creativa del escenógrafo, tal como de la máquina teatral, lo que subraya el papel del dispositivo escénico en la composición del espectáculo (pero aquí, el riesgo no lo asume el texto, sino la concepción del espectáculo escénico). En el cine, por el contrario, estas transiciones se asimilan de un modo transparente por la técnica del montaje cinematográfico, que permite una libre manipulación del espacio en el transcurso de la acción. Por la posibilidad de acceso a los recursos de montaje, la escena dramática adquiere, en el guión de cine, un estatus que no posee en el teatro.

### La escena del guión

Dentro del modelo dominante de formato de guión de cine, el comienzo de la escena dramática se identifica por un encabezado que indica la ubicación escenográfica y el período del día en el que se realizará el rodaje, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

3. Sobre este tema, ver la crítica de Décio de Almeida Prado (1987, p.109), a la pieza *Toda nudez será castigada*, donde Nelson Rodrigues radicaliza la adopción de escenas en la ruptura de la continuidad del acto.

ESCENA 2 – terreno baldío – exterior/día

André sale del supermercado, camina por la vereda hasta un terreno baldío al lado del supermercado. Mira a su alrededor, abre la mochila, y revela una gran cantidad de dinero, billetes de 100 y 50. Pone el dinero en el suelo. Rocía alcohol sobre el dinero y enciende un fósforo. El dinero arde.<sup>4</sup>

Cualquier alteración en el tiempo y en el espacio, es decir, cualquier ruptura de la continuidad de la acción descripta establecerá el final de una escena y el comienzo de otra. La escena es la partícula rigurosamente dramática dentro del cuerpo de un texto que es, por vocación, narrativo, el texto cinematográfico. Como instrumento de un proyecto narrativo, la escena del guión cinematográfico posee una rara versatilidad en comparación a la escena del texto teatral. Sus formatos y sus funciones se diversifican, incluyendo escenas sin contenido dramático, como las escenas de transición, de duración ínfima, que poco se adecúan a las convenciones del escenario y que le sirven a la narración para informar los movimientos de los personajes en espacio y/o tiempo de acción.

El tratamiento de la escena, dado por la mayor parte de los manuales de guión, pregona, invariablemente, que esta se concibe como el núcleo de una acción dramática mayor integrada a ella. La función de la escena está estrictamente relacionada a la eficacia de su fuerza motriz. La escena, como pieza perfectamente ajustada al gran motor dramático de la historia, debe llevar la historia adelante. De Syd Field (1995, p. 112): “La escena es el elemento aislado más importante de su guión. Es donde algo sucede –donde algo específico sucede. Es una unidad específica de acción– y el lugar en el que usted cuenta su historia. (...) El propósito de la escena es que la historia prosiga”. De David Howard y Edward Mabley (1996, p. 145):

En cierto sentido, una escena es como una pieza de un acto, que encaja en la escena anterior y en la siguiente para formar un todo. Si bien se construye convencionalmente (al igual que muchas de las mejores), la escena tiene un protagonista, del mismo modo que la historia completa. Además, las mejores escenas tienen un objeto, obstáculos, un clímax y una resolución.

En rigor, para que sea dramática, la escena debe presentar algún conflicto, dispuesto en el choque de intenciones opuestas entre dos o más protagonistas

4. Furtado, Jorge. *O homem que copiava*. Extraído de <https://www.casacinepoa.com.br/port/roteiros/homcop1.txt>. Accedido el 7/1/2006.