

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“CONSTRUCCIÓN DE LA NARRATIVA
DE UN DOCUMENTAL EXPERIMENTAL.**

Estudio de caso de *Chaturthi, un paseo por India*”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a: Irene Arnau López

Tutor/a: Ariadna Fernández

Gandia, 2020

Resumen

Este trabajo se centra en la construcción del tratamiento narrativo de un documental experimental. Para ello, en primer lugar, se realizará una revisión teórica a la historia del documental experimental y de las diferentes fases del proceso narrativo en un documental. Esto permitirá definir la metodología a seguir para la creación del documental experimental. En una segunda fase, se llevará a cabo el diseño narrativo de un documental sobre el festival Ganesh Chaturthi que se celebra cada septiembre en el estado de Goa, India. Esto implica la ideación de guion, el proceso de rodaje y dirección de fotografía y el posterior montaje. Las diferentes fases de preproducción, producción y postproducción pueden influir en la narrativa y, consecuentemente, en el guion de la propuesta de documental experimental. El objetivo de este trabajo es, precisamente, reflejar el proceso y las distintas fases en la construcción de la narrativa en un producto audiovisual de no ficción, concretamente, en el documental experimental. Se trata de un trabajo coral que se trabaja junto a Paloma Agraz Benito que, a diferencia de este, centra el foco en todo el proceso de preproducción del documental.

Abstract

This work focuses on the construction of the narrative treatment of a documentary video art. To do this, first, a theoretical review will be made to the history of video art/experimental and the different phases of the narrative process in a documentary, in order to define the methodology when creating the documentary video art. A posteriori, will be carried out the narrative design of the documentary that proposes to present the festival Ganesh Chaturthi that is held every year in the state of Goa, India every September. This involves the design of the script, the filming process and the direction of photography that can affect the original script, subsequent editing and modifications in the script already corrected according to the editing. The aim of this work is to reflect the process and the and the different phases in the construction of the narrative in non-fiction.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

- 1.1 Presentación del tema p.1
- 1.2 Objetivosp. 2
- 1.3 Metodología y estructurap. 2-3

2. EL DOCUMENTAL EXPERIMENTAL Y SU LENGUAJE

- 2.1 Breve recorrido histórico por el documental
y sus características. p. 3-7
 - 2.1.1 Introducción e historia al cine experimental p. 8-11
 - 2.1.2 Tendencias documentales y referentes: Dziga Vertov, Andrei Tarkovski y Jean – Luc Godard p. 11-13
- 2.2 Proceso de guion y estructura p. 14-16
- 2.3 La importancia del montaje para la construcción de la narrativa p. 16-19

3. ESTUDIO DE CASO: FESTIVAL DE GANESH CHATURTHI Y SU TRADICIÓN

- 3.1 Historia y origen del festival p. 19-20
- 3.2 Simbolismo p. 20-22
- 3.3 Rituales y tradición p. 22-24

4. RESULTADOS

- 4.1 Diario de preproducción, rodaje y montaje p. 24-32
- 4.2 Evolución del guion y fases p. 32-38
- 4.3 Resultado final: narrativa y estructura p. 39-46

5. CONCLUSIÓN p. 47-48

6. BIBLIOGRAFÍA p. 49-51

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Imagen de la deidad - Rodaje Kolhapur	p. 21
Figura 2. Ofrenda de alimentos - Rodaje en Candolim	p. 22
Figura 3. Compras en mercados locales - Rodaje en Panjim ...	p. 22
Figura 4. Preparación dulces - Rodaje en Candolim	p. 23
Figura 5. Preparación dulces - Rodaje en Candolim	p.23
Figura 6. Pasacalle del 'Ganesha Visarjan' - Rodaje en Candolim	p. 24
Figura 7. Imagen de apuntes previos al rodaje sacados del libro <i>The book of Ganesha</i>	p. 26
Figura 8. Imagen de apuntes previos al rodaje sacados del libro <i>The book of Ganesha.</i>	p. 26
Figura 9. Ejemplo de entrevista 1	p. 27
Figura 10. Ejemplo de entrevista 2	p. 27
Figura 11. Secuencia preparación altar hombres	p. 40
Figura 12. Secuencia preparación altar mujeres	p. 40
Figura 13. Secuencia preparación altar	p. 40
Figura 14. Secuencia preparación	p. 40
Figura 15. Evolución del primer plano secuencia con <i>zoom out</i>	p. 41
Figura 16. Introducción y sucesión de imágenes conceptuales	p. 42
Figura 17. Esquema narrativo sobre la estructura del documental	p. 44
Figura 18. Fotogramas extraídos de la secuencia adoraciones	p. 45
Figura 19. Fotograma Ganesh siendo devuelto al agua	p. 46

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación del tema

El festival de Ganesh Chaturthi es uno de los más importantes de la comunidad hindú ya que para sus habitantes es de gran importancia y simboliza multitud de cosas, y entre las más importantes se encuentran la naturaleza, la suerte y la sabiduría.

En sus inicios el festival era celebrado de forma privada. Cada familia celebraba la festividad en sus casas compartiendo el proceso que conllevaba adorar al Dios Ganesh, pero diferenciándose de manera clara la forma de adornar las casas, cómo realizar los artísticos y qué días realizar cada fase de la adoración.

Aunque desde sus inicios hasta hoy, las familias hindúes continúan reuniéndose para celebrar el Ganesh Chaturthi, todo esto cambió en el año 1893 cuando el nacionalista indio Lokmanya Tilak promovió la idea de salir a las calles a celebrar el festival a modo de reivindicación tras la invasión británica en el estado de Maharashtra.

Ganesh Chaturthi no es solo un festival que celebra y adora a uno de los tantos dioses hindúes, sino que dibuja una senda por la que puedes caminar y encontrarte con religión y fe, unidad familiar, conexión con la naturaleza, música, oraciones, cantos y hasta fuegos artificiales.

El festival se ha convertido también en una fuente de turismo, economía y, religión.

A pesar de ser un festival tan importante en algunos estados del país como Maharashtra y Goa, no existe apenas conocimiento en occidente sobre él.

Es por eso por lo que mi principal motivación para realizar el documental ha sido visibilizar a nivel cultural, religioso y artístico el festival de forma que en la pieza audiovisual final se pueda entender de una forma más artística y conceptual cómo se vive la festividad. Además, nuestra decisión sobre qué hacer el documental también vino dada por la suerte de tener a familiares viviendo en aquella zona (Goa, costa Oeste), por lo que eso nos proporcionó una gran variedad de facilidades.

Para poder reflejar todo esto de una forma informativa, pero a su vez artística y experimental, se ha apostado por fusionar el formato documental con una estética y narrativa cercana al cine experimental. Por ello, a lo largo de todo el trabajo se investigará sobre la evolución de la narrativa en el cine de no ficción experimental, pasando por todas las fases para la construcción de la narrativa: desde el guión de un documental hasta el montaje y la postproducción.

1.2 Objetivos

A continuación, se enumeran el objetivo principal del trabajo, así como los objetivos secundarios:

- Objetivo general del trabajo final grado

Crear un documental experimental sobre el festival de Ganesha de Goa, Candolim (India).

-Objetivos secundarios

- Construir la narrativa de un documental experimental.
- Investigar en la historia del festival de Ganesh Charturthi y su evolución, desde sus inicios hasta hoy.
- Conocer las características del cine de no ficción experimental.
- Definir las diferentes fases en la construcción de la narrativa y guión de un documental.

1.3 Metodología y estructura

En el trabajo se investiga a partir de la literatura existentes, las fases de creación de un guión y de construcción de la narrativa en proyectos de no ficción. En este caso, específicamente, un documental experimental.

A través de la investigación – acción se hace una propuesta y definición de las distintas fases de construcción de la narrativa en el documental experimental. Es decir, a partir de la propia experiencia, a medida que se ha ido avanzando en el documental, se han ido desarrollando diferentes técnicas de ideación de guiones en las diferentes etapas: preproducción, producción y postproducción.

Además, para reforzar lo comentado anteriormente, todo el proceso se ha acompañado de un diario de trabajo que se divide en tres partes: diario de preproducción, diario de rodaje y diario de montaje. En el diario de preproducción se podrá observar como planteamos el rodaje sabiendo ya qué tipo de documental se quería, así como el planteamiento estilístico del filme basado en diferentes características del cine de no ficción experimental. Por otro lado, en el diario de rodaje se verá cómo se vivieron cambios a los que se tuvo que dar solución en el momento, y como la organización inicial fue cambiando, de forma que también cambiaba la idea y estructura del guion inicial. Y, por último, el diario de montaje como fase final de todo el proceso, donde se realiza un repaso del montaje de las diferentes secuencias, y que recursos experimentales se utilizan en él que aportan más personalidad al documental final.

Este trabajo está dividido en cuatro partes. En la primera parte del marco teórico, se lleva a cabo una investigación de la historia del documental clásico y la historia del documental experimental, y también sobre las diferentes tendencias documentales del S.XX y S.XXI para así poder ver cuáles son los puntos en común a la hora de la creación del guión y la narrativa de una pieza de no ficción.

Se habla sobre diversos autores como Dziga Vertov o Robert Flaherty y sus diversas obras, para utilizarlas como referentes a la hora de aplicar ideas o técnicas narrativas al caso práctico del trabajo.

Seguidamente, se habla sobre el festival de Ganesh Chartuthi, haciendo un recorrido por sus orígenes e historia. Además, se verá cómo los locales de Candolim (Goa) celebran esta festividad tradicional y cuáles son los rituales y rutinas que siguen para celebrarla.

Y, por último, en la tercera parte de la memoria, se estudia los resultados de la pieza final audiovisual que centra este trabajo tras la evolución que sufre del guión y la narrativa, aplicando lo tratado en el marco teórico como técnicas narrativas y los procesos de guión en un documental. Y, por otro lado, se plasman los diarios realizados basados en las distintas etapas de la realización del documental y sobre la evolución de la obra, donde se podrán apreciar los cambios de ideas, de estructura, etc.

Finalmente, en las conclusiones, se observa el cumplimiento de los objetivos marcados en el trabajo. Estos se cumplen, principalmente debido a la previa documentación sobre cómo puede evolucionar la narrativa y también la forma de ver la no ficción según las necesidades de la historia y de la visión del realizador/a. Además de las diferentes fases de guion de un documental, en las cuales se incluye el montaje y todos los cambios que la pieza puede sufrir en esa última fase para la construcción final de su narrativa.

2. EL DOCUMENTAL EXPERIMENTAL Y SU LENGUAJE

2.1 Breve recorrido histórico por el documental y sus características.

John Grierson, uno de los padres del documental social y perteneciente a la escuela documentalista inglesa de los años treinta, afirma que un documental se caracteriza por darle un “tratamiento creativo a la realidad.” (Rabiger, 1987, p. 11) Es decir, que siempre se partirá de algo real y existente, ya sea un acontecimiento en concreto, una historia pasada o algún tema de interés de la actualidad. La clave en todo esto es el tratamiento que se le dé, ya que al final es un proceso creativo y existen diferentes formas de contar una misma realidad. Siempre existirá la subjetividad de quien lo cuenta, y esta se puede ver desde el tipo de montaje, el tipo de planos o incluso el tipo de entrevistas que se hagan.

Platinga (2005) plantea otra definición llamada Representación Aseverada como verídica (RAV), que define así:

“El documental es un tratamiento extenso de un tema en medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia: a) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante, b) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema del film, y en algunos casos, c) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual,

sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-fílmico.” (p.114-115)

Esta definición apunta a que el planteamiento y enfoque de un documental siempre se va a ver influenciado por la intención que tenga quién lo realice. La intención puede ser diferente en cada uno, pueden existir intenciones sociales, informativas e incluso propagandísticas. Es por esto por lo que a lo largo del S.XX el documental ha ido experimentando cambios tanto técnicos, como cambios respecto a las temáticas, el estilo, etc.

Como señala Rabiger (1987) en su libro *Dirección de documentales*, las primeras imágenes en movimiento eran escenas cotidianas de la vida diaria como la llegada de un tren a una estación o los trabajadores de la época saliendo de las fábricas. O sea, que la necesidad de representar la realidad y la vida cotidiana mediante imágenes en movimiento existe desde el nacimiento del cine. Pero a pesar de ello, “el momento en el que el documental recibe su lugar y es considerado como una obra de arte no llega hasta principios del S.XX, concretamente en el año 1922, con el estreno de *Nanook, el esquimal* de Robert Flaherty.” (Mitry, 1974, p. 179)

Flaherty era un documentalista de la escuela inglesa que indagó en el cine antropológico y social, y a partir del estreno de *Nanook* se convirtió en un gran referente, ya que había realizado un documental en el que mostraba la vida de un cazador que se convierte en el hilo conductor de todo el documental.

Se trataba de una “personalización narrativa que será ampliamente empleada por muchos documentalistas en diferentes formatos y modalidades documentales” (Francés, 2003, p. 42). A partir de aquí, Flaherty se convirtió en un gran referente cinematográfico. Jean Mitry (1974) en su libro *Historia del cine experimental*, señala que “eran características sus estructuras ya que consistían en pequeñas secuencias añadidas unas a otras que podrían ser ordenadas de forma diferente. Dotaba a sus obras de un montaje intelectual y dialéctico que incluso podía llegar a cumplir una función emocional, dando ritmo a las imágenes.” (p. 179)

“Esta gran influencia del documental antropológico se verá reflejada sobre todo en Estados Unidos, ya que a partir de entonces será el lugar donde más documentales se produzcan con temáticas de naturaleza y la relación del hombre con ella.” (Francés, 2003, p. 45).

Es aquí cuando aparece la figura de John Grierson. El documentalista se dio cuenta mediante las obras de Flaherty como son *Nanook, el esquimal* (1922) o *Moana* (1926) -que se convirtieron en un gran ejemplo de documental social con una gran influencia en la industria del cine porque tenía testimonios ofrecidos del modo más objetivo que se pudo (Mitry, 1974, p. 179) – que el documental de carácter social tenía un gran potencial y era el momento de impulsarlo. Empieza a plantearse las grandes posibilidades del género y crea un grupo de trabajo que lo impulsará y le dará bastante visibilidad.

Una de las obras más características de Grierson es *Drifters* (1929), en la que se habla sobre la pesca del arenque y el trabajo diario de todos los pescadores. (Francés, 2003,

p. 50). Y a pesar de que para él Flaherty fuera un gran referente, sus creaciones presentan diferencias narrativas con él ya, que se basan en “relatos más cortos sobre cuestiones sociales tratadas de forma impersonal y desde el punto de vista del autor” (Barnouw, 1996, p. 89).

El legado cinematográfico que a partir de entonces deja Grierson es enorme, y todas y cada una de sus películas se caracterizaban por su contenido social.

Paralelamente a la escuela inglesa y los documentales antropológicos y sociales, se encontraba la escuela rusa y el documental ideológico, donde el mayor representante era Dziga Vertov.

A diferencia de los tipos de documentales mencionados anteriormente, en la escuela rusa se estaba desarrollando una tendencia documental de carácter ideológico.

El documentalista Dziga Vertov pertenece a esta corriente, y además se caracteriza por su forma de ver la representación y comunicación de una historia. Discrepaba del punto de vista que Flaherty y Grierson les daban a sus obras, sobre todo en un sentido técnico y narrativo. Para Vertov, era importante mostrar unos hechos, una verdad a través de la cámara. La cámara era para él el elemento esencial para la representación de la realidad, no hacía falta nada más que lo que se veía a través de ella, el entorno filmado habla por sí solo.

En relación con esto, el cineasta creó una serie emitida entre el año 1922 y 1925, llamada *Kino Pravda (Cine-verdad)*, en la que hablaba sobre el camino recorrido en la revolución rusa y la necesidad de continuarlo. En todo momento pretende tener informado al espectador sobre la situación económica, social y cultural del entorno. Se trataba una serie de carácter ideológico, y su forma de representar la realidad no solo venía condicionada por el tipo de documental sino también por el tratamiento del montaje. Procuraba originar los mínimos cambios posibles de la realidad y representar la vida tal cual era, y para esto se tenía que tomar la cámara como si fuera un ojo mecánico que lo muestra todo sin presentar ninguna alteración sobre lo que muestra. (Francés, 2003, p. 47)

Pocos años después, con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, la industria del cine y concretamente el género documental, empieza a generar productos de carácter propagandístico. Así lo afirma Francés (2003) en su libro *La producción de documentales en la era digital*: “Los documentales de esta etapa consolidan la tradición educativa y divulgativa de años anteriores: exaltar los valores nacionales frente al conflicto, educar a la población en tareas sanitarias o de alimentación e introducir técnicas industriales” (p.53). Se dejan de hacer documentales tan artísticos o creativos como antes, y nacen los documentales que tienen como objetivo concienciar al espectador de ciertos aspectos de la sociedad como son la agricultura, la economía, etc. Pero a pesar del auge del documental propagandístico, siguen realizándose documentales de carácter social, que más adelante, con el nacimiento de la televisión cobrará una gran importancia juntos con otras temáticas que comenzarán a tratarse con el nacimiento de ese nuevo medio.

Con todo esto, se puede observar como las tendencias documentales y las temáticas siempre estaban en constante cambio, en una constante búsqueda de formas de

representar la realidad. Tanto es así, que en los años cincuenta, por causa de esta necesidad surgió una nueva tendencia documental: El cine directo y «cinema verité».

Como los anteriores tipos diferentes de documentales, lo que diferencia el tratamiento de la realidad y de temáticas reside en el montaje y en las posibilidades técnicas. En este caso, se empieza a trabajar en la sincronización entre imagen y sonido, de forma que la realidad se contaba de una forma más verosímil. Así se aportaba más verdad («verité») a las obras que se creaban.

El uso de este término fue impulsado por Jean Rouch con su película *Crónica de un verano* (1961), en la cual plasma la sociedad francesa de entonces tomando declaraciones de gente que estaba en la calle, incluso intervenciones suyas.

Para Rouch el hecho de que se colocara una cámara frente a cualquier persona, ayudaba a que la gente quisiera mostrar sus pensamientos y emociones (Francés, 2003, p. 56 – 57)

Esta reflexión del director puede recordar al pensamiento que tenía Dgiza Vertov sobre la cámara y su función cinematográfica. Y es que el término de «cinema verité» no era más que un homenaje a Vertov y su serie *Kino Pravda (Cine verdad)* (Francés, 2003, p. 59).

Hasta el momento se ha visto una gran evolución en el documental según el contexto del momento -tanto histórico como cinematográfico- y, por supuesto, según el lugar de producción. Pero, si no el más importante, uno de los más importantes acontecimientos históricos para el avance del documental hacia nuevas temáticas y nuevos tipos de documentales, fue la aparición de la televisión en los años sesenta.

En esta década, con la aparición de la televisión, el documental obtiene una audiencia que no había tenido antes. Comienzan a cobrar importancia los documentales divulgativos y, sorprendentemente, los documentales de naturaleza. El espectador empieza a mostrar un gran interés hacia este tipo de producciones durante las siguientes décadas. Con este nacimiento del documental de naturaleza, Europa es el continente más activo y de referencia con las producciones de este tipo, y también con documentales científicos y educativos. (Francés, 2003, p. 63).

Después de esta categorización a través del recorrido histórico por la evolución del documental a lo largo del siglo, a continuación, nos centramos en la clasificación ofrecida por Bill Nichols. A finales del siglo XX, este autor (Nichols, 1990) propone cuatro modalidades de documentales según las temáticas que tengan:

- **Expositiva:** se puede decir que esta modalidad tiene cierta molestia por la ficción y tiene un carácter meramente informativo. Persigue la realidad y verosimilitud de los hechos. Destacarían aquí autores con Robert Flaherty o John Grierson.
- **Observacional:** con un objetivo claro, se tiene una gran pretensión sobre la objetividad.
- **Interactiva:** es decir, una modalidad que registra reacciones.
- **Reflexiva:** aquí se incluye en el documental diferentes opiniones.

Estas dos últimas son las que más se ajustan a los documentales más actuales.

De la mano de estos cambios en las formas del documental empiezan a surgir nuevas tendencias teóricas cinematográficas y donde el documental encuentra su sitio para experimentar su auge y evolución.

Una de estas nuevas tendencias cinematográficas es el post – estructuralismo. Se empieza a dejar de hablar sobre la “Historia Universal” para empezar a tratar historias más particulares. Ya no existirá una única forma y verdad sobre algo, sino que se contará una misma historia desde diferentes puntos de vista y perspectivas. Empieza aquí el confrontamiento entre el cine moderno y posmoderno, y es aquí donde entra el documental. Cómo menciona Dufuur (2010) en su artículo *Tendencias actuales del cine-documental*:

“A grandes rasgos el cine moderno respeta las estructuras clásicas del relato: desarrollo, nudo, desenlace, más un respeto por la temporalidad cinematográfica. Mientras que el cine posmoderno tendrá una estructura afinada en la intertextualidad, la cita, el desplazamiento en el relato, la ruptura del espacio y del tiempo cinematográfico.” (p. 327 – 328)

Por último, en el siglo XXI, nos adentramos en la etapa del post-documental, dónde lo más importante en la creación de los documentales es su parte ética. El realizador debe tener esto muy en cuenta a la hora de hacer su proyecto, y el espectador es una pieza clave que se debe tener muy en cuenta. Es decir, que el documental deja de ser un mero proceso cinematográfico.

En este sentido, Dufuur (2010) indica que, aun así, existen características comunes entre el antiguo documental y el actual, como son las siguientes:

- Tratamiento de las imágenes de archivo.
- Posición de la cámara.
- Cine doméstico para reflexionar sobre lo cotidiano.
- Montaje intelectual para buscar una reflexión en el espectador.
- Tratamiento del sonido como elemento clave para la narración de una pieza audiovisual.

2.1.1 Introducción e historia al cine experimental

José Antonio González (2012) afirma que el cine experimental nació por la necesidad de construir nuevas narrativas y formas de lenguaje que se alejaran de la que por entonces se entendía como comercial, y así contar la realidad desde otro punto de vista. También “nace gracias al impulso de las corrientes de vanguardia artísticas que nacieron a principios del siglo pasado en Europa.” (p. 59).

Es importante entender por qué el cine experimental es experimental y a qué se debe, es decir, cuál es el punto clave que diferencia al cine experimental del cine comúnmente conocido como comercial. En relación con esto, González (2012) afirma en su libro *Breve historia del cine experimental*, que este cine está estrechamente ligado a la narración cinematográfica y que con su nacimiento deja de existir una narración tan lineal como la del cine comercial. ¿A qué se refiere con una narración tan lineal? Pues bien, hasta el momento se había construido una forma de contar historias y realidades, tanto en el mundo de la ficción como en el de la no ficción, y el sistema estructural que se utilizaba la mayoría de las veces se basaba en la narración de una historia a través de los tres actos. Narraciones que presentaban inicio, nudo y desenlace y que exponían los hechos de forma cronológica.

Es por esto por lo que, en este cambio de narración que caracteriza al cine experimental por dejar de cumplir con esta clásica estructura, se intuye también un cambio de finalidad y, por lo tanto, también de público. Es importante recalcar como la característica más importante, que el cine experimental no busca contar una historia cinematográfica lineal como conocemos, ni tampoco busca agradar. Se aleja de los cánones del cine convencional más narrativo y como dice González (2012), “lo sugiere, lo deforma o lo altera a través de las posibles combinaciones como resultado de las innovaciones técnicas y estéticas que convergen en el cine experimental” (p. 24). Es por esto por lo que el término experimental, se acuña haciendo referencia principalmente a la necesidad de generar nuevas historias o conceptos que contar, a través de nuevas narrativas y cambios en el lenguaje cinematográfico. Se deja a un lado la intención de crear historias lineales y ordenadas, para pasar a la necesidad de transmitir simplemente conceptos o emociones a través de recursos y formas no narrativas, que se comentarán más adelante.

Por otro lado, se entiende que la finalidad que lidera a este arte vanguardista es la de crear un nuevo lenguaje y nuevas sensaciones en el espectador. Hecho que se encuentra directamente ligado a los cambios que esto produce en el público. Como bien indica González (2012), el cine experimental se puede contemplar como un arte marginado ya que siempre ha estado claramente alejado de las grandes industrias culturales y cinematográficas. También como un arte para jugar con la narrativa y las alternativas del lenguaje, e incluso como un arte elitista. Al tratarse de un arte en el que se experimentaba con las estructuras clásicas de contar algo y se hablaba de algo mucho más conceptual y sensorial, se generó una contradicción bastante curiosa.

Se abrían caminos y posibilidades hacia un nuevo lenguaje y nuevas posibilidades de comunicación, pero a su vez se cerraban puertas a todo tipo de público. También es así porque estas películas eran más difíciles de conseguir y de exhibir, y solo podían gozar de ellas unos pocos.

Como se ha comentado anteriormente, empezó a construirse un nuevo lenguaje y formas no-narrativas a través de las que expresar alguna cosa, ya fuera una historia, un acontecimiento, inclusive una sensación. Esto podemos verlo reflejado en los recursos formales que proponen Ramos y Marimon (2002) para diferenciarlo del resto de cines y aportar una innovación narrativa:

- “Repetición de planos, motivos visuales o secuencias.
- Juegos ópticos con lentes deformantes.
- Contrastes de luz y oscuridad, o bien de determinados colores y sus contrarios.
- Variaciones en la velocidad de filmación.
- Pantalla partida con imágenes simétricas.
- Encuadres raros e imposibles.
- *Zooms* repetidos o a gran velocidad” (p. 236-237).

Pero para reforzar todas estas características mencionadas, es importante entender cómo funcionan las formas no-narrativas y sus estructuras.

Ramon y Marimon (2002) proponen dos modelos diferentes de alternativas. La primera es la *estructura alternativa narrativa*, donde hablan de películas vanguardistas como por ejemplo cualquier película de Jean – Luc Godard (1930) o Michelangelo Antonioni (1912-2007), que se caracterizan por ser vanguardistas por su forma y contenido, pero no por el hecho de contar una historia. Cuentan igual la historia, pero huyendo y rompiendo la estructura clásica. Y el segundo modelo que proponen es el de la *estructura alternativa no narrativa*, que por el contrario persigue más motivos visuales que una historia al uso y que según Bordwell (1905) en su libro *El arte cinematográfico*, podemos categorizar estos tipos de no narrativa en cuatro formas (p.102-103):

- 1. Forma categórica:** Consiste en agrupar las cosas para organizar la película. La organización formal de este sistema narrativo consiste en la repetición de esas categorías, pero con diferentes variaciones. El autor que utiliza ese sistema puede añadir categorías poco comunes para dotarle de originalidad. Un gran ejemplo de esto puede ser la película de Olimpiada (1936), concretamente en su segunda parte, donde encontramos una categoría general que es las Olimpiadas del año 1936 y el resto de ‘subcategorías’ se dividieron en los diferentes deportes que participaban alternándolos con planos del público.
- 2. Forma retórica:** Aquí el director se centra en dar un argumento de persuasión. Con recursos como dirigirse directamente al espectador, que el tema de la película sea algo de interés y de lo que generar opinión o que el propio realizador apele a las emociones del público, el primer objetivo de esta forma es que el espectador genere una opinión sobre lo que está viendo.
- 3. Forma abstracta:** Como bien indica su título, se trata de un sistema mucho más conceptual donde se intentan enlazar conceptos organizando las imágenes y comparando nociones como el ritmo, la forma o el tamaño. Se organiza de una forma que se puede llamar ‘tema y variaciones’. Es decir, que primero presenta un tema principal y una introducción, y más tarde otros segmentos que presentarán cambios. Pero siempre basándose en el material introductorio.

Una de las primeras películas abstractas que se realizaron fue *Ballet mécanique*. En la película se consigue relacionar la danza humana con una danza abstracta a través de objetos y movimientos mecánicos.

- 4. Forma asociativa:** Esta última forma transmite cualidades expresivas y conceptos mediante las agrupaciones de imágenes. Estas conexiones conceptuales pueden ser evidentes o desconcertantes.

Como se puede ver, todas estas características y formas no narrativas, se encuentran muy relacionadas con el tipo de estructura que se le otorga a la película en la sala de montaje, y además por los diferentes intereses de los realizadores en cómo contar o transmitir alguna cosa y con qué recursos. Por consiguiente, todo esto se puede contemplar en la evolución del cine experimental a través de todas sus etapas, en las cuales se pueden apreciar las diferentes necesidades de cada momento y sus cambios, ya sean técnicos o estético, e incluso ambos.

Este mismo autor, González (2012) diferencia cuatro etapas dentro de la historia del cine experimental:

1. La primera se da desde el 1895 (con la primera crisis del cine) al 1908 (segunda crisis del cine). Se trata de un periodo en el que la experimentación era más técnica que estética. Coincide justo también con el inicio del cine, y con el descubrimiento de nuevos recursos técnicos, como por ejemplo los cortes en el montaje, nuevos tipos de planos aparte del general, etc.
2. Más adelante, comenzó a desarrollarse la segunda etapa a finales de los años veinte y principios de los años treinta en París, Francia. Es aquí cuando se empieza a indagar algo más en la narrativa y sus posibilidades en cuanto a espacio, tiempo y estructura. Nace un nuevo interés en los directores, ya que se dieron cuenta que había un tema sin considerar que todavía no se había tratado: el inconsciente. El cine se encuentra en un momento de “renovación de la percepción como elemento fundamental para conseguir un lenguaje experimental” Se conoce esta etapa como un momento de redescubrimiento en donde “para los directores, el interés que les ofrecía este medio residía en la posibilidad de renovar el lenguaje cinematográfico a través de la percepción.” (González, 2012, p.69)
3. El tercer cine experimental, o cine de vanguardia, encuentra sus orígenes dos corrientes artísticas del momento: el futurismo y el dadaísmo. Rees (1999) afirma que “las teorías sobre la percepción y el tiempo influyeron para que algunos artistas comenzaran a considerar el cine experimental como el medio idóneo para poder apropiarse de la realidad.” (González, 2012, p. 25) Esto traducido, se trataba de poner la pintura en movimiento.

4. Y, por último, el cuarto cine experimental se encuentra en los EE. UU., en los años cuarenta. El hecho de que se situara esta etapa fuera de Europa, le daba un carácter distinto, ya que en Europa se concebía el cine experimental como un arte elitista y con una connotación intelectual, mientras que allí sucedía lo contrario, era un cine para *amateurs*. Como afirma González (2012):

“En los Estados Unidos de América, las producciones europeas no se conocieron sino hasta mucho después de haber sido hechas. En Europa hacer cine experimental era experimentar (valga la redundancia) con el arte y el mismo cine; romper con las tradiciones narrativas y cuestionar el mundo durante el período de entre guerras. En los Estados Unidos de América el cine experimental no se enfocaba tanto en la propuesta estética, como en el énfasis en el manejo de la cámara y las ventajas técnicas que ésta le daba al autor, para combinarlas y producir algo experimental. Estos primeros intentos de importar las vanguardias artísticas a Nueva York se caracterizaban por su bajo costo de producción, su gran inventiva, el bajo número de personas involucradas en la realización del producto y la eliminación del método de los grandes estudios.” (Jacobs, 1949, p.119)

Es por esto por lo que en EE. UU se tomaba el cine experimental como un arte para *amateurs*. No era más que hacer pruebas con los recursos técnicos de los que se disponía y solía tratarse de producciones bajas de presupuesto, por lo que el personal era menor y, por lo tanto, los recursos también.

Las diferencias del cine experimental Europeo y el cine experimental Americano, se encontraban principalmente en la grandeza de la producción, en su enfoque, ya que el cine de EE. UU se centraba más en lo técnico, pero también en el tipo de público. En Europa se transformó en un arte altamente elitista y con un público reducido, mientras que, en América al ser un arte *aficionado*, era un arte más accesible.

2.1.2 Tendencias documentales y autores referentes: (Dziga Vertov, Andrei Tarkovski y Jean – Luc Godard)

Tras hacer un repaso por el nacimiento y la evolución del cine documental y el experimental, que ha sido un camino paralelo, se ha podido ver cómo esta evolución ha venido dada principalmente, por necesidades narrativas y necesidades de contar la realidad de diferentes maneras. Y no solo por necesidades narrativas, sino también por la concepción del arte cinematográfico de los diferentes cineastas mencionados.

Y es por esto, que, como cualquier autor o creador de una obra de arte, en el cine cada director tiene forma diferente de expresar y contar la realidad de la que va a hablar. Pero toda creación lleva consigo influencias y referencias, que ayudan al que realiza la obra a que pueda crear con libertad gracias al hecho de que se ha nutrido de otras creaciones. Cualquier persona que realice una obra de arte, y en este caso un documental, suele tener referentes en los que inspirarse.

Es por esto por lo que se han tomado de referentes para la ejecución del trabajo a diferentes autores. Algunos de ellos mencionados anteriormente y que pertenecen a ciertas tendencias documentales, como por ejemplo Dziga Vertov (1896-1954) y el «cinema verité», y otros que todavía no se han mencionado, pero que también se consideran autores de referencia para este trabajo.

La exposición de estos autores se realizará de forma cronológica y se expondrán los motivos por los cuales se encuentran en la lista de referentes. Por lo que es importante recalcar que no solo se tratarán de directores y obras de no ficción, sino también de

obras de ficción que inspiran de alguna forma, ya sea por el montaje, por el propio lenguaje del filme o por la concepción de la realidad que tenga el cineasta.

El primer autor referente considerado es Dziga Vertov, y una de las principales razones de ser una influencia para la realización del documental, es por su manera de concebir el cine tanto narrativa como técnicamente. Para él la cámara es un instrumento con el que se capta la realidad y no contempla deformarla ni manipularla, sino que cuanto más verdad se transmita a través de ella, de mayor calidad será su película. Pero no solo esto se consigue a través de la cámara, sino a través de su montaje. De hecho, esta forma de ver el cine se puede ver reflejada en su película *Cine – Ojo* (1924), que fue su primer largometraje en el cual se pueden ver manifestados algunos de los valores de Vertov como contar únicamente con escenarios reales, personajes reales y escenas cotidianas que se dieran de forma espontánea. En la película se puede ver como el director enseña de forma natural la vida diaria de la Rusia de la época, azotada por la Guerra Civil, concretamente la vida y convivencia de la cooperativa de niños en la aldea que sale en el filme.

Fue de las primeras creaciones de no ficción que tenía como único objetivo mostrar la realidad del país en cuestión de la forma más objetiva y real posible. Pero no solo esta concepción de la realidad es lo que caracteriza el cine de Vertov. También es un gran referente por la utilización de recursos técnicos que se convierten automáticamente en recursos narrativos, como por ejemplo se puede observar en *Cine – Ojo*, como es la utilización de la marcha atrás como una invitación a la reflexión y a un concepto como es ‘empezar de cero’. Es decir, llegar al punto de partida de la situación y seguir sin deformar la realidad, únicamente echar la vista atrás y reflexionar sobre ello. Pero los hechos son los mismos y no están deformados. Esto puede verse en una de las secuencias del largometraje como la del matadero de la Cooperativa, donde utiliza el recurso de retroceder y volver al lugar donde empieza todo.

El *Cine – Ojo*, no fue solo un largometraje del director. Fue algo tan trascendental que cuando se habla de *Cine – Ojo*, se hace referencia también a una teoría cinematográfica, la cual pretende mostrar la espontaneidad y cotidianidad de los hechos, sin necesidad de manipularlos.

Fue tanta la influencia de Dziga Vertov, que se convirtió en una gran influencia para otro de los directores más vanguardistas de la época como fue Jean – Luc Godard (1930). Este director y gran exponente en la corriente cinematográfica de la ‘Nouvelle Vague’, hizo que sus obras fueran consideradas como experimentales, no tanto por su manera de ver el cine y los recursos técnicos que había, sino por como dotaba a sus películas de un estilo y un lenguaje totalmente personal a través del montaje.

El cineasta, a pesar de recibir una gran influencia de Vertov con respecto a su visión de mostrar la realidad de forma espontánea y natural, se diferencia de él por el tratamiento que les da a sus películas a través del montaje. Godard defiende “el corte por el corte” y como afirma González (2017), el cineasta defiende que los editores no deben centrarse en que el corte de un plano debe venir dado únicamente por la extrema preocupación por el *raccord*, que a pesar de ser lo más común en el cine no debe adoptar como una forma mecánica de trabajar. El director empieza a jugar con el montaje, con cortes que llevan a otros planos en diferentes angulaciones e incluso saltos de tiempo entre corte y corte. No tiene una visión narrativa y temporal de sus historias, sino que simplemente corta cuando lo cree necesario sin importarle la angulación, el *raccord*, ni el tiempo. Dotaba a sus películas de una estructura totalmente experimental para la época e incluso para ahora.

Este estilo cinematográfico y tratamiento del montaje puede verse reflejado en diferentes películas suyas como *Una mujer es una mujer* (1961) o *Al final de la escapada* (1969). Películas que, a pesar de pertenecer al género de la ficción, sirven como modelos de inspiración y referencia para cualquier creación cinematográfica, incluido el documental.

Por último, otro de los grandes exponentes de lo que entendemos por cine experimental, y por lo tanto un gran referente, es Andrei Tarkovski (1932-1986). Hasta el momento se ha hablado de la concepción del cine y el tratamiento del montaje de los dos directores mencionados, y ahora se añade a este cineasta a la lista de referentes por su forma de entender el cine y por el lenguaje poético que caracteriza.

Lo esencial que caracteriza al director, tal y como afirma Solana (s.f):

“Según el director esta lógica está más cerca de la vida que una lógica dramática clásica (a la que está acostumbrado el cine comercial). La relación poética contiene mayor emotividad y estimula más al espectador, ya que le hace participar en el conocimiento de la vida, porque además según el proceso del cineasta no se debe decir todo literalmente sobre el objeto, y dejar un espacio libre para que el espectador componga añadiendo sus propias partes y pensamientos. La relación poética lleva a una mayor emotividad y estimula al espectador.” (p. 2)

Es decir, que a Tarkovski lo que más le interesa es aludir a la inteligencia del espectador y a su propia interpretación a través de un lenguaje cinematográfico poético, que se aleje de las estructuras narrativas clásicas y que invite a interpretaciones, como sucedería también con una poesía literaria. Y para crear este lenguaje poético, traduce que esta poesía en sus obras se debe ver reflejada sobre todo en el concepto del tiempo. Para él, cada toma tiene su propio tiempo y es en el montaje cuando se unirán esos tiempos. No tienen ninguna pretensión en crear un artificio de la realidad, sino que esta realidad debe mostrarse tal cual es y según el objetivo del cineasta, pero a su vez evitando que el espectador sepa cuál es el objetivo. Y es ahí cuando ese lenguaje poético hará que quien vea el filme tenga su propia interpretación de la obra (Solana, s.f, p. 5 - 6). Algunas de las obras más destacables del autor son *Nostalghia* (1983) o *El espejo* (1974).

En resumen, se toman estos tres autores como referentes por diferentes razones, y pesar de que dos de ellos sean grandes exponentes dentro del cine experimental de ficción, tienen características que se pueden aplicar a la realización de un documental. Tanto el realismo espontáneo de Vertov, como la poética de Tarkovski y el juego con el tiempo y el montaje de Godard.

Y en su conjunto, los tres tienen el objetivo de representar la realidad de una forma natural, sin artificios y alejándose de las estructuras lineales y narrativas del cine comercial.

2.2 Proceso de guión y estructura en el documental

Biasutto (1994, p. 143), afirma que “el documental audiovisual es el registro de un acontecimiento de la realidad, tomando en el momento en el que ese hecho está ocurriendo y con el cual se pretende probar o hacer constar algo luego en su exhibición.” Esto quiere decir que cualquier realización de un documental tiene un objetivo claro respecto a su público. Se puede decir que un objetivo común de cualquier documental es mostrar una realidad determinada. La forma en que esta realidad sea contada y plasmada es otra cosa ya que varía según las intenciones del autor al realizar el documental. Estas intenciones pueden venir dadas por cuestiones didácticas, sociológicas, experimentales, etc. Pero algo de lo que siempre partirá un documental para su posterior realización es de un concepto o idea general la cual servirá como guía para la evolución del guión e irá encaminándolo hacia su resultado final.

A partir de este punto de partida e idea general, para dar forma a la organización y guión del documental, Guzmán (1997) en su artículo *Guion en el cine documental*, se plantea cuestiones como si el guión debería estar cerrado o abierto, y llega a la conclusión de que esto no se puede definir a ciencia cierta, ya que si pueden haber cosas que se establezcan desde un principio en el guion del documental, pero sin embargo otras puedan ir variando o cambiando conforme se avanza en la producción. Pero lo que si es preciso hacer para la escritura del guion son cosas como llevar a cabo una investigación previa sobre el tema, saber cuáles serán las localizaciones y lugares de filmación y a partir de aquí ir elaborando el guion, que se mantendrá abierto hasta el final y más adelante se podrá ver por qué. Siempre hay un espacio para la improvisación en la elaboración de un documental.

Lo que propone Guzmán (1997) para la creación y crecimiento del guion, son cinco fases por las que poco a poco la idea principal crecerá y empezará a tener más forma:

1. La primera de las fases consiste en encontrar una idea base y un punto de partida para el documental. Si se tiene una idea original con los puntos sobre los que se quiere hablar, probablemente sea más práctico para todo el proceso posterior. Además, para establecer correctamente la idea principal, se proponen cinco clases de ideas que definirán el tipo de documental:
 - **Elegir a un personaje:** El mayor ejemplo de esto es *Nanook* (1922) de Robert Flaherty. Toda la documental gira entorno a Nanook, un esquimal y su forma de vida marcan en todo momento la estructura y la evolución de la historia.
 - **Elegir un acontecimiento:** *Olimpia* (1936) de Leni Riefensthal. En Olimpia se habla sobre los Juegos Olímpicos de Berlín en el año 1936. Acontecimiento que por entonces tenía mucha importancia y era un muy buen punto de partida para la realización de un documental.
 - **Elegir una situación concreta:** *Mein Kampf* (1960) de Erwin Leiser. Se trata de un documental autobiográfico sobre Hitler, claramente situado en la época de la Segunda Guerra Mundial.
 - **Hacer un viaje:** *The Saltman of Tibet* (1997) de Ulrike Koch. Documental alemán que refleja la peregrinación de cuatro integrantes de un clan por el Tíbet con el fin de llegar a una cosecha de sal y mantener a su clan para el año siguiente.
 - **Volver a un punto de partida:** *Pictures from a revolution* (1991) de Susan Meiselas. En este documental, la directora parte de unas imágenes que hizo en su viaje a Nicaragua, a las que más tarde les dio vida para mostrar la superación de la dictadura de Somoza.

Una vez se tiene este punto de partida y se elige la idea de la cual se va a partir para la realización del documental, Guzmán (1997) afirma que es importante escribir una sinopsis no demasiado larga, porque en ella se debe contar lo más importante de la historia o del acontecimiento del que se va a hablar en pocas páginas. No es más que el punto de partida, pero en una versión más ampliada la cual te permite empezar a definir una primera versión del guion. Es aquí cuando se obtiene una primera versión del guion, en la cual el realizador ya tiene claro el punto de partida de su documental y los puntos más importantes que se tratarán, reflejados en la sinopsis.

2. Posteriormente, para pasar a la segunda versión del guion, es de gran importancia la investigación previa donde el realizador se nutre leyendo libros, artículos, viendo películas sobre el tema, consultando bibliotecas, etc. Cuanta más información se tenga sobre el tema del documental, se poseerá una mayor libertad a la hora de filmarlo ya que ese gran conocimiento previo sobre lo que se quiere contar permite visualizar mucho mejor el concepto, tanto a nivel visual como a nivel narrativo. En consecuencia, nace de esta fase una especie de 'guion imaginario'. Imaginario porque simplemente se escribe lo que se desea encontrar, pero realmente nunca se sabe hasta el momento del rodaje.
3. A esto le sigue la fase de buscar y establecer las localizaciones y personajes protagonistas del documental, si es que los tiene. En un principio es conveniente visitar los lugares de filmación antes del rodaje para así conocer bien el lugar donde se va a rodar y poder definir correctamente los recursos narrativos para el documental como son los personajes y los sentimientos para transmitir, la acción y la preparación del rodaje. Estos tres recursos están relacionados entre sí, porque una vez se consigue dar con los personajes que más conocen el tema del que se trata, se pueden tomar apuntes sobre diferentes acontecimientos que van a acontecer y así pensar como complementarlos con imágenes. Y a todo esto se le suma una mejor preparación del rodaje, aunque según Erwin Leiser "El que hace no – ficción se lanza siempre a un viaje hacia lo desconocido, a lo incierto". Porque por mucho que se tenga preparado y previsto cosas como escenas, entrevistas o acontecimientos, una vez se está en el rodaje, nunca se sabe si esto se cumplirá o si se sufrirán cambios.
4. En relación con esto, es justo en la preparación del rodaje cuando se da con una tercera versión del guion, empiezan a surgir ideas preconcebidas tras una visita a las localizaciones e identificación de los personajes que ayudarán a tener una visión e información mucho más detallada sobre el tema a tratar.
5. Pero a pesar de tener una versión del guion bastante completa y con información suficiente como para planificar el documental, se sigue manteniendo abierto el guion hasta la última fase de creación: el montaje. Esta es una fase clave para la última versión del guion. Guzmán (1997) afirma que "se reescribe con imágenes la película definitiva". Por eso se debe tener en cuenta siempre que es muy complicado filmar las ideas preestablecidas en planos que las transmitan literalmente, y que en el montaje se darán cambios siempre en positivo hacia el resultado. Para esta última versión, es importante tener en cuenta también el recurso narrativo de las entrevistas ya que pueden servir para añadir información o conceptos que no se han podido transmitir visualmente con imágenes. Como también el sonido como un recurso importante y gran factor a tener en cuenta para la narración del documental. (p. 163 – 176).

Todo esto podemos resumirlo en cuatro puntos clave que propone Feldman (s.f) en su artículo *Taller de documental*, para desarrollar una narrativa y tener en cuenta lo siguiente para la redacción de un guion:

- Establecer la finalidad del filme y un público objetivo
- Determinar las escenas y elementos previsibles en una primera versión del guion para el documental
- Describir tentativamente las escenas imprevisibles
- Completar el guion en la fase de montaje

Este mismo autor, también señala que dentro del propio guion existen subdivisiones, que se separan en objetivas y subjetivas. Las objetivas separan un decorado de otro, en este caso un lugar de rodaje de otro. Y estas separaciones algunas veces pueden verse reflejadas en la sinopsis del proyecto. Por otro lado, las subjetivas separan narrativamente el contenido de lo filmado. Se separa por escenas (tomas unidas normalmente por un lugar, pero también pueden estar unidas por alguna anécdota), secuencias y partes.

Para concluir, está claro que es primordial para la realización de documental tener en cuenta todas las fases de las que se ha hablado anteriormente para la evolución y buena organización para así obtener un buen resultado final. Pero no es lo único que se debe tener en cuenta. Algo de lo que no se ha hablado y es de extrema importancia para la redacción del guion, es del respeto grandísimo que se debe tener hacia las vidas de las que estamos hablando y tener claro cuál es el mensaje que se quiere dar antes del rodaje. Si eso lo tenemos claro será mucho más fácil planificarlo: se sabrá qué tipos de planos requiere la historia, qué es más importante filmar y qué es menos importante, se planificarán entrevistas para reforzar el mensaje, etc.

Si con toda la información que se recopile y con toda la planificación, no se tiene en cuenta a la vez a las personas de las que se habla, o a los acontecimientos de los que se hablan y el respeto que se debe tener hacia ellos, el documental no se sostendrá, ya que sin factores tan importantes como son la empatía, el respeto y la ética, no se obtiene un documental de calidad.

2.3 La importancia del montaje para la construcción de la narrativa

Como se ha comentado anteriormente, el montaje es la última fase de guion en la construcción de la narrativa de un documental. Después del rodaje y en la sala de montaje, es el momento en el que se elige el orden de la historia, así como también el ritmo y la forma. Y es aquí cuando entra en juego el sonido como un elemento sumamente importante para el lenguaje del producto final. Igual que se construye el documental a partir de las imágenes filmadas, también se le otorga cierto estilo a través del sonido.

Según Baudry (1999, p. 68) en su artículo *Montaje y dramaturgia en el cine documental*, el montaje es una parte creadora muy importante del documental, que se encarga de construirlo todo como un conjunto que tenga cierta continuidad. Es una constante asociación de ideas intensas y además “la ausencia de guion previo, que viene a reemplazar el dispositivo de rodaje característico del documental, permite una gran libertad al momento del montaje.”. Lo cual quiere decir que, a diferencia del proceso de los productos de ficción, donde si está establecido un guion literario, guion técnico y planes de rodaje, es decir, que se construye la historia con sus cortes, determinados

planos y ritmo (aunque en la sala de montaje siempre hay cambios, ya sea ficción o no ficción), en el documental ocurre algo muy diferente. Como el carácter del guion de un documental siempre es abierto, y hay una serie de escenas que son imprevisibles, a la hora de montarlo se tiene una mayor libertad ya que se pueden encontrar *in situ* ciertos vínculos en la estructura que todavía no se habían visto.

El montaje te ofrece diversas posibilidades con las que se puede jugar y existen diferentes formas de trabajar con el montaje, tipos de montaje que determinarán la estructura y el estilo del propio documental. Uno de ellos, como indica Baudry (1999), es el montaje paralelo a través del cual se trabaja con varias secuencias.

Consiste en que a cada una de las secuencias se les establece un tema, y todo el tiempo se asocian ideas y vínculos entre ellas. Se puede decir que se trata de un tipo de montaje más sentimental, porque se encamina según lo que la situación haya transmitido al editor/a. Es una técnica que se utiliza con gran frecuencia en el mundo cinematográfico y se utiliza para montar secuencias que “se desarrollan simultáneamente en el tiempo y que el espectador las ve de manera alterna” (Soler, 1998, p. 144)

Un gran ejemplo de este tipo de montaje es *La Vrai vie dans les bureaux* (Jean – Laus Camolli), película en la que se trabaja con cuatro tipos de secuencias, pero siempre girando en torno a las entrevistas que se realizan a las funcionarias. Había entrevistas a mujeres dentro del local de la Seguridad Social, que caminaban por allí y hacían la entrevista seguidas de un *travelling*. También discusiones entre las mujeres mientras estaban trabajando y diferentes planos recursos de las oficinas, pasillos, etc.

Con todas estas secuencias filmadas, Baudry (1999) decidió acudir al montaje paralelo y no utilizar las imágenes únicamente como algo informativo, sino asociarlas y mezclarlas entre ellas para que el conjunto tuviera un sentido y además que funcionara la crítica que se pretendía hacer. La autora se dispuso a establecer unos temas en torno a los que giraría el montaje. Estos temas eran la prisión que significaban las oficinas de la seguridad para estas mujeres, y como el tiempo avanzaba y ellas seguían en el mismo sitio. (Baudry, 1999, p. 69). Temas que se pueden ver reflejados en el resultado a través del montaje, donde se puede ver como al mismo tiempo que se entrevista a las funcionarias, trabajan en esas oficinas de una forma poco alegre y motivadora, y mientras se muestran todas las instalaciones donde ellas se sienten encerradas, como si de una prisión se tratara.

En relación con esta forma de contar una historia y antes de mencionar otros tipos de montaje, un concepto importante sobre el que habla Baudry (1999) es el de la verdad cinematográfica. La autora defiende que la tarea de la editora no es únicamente tener en cuenta la palabra, sino también el espacio cinematográfico que crea el cineasta donde sucede la acción. No solo es necesario dotar de significado al tema del que se habla sino también al lugar, al espacio cinematográfico que se construye a partir de un espacio real de referencia, como ocurre con el filme *La Vrai vie dans les bureaux*. Al fin y al cabo, se está hablando de cine, y el cine es cine cuando se percibe lo invisible a través de lo visible. Esto se puede ver reflejado en la película de la que se está hablando, como a través de espacios visibles filmados como son los pasillos y las instalaciones donde trabajan las funcionarias, se les otorga un significado de opresión y poca libertad para ellas.

Todo esto no se trata más que de una constante relación entre espacio – tiempo en el filme, con la que el cineasta puede jugar a su gusto y crear su propio lenguaje dentro de la película. Un ejemplo sobre esto es la película *Le vie est immense et pleine de dangers* (Denis Gheerbrant), la cual posee una esencia poética e interior. Habla sobre la

enfermedad de un niño que está en un hospital, y todo el proceso por el que pasa el niño. El carácter de la película es muy intimista. Diferencia el lenguaje entre cuando el niño está en el hospital y cuando logra salir. Todos los planos del hospital son cerrados, primeros planos que acompañan al pequeño. Incluso se crea una especie de *leitmotiv*, siempre se utilizan planos del cielo para hablar del mundo exterior al hospital. Sin embargo, cuando consigue salir del hospital, el lenguaje cambia a planos mucho más abiertos, que demuestran la nueva convivencia del niño con su cuerpo y su nueva vida. (Baudry, 1999, p. 71)

Pero no solo se encuentra el montaje paralelo como técnica de edición para documentales. Francés (2003) en su libro *La producción de documentales en la era digital*, diferencia otros tres tipos de montaje según su forma de edición, estilo y lugar de difusión.

El primero es el montaje lineal, que se podría categorizar como el tipo de montaje más narrativo, ya que sigue una línea argumental marcada por el orden de los acontecimientos de forma continua. Carece de grandes saltos narrativos y es el más utilizado para los documentales divulgativos. Es el que más se acerca a los reportajes o docurreportajes, a un cine más informativo.

También se puede seguir una línea de edición que consista en juntar secuencias sucedidas en sitios y momentos diferentes, pero dotarles de sentido en el montaje. Se estaría hablando aquí de un montaje discontinuo, el que más se utiliza para pantallas grandes. Tanto es así que “autores como Luis Tomás Melgar lo consideran como el montaje propio del documental” (Francés, 2003, p. 36).

Y, por último, existe el montaje ideológico, a través del cual se conectan las diferentes secuencias de forma simbólica y metafórica. Posee “grandes dosis de énfasis en el formalismo esteticista a partir de un montaje muy creativo y laborioso.” (Francés, 2003, p. 37).

Para concluir, el montaje es una pieza fundamental como parte del proceso del guion de un documental y también como herramienta que se utiliza para otorgarle a una obra su propio estilo y lenguaje cinematográfico. No es más que una forma de cimentación y puente hacia la construcción de una historia a través de las imágenes en movimiento, los cortes (duración de estas imágenes) y el sonido. Esto se puede entender mejor con la referencia de Baudry (1999), que menciona al filósofo Gilles Deleuze con un extracto de una charla que dio en la escuela de cine de Francia, que dice lo siguiente

“Yo digo que hago filosofía, es decir, que trato de inventar conceptos. Si yo digo, ustedes que hacen cine, ¿qué es lo que hacen?

Ustedes, lo que inventan, no son conceptos -ese no es su oficio- sino lo que se podría llamar ‘bloques de movimientos/duración’. Si se fabrica un bloque de movimiento/duración, tal vez se hace cine. No se trata de inventar una historia o rechazarla. Todo tiene una historia. La filosofía también cuenta historias. Historias con conceptos. El cine cuenta historias con bloques de movimiento/duración. La pintura inventa otro tipo diferente de bloques. No son ni bloques de conceptos, ni bloques de movimiento/duración, sino supongamos que son bloques de líneas/colores. La música inventa otro tipo de bloques, completamente particulares. Al lado de todo esto, la ciencia no es menos creadora. Yo no veo muchas oposiciones entre las ciencias y las artes.

Si agrupo todas estas disciplinas que se definen por su actividad creadora, diría que hay un límite que es común a todas estas series de invenciones, invenciones de funciones, invenciones de bloques de duración/movimiento, invenciones de conceptos, y es el espacio-tiempo. Si todas las disciplinas comunican en conjunto, es al nivel de lo que no se deduce jamás por sí mismo, sino que está como comprometido en toda disciplina creadora, es decir, la constitución del espacio/tiempo.” (p, 70).

En definitiva, que a pesar del montaje ser la última fase de guión y narrativa en un documental, es una pieza fundamental ya que a través de él se pueden transmitir unas cosas u otras, dependiendo de la intención del autor y por supuesto, el editor. El montaje se encarga de organizar todas esas piezas de movimientos y duración mencionadas anteriormente para otorgarle a la pieza final un sentido y coherencia.

3. FESTIVAL DE GANESH CHATURTHI Y SU TRADICIÓN

3.1 Historia y origen del festival

El festival de Ganesh Chaturthi es un festival que se celebra para venerar a uno de los Dioses más importantes de la religión hindú, Ganesh. Para la población hindú representa la sabiduría y la prosperidad.

Las fechas de celebración suelen variar según el calendario lunar hindú, pero normalmente se celebra a finales de agosto hasta la primera o segunda semana de septiembre, depende de cómo caiga cada año. La festividad dura diez días y se celebra sobre todo al oeste y al sur de la India, en los estados de Maharashtra, Goa, Gujarat, Karnataka y Andhra Pradesh.

Uno de los sitios donde es más significativo el festival es en Mumbai, ya que se trata de una celebración masiva. Por ejemplo, a lo largo de toda la ciudad se colocan más de 10.000 estatuas de barro de Ganesh para su adoración y ofrendas.

Este festival ha sido celebrado desde tiempos ancestrales, por lo que existe una larga y arraigada tradición que tiene mucho apego emocional por parte de los hindús, ya que son fechas en que las familias se reúnen y lo celebran. Incluso los más jóvenes están muy conectados con la festividad.

En sus orígenes, el festival únicamente se celebraba de forma privada, cada familia lo celebraba en sus casas. Pero a finales del SXIX, Lokmanya Tilak, un nacionalista indio, decidió transportar el festival a las calles convirtiéndolo en un festival nacional y así simbolizar la unión del país ante la invasión británica. El primer lugar donde se celebró la festividad en las calles fue en Pune.

Se convirtió en una celebración lleno de arte: teatro, poesía, danza, música, etc. Y permitió que todo el mundo, fuera de la casta e independientemente de su posición social pudieran reunirse, ya que en ese momento las leyes británicas lo prohibían. Fue todo un acto de religión, fe, unión y también revolución.

En el aspecto mitológico, se conoce que Ganesh es el hijo de Shiva y Parvati. Es una deidad con cuerpo humano y cabeza de elefante. ¿Por qué posee una cabeza de elefante? Pues bien, al poco tiempo de nacer Shiva le cortó la cabeza, y ante el disgusto de su madre, prometió sustituirle la cabeza por alguna del primer ser vivo que pudiera, y finalmente resultó ser un elefante.

Pero no es casualidad que tenga cabeza de animal y cuerpo de humano, ya que teniendo este aspecto representa la conexión entre la Madre Naturaleza por su cabeza y la Madre Tierra. Es también el Dios de la naturaleza y el ecosistema, aparte de representar la sabiduría y prosperidad. De hecho, es tanta esta conexión, que las esculturas están hechas con arcilla como un símbolo de naturaleza.

La arcilla es un material no contaminante, y de esta forma se cuida el ecosistema y se establece una conexión total entre naturaleza y ser humano.

3.2 Simbolismo

Como se ha comentado anteriormente, el Dios Ganesh representa en la religión hindú la sabiduría y la prosperidad. Pero también se trata de una deidad directamente relacionada con la naturaleza.

Su imagen es siempre representada con cuerpo de humano y cabeza de elefante, lo cual simboliza la unión entre lo divino y lo animal. La cabeza de elefante aparte de tener su historia mitológica es también un símbolo de sabiduría y auspicio.

Pero además de tener cabeza de elefante y cuerpo humano, Ganesh también es representado con cuatro brazos, porque el hecho de que la deidad tenga cuatro brazos y no dos brazos como cualquier humano, hace que se convierta directamente en un ser supernatural y que se le observe como tal, sino se pensaría que es un ser común y no se le daría esa importancia divina. Cada uno de los brazos sujeta cuatro atributos con su correspondiente simbolismo y significado.

Estos cuatro atributos suelen ser: una soga para conducir a sus practicantes por el sendero espiritual, un hacha para cortar sus ataduras e intentar alcanzar la liberación, un dulce (normalmente el 'Modak') como regalo o recompensa a sus devotos y por último, una especie de cuerda con una flor para tirar más de ella y llegar a la meta.

No solo los cuatro brazos de la deidad está llena de simbolismo, sino toda la imagen en sí. Empezando por la cabeza de elefante, las orejas y la cabeza grande del animal representan el pensar a lo grande y escuchar más. Sus ojos pequeños representan un símbolo de concentración para ir por el buen camino y llegar a la meta. Es como una representación de una mirada crítica y perceptiva, Ganesh puede ver tanto el bien como el mal y darse cuenta de todo. Por otro lado, suele tener un colmillo roto y uno entero en representación retener todo lo bueno y expulsar lo malo de cada uno, pero también explica las dificultades que se pueden encontrar a lo largo de la vida, no todo es tranquilidad.

En la mayoría de las esculturas se suele colocar la trompa hacia el lado izquierdo. Esto ocurre simplemente por posición natural del animal.

Y siguiendo el orden de arriba hacia abajo, la gran tripa de cuerpo humano representa la capacidad de digerir todo lo malo y lo bueno de la vida y digerirlo desde una paz interior absoluta.

A sus pies se encuentra la 'Prasada', un conjunto de dulces que se utiliza como símbolo de que todo el mundo está a tus pies y puedes pedir lo que deseas, por eso la colocación junto con los pies. Los dulces más comunes que se preparan para esta ofrenda en Goa son el 'Modak' y el 'Nevri'.

Así como el ratón en la parte inferior derecha al lado de sus pies, en representación del deseo incontrolado que puede generar el caos. Los roedores son muchas veces los

responsables de la destrucción de las cosechas y se muestra sometida antes Ganesh, y de esta forma cesa el destrozo de cosechas. Ganesh también es una deidad agrícola.



Figura 1. Imagen de la deidad - Rodaje Kolhapur. Fuente: propia.

Todas las esculturas que se hacen para la construcción de los altares tanto para las celebraciones privadas como la celebración pública en las calles tienen detrás suyo un gran proceso de artesanía. Se realizan todas desde cero con materiales como la arcilla y existen talleres donde los artesanos ponen a la venta todas las esculturas realizadas.

Por otro lado, para la preparación de los altares que se explicará con más detalle más adelante, se le otorga al Ganesh decorativos como son los collares hechos artesanalmente con flores en símbolo de protección. Como también ofrendas de alimentos como son los dulces o diferentes frutas (plátanos, piñas, etc) en símbolo de agradecimiento a la deidad y de, una vez más, conexión con la naturaleza. ¹

¹ La información ha sido extraída de: *The book of Ganesha* (Royina Grewal, 2009) / <https://statetimes.in/epaper/uploads/2019/09/01/15.pdf> / https://www.cultura.gob.ar/el-cumpleanos-de-ganesh-por-que-se-celebra-ganesh-chaturthi_6479/ / <https://www.viajedorindia.com>. Además de la entrevista al historiador Prajal Sakhardande.



Figura 2. Ofrenda de alimentos - Rodaje en Candolim. Fuente: propia.

3.3 Rituales y tradición

La adoración y ofrenda al Dios Ganesh tiene todo un proceso que abarca desde la compra de las esculturas y la preparación de los altares hasta el paso final de arrojar el Ganesh al agua como última etapa y cierre de la celebración.

En primer lugar, antes de las primeras oraciones y ofrendas de las familias al altar de la deidad, existe una preparación previa. Tanto para las calles como para las casas familiares, los practicantes acuden a los mercados locales para comprar los decorativos para las ofrendas. Esos decorativos suelen ser collares de flores hechos a mano en los mercados para colocárselos a la deidad en el primer acto de ofrenda, y también frutas que se suelen colocar encima del Ganesh como ofrenda. Es fruta de temporada supuestamente recién cogida de la naturaleza y transportada a las casas.

La fruta por excelencia que tiene un gran simbolismo en la religión hindú, es el coco, en representación del deseo y también se utiliza a menudo en las bodas y se le otorga a la novia cuando ya está comprometida con un hombre, y en relación con esto, al lado del altar de la deidad, se establece un pequeño altar a los padres de Ganesh, Shiva y Parvati, y en este altar suele ponerse una bandeja con un coco y flores como símbolo de la unión de estos dos.



Figura 3. Compras en mercados locales - Rodaje en Panjim. Fuente: propia.

Además, para poder realizar estos altares, deben comprar antes en los talleres artesanales las esculturas creadas también a mano y con arcilla. Cada familia puede hacerle un encargo al artesano y pedirle como quiere que sea su escultura: qué colores, qué tamaño, etc.

Otro elemento muy importante en el ritual para la construcción de los altares, son los dulces que se le ofrecen a Ganesh en símbolo de

agradecimiento por su guía por el buen camino. Estos dulces también están hechos a manos por las mujeres de cada familia. Se reúnen y dedican horas y horas para hacerlos. La mayoría de ellos suelen estar hechos de coco, y el dulce más famoso que se hace es el 'Modak', hecho de cardamomo, jengibre, coco y harina.



Figura 4. Preparación dulces - Rodaje en Candolim.
Fuente: propia.



Figura 5. Preparación dulces - Rodaje en Candolim.
Fuente: propia.

Tras tener listos todos los elementos necesarios para la construcción del altar, las familias se reúnen en sus casas y lo montan para invocar la presencia de Lord Ganesh. Toda esta preparación del altar es también una ceremonia a la que se le llama 'Pranapatrishhtha Puja'. Consiste en la repetición de mantras en sánscrito mientras montan todo el altar y tras ser montado, celebran otro culto a la deidad en la que le dan sus ofrendas, como son el coco, el arroz, los dulces, etc.

A partir de este momento, todos los días se celebran estas de ceremonias en las casas, pero también están los Ganeshes de las calles a los que también se visita y se realizan las mismas ofrendas y oraciones, pero de un modo público.

Todas estas ceremonias de las que se habla se llaman 'aartis', en las cuales además de la adoración al Dios, el recital de mantras y las ofrendas de agradecimiento, también están llenas de música (normalmente son instrumentos de percusión) que acompañan a las oraciones que hacen todos juntos.

Se puede decir que el día final de esta festividad es el más importante, ya que se celebran los 'aartis' finales tanto en las casas como en las calles, y todos estos terminan de la misma forma: las calles se llenan de gente para llevar las esculturas del Ganesh al agua, se suele lanzar a ríos, mar o lagos. Este es el final de la deidad como símbolo de vuelta a la naturaleza que es de donde proviene.

No obstante, también representa la permanencia de la fe en todos los creyentes. A pesar de que se destruya el Dios, la energía no desaparece y la creencia tampoco.

Todo este trayecto hasta el agua no es en vano, se organizan pasacalles llenos de gente en los que los protagonistas son la música y la danza mientras se acompaña al Ganesh en su camino hacia la destrucción. El Dios se lleva consigo toda la mala fortuna hasta el año siguiente. Pero antes de que sea tirado al agua, se ejecuta una última ceremonia

Oraciones, mantras y ofrendas al Ganesh siguen siendo imprescindibles antes de lanzarlo al agua. A este último ritual se le llama 'Ganesha Visarjan'.



Figura 6. Pasacalle del 'Ganesha Visarjan' - Rodaje en Candolim. Fuente: propia.

4. RESULTADOS

Este apartado se divide en tres subapartados. En el primero de ellos se desarrollan los diarios de las fases de preproducción, rodaje y montaje, donde se ve toda la ideación y evolución del documental con los cambios sufridos a lo largo de todo el proceso. Lo cual lleva al siguiente subapartado, en el cual se presentan tres guiones diferentes según la fase (preproducción, rodaje y montaje como guion final). Es decir, diferentes versiones de guiones según se avanza en investigación y/o planificación, tal y como plantea Guzmán (1997), mencionado anteriormente.

Y, por último, se plasma el resultado final en cuanto a la estructura y la narrativa del documental, haciendo referencia a los diferentes referentes como Vertov y Godard, y su influencia en el planteamiento de nuestro documental, ya sea por cómo concibe el propio director el cine o por aspectos técnicos que emplean en sus obras. También en qué nos hemos basado para la creación de la estructura del filme, como son conceptos y transmisión de ciertos sentimientos como es la fe.

4.1 Diario de preproducción, rodaje y montaje.

Para entender la evolución del guion y de la narrativa del documental a través de la investigación-acción y de la producción del documental experimental *Chaturti, un camino por India*, se han realizado tres diarios diferentes donde se puedan ver reflejadas las diferentes fases y la evolución de las ideas, desde qué grabar, para quién grabarlo y cómo contarlo; hasta los diferentes imprevistos surgidos sobre todo en el rodaje que hace que tengas que cambiar o modificar ciertas cosas que querías contar. Pero como bien se ha comentado anteriormente, el guion de un documental siempre está abierto a cambios, aunque existan pasos a seguir para su elaboración, se debe tener en cuenta que la mayoría de las veces surgirán imprevistos que afectarán a tu historia.

Estos tres diarios están divididos en:

- 1) diario de preproducción
- 2) Diario de guion de rodaje y
- 3) Diario de guion de montaje (como última fase de la elaboración de un guion en el documental).

DIARIO DE PREPRODUCCIÓN

Se ha apostado por dividir este diario centrado en la preproducción del documental experimental en tres fases, tal y como plantea Guzmán (1997) el proceso de guion en una pieza de no ficción:

1. **Definición de la idea y públicos:** En la primera fase, ya sabíamos que íbamos a contar 'algo' sobre el festival de Ganesh Chaturti. Ese era nuestro acontecimiento principal y sobre el que giraría todo el documental. Ahora bien, para desarrollar mejor nuestra idea y antes de empezar con la fase de investigación y planificación, era importante plantearse algunas preguntas que como se ha comentado anteriormente plantea Feldman (s.f) como: ¿Qué? ¿Para quién? ¿Con qué finalidad u objetivo? Pues bien, la primera pregunta era obvia: el festival de Ganesh. Y más tarde decidimos que nuestro público sería joven – adulto, interesados/as en la cultura y la diversidad. Pero es cierto que cualquier persona que esté interesada en conocer una realidad totalmente diferente y lejana a la occidental, podría ser consumidor/a de nuestro documental. Además para esta primera idea fue importante categorizar nuestro documental según Guzmán (1997) y se supo que se trataba de una pieza basada en un acontecimiento específico. En este caso el festival de Ganesh Chaturthi. Y, por último, algo que tuvimos bastante claro desde el principio, era que el objetivo de realizar este proyecto no era otro más que mostrar y dar a conocer el festival como puente hacia un conocimiento sobre parte de una cultura (en este caso la hindú) y religión muy diversa a la nuestra, y además, de una forma no convencional. Es decir, producir un documental no narrativo y alejado de las estructuras clásicas en la no ficción.
2. **Investigación:** Entramos ya en la fase de investigación a través de libros, vídeos, artículos, e incluso llamadas telefónicas con los familiares que nos íbamos a alojar, que nos explicaban en qué consistía el festival, cuáles eran sus fases y qué ocurría cada día (de forma aproximada).
El libro que más información nos aportó para conocer todo el festival y sus fases, rituales y tradiciones fue *The book of Ganesh* de Royina Grewal. De aquí pudimos entender sobre todo los pasos para la adoración de la deidad y los mantras que se recitaban mientras esos pasos se desarrollaban.

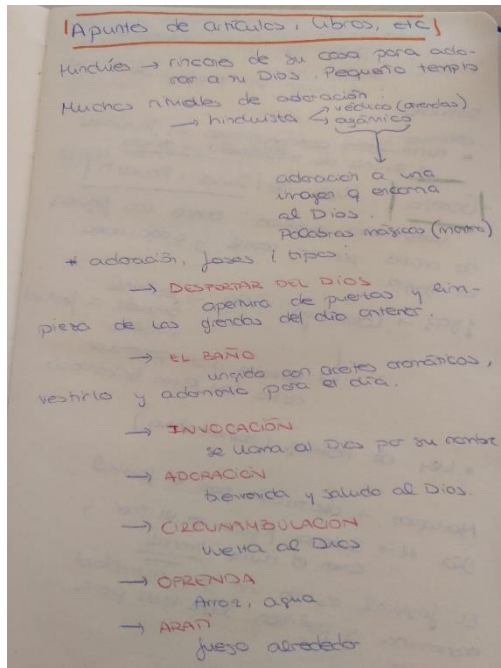


Figura 7. Imagen de apuntes previos al rodaje sacados del libro *The book of Ganesh*. Elaboración propia.

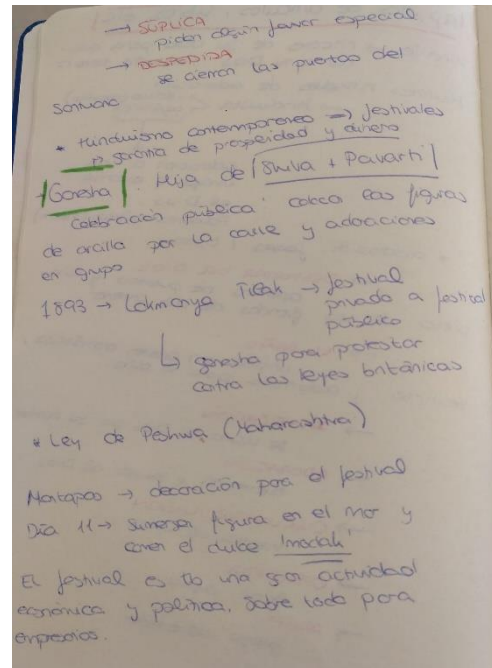


Figura 8. Imagen de apuntes previos al rodaje sacados del libro *The book of Ganesh*. Elaboración propia.

Además, consultamos algunos artículos digitales que nos aportaron información sobre el gran simbolismo que poseía la figura del Dios Ganesh y también su historia.

3. **Planificación y reproducción:** Tras este periodo de investigación, entramos en la tercera fase. Fase de planificación en la que pudimos determinar ciertas cosas como las localizaciones, las entrevistas que realizar y el rodaje planificado por días y acontecimientos.

Respecto a las localizaciones, estos eran los sitios donde íbamos a rodar: Candolim, Kolhapur y Panjim.

En Candolim residían nuestros familiares y por lo tanto era nuestro lugar de residencia. Además, allí visitaríamos las casas de los familiares para poder ver como se celebra esta festividad en las casas y a nivel familiar, que es como se celebraba en sus orígenes antes de también celebrarse en las calles.

Y, por el contrario, nos iríamos a la ciudad de Kolhapur para poder rodar la celebración en las calles, la oración al Dios Ganesh, los pasacalles, las ofrendas, etc.

En Panjim, capital de Goa, también residían unos familiares que nos enseñarían de nuevo sus rituales y ofrendas, y además el proceso hasta ellas, como la elaboración de dulces, preparativos de comida, compra de decoración, entre otros.

Como es obvio, no podíamos realizar una visita previa a las localizaciones para ubicarnos y hacernos una idea, sabíamos lo que nos comunicaban desde allí, y las posibilidades que nos ofrecían estos tres sitios no las supimos hasta que no

nos vimos allí con cámara en mano y rodando. Cosa que por el tipo de documental que queríamos hacer nos benefició bastante, porque fue un rodaje algo experimental e improvisado, y más tarde sabremos por qué.

Con toda la información que teníamos sobre el festival y los rituales, decidimos marcarnos una serie de 'escenas previsibles', que si o si nos iba a tocar rodar y contar. Son las siguientes:

EN EXTERIORES: Pasacalles como ritual final y ofrendas públicas al Dios Ganesh. Aartis en las calles – Fase final del ritual donde la escultura del Ganesh lo devuelven al agua, a la naturaleza, justo a dónde ha nacido.

EN INTERIORES: Aartis – Decoración de los altares con frutas y flores como ofrendas – Elaboración de dulces también como parte de la ofrenda – Cantos en sánscrito como parte de las ofrendas y rituales al Ganesh.

Por lo que, si existían una serie de escenas previsibles, también teníamos que dejar hueco y posibilidad a que ocurrieran cosas imprevisibles, y tendríamos que ir amoldándonos a ellas.

Pero aparte de pensar en recursos que se alejaran de lo clásico y narrativo, sí que decidimos que era necesario realizar entrevistas a diferentes personajes que íbamos a tener la oportunidad de conocer y hablar con ellos, aunque su posterior utilización fuera incierta. Nuestros personajes para entrevistar eran:

1. Monje hindú
2. Familiares locales de Candolim y Panjim
3. El matrimonio de familiares con el que vivíamos
4. Gente local que pudiéramos entrevistar en los pasacalles

ENTREVISTA FAMILIAR

¿Cuáles son las fases del ritual?

¿Tienen algún significado los decorativos?

¿Qué significa para ti esta festividad?

Figura 9. Ejemplo de entrevista 1. Elaboración propia.

ENTREVISTA MONJE

¿Ha ido cambiando el ritual y la tradición o se ha mantenido en el tiempo?

¿Qué significa para ti el Dios Ganesh?

¿Cuántos días dura la festividad?

Figura 10. Ejemplo de entrevista 2. Elaboración propia.

Por último, y teniendo en cuenta las escenas que teníamos previstas y después de planificarnos con los familiares, teníamos el rodaje organizado de la siguiente manera:

- DÍAS DEL 1 AL 4 (Del 28/08 al 02/09): Primeros días de rodaje en interiores, en las casas de los familiares. Filmación de los preparativos (decoración, preparación de la fruta, ensayo de aarti).
- DÍA 5 (02/09): Día oficial del festival. Nos desplazamos a la capital, Panjim. Allí sabemos que comeremos con los familiares como parte de la celebración. Después de esto se realizarán los cantos, ofrendas al Ganesh y bendiciones a la comida.
- DÍA 6 (03/09): Última fase del ritual. Las familias devuelven al dios Ganesh al agua (ya sea río o mar) como símbolo de devolver al Dios a la naturaleza, que es de donde proviene.
- DÍAS DEL 7 AL 10 (Del 04/09 al 07/09): Viaje a Kolhapur. Rodaje en exteriores. Visita a todos los Ganeshes posibles de las calles para filmar la celebración de la festividad en las calles.

Para concluir, a parte de haberse organizado y pensado la idea principal, tener claras las localizaciones y los días que se rodada en cada lugar. Se hizo un planteamiento previo de ciertas características estilísticas (tipos de planos, movimientos de cámara...) que harían que el filme pudiera posicionarse en el género experimental. Por lo que se pensó en los siguientes recursos estilísticos:

- **Repetición de planos** en algunas secuencias y cambios de angulación en esos mismos planos.
- Encuadres y **angulaciones poco comunes** de planos.
- Grabación frecuente de planos con **cámara al hombro**, para dotar a la acción de realismo y espontaneidad
- **Juegos de velocidades** con las imágenes. Es decir, que en el posterior montaje de la pieza se jugaría con cámara lenta, cámara rápida, etc.
- Grabación de clips de sonido ambiente para su posterior utilización en el montaje como sonido extradiegético.
- **Planos encadenados** de rostros. Es decir, planteamiento de encuadres tipo retratos de diferentes personas del lugar en los que figura-fondo se muestren totalmente distinguidos, utilizando lentes que nos permitan realizar este tipo de planos. En nuestro caso sería con una de 35mm.
- Pero lo que más claro se tenía para realizar el documental, era su carácter no narrativo. Esto se recalcaría más adelante del montaje, **huyendo de una narración cronológica** y común como se hace en los documentales clásicos, queriéndose en todo momento transmitir sensaciones y conceptos específicos, y no una historia lineal al uso.

DIARIO DE RODAJE

En esta segunda parte del diario se podrán observar los cambios que se sufrieron una vez estábamos allí. Se continuará en este diario la planificación por días reflejando, así como el rodaje se adaptó a los cambios y a las escenas imprevisibles. Los principales cambios se dieron en la organización de los días y en las entrevistas. Sucedió de la siguiente manera:

- DÍA 1 (29/08): Rodaje en Candolim, la ciudad donde se vivía. Se rodó en unos talleres artesanales donde los artesanos locales construían las esculturas de los Ganeshes, y así la gente de la zona iba a comprarlas allí para después decorarlas en sus casas y realizar los aartis (ceremonias). Esa misma noche, se rodó como las mujeres cocinaban los dulces como parte de la ofrenda que se le hacía al Dios Ganesh.
- DÍA 2 (30/08): Nos desplazamos al gran mercado de Panjim, donde todo el mundo compra las frutas y decorativos (flores, luces...) para el día de la celebración.
- DÍA 3 (02/09): Este día se estuvo tanto en Candolim como en Panjim. En las dos ciudades fuimos a casa de los familiares y conocidos, y se grabó en dos casas diferentes los aartis, la preparación de la comida y la decoración. Este fue el día en el que se sufrió un primer cambio más notable, pues se supo que no iba a ser posible entrevistar a un monje con el que ya habíamos hablado, pero que por problema de tiempo no podría asistir a la entrevista. Pero, por otro lado, se consiguió una entrevista con un profesor de universidad e historiador, llamado Prajal Sakhardande. De esto nos enteramos el día de antes, por lo que la noche anterior se preparó la entrevista para él. La cual se utilizó posteriormente como fuente de documentación e inspiración a la hora de narrar el filme.
- DÍA 4 (03/09): Primer día de rodaje en exteriores en Candolim en el que se filmó la calle de la ciudad y su movimiento. Además, se grabó el aarti final de nuestra familia protagonista, dónde son protagonistas los fuegos artificiales, la música y las oraciones al Dios.
- DÍA 5 (04/09): Este día únicamente se rodó la entrevista a nuestros familiares. Entrevista que suscitaba especial curiosidad ya que se trata de un matrimonio, Espe es española y Paresh de origen hindú, por lo que pudimos entender como una persona occidental se adapta a esta cultura. Y obviamente, también como Paresh se adaptaba a ella.
- DÍA 6 (05/09): Primer día de viaje a Kolhapur. A esta ciudad se iba explícitamente por filmar como se vivía la festividad en las calles, ya que es una ciudad donde existe mucho movimiento respecto a esto los días que dura el festival.
- DÍA 7 (06/09): Este día se volvió a rodar en exteriores, con la suerte de poder grabar a la escultura de Ganesh más grande del mundo. Además, también se filmó la entrevista a un familiar y amigo de la familia.
- DÍA 8 (07/09): Continua el rodaje en exteriores, pero tuvimos una gran sorpresa. Nos enteramos ese día, que antes de los pasacalles como parte final de la festividad, se reunían como grupos de batucadas para tocar e ir presidiendo la ceremonia. Se consiguió dar con un grupo de batucada para poder filmar los ritmos a los que se iban por las calles de Kolhapur.

Y, por otro lado, se hizo la entrevista a una de las matriarcas de nuestra familia protagonista, que nos explicó en qué consistía la realización y el trabajo de todos esos dulces que las mujeres elaboran durante muchísimas horas día tras día, aparte de darnos su visión y vivencia respecto a esta festividad y qué significaba para ella.

- DÍA 9 y 10 (09 y 12/09): Rodaje de pasacalle en Candolim. Último día de celebración.

Y así es como fuimos adaptándonos a los cambios, tanto de entrevistas como de acontecimientos. Aunque independientemente de esto, teníamos claro era muy importante transmitir con el documental esta festividad no solo como un acto de fe muy profunda, sino también como unos días en los que se respira música, artesanía y unión familiar.

DIARIO DE MONTAJE

Tras el rodaje y la llegada a España, lo primero que se hizo antes de ponernos a montar fue hacer una reunión las dos directoras para realizar un *brainstorming* tanto para la construcción de la narrativa cómo para pensar la estructura del documental de la forma más aproximada que pudiéramos.

Ambas teníamos claro desde un principio que quien viera nuestro documental, tendría que sentir el viaje y las sensaciones que nosotras experimentamos allí de forma tan cercana y sincera. Por lo que se llegó a la conclusión de que, al tratarse de un documental experimental, huyendo de recursos excesivamente narrativos, lo mejor era establecer una serie de conceptos/sensaciones en los cuales deberíamos apoyarnos para el montaje de la pieza. En un principio se habló de estos conceptos: Fe ciega, artesanía y arte, familia y comunidad, compromiso, pureza y esperanza. Hasta que finalmente se decidió reducir a cuatro conceptos básicos: Fe, esperanza, unión familiar y artesanía. Ya que son los cuatro conceptos y características que más definen a esta cultura, tradición y festividad. Características que desde un principio se tuvo muy presente para plantear el documental y pensar cómo sería a nivel estilístico (planos, movimientos de cámara, etc) y así, saber cómo se plantearía el rodaje en cuanto a qué cosas grabar, de qué forma, qué material necesitaríamos...

Después de esto, se empezó a organizar y a realizar toda la visualización del material, organizándolo por días y acontecimientos. Proceso que duró aproximadamente dos meses por cuestiones de tiempo y horarios laborales.

Más tarde, se decidió organizar las secuencias y repartirlas entre las dos, y a medida que avanzáramos entrelazar las secuencias e ir haciendo los cambios necesarios.

A continuación, se expondrá la división de los días y del método de trabajo de montaje, según las secuencias repartidas para cada una. Dividiendo mi trabajo en periodos aproximados de cinco días por secuencia más el tiempo final para los últimos retoques.

1. **Montaje de la introducción:** se planteó que el primer plano del filme fuea un plano secuencia con *zoom out* y música extradiegética de cantos tradicionales que se grabaron en el rodaje. A esto le sigue una breve introducción a modo de resumen con planos claves que muestren la esencia de la festividad. Montaje dinámico y rítmico adaptado al sonido ambiente de mantras y tambores de las batucadas callejeras.

Primera imagen del documental de la deidad como una especie de personaje a través del cual gira toda la festividad de Ganesha.

2. **Continuación** a este ritmo frenético con corte. Empieza el camino hacia el bien, con los preparativos para la decoración de altares y adoración a la deidad. El montaje muestra aquí una especie de causa-efecto, pudiéndose ver como cada cosa y detalle que preparan, compran o crean, obtiene un resultado una vez construidos los altares con toda la decoración. Esculturas, alimentos, motivos decorativos y mantras caracterizan a la preparación de los altares, y cada vez que ellos se preparan para algo se ve reflejado posteriormente. Por ejemplo, si compran en mercados locales los alimentos para las ofrendas, más tarde se ve como estos alimentos se encuentran colocados en los altares a modo de ofrenda al Dios Ganesh.

En esta secuencia se utiliza también en forma de voz en off, una parte de las entrevistas de las que realizamos allí, justo el momento en el que habla sobre la relación de la deidad con la naturaleza y todo lo que le rodea.

3. **Montaje paralelo** de la secuencia en la que se puede ver el papel que desempeñan los hombres y las mujeres, por separado, ya que tienen una función y un papel totalmente diferente un género del otro. Únicamente los hombres son los que pueden realizar los aartis y la preparación de los altares. Las mujeres se encargan básicamente de la preparación de los dulces y de presenciar todos los actos junto con los hombres.

Se utiliza aquí el sonido de los mantras y cánticos de los aartis para marcar el ritmo de la secuencia y que tenga un estilo bastante marcado y característico.

4. La **siguiente secuencia** que se montaba, era la que más relacionada estaba con el concepto de fe. Se trata de una continuación de planos retratos en los que se ve a diferentes personas en lugares públicos venerar a la deidad, en la cual tienen puesta toda su fe y esperanza para realizar el camino hacia el bien.
5. Se continua con la utilización del **montaje paralelo** ya que funciona bastante bien para contar lo que queríamos. En este caso con una secuencia que entrelaza preparativos en sitios privados y públicos, con el fuego de por medio que es un elemento natural que se utiliza en los aartis para rezar a la deidad.
6. Y, por último, la **última secuencia** que yo montaba y que sería la última secuencia del documental, se trata de el aarti final del festival donde se existe todo un pasacalle y ritual para devolver a la deidad al lugar de donde viene, la naturaleza.

Decidí aquí solo hablar de esta fase del festival sin intercalar cronológicamente con otros aartis, o con otros sucesos por su importancia y peso dentro del

festival. En toda la secuencia se utiliza el propio sonido ambiente de los planos, sin utilizar de otros planos o música no diegética.

Por último, una vez montadas las secuencias a falta de los últimos retoques, Paloma Agraz y yo juntamos las secuencias de ambas y ultimamos enlace entre las secuencias, cambios de planos, de ritmo, etc. A falta de corregir el color de todo el documental que, por cuestión de fechas y plazos, decidimos corregir el color posteriormente a la presentación ya que se trata de un trabajo y proceso muy denso.

4.2 Evolución del guion y fases.

Como se ha visto anteriormente en el diario de preproducción, tras pasar por las diferentes fases, como son la idea, el objetivo, sinopsis, personajes, localizaciones, etc. Se ampliará en este punto esa información realizando un guion imaginario, tal y como propone Guzmán (1997), y a partir de esa primera versión, su evolución y cambios según ciertas necesidades como por ejemplo pueden ser quitar entrevistas, rodar escenas imprevisibles una vez allí, etc.

Previamente a la realización del guion imaginario y tras plantear la idea principal, escribimos una sinopsis para poder en la posterior escritura orientarnos mejor y organizar mejor las secuencias, teniendo claro lo que queríamos transmitir y contar. De forma que la sinopsis queda así:

El festival de Ganesha es uno de los acontecimientos más importantes del país asiático de la India. Artesanía, fe, familia y unión son lo que definen esta festividad.

Después de esto, sabiendo las escenas previstas y con lo que nos íbamos a encontrar, finalizamos la escritura del guion imaginario principal para organizar los conceptos que queríamos transmitir por localizaciones y el desarrollo de Ganesh Chaturthi. Fue el primer esbozo de lo que después nos llevaría a ciertos cambios según nuevas escenas y necesidades de rodaje. Por lo que quedó de la siguiente manera:

GUIÓN IMAGINARIO 1

Título: Ganesh Charturti, un camino por India.

Imágenes de exteriores, PG.

(SONIDO AMBIENTE Y MÚSICA HINDÚ)

INT. CASAS FAMILIARES CANDOLIM

Preparación de los altares por los hombres de la familia. Colocación de frutas, decorativos, y en última instancia la escultura del Ganesh.

PRIMEROS PLANOS: Detalles frutas y decorativos específicos.

PLANOS GENERALES: Captar la estancia donde se realiza el pre ritual. Convivencia familiar a través de los preparativos.

PLANOS MEDIOS: Retratos, planos medios en movimiento para dar sensación de movimiento y realismo. Planos inmersivos.

INT. CASAS FAMILIARES PANJIM

Preparación de los dulces y comida que forma parte de la ofrenda a la deidad, en las cocinas con las mujeres de la familia.

Previo al 'aarti'.

(SONIDO AMBIENTE)

INT. CASAS FAMILIARES PANJIM

Desarrollo del 'aarti' (ritual de adoración a la deidad) con ya todos los preparativos hechos (ofrendas con frutas y dulces, comida, fuego, altar con decorativos, etc).

Mantras musicales y cantos tradicionales hindús como ritual al Dios Ganesh.

PRIMEROS PLANOS: Detalles del altar y de los cantos con instrumentos típicos de la zona.

EXT. PASACALLES

Último día y fase de la celebración.

Trasladan la escultura del Ganesh al agua, acompañados de música tradicional hindú.

Aarti final antes de devolver al Ganesh a la naturaleza.

(SONIDO AMBIENTE DE LA MÚSICA DEL PASACALLE)

INT. CASAS FAMILIARES

Realización de entrevistas a los familiares.

En este punto se tenía clara la idea de que el documental debía transmitir - a través de las imágenes y del montaje – y contar todo el proceso de la celebración y adoración a la deidad, de una forma no narrativa. Es decir, sin necesidad de seguir un orden cronológico de los hechos pero que a su vez se entienda la importancia de la festividad y el peso de la fe para los hindús.

Este guion imaginario no es más que una organización de las secuencias como guía de qué grabar, siendo sensible a los cambios de orden entre secuencias y a añadir o quitar cosas.

De hecho, estos cambios vinieron dados en el rodaje, donde se tuvo que reescribir una segunda versión ya que sufrimos cambios. Desde el orden de secuencias que grabar en los días previstos, aparición de nuevas secuencias imprevisibles, hasta el cambio de ciertas entrevistas planificadas previamente:

GUIÓN IMAGINARIO 2

Título: Ganesh Charturti, un camino por India.

Imágenes de exteriores, PG.

(SONIDO AMBIENTE Y MÚSICA HINDÚ)

INT. TALLERES CANDOLIM

Talleres artesanales donde se realizan encargos por parte de las familias para la construcción de las esculturas de la deidad.

Proceso de pintura de las esculturas, grabación de las diferentes esculturas que se crean según la petición de cada familia.

EXT. MERCADO PANJIM

Los familiares compran todos los preparativos en los mercados locales de sus regiones (frutas, decorativos, etc).

Confección de collares de flores como decorativos en los mercados. Puestos de frutas que se utilizan como ofrenda en los rituales, tanto privados como públicos.

INT. CASAS FAMILIARES CANDOLIM

Preparación de los altares por los hombres de la familia. Colocación de frutas, decorativos, y en última instancia la escultura del Ganesh.

PRIMER PLANO: Detalles frutas y decorativos específicos.

PLANO GENERAL: Captar la estancia donde se realiza el pre ritual. Convivencia familiar a través de los preparativos.

PLANOS MEDIOS: Retratos, planos medios en movimiento para dar sensación de movimiento y realismo. Planos inmersivos.

INT. CASAS FAMILIARES PANJIM

Preparación de los dulces y comida que forma parte de la ofrenda a la deidad, en las cocinas con las mujeres de la familia.

Previo al 'aarti'.

(SONIDO AMBIENTE)

INT. CASAS FAMILIARES PANJIM

Desarrollo del 'aarti' (ritual de adoración a la deidad) con ya todos los preparativos hechos (ofrendas con frutas y dulces, comida, fuego, altar con decorativos, etc).

Mantras musicales y cantos tradicionales hindús como ritual al Dios Ganesh.

PRIMER PLANO: Detalles del altar y de los cantos con instrumentos típicos de la zona.

EXT. CALLES KOLHAPUR

Grabación en esta ciudad la celebración de forma pública de la festividad.

Filmación de las esculturas de la deidad colocadas en las calles y la visita de los locales de la ciudad para la adoración y el rezo.

EXT. CALLES KOLHAPUR

Grabación de una de las batucadas que acompañan la procesión en los pasacalles antes de tirar el Ganesh al agua.

EXT. PASACALLES

Último día y fase de la celebración.

Trasladan la escultura del Ganesh al agua, acompañados de música tradicional hindú.

Aarti final antes de devolver al Ganesh a la naturaleza.

(SONIDO AMBIENTE DE LA MÚSICA DEL PASACALLE)

Como se puede observar, los cambios sufridos en el rodaje del documental vinieron dados por dos nuevas localizaciones que no teníamos previstas. Una se trata de los talleres artesanales donde realizaban las esculturas de las deidades, para posteriormente venderlas a las familias según lo que estas les pedían. Y, por otro lado, los mercados locales de la zona. En un principio se pensaba que directamente se asistiría a la construcción de los altares y los 'aartis' en las casas, pero una vez allí se pudo ir a los mercados a ver cómo la gente compraba los decorativos y alimentos para los días de celebración.

Por otro lado, una vez allí nos fue imposible realizar algunas entrevistas preparadas anteriormente como era la del monje, pero se contrarrestó con la oportunidad de hacer otras entrevistas que finalmente tuvieron un papel importante, como es la entrevista al historiador Prajal Sakhardande. Por lo que allí se escribieron las nuevas entrevistas que nos surgieron, como se ha explicado anteriormente en los diarios de preproducción y rodaje.

Y en una última versión tras habernos puesto a montar, se quedó de la siguiente forma:

GUIÓN DEFINITIVO 3

Título: Ganesh Charturti, un camino por India.

Introducción, EXT DÍA.

(SONIDO AMBIENTE CÁNTICOS HINDUS)

Zoom out de Ganesha

Recopilación de momentos claves en todo el festival

(SONIDO TAMBORES EXTERIORES)

EXT/INT. PREPARATIVOS FESTIVAL

Cada familia acude a mercados locales para comprar lo necesario para la preparación de los altares: flores, frutas, decorativos, etc.

Cada cosa que compran se ve montada o puesta posteriormente.

(VOZ EN OFF ENTREVISTA)

EXT. RECOPIACIÓN ESCULTURAS GANESHES

Recopilación de la gran cantidad de esculturas de la deidad que se encuentran en la vía pública.

Repetición de planos con el mismo motivo, pero diferentes angulaciones.

(SONIDO AMBIENTE DE MÚSICA TRADICIONAL Y VOZ EN OFF DE ENTREVISTA PRAJAL)

INT. CASAS FAMILIARES CANDOLIMY PANJIM

Secuencia que muestra el momento de las pujas, la celebración y rituales para la adoración a la deidad. Mantras, cánticos, instrumentos, ofrendas al Ganesh.

Se muestra como celebran las familias la festividad en el ámbito privado.

(SONIDO AMBIENTE Y MÚSICA EXTRADIEGÉTICA A MODO DE VOZ EN OFF DE LOS CÁNTICOS Y MANTRAS)

EXT. CELEBRACIONES PÚBLICAS

Secuencia de retratos de adoraciones al Ganesh en lugares públicos.

(SONIDO AMBIENTE Y MÚSICA EXTRADIEGÉTICA CANCIÓN: *OASIS – RELAXING TIBETAN SINGING BOWLS*)

INT. CASAS FAMILIARES PANJIM

Inicio de la secuencia se trata de una distinción de géneros en cuanto al papel que desarrollan en la festividad.

A continuación, proceso del 'aarti' (ritual de adoración a la deidad) con ya todos los preparativos hechos (ofrendas con frutas y dulces, comida, fuego, altar con decorativos, etc).

Mantras musicales y cantos tradicionales hindús como ritual al Dios Ganesh.

PRIMER PLANO: Detalles del altar y de los cantos con instrumentos típicos de la zona.

EXT. PASACALLES

Último día y fase de la celebración.

Trasladan la escultura del Ganesh al agua, acompañados de música tradicional hindú.

Aarti final antes de devolver al Ganesh a la naturaleza, concretamente al mar.

(SONIDO AMBIENTE DE LA MÚSICA DEL PASACALLE Y MÚSICA EXTRADIEGÉTICA: *ETERNAL LIGHT – DANNY SHAMOUN*)

A rasgos generales, se puede ver en los tres guiones, cambios referidos principalmente a localizaciones y al orden de las secuencias. En el último guion que corresponde a la fase final (el montaje), se experimentan ciertos cambios de música y banda sonora, órdenes de planos, de secuencias, e incluso la eliminación de otras como es la de los talleres, ya que se pensaba que dedicar una secuencia a eso no funcionaba y se optó por utilizar algunos planos recursos para poder conocer el material del que estaban hechas las esculturas, ya que está directamente relacionado con la naturaleza, o por otro lado, también se unificaron más las secuencias de los aartis privados, haciendo un montaje rítmico de estas parte privada de la celebración, mostrando los rituales en diferentes momentos pero teniendo en común que se están desarrollando en espacios privados. Además, se añadieron dos canciones: *Oasis* y *Eternal Light*, como parte de la banda sonora y que acompañan a dos secuencias importantes. *Oasis* es utilizada en la secuencia de los retratos de las adoraciones, dándole un estilo y ambiente contundente. Rezan y adoran a Ganesha al ritmo del sonido de cuencos tibetanos. Y, por último, *Eternal Light* se utiliza en la secuencia final del filme. Acompaña en la última fase y acto del festival, cuando se devuelve el Ganesh al agua. Se trata de una pieza musical que aporta a la secuencia armonía, unión y, lo más importante, conclusión. El camino hacia el bien y la prosperidad se completa cuando se devuelve a la deidad al lugar del que procede, la naturaleza.

4.3 Resultado final: narrativa y estructura.

- Anteriormente se ha hablado sobre la propuesta de Guzmán (1997) sobre tener una idea base y un punto de partida para poder empezar con tu documental, y, en nuestro caso, esta idea parte de un **acontecimiento** concreto: el festival de Ganesh Chaturthi. A partir del cual se genera posteriormente toda la preparación e ideación de la pieza, y acontecimiento por el cual se posee un buen punto de partida ya que previamente se tenía información sobre él y su forma de celebrarlo. Era algo muy concreto y que podía inspirarnos a nivel estilístico por su historia, forma de celebrarlo, etc. Como ya se ha visto en el **diario de montaje**, tras reunirnos y establecer a modo de guía principal de la narrativa de nuestro documental cuatro conceptos principales (fe ciega, artesanía, unión familiar y esperanza), se estableció una estructura para que, en su conjunto, el espectador que viera el documental pudiera entender la dedicación, los procesos y los rituales que se siguen en la festividad.

De forma que a pesar de **evitar que fuera un documental narrativo y cronológico**, y a pesar de algunos saltos temporales, saltos de secuencias y de momentos, quedara claro cómo los locales de la zona (Goa) vivían y compartían esta festividad hindú.

- A lo largo del trabajo se ha mencionado un **referente** clave para la realización de 'Chaturthi, un camino por India', y este es **Vertov** y su forma realista de ver el arte cinematográfico.

Y en relación con este referente, una de las cosas que hace inconfundible a nuestra pieza es que cumple como característica principal el realismo que aporta, viendo la cámara únicamente como el instrumento con el que se trabaja para poder mostrar al público una realidad específica. En ningún momento se maquilla la realidad ni se deforma a través del montaje, sino todo lo contrario, que, a pesar de no seguir un orden de acontecimientos y sucesos, se utiliza el **montaje** con el objetivo de que el espectador/a puede contemplar de una forma muy cercana, campechana y **realista** todo lo que ocurre durante ese periodo de tiempo en el país, más concretamente en la zona de Goa, que es donde se rodó este documental.

Por ejemplo, para que esto se entienda mejor, hay una secuencia en la que se puede ver como organizan el altar los hombres antes de los primeros aartis y a su vez como se preparan las mujeres, rezando, poniéndose el bindi² entre ellas, etc. En esa secuencia puede apreciarse la cotidianeidad y espontaneidad del momento. Tanto por el tipo de planos, el sonido y como por el montaje y la forma de montarlo. Se utiliza un montaje paralelo, ya que se trata de diferentes momentos temporales, pero a la vez es una misma escena porque ocurre en el mismo lugar y justo antes de comenzar uno de los aartis como parte del ritual.

² El bindi (del sánscrito bindu, 'gota' o 'punto') es un elemento decorativo del frente utilizado en Asia Meridional (principalmente en India) y el sudeste asiático. Bindi (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 15 de junio de 2020 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Bindi#:~:text=El%20bindi%20\(del%20s%C3%A1nscrito%20bindu,%E2%80%8B%20y%20el%20sudeste%20asi%C3%A1tico.](https://es.wikipedia.org/wiki/Bindi#:~:text=El%20bindi%20(del%20s%C3%A1nscrito%20bindu,%E2%80%8B%20y%20el%20sudeste%20asi%C3%A1tico.)



Figura 11. Secuencia preparación altar hombres. Fuente: propia.

- La secuencia comienza con un plano **cámara en mano** que directamente introduce al espectador/a dentro del espacio ya que entra dentro de la casa donde ocurrirá todo, y a continuación le sigue un plano general donde puede verse como las mujeres se preparan y hablan entre ellas.



Figura 12. Secuencia preparación altar mujeres. Fuente: propia.

Y es así como **se alternan los planos** en esta secuencia, por lo que es un buen ejemplo para confirmar el carácter natural y realista del documental, sin ser un producto audiovisual al uso y narrativo.



Figura 13. Secuencia preparación altar. Fuente: propia.



Figura 14. Secuencia preparación altar. Fuente: propia.

Por lo que este **naturalismo** se mantiene a lo largo de toda la pieza, independientemente de qué se esté hablando en cada momento o en que secuencia esté el documental.

- Por otro lado, según la estructura final que le dimos al documental en cuanto a secuencias y orden de acontecimientos, otra característica del documental y la cual se cumple gracias a la referencia de y su visión temporal y narrativa del montaje, es que, a la hora de montar y contar nuestra historia, no hemos tenido casi nada o nada en cuenta los saltos temporales dados por los propios cortes del montaje, y tampoco el **raccord**. Ni siquiera el **tiempo de duración de cada plano**.

Cada plano y cada momento del documental requiere y te pide cierto tiempo, el cual no se ha querido cortar ni interrumpir por la sensación y naturalidad que nos transmitía. Se pueden ver planos más cortos, planos más largos, más saltos de tiempo o menos dependiendo de la secuencia, pero siempre sin olvidarnos de que lo importante es **no caer en la artificialidad** ni variación de los hechos.

Un ejemplo bastante significativo de esto dentro del documental es sin ir más lejos el primer plano de este, el cual dura exactamente cincuenta segundos. Se trata de un **zoom out** de casi un minuto del símbolo por excelencia que reina y protagoniza todo el festival de Ganesh Chaturthi: la deidad Ganesha.

- Mientras se produce este *zoom out*, se escucha uno de los cánticos hindús tradicionales de la festividad. Se decidió que fuera así ya que vivimos realmente una escena familiar muy entrañable. El canto es interpretado por una niña pequeña y su abuelo en su casa y le cantan a la imagen de la deidad que se encuentra en medio de ellos. Es por eso por lo que pensamos que era el sonido y la imagen idóneos para empezar nuestro documental.

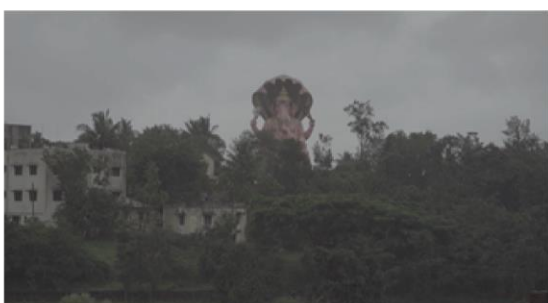
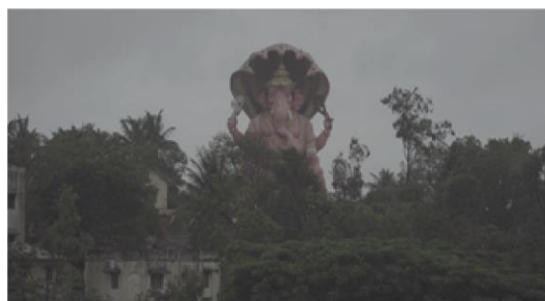
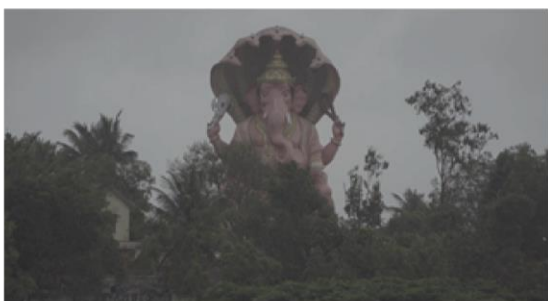


Figura 15. Evolución del primer plano secuencia con zoom out. Fuente: propia.

Una primera imagen suculenta, duradera y sumamente simbólica. Esa **representación de la deidad** es el centro de toda la celebración. A la que se le reza, se le dan ofrendas y se le piden deseos. Sobre la que se tiene todo tipo de fe, esperanza, y la que genera una unión familia y unión entre todo el pueblo hindú que no se da en muchos otros momentos del año.

- De igual forma que no se ha tenido en cuenta el tiempo de duración de planos más duraderos de lo normal, también ha ocurrido con planos que pueden resultar excesivamente cortos, pero que se han utilizado para dotar a una parte del documental de un **ritmo más frenético y dinámico**, utilizando también sonido ambiente y música grabada allí, como ocurre en la secuencia que le sigue al plano del que se acaba de hablar. Se trata de una pequeña introducción y recopilación de imágenes clave que se utilizan a modo de resumen para anticipar al público que cosas o momentos se va a encontrar a lo largo de 'Chaturthi, un camino por India'. Concretamente se resuelve la secuencia con un sonido frenético de tambores tocados por una banda local de Kolhapur, localización en la cual se dio parte del rodaje del documental, y a su vez una serie de imágenes que evocan los conceptos principales que se quieren transmitir y que se marcaron con anterioridad.



Figura 16. Introducción y sucesión de imágenes conceptuales. Fuente: propia.

La mirada de un niño, de una mujer adulta en un espacio público y el dirigente de los mantras que protagoniza todos los aartis privados en las casas, representan la pureza, la fe y los rituales y dedicación que permanecen vivos desde hace muchos años en esta festividad y que nunca morirán.

- Además, en esta misma introducción puede verse el recurso utilizado de **cambios repentinos de angulación** del plano y diferentes encuadres de una misma acción. Es otro de los momentos en los que ver la influencia del director Godard y su forma de concebir el montaje y la narrativa del mundo audiovisual. A ambas nos parece un recurso bastante interesante y con el cual hemos experimentado. Justamente la acción de ese momento es clave porque la preparación de frutas y vegetales a modo de ofrenda para los aartis es parte del proceso y de los rituales privados, por lo que la naturaleza y los alimentos son símbolos bastante presentes en la celebración.

Es por esto por lo que la repetición de esa acción en angulaciones y planos diferentes apoyaba la idea de recalcar la constante presencia de los alimentos y vegetales en el festival de Ganesha.

- A rasgos generales, se puede observar a lo largo de todo el documental como **se ha evitado el montaje de lineal y narrativo** del que se ha hablado ya anteriormente, y por el contrario se opta en muchas ocasiones por el montaje discontinuo. Esto quiere decir que el espectador/a no se encontrará cuando vea 'Chaturthi, un camino por India', una historia contada de forma cronológica en la que se muestra de forma ordenada una serie de actos o de sucesos, sino algo más diferente. Se encontrará con secuencias sucesorias conectadas entre sí y que poseen un significado más poético y metafórico, donde se podrán percibir como público los conceptos que nosotras marcamos con anterioridad, los cuales son: fe, unión familiar, artesanía y esperanza.

A pesar de esto, bien es cierto que sí que previamente se organizaron las secuencias y la forma de montar. ¿Cómo se querían transmitir esos conceptos? ¿Con qué ritmo? ¿Qué momentos y escenas? ¿Qué sonido?

Pues, todas estas preguntas se intentaron contestar antes de ponerse a montar, teniendo en cuenta que una vez nos pusiéramos a montar podría haber diferentes problemas y, por tanto, también cambios,.



Figura 17. Esquema narrativo sobre la estructura del documental. Elaboración propia.

Para que ello se vea reflejado, aparte de apoyarme en la pieza final audiovisual, decidí diseñar un **esquema narrativo** de todo el documental donde plasmar de forma visual el orden de las secuencias y sus relaciones con los conceptos marcados.

Como se puede ver, el documental posee una estructura narrativa cíclica. La ventaja es que cualquiera de los cuatro conceptos establecidos podría sentirse y percibirse en cualquiera de las secuencias narradas en el documental, pero bien es cierto que en algunos ciertos conceptos están más presentes que en otras. Por lo que también se puede ver reflejado de cierta forma, como hemos recurrido al montaje no narrativo categórico, organizándolo todo por conceptos y sucesos, sin seguir un orden cronológico ni narrativo. En este caso las **categorías** serían las diferentes fases de la festividad como se ven en el esquema (preparación de altares, mantras, aartis, etc), a pesar de nosotras añadir algunas otras como los retratos de adoraciones o la secuencia de esculturas.

Por ejemplo, como indica el esquema, una de las secuencias en las que se puede ver más presente la fe de los hindús hacia su festividad, es en la secuencia basada en retratos de personas adorando a su Dios, Ganesha.



Figura 18. Fotogramas extraídos de la secuencia adoraciones.
Fuente: propia.

Es una **pieza cíclica**, además de por el recorrido por todos los conceptos de manera que cada secuencia arrastra un poco de la otra, porque el documental empieza como acaba, con la deidad en la naturaleza. Ya se ha visto que el primer plano *zoom out* del documental a esa enorme Ganesha en la naturaleza. Pues el final de este termina con Ganesha devolviéndose al agua, que es de donde procede, de la **naturaleza**. Un principio y un fin que tienen que ver con una sola cosa, la tierra, el poder natural. Ganesha es el Dios de la naturaleza, entre otras cosas.



Figura 19. Fotograma Ganesh siendo devuelto al agua. Fuente: propia.

Se puede hablar de un filme de no ficción experimental, ya que recoge ciertas características de este género como son:

- Utilización de conceptos y sensaciones para construir la estructura y conseguir transmitirlos.
- Cambios de angulaciones y repetición de planos sin tener en cuenta el *raccord* ni los ejes.
- Saltos temporales entre secuencias, e incluso dentro de las mismas.
- Planteamiento estilístico con recursos como cámara al hombro, encuadres poco comunes y poca preocupación por lo perfecto a nivel técnico.
- Narración no lineal, no sigue un orden cronológico de los hechos, es decir, que huye de la estructura clásica cinematográfica, y más concretamente de la estructura clásica del documental.
- A pesar de que a nivel de organización, la preproducción y el planteamiento y plan de rodaje si que se funcionó de una manera más común, es posteriormente cuando se aprecia el carácter experimental del documental, a través del montaje, combinación de planos, etc.

5. CONCLUSIÓN

Tras haber construido la narrativa del documental 'Charturthi, un camino por India', juntamente con Paloma Agraz, y pasando por las diferentes fases de creación y de guion como se ha visto anteriormente en los diarios y la escritura de guiones, nos encontramos finalmente ante una pieza audiovisual que cumple con ciertas características del cine de no ficción experimental. Principalmente la falta intencionada de una estructura clásica, cronológica y narrativa a través de los tipos de montajes no narrativos empleados para contar nuestra historia, como es el discontinuo, del cual se ha hablado anteriormente.

Tal como nos habíamos documentado, se experimentaron todos los cambios y fases del guion de un documental, ya que desde el punto de partida y la primera planificación hasta lo que al final fue, el proyecto pasó por diferentes cambios de guion, entre ellos de localizaciones, entrevistas que finalmente no son mostradas, escenas imprevisibles que no sabíamos que nos encontraríamos una vez allí, etc.

Es importante destacar que en este proyecto coral se han experimentado de forma bastante marcada las diferentes fases que caracterizan a la creación de un documental, y más concretamente de la narrativa. Consideramos que el periodo de preproducción fue el más costoso, ya que arrancar con una idea definitiva, una sinopsis y tener claro qué se quiere contar y cómo se quiere contar es lo que más nos costó como creadoras y realizadoras del filme. Es cierto que, sí que se tenía claro el acontecimiento del que hablar y dar a conocer, pero se empezó a plantear un documental experimental y esto suponía un terreno más desconocido, tanto para Paloma Agraz como para mí. Por lo que ambas empezamos a investigar y documentarnos tanto sobre la historia del festival como sobre realizar un documental y construir su narrativa. Es aquí cuando empezamos a tener los primeros guiones, donde se intentó organizar y plasmar la idea que teníamos sobre qué filmar y cómo filmarlo. Al tratarse entonces de un documental experimental, empezamos a nutrirnos de diversos referentes cinematográficos, tanto de ficción como de no ficción, y llegamos a la conclusión de que debíamos plantear el rodaje desde un punto de vista más organizativo (localizaciones, días, entrevistas, etc), ya que a nivel técnico y estilístico no se estaban planteando propuestas excesivamente complicadas. Decidimos utilizar mucho el recurso de cámara en mano, planos generales, encuadres poco comunes, etc. Y finalmente, una vez se llegó a España y se comenzó a visualizar todo el material que se tenía filmado, y observando la gran cantidad de material de la que se disponía, se decidió plantear diferentes conceptos de los cuales se quería hablar y transmitir en el documental, y a partir de ahí empezar a montar, teniendo en cuenta continuamente que se trataba de una pieza experimental. Por lo que una vez teniendo claro estos conceptos y empezando a montar, también se llegó a la conclusión de que no debía ser una pieza larga. Se consideraba que el tema elegido no podría abarcar el tiempo que puede abarcar otro tipo de documentales, y que finalmente la pieza poseería una duración de entre diecisiete y veinte minutos.

Por otro lado, aunque puede percibirse como el filme también se nutre de clásicos y características básicas que poseían los primeros documentales, como *Nanook, el esquimal* de Flaherty y su intención de mostrar la vida y rutina de una familia esquimal, se pretende mostrar una realidad muy diferente a cualquier realidad occidental, a través de la cámara y del realismo que esta puede aportar. Alejándose de la artificiosidad que muchas veces se puede generar a través del montaje, y utilizando también el montaje como una herramienta más para darle ese naturalismo y cercanía a nuestra producción.

Un punto importante de la conclusión es que los cambios que ha sufrido el documental desde un principio para la buena construcción de su narrativa han sido para remarcar a favor del producto y que el espectador/a se encuentre con una pieza audiovisual

cercana, espontánea y que, además, le aporte una nueva visión cultural sobre algo de lo que aquí apenas tenemos referencias.

Y en relación con esto, uno de los puntos fuertes de nuestro trabajo es el grado de cercanía, sencillez y naturalidad que tiene, tanto por el tipo de planos y movimientos de cámara, como el planteamiento en sí del propio filme.

A pesar de ello, es cierto que, durante todo este tiempo, ambas nos hemos visto limitadas por cuestiones de trabajo, horarios y lejanía, y ha sido bastante complicado llevar a cabo el montaje del documental. Además de ser complicado abarcar un proyecto así, siendo únicamente dos personas en el equipo.

Anteriormente se ha comentado que nos repartimos las secuencias para poder montar por separado, pero igualmente era importante juntarnos y pasar un tiempo juntas para poder enlazarlo todo bien, ultimar detalles, cambios, etc. Y es por esto por lo que se entrega como documento anexo un *rough cut* del documental, en el cual se puede ver el conjunto de la pieza y todo de lo que se ha hablado anteriormente (tipos de montaje, planos, ritmo, etc), pero sin ser la pieza final y definitiva a la que más tarde se le dará movilidad y visibilidad.

Para terminar, a pesar de que este proyecto sea utilizado para un trabajo académico, después de vivir de cerca y con mucha intensidad todo el festival y su desarrollo a nivel cultural, decidimos que era importante darle visibilidad y que se utilizaría posteriormente para presentar a diferentes festivales de cine culturales, como por ejemplo Documenta o el Festival Internacional de Cine Invisible 'Film sozialak' de Bilbao.

6. BIBLIOGRAFÍA

Artículos

Agarwal, R. (2018). Ganesh Chaturthi (Gan eśa Caturthi). https://www.researchgate.net/profile/Ruchi_Agarwal10/publication/324997005_Ganesh_Chaturthi_Ganesa_Caturthi/links/5afb7c80f7e9b3b0bf2b357/Ganesh-Chaturthi-Ganesa-Caturthi.pdf

Baudry, A. (1999). Montaje y dramaturgia en el cine documental. *Signo y pensamiento*, 18(35), 67-74. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5253>

Biasutto, M. Á. (1994). Realizar un documental. *Comunicar*, (3). <https://www.redalyc.org/pdf/158/15800322.pdf>

Dates, G. C. F., Ganpati, D. H., & Pradesh, A. (2019). Sunday. <https://statetimes.in/epaper/uploads/2019/09/01/15.pdf>

Dufuur, L. (2010). Tendencias actuales del cine-documental. *Revista Frame*, 6, 312-349. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/36901907/15_Tendencias_Documental_Dufuur.pdf?1425846417=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DTendencias actuales del cine documental.pdf&Expires=1598887650&Signature=NkVvGDVoPVjCf4XX~uUeGrTDt8~ekHyL2CUz-Ua-9kWUi97vZWD-22zX3FCvtrGLdkHPZzZiYV~UC1ndhCrd4sTAC4Pkmwqj5nwd7ttJW4Xep-JakbZd4CCpHfJhWyASA8Baly3wyIF2ekdZCtpIKV0uvlr6ZgvAj-tWqXNq0jA1HMBwsvO-a7ERdZdvJnLvqNztLHFm3CdnrQO-Fzxok4QRgYLk0EFxa1CJDK7OQ-32BHWu1HRaViVRg0pf1PITFp8XvoSjCyOu1vti1gBM~oWFK3U7PM13y3d-S3w2LzHDZLxMdE8-u3GgNaR~ts7Z1h2CSu02LR6lqjDM0qK~w &Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

Feldman, S. Taller de documental. 1-6. https://www.academia.edu/15033208/SIMON_FELDMAN_Taller_Documental

Guzmán, P. (1997). El guión en el cine documental. *Revista Viridiana*, 17, 163-176. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/52530453/EL_GUION_EN_EL_CINE_DOCUMENTAL_Patricio_Guzman.pdf?1491577071=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DEL_GUION_EN_EL_CINE_DOCUMENTAL.pdf&Expires=1598887535&Signature=QR4xyn6x1J2DaDJcko9Vqdpbxm4tv1XjTMAfDPlqkBykahpCF4yTvq5wrD6LoUGES1TPQ9kLyEACAe1Axo750nBDWgqQHrzu0YJCVfoJnkG1r6G0FirPHZFOGBv1igLdEOrl5qPjwokjc0FvVFZHzyOy7lqTY6ON7~p0l~RkRAMZ4jxEpYS68OcRb~Mwt5IS5XRssun3kcpfMtPpH5B~KyldEZ0r3FSci~iVTeI-lv-Z24Nktrlz8wEs31-1yHZInywroOWFFpPYJlpNPiVKL98MFKLDXIDRuA~QYLU2CmRRGzzxelG2yK0tLsRgWo3fh4ewiaEIWAGuNnPvHDGWPg &Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

Sánchez Oliveira, E. (1992). Aproximación al lenguaje del documental. *Lenguaje informativo y filmográfico* (pp. 87-91).

https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/40152/pliegos1_8.pdf?sequence=1

Solana Espinosa, Victor. (s.f) El cine de Andrei Tarkovski.

<http://webs.ucm.es/BUCM/revcul//e-learning-innova/209/art3098.pdf>

Libros

Mitry, J., (1974), *Historia del cine experimental*, Valencia y España, Fernando Torres.

Bordwell, D. y Thompson, C., *El arte cinematográfico*, Paidós Comunicación 68 Cine.

Nichols, B., (1997) *La representación de la realidad*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.

Rabiger, M., (3ª edición, 2005), *Dirección de documentales*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, Editores Varios.

Libros electrónicos

De Daniel C. Peña Rodríguez (2016) Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental. Recuperado de http://www.cua.uam.mx/pdfs/revistas_electronicas/libros_electronicos/2016/1quion-web/quion_web.pdf

De González, J.A., (2012) Breve historia del cine experimental. Recuperado de

https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/51869383/libropara_editorial.pdf?1487585325=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DBreve_historia_del_cine_experimental_A_b.pdf&Expires=1598879558&Signature=NbFOSL9jhGydH9bNDH3C2CvxRz1euWJssmhOMS-Cit-1~jwQ03xlcOfcNdf8~-~IE0tH6ULSalxh6eptEvBtw-h8uPjWJITnmC8d5WyVcm-ruAajFmLjhWB-aJIHMUYRhgZZXe5n0zQO5ikXEYU6T1Z98dcRJCQY18AeXxAQEV-ggq9lptoiMToCdFTn1FcWjRqe~mNWX56FYLxNJBWeHMsCgxoik0sir-WRhlrkJc8TIF6aOqRaB6URRMF2XypOohMCT-e2I20pOVJbmCkPi40Xf~SUwKuC0qhT9ikGS~Y~8i7WIJRGK-cuq2qiPJlq9dGPMSPdYKcQh7eTShUCYTA_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

Sitios web

[Ministerio de Cultura de Argentina], (s.f). ¿Quién es Ganesha? Ministerio de cultura de Argentina. Recuperado de <https://www.cultura.gob.ar>

[Artículo sobre la historia de Ganesh Charturthi]. (s.f). Viaje por India. Recuperado de <https://www.viajeporindia.com>

González, O. (2017). El ciervo herido: El montaje, mi hermosa inquietud. Jean – Luc Godard. Recuperado de <https://elciervoherido.wordpress.com>

Vídeos

Estrada, L. [Lucía Estrada]. (2012, Agosto 28) Análisis semiótico de Jean- Luc Godard [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2uxxaGKnue4>

F7, Z. [Zoom f7]. (2017, Agosto 14) La película que cambió todo. Videoensayo. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UqOfhcH6eUc>

Filmografía

Rouch, J. (1999). *Los amos locos* [Documental]. Francia: Les Films de la Pléiade.

Rosenblatt, J. (1998). *Restos Humanos* [Documental]. Estados Unidos: Locomotion Films.

Vertov, D. (1924). *Cine-ojo, la vida al imprevisto*. [Documental]. Unión Soviética: Mezhrabpom Film.

Vertov, D. (1929). *El hombre de la cámara*. [Documental]. Unión Soviética: VUFKU.

Bunc, W. y Godard, J.L. (2018). *Libro de imágenes*. [Documental]. Suiza: Coproducción Suiza y Francia.

Tarkovski, A. (1961) *El violín y la apisonadora*. [Cinta cinematográfica]. Unión Soviética: Mosfilm Children's Film Unit.

Ostuni, L. y Tarkovski, A. (1983). *Nostalgia*. [Cinta cinematográfica]. Unión Soviética: RAI Radio Televisione Italiana.

Tarkovski, A. (1975). *El espejo*. [Cinta cinematográfica]. Unión Soviética: Mosfilm.

Galter, Ll. (2016). *La sustancia*. [Documental]. España: Lastor Media, Mallerich Films Paco Poch, Alina Film, Paco Poch Cinema.

Flaherty, R. (1922). *Nanuk, el esquimal*. [Documental]. Estados Unidos: Revillon Frères, Pathé.