

El donante en el tiempo: de la pintura al cine documental y su participación a través de crowdfunding

Escrito por: Katia Andrea Morales Gaitán



RESUMEN

El presente artículo tiene la intención de plantear una breve genealogía de la representación del donante como figura central del *crowdfunding* o financiamiento de masas en el cine documental. Se observa que el donante tiende a una cierta performatividad al aparecer en pantalla de algunos films que él mismo financia, jugando así un doble papel: el económico y el creativo, en este campo, el donante se consolida como un agente social relevante para el mercado y la producción del cine documental.

PALABRAS CLAVE: cine documental, *crowdfunding*, tecnologías de información y comunicación, donación, performatividad.

ABSTRACT

This article intends to present a brief genealogy of the representation of the central figure of donor at crowdfunding documentary films campaigns. The donor tends to perform and appear inside the frame of documentaries that he financed, this fact acquires a double play: the creative and the economical. In this field, the donor is positioned as a relevant social agent to the market and the production of documentary films.

KEYWORDS: Documentary Film, crowdfunding, information and communication technologies, donation, performativity.

“... La profunda interrelación entre el cine y la pintura no solo es el resultado de la teorización sobre el hecho fílmico, sino que está presente en la práctica cinematográfica...”

Áurea Ortiz[1]

Introducción

Los avances que el cine documental ha experimentado en las últimas dos décadas han sido vertiginosos, especialmente sobre los aspectos tecnológicos, donde ha vivido una migración de los soportes tradicionales hacia plataformas más dinámicas y abiertas, permitiéndole nuevas vías de producción, exhibición y distribución; cambios que, evidentemente, han impactado en su lenguaje narrativo e incluso en su estética. Sin duda, algunos de estos cambios, son las formas que los productores y realizadores han encontrado para que sus films sean vistos por públicos más amplios y, por ende, puedan conseguir suficientes recursos económicos para su realización a través de nuevos modelos de negocios. Actualmente incluso se ha visto una significativa proliferación de herramientas digitales para el cine documental, así como espacios de formación, repositorios, bases de datos, foros de discusión, publicaciones periódicas y festivales *online* solo por mencionar algunos de los recursos que el Internet ofrece hoy al cine documental.

El *crowdfunding*[2] o fondeo masivo,[3] es concretamente la expresión que da pauta a formas alternativas de financiamiento y capitalización para los documentalistas:[4] es decir la colectiva, a través de la mediación de diversos sitios en Internet, amigos, colegas, familiares y cibernautas de la cotidianidad, ya están aportando entre todos importantes cantidades de dinero a diversos proyectos. Todos estos donantes apoyan a los documentales según sus distintas posibilidades económicas. El objetivo del fondeo de masas es que el proyecto se realice con sus propios financiamientos, en vez de pedir apoyo de inversionistas especializados, compañías productoras, bancos o fondos y concursos. [5] Aunque sobre este punto es necesario aclarar que para el caso del cine documental, el fondeo masivo para la mayoría de los proyectos fondeados, se emplea como una fuente de financiación complementaria y no exclusiva para producir en su totalidad la película. Hay más de 452 plataformas activas en el mundo, las dos más conocidas son Kickstarter e Indiegogo.

Es importante mencionar que el *crowdfunding* ha tenido una buena recepción en jóvenes cineastas emprendedores, pero también de cineastas con una larga trayectoria y reconocimiento. De hecho el último cortometraje documental ganador del premio Óscar, *Inocente* (Estados Unidos, 2012), recuperó a través de Kickstarter \$52 527.00 dólares. Sus realizadores Sean Fine y Andrea Nix, anteriormente ya habían sido nominados a este premio y galardonados en el Festival de Sundance por su obra *War/Dance* (Estados Unidos, 2007). De esta forma, se observa que el *crowdfunding* es un camino viable para financiar largometrajes documentales, especialmente cuando hay una serie de estrategias en estas campañas, que apuestan por la participación de los donantes no solo en lo económico, sino en lo creativo.

Por lo general los documentales que reciben donaciones gestionadas a través de las plataformas web, ofrecen a cambio una pequeña recompensa para el donante, la cual es proporcional al monto donado. Las recompensas o regalos son muy variadas y van desde agradecimientos, postales, playeras, DVD, cenas, premiéres, créditos, hasta la posibilidad de

volverse coproductores e incluso tener una participación en pantalla. He relacionado dicha aparición corpórea en el film con las *modalidades performativa y participativa* del documental planteada por Bill Nichols. Así se reconfigura el papel del donante, visto como aquel individuo que arriesga su capital económico para apoyar un proyecto creativo o en algunos casos hacer propaganda política, y claro recibir algo a cambio, aunque sea simbólico. En este sentido con su participación se consolida como un agente social importante para la producción del cine documental. Pero ¿qué tiene que ver el financiamiento con la representación visual de un donante o más aún, con el cine documental? No sería la primera vez que cine, pintura y aspectos económicos convergen en la explicación de hechos recientes como el fondeo de masas. El fenómeno de *crowdfunding*, es una fuente de financiamiento novedosa para el cine documental a nivel global, pero en realidad encuentra sus raíces funcionales en ciertas prácticas sociales típicas como la solidaridad, la creación colaboracionista, pero también, los intereses políticos de los donantes y una serie de mecanismos que lo llevan a jugar el rol de consumidor y creador paralelamente.

El objetivo del presente artículo es mostrar una pequeña genealogía especializada, acerca de la concepción del donante; trazar en qué momento su aparición visual o “a cuadro” inicia. Saber por qué su presencia se volvió en una constante desde la pintura; conocer cuáles son las principales diferencias del donante respecto al patrocinador y el mecenas, en qué consiste la performatividad del donante,[6] qué función ha desempeñado en el desarrollo y permanencia de este género, y quiénes son los agentes sociales relacionados a la producción del cine documental. También se presentan como ejemplos tres documentales representativos que invitan a figurar dentro del documental a sus donantes. Estas y otras cuestiones nos permitirán saber cómo el *crowdfunding*, como medio innovador de recuperación de financiamientos, se perfila como una ventana alterna a las pautas establecidas por la industria tradicional cinematográfica.

Respecto de las técnicas metodológicas empleadas, el presente artículo, recurre básicamente al método histórico sobre el origen de “donante”, emplea técnicas cualitativas y comparativas, entre este término y aquellos con los que también se ha relacionado. Se hace una revisión desde sus primeras muestras de aparición, hasta sus más actuales transformaciones, y nuevas funciones.

Para una mejor lectura, el artículo se ha dividido en cuatro apartados. El primero se enfoca en el surgimiento del donante y sus primeras apariciones en la pintura flamenca. En el segundo apartado se definen algunas figuras similares al donante como lo son mecenas, filántropos y magnates, éstos últimos, personajes directamente relacionados a la producción cinematográfica. Estos conceptos nos permiten comprender los cambios y las borrosas fronteras del donante, a través de los siglos XVII, XVIII y XIX. En la tercera parte del texto se remite a las modalidades de representación de la realidad exploradas por Bill Nichos, especialmente, las modalidades participativa y performativa, ya permiten aproximarnos a las estrategias que el *crowdfunding* está empleando para capturar sus más fuertes fondos: que el donante esté a cuadro, y de su testimonio, una perspectiva colaboracionista pero también política, al ser simultáneamente consumidor final y colaborador del film. Estas nociones teóricas han sido yuxtapuestas con algunos ejemplos de campañas de *crowdfunding*, en ese mismo apartado. Otras referencias tratan sobre cineastas que hayan aparecido como directores en la película. Para concluir se hace un balance de las ideas aquí expuestas en la cuarta sección.

I. Del llamado donante

La Real Academia de la Lengua Española, define al donante como la “... Persona que costeaba una obra de arte o arquitectónica, generalmente de tipo religioso, y cuya imagen solía aparecer en éstas representada en actitud orante...”^[7] la acción de donar, por su origen

Latino, *donare*, implica “... Traspasar graciosamente a otra algo o el derecho que sobre ello tiene...”[8]

Los orígenes del donante nos remiten a un hecho histórico claro: la crisis de la Edad Media durante el siglo XIV, a través de la incorporación racional de la cultura laica. Pensemos en el escenario de *El decamerón* (1971), de Pier Paolo Pasolini,[9] en cuyas escenas se evidencia la ardua labor por desarticular el arte del pensamiento religioso. Precisa Nieto “... El retrato, por ejemplo, aparece inicialmente como un convencionalismo asociativo al tema religioso en la figura del donante... El dinero, base de la economía capitalista, es como la recompensa de Dios. E igualmente en las imágenes religiosas se representan a los personajes que las encargan, como referencias de su status...”[10] Cien años más tarde, su figura se extiende en la pintura gótica internacional del siglo XV, especialmente a través de la escuela de pintura flamenca establecida en los Países Bajos. Las características de estas pinturas, además de un magnífico dominio de la luz y los claroscuros, es un profundo realismo en las expresiones de los retratados, así como por el éxito de conseguir representar una perspectiva tridimensional -que venía a superar los dibujos planos-; elementos que en su conjunto estarían al servicio de la verosimilitud, con la intención imitar las dimensiones físico-espaciales de la realidad.

En la obra “La virgen del Canciller Rolin”, el pintor Jan Van Eyck representa en su lienzo una de las imágenes más desarrolladas del donante de su época. En él se muestra al canciller arrodillado, vestido con ropajes suntuosos, se puede apreciar con gran delicadeza las venas y detalles en de su rostro, así como la expresividad de sus manos, a su lado hay un gran libro abierto, símbolo de las clases educadas. El eje de la mirada del Canciller va directo con los ojos de la virgen, quien se encuentra sentada al frente y tiene la mirada baja. Destaca que el tamaño de los personajes es prácticamente igual; estas dos últimas particularidades vendrían a revolucionar el modo de representación de las figuras religiosas, quienes

previamente, tenían una mayor escala que los hombres y su aparición en las composiciones pictóricas se limitaba a encuentros *tête a tête* con otros personajes religiosos.

El punto de fuga, que se encuentra a la mitad del retablo en el arco central del vestíbulo del palacete, indica la profundidad de campo del retablo. Al fondo se observan las tierras y viñedos del Canciller, ligeramente arriba, se encuentra el horizonte con un cielo sutilmente aclarado. El Canciller Nicolas Rolin formaba parte del grupo privilegiado; de la aristocracia, y aunque aparentemente al mandar hacer el retablo a Van Eyck, deseaba mostrar su fervor religioso, evidentemente también buscaba representar su bienestar económico y poder social, ya que normalmente estas pinturas se donaban para decorar las paredes de las iglesias y catedrales de los pequeños burgos, dando así posicionamiento y distinción regional al donante. Se dice que Rolin fue “especialmente espléndido” en el apadrinamiento de su iglesia; Notre Dame du Chaste[11]



Pintura “La virgen del Canciller de Rolin”, de Jan Van Eyck, una de las primeras representaciones visuales del donante (1435)

La competencia del Canciller de Rolin, eran los hermanos Willem y Ferry Clugny, prestigiosos juristas que pertenecían al Gran Consejo de Duques. Hacia 1465, encomendaron a el pintor oficial de Bruselas, Van der Weyden, un gran retablo llamado la *Anunciación*, el cual por sus dimensiones fue pensado para demostrar su estatus social y patriarcado ante los demás comisionados y miembros de la corte.[12] De acuerdo al estilo o la encomienda del donante, algunos símbolos heráldicos o inscripción de sus nombres y fechas se fueron integrando a la composición del cuadro. Documentos realizados por contadores de la época, permiten saber a cuánto ascendían los gastos de las pinturas mandadas hacer o *comisionadas* por los donantes.

En el periodo del Pre-Renacimiento, -y aún en el Renacimiento- no sólo el hombre y la mujer quedaron plasmados como patrones, mecenas y donantes; las familias también aparecerían como icono del mecenazgo. Sus personalidades se mostraban especialmente en forma teatral o épica. Es el caso de los prósperos comerciantes Tornabuoni, quienes quedaron inmortalizados en los frescos realizados por Ghirlandaio de la capilla de Santa María Novella en Florencia.

Durante los siglos XV y principios del XVI, las pinturas mandadas a hacer por comisión, especialmente de la región de los Países Bajos y sus principales ciudades como Bruselas, Lovaina, o Ámsterdam decayeron relativamente, puesto que muchas de ellas comenzaron a ser vendidas en el mercado abierto; el fenómeno, igualmente, propició que los artistas se fueran especializando en cuanto a temáticas y estilos propios. Como quiera, muchos pintores fueron respaldados por distintos aristócratas y burgueses para así quedar inmortalizados en los lienzos y plasmar las escenas cotidianas de sus vidas. Es el caso de Rubens, Van Dyck y Titian quienes fueron mandados llamar a Inglaterra por Carlos I y Carlos V, respectivamente. Los pintores comienzan a tener un vínculo estrecho con la corte e incluso adquieren un papel tipo diplomático, en el que incursionan en alcanzar una nueva imagen del país, "... la importación de Rubens y Van Dyck fue un esfuerzo para modernizar en un aspecto- actualizar la patética imagen parroquiana de la nación- y promover un nuevo imaginario político..." [13]

En este punto, la desacralización de las temáticas de los pintores será un aspecto fundamental en el desarrollo de la pintura de los siglos venideros mientras que la incorporación del donante a las escenas religiosas será solo el inicio de nuevas perspectivas de su representación, puesto que bien entrado el siglo XVI, los donantes comisionarán nuevas pinturas para la decoración de sus palacios y residencias, representándoles de acuerdo a su clase y como individuos poderosos que se van alejando cada vez más de Dios, para ponerse ellos mismos en un escalafón más alto, es decir, hacia la valoración del hombre como centro

del universo. Otra transición importante de la producción artística de la época, es que en la conformación social multiétnica de la región flamenca. Alemanes, ibéricos, italianos, franceses, holandeses, e ingleses, al establecerse en las principales ciudades, generaron importantes polos comerciales, dando como resultado, la emergencia de una nueva clase burguesa integrada por comerciantes cosmopolitas que vendrían a ser nuevos clientes de los pintores, permitiéndoles sobrevivir y comenzar una producción menos artesanal, más cercana a una producción seriada o primitivamente industrial.[14]

II. Entre filántropos, mecenas, patrocinadores y magnates. Ejemplos de los siglos posteriores.

Comúnmente, estos términos han sido empleados de manera indistinta; sus acepciones, si bien son similares, en realidad cada una remite a nociones específicas. La filantropía es definida según el diccionario Oxford, como una “...actitud en la que se busca causar el bienestar a otros, expresado especialmente en la donación de dinero a buenas causas...”[15]. El filántropo no espera nada a cambio, lo hace sencillamente por la satisfacción de ayudar a otro individuo.

En referencia a la denominación de mecenas, el mismo diccionario, lo define como: “...persona que da ayuda y soporte financiero a una organización o causa...”[16] frecuentemente, a los Médicis, se les refiere como mecenas de diversos pintores, artistas y arquitectos. Destaca María de Médicis, quien gracias a su mecenazgo, impulsa la pintura y el arte en la Francia de comienzos del siglo XVII. Es bien conocido su vínculo con el pintor Peter Paul Rubens, cuyas pinturas vistieron una buena parte del palacio de Luxemburgo. Su representación tenía el objetivo de demostrar su poder como monarca. Se le representó con sus más grandes virtudes en el campo de la política, es decir su condición de autoridad (actividad comúnmente limitada a los hombres), así como una mujer fuerte y altamente

femenina. María de Médicis, es reconocida como una de las mecenas mujeres más importantes de la época.[17]



Detalle de la pintura de Rubens, "Enrique VI contempla el retrato de María de Médicis," su futura esposa

Más adelante, entre los siglos XVII y XVIII, las representaciones de los donantes tendrán una mayor relación con las formas, personajes y sucesos históricos de las empresas coloniales de cada nación. Justamente para mostrar el poder imperial y el vínculo con los nativos de cada región; algunas veces como esclavos o subordinados, pero por lo general revelan la identidad del retratado y sus nexos sociales cercanos o locales. Por ejemplo, Beth Fowkes explora en la pintura británica colonial a sus diversos agentes.[18] En el caso de la "Nueva España" sucedió algo muy similar, además de que comenzaron a surgir algunos coleccionistas de arte, quienes se llevaron a Europa muchas veces obras de los propios indígenas. La atracción por lo exótico y diferente alcanzó un gran éxito y también comenzó a figurar en los lienzos. Posteriormente el

adoctrinamiento del cristianismo en México a través de la pintura tuvo su más amplia creación, durante el s. XVII y XVIII.



“Retrato del juez Suetonius Grant y su esposa,” realizado por Arthur William Devis en un interior de Calcuta. También aparecen sus sirvientes en el cuadro. Estas pinturas dieron al mundo las primeras imágenes de los territorios coloniales de las potencias como Inglaterra

Otro caso interesante, incluso ya más cercano a la idea de fondeo masivo, se ubica en 1875, con la financiación de la escultura de la libertad, el mayor símbolo de independencia, libertad y democracia en los Estados Unidos, la pieza que fue un regalo de la nación francesa a la americana por su primer siglo de independencia. Esta conocida escultura, que hoy se encuentra en la isla de la libertad, Nueva York, fue pagada por más de 40 mil donantes franceses, aunque también los estadounidenses aportaron; los primeros pagaron por el trabajo del escultor Auguste Bartholdi mientras que los segundos pagaron el pedestal de la pieza que

conmemoraría los 100 años de independencia de Estados Unidos. Dado que las escasas contribuciones de la élite monetaria francesa no eran suficientes para llevar a cabo el proyecto, Edouard Laboulaye, jurista y elucubrador de esta pieza como regalo, crea la Unión Franco- Americana. Dicha iniciativa arranca en la Ópera de París, a través de una campaña de recuperación de fondos públicos, que se lanzó en conjunto a la lotería francesa, la idea era hacer a toda costa la escultura. Había muchos premios entre ellos, dos trabajos del propio Bartholdi. También se organizó en el Palacio de la Industria y en el Jardín de las Tullerías de París, una exhibición de las maquetas o diorama de la obra, todos los fondos se emplearon para su construcción. Las donaciones no solo fueron en dinero en efectivo, sino también en “especie” por ejemplo, Pierre-Éugene Secretan (industrialista) donó 128 000 libras de cobre para hacer la escultura. La estructura interna de la pieza, la concluyó Gustave Eiffel. Otras técnicas de recuperación de dinero fueron empleadas, por ejemplo se subastaron ciertas piezas de colección de los modelos de la estatua.[19]



Cartel de la Unión Franco-Americana, en el que se invitaba a la exhibición de maquetas del monumento a la conmemoración del primer siglo de independencia de Estados Unidos, en el Palacio de la Industria, París. Los fondos obtenidos por el ingreso a la exposición se destinaron para la financiación de la escultura

Hacia finales del siglo XIX, en México, el general Porfirio Díaz fue el primer mecenas o facilitador del cine nacional con un claro interés de hacer propaganda política. Inicialmente, permitió el registro de su imagen a los camarógrafos de los hermanos Lumière Gabriel Veyre y Ferdinand Von Bernard. Lo filmaron en el castillo de Chapultepec, haciendo diversas actividades cotidianas con la finalidad de que su imagen afrancesada, y la de la aristocracia mexicana, fuera vista en el mundo entero. En 1896 Gabriel Veyre filmó diversas vistas de diversas ciudades y locaciones de México, entre ellas la Hacienda de Atequiza en Jalisco, ya que había sido recomendado con la familia Cuesta Gallardo, probablemente por las propias relaciones del General Díaz.[20] Las imágenes de Veyre y Von Bernard, darían pauta a los imaginarios sociales más *clichés* del país que incluso prevalecen hasta nuestros días: el jarabe

tapatío, los hombres a caballo, los sombreros de charro, solo por mencionar algunos. La estrategia de los hermanos Lumière, de enviar a sus camarógrafos por el mundo también les permitió registrar momentos históricos claves de diversos países como Rusia, China y también de ciertos países nórdicos. Las series de imágenes son de una esencia documental innegable y, sin duda, pioneras en el cine. Aunque al comienzo del cine, los directores eran también los productores, fotógrafos, editores e incluso exhibidores, el crédito de productor -al menos en las primeras vistas de México- estará definido por la casa productora, es decir Casa Lumière ó la Edison Manufacturing Company. Al respecto, Leal apunta "...esa clasificación de papeles responde a la evolución del cine en tanto espectáculo público: ir de los simple a lo complejo. El motor de esa evolución es como en cualquier proceso social; la división creciente del trabajo y la consecuente formación de oficios distintos, que a su vez recibe su impulso de desarrollos internos de la producción..."[21]



El general Porfirio Díaz, Presidente de México, monta a caballo en el Castillo de Chapultepec.
Vista de Gabriel Veyre, 1896

Ante la innegable realidad de que el cine nació como un medio de expresión exclusivo de los estratos sociales más privilegiados, puesto que el acceso a una cámara cinematográfica, la película, el revelado, el montaje y la proyección estuvieron limitados por mucho tiempo a una elite económica, social e intelectual capaz de pagar los elevados costos de producción.

En 1929 Luis Buñuel recibiría dinero de su madre para la escritura del guión y la realización de su cortometraje codirigido con Salvador Dalí, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928). El director andaluz en *Mi último suspiro*,^[22] comenta:

Creo que mi madre empezó a ir al cine algún tiempo después; pero estoy casi seguro de que mi padre, que murió en 1923, no vio ni una sola película en toda su vida.

No obstante, en 1909, fue a verle un amigo que vivía en Palma de Mallorca, para proponerle que financiara la instalación de barracas de cine en la mayor parte de ciudades españolas. Mi padre se negó, ya que el cine le parecía cosa de saltimbanquis y no le inspiraba sino desdén. Si él hubiera aceptado la propuesta de su amigo, tal vez yo sería hoy el distribuidor español más importante... Ningún crítico se interesaba por él (cine). En 1928 o 1929, cuando comuniqué a mi madre mi intención de realizar mi primera película, ella se llevó un gran disgusto y casi lloró, como si yo le hubiera dicho: «Mamá, quiero ser payaso.» Fue necesario que interviniera un notario, amigo de la familia, quien le explicó muy serio que con el cine se podía ganar bastante dinero y hasta producir obras interesantes, como las grandes películas rodadas en Italia, sobre temas de la Antigüedad. Mi madre se dejó convencer, pero no fue a ver la película que ella había financiado.^[23]

De esta forma se evidencia cierta complicidad y apoyo por parte de los padres a sus hijos directores de cine, o al menos con pretensiones de devenirlo. Actualmente, en la práctica del *crowdfunding* no es la excepción y muchas veces los grandes aportes provienen de una familia.^[24]

Para poder hacer su film *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930) y lograr viajar a Hollywood, a finales de los años 30, Buñuel fue financiado por los vizcondes Noailles.^[25] Más adelante, Buñuel recibiría financiamiento de su amigo anarquista Ramón Acín para el rodaje de su documental *Las Hurdes / Tierra sin pan* (1932), película censurada por el régimen falangista de

España. Y aunque Acín pretendía recuperar su dinero, fue aniquilado por la extrema derecha de su país poco tiempo después del rodaje:

(...) Un día, en Zaragoza, hablando de la posibilidad de hacer un documental sobre Las Hurdes, con mi amigo Sánchez Ventura y Ramón Acín, un anarquista, éste me dijo de pronto:

—Mira, si me toca el gordo de la lotería, te pago esa película.

A los dos meses le tocó la lotería, no el gordo, pero sí una cantidad considerable.

Y cumplió su palabra...[26]

De forma paradójica la embajada española en París terminaría por financiar la sonorización de la película en el estudio de Pierre Braunberger, quien a duras penas había adquirido el documental y finalmente Buñuel pudo reembolsar a las hijas de Acín la inversión hecha por su padre a modo de pago correspondiente por derechos de explotación. Esta historia, permite comprender como Buñuel pasa de ser financiado por los mecenas que fueron su madre y los vizcondes Noailles, por un productor, Ramón Acín.



Ramón Acín financia el documental de Luis Buñuel, *Las Hurdes / Tierra sin pan* (1932), después de ganar un premio de la lotería

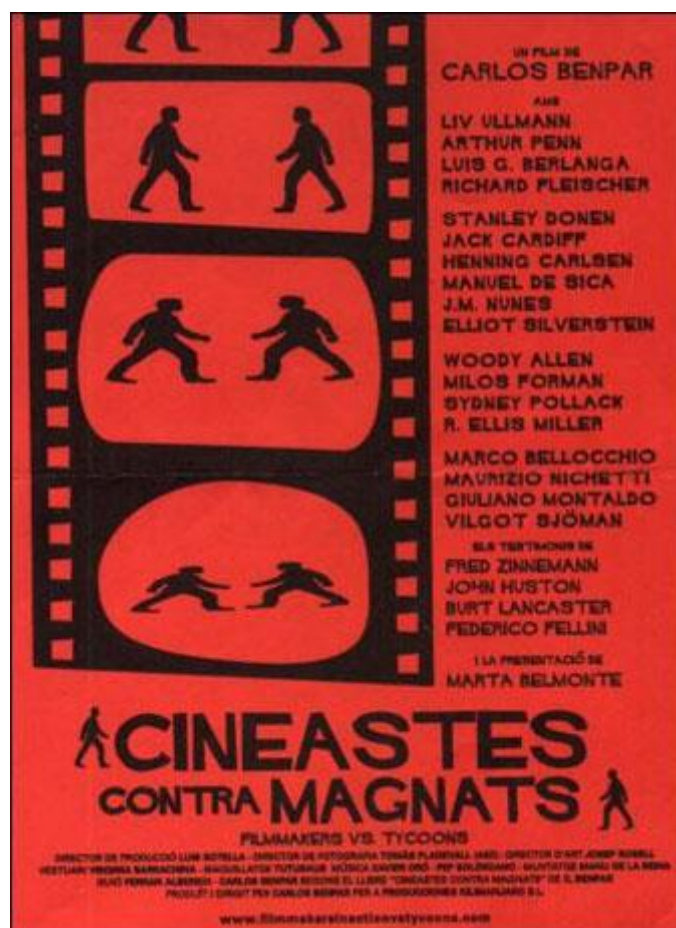
Al analizar la diferencia entre donante y patrocinador, es que este último apoya un proyecto o artista con la finalidad de que su nombre o marca actúe de manera publicitaria, es decir que el vínculo se ejerce como un apoyo condicionado, en el que el mecenas será beneficiado por el argumento de que el proyecto está siendo presentado gracias a él. La práctica del patrocinio responde a una época más contemporánea, y ha sido una estrategia de financiamiento de la que, no solo artistas de forma individual se han apoyado, sino que también ha sido aplicado por algunas instituciones. Hoy los patrocinadores enfocados al cine, constantemente buscan una referencia directa a su marca, con la finalidad de comunicar y promover su nombre. Quizá uno de los benefactores más populares de la historia sean los Rockefeller, cuyo soporte ha trascendido a diversos programas y apoyos, e incluso becas para la producción artística, y cinematográfica.

La Fundación Ford sería otro ejemplo patrocinio institucional, cuya trayectoria lleva más de 50 años operando. En realidad la Fundación Ford hoy cuenta con sedes en todo el mundo y los apoyos que otorga responden a los problemas más graves que padece cada región. Así, para el caso de América Latina, las temáticas de derechos humanos, justicia, educación, democracia y migración.[27] En nuestro país actualmente existe un alto número de fundaciones y patrocinadores, las principales son las que cada empresa crea, aunque también ciertos organismos públicos también cuentan con esta función, así podemos recalcar desde las fundaciones universitarias, hasta la Fundación Carso, Petróleos Mexicanos, los bancos, las compañías telefónicas y hasta las televisoras.

Ahora bien, en el caso de la industria norteamericana, en los años 30 y 40, comenzaron a surgir poderosos hombres llamados “magnates”. Los magnates eran productores, normalmente de origen judío, e inmigrantes de Europa del Este; supieron cómo administrar y llegar a mayores públicos; sus sellos eligieron un camino de *tipo* de películas y condicionaron en buena medida la producción del cine hasta la década de los 80. Algunos de estos nombres son William Fox, Carl Laemmle, Zukor y los hermanos Warner. Parkinson se refiere a su temperamento como “... una combinación de descaro, sentido común, suerte, agallas, nepotismo, perseverancia y crueldad...”[28] Y aunque los magnates proliferaron en la ficción, indudablemente son referentes de la lógica de la producción cinematográfica, que impactaría al resurgimiento del documental. Éstos personajes sientan las bases de quiénes financiaron al cine industrial.

La llegada de la tecnología digital en la década de los años 80, ha generado un cambio de paradigmas en la manera de producir y ha permitido la incorporación de otros agentes sociales vinculados a la producción cinematográfica, especialmente del género documental. En *Cineastas contra magnates* (2005), del catalán Carlos Benpar, se plantean hechos concretos sobre las enredadas relaciones entre los realizadores y productores o magnates. En

el documental se evidencia que la esencia de los magnates se limita a un interés económico y de explotación del film, dejando al lado cuestiones centrales, como los derechos de autor; específicamente, sobre el derecho moral de tener la última palabra acerca del contenido, la forma y los elementos del audiovisual. Igualmente, se refiere al planteamiento que surge desde Europa en los años 80 sobre la libre exhibición, distribución y acceso a los films originales, siendo patrimonio cultural e histórico del mundo; inquietudes firmadas por más de 135 directores y guionistas en la Declaración de Delfos de 1988, y en el Manifiesto de Barcelona de 1987.[29]



Cartel del documental *Cineastas contra magnates*, de Carlos Benpar, expone las principales razones de las tensiones entre realizadores y productores, cuenta colaboraciones de Liv Ullman, Fellini y Sydney Pollack, entre otros

III. El donante del *crowdfunding*

El breve recorrido que hemos dado para explicar el origen y participación del donante, permite desarrollar la idea y la forma en la que los donantes de las campañas de *crowdfunding* han financiado diversos proyectos de cine documental.

En este sentido analizaremos qué ha cambiado con respecto de los donantes que financiaron diversas artes como la pintura y escultura por más de cuatro siglos. En primer lugar los donantes actuales no solo tienen el dinero para hacerse pintar por los artistas, sino que hoy también participan y colaboran con proyectos que comparten su posición política, y creen en el proyecto como para apoyar a sus creadores. En el contexto del fondeo de masas, los donantes no son pertenecientes a estratos sociales privilegiados como en su momento lo fueron los aristócratas o nobles. Hoy aparece una clase de donante cuyo perfil responde a una serie de intereses mucho más relacionados con la creatividad, temáticas y tecnologías; en diversas ocasiones se trata de donantes con un grado importante de compromiso con los discursos y temáticas representadas en el documental, son sensibles y aliados potenciales de los movimientos sociales, contemporáneos. También hay que destacar sobre estas diferencias, que la más importante radique en el uso de las tecnologías de información y comunicación por parte de los donantes, ya que muchas de las campañas exitosas, las fondean personas que frecuentemente no conocen al realizador, son cibernautas cotidianos que han encontrado en la propuesta de la campaña, alguna propuesta interesante y piensan que vale la pena engancharse con su apoyo económico.

Igualmente que la fuerza del apoyo ya no solo proviene de “un donante”; al contrario, se trata de “donantes”. Es decir que con pequeñas sumas de dinero “hormiga” el impacto y las más significativas recaudaciones se hacen a partir de esa “masa”, en vez de que un solo patrocinador o mecenas cubra varios miles de pesos para la realización de una película. Por primera vez en la historia la posibilidad de financiar a las industrias creativas -y específicamente al documental- ha pasado a manos de un público más amplio, que se encuentra comprometido con los proyectos y sus objetivos creativos, dejando atrás los momentos en el que un reducido grupo de gente privilegiada concentraba los hilos y las tendencias de las mismas.

Entonces podríamos indicar que el *crowdfunding* es el arte de pedir recursos económicos al público general, con la finalidad de recaudar financiamientos para aventurarse a la realización de proyectos innovadores. Por lo tanto, convencer a los donantes potenciales es un aspecto central, vale la pena tener en mente que sería importante no solo dirigirse a conocidos o familiares, sino también a los cibernautas de todas las latitudes del planeta. Las plataformas más importantes en Estados Unidos son Kickstarter e Indiegogo, y tan solo la primera se ha encargado de reunir más de 350 millones de dólares para el financiamiento diversos proyectos.[30] Recientemente Indiegogo ha anunciado que también comenzó a recibir fondos en libras esterlinas, y euros, puesto que a partir de diciembre de 2012 tiene una presencia local en Reino Unido, Alemania, Francia y Canadá. Noticia que habla de la popularidad del *crowdfunding* en el mundo, y -sobre todo- del impacto que ha logrado establecer en tan solo 3 años, la lógica de la *glocalización* es ya una práctica del fondeo de masas.[31]

En México se cuenta con las plataformas Fondeadora[32] e Ideame. La primera es una iniciativa mexicana mientras que la segunda es de origen Argentina. Cuando mencionamos estos sitios web, básicamente hablamos de páginas de hipertexto en los que se les pueden

incluir videos, fotografías, textos y otros elementos que están en continua actualización, con la finalidad de captar a más donantes.

The screenshot shows the Fondeadora website interface. At the top, there are navigation links: '¿Cómo funciona?', '¡Descubre proyectos!', '¡Fondea tu proyecto!', a search bar labeled 'Buscar Proyecto', and a 'Ingresar' button. Below the navigation is a section titled 'Más fondeados'. Three project cards are displayed:

- Paloma - La Mejor Estudiante de Matemáticas**: A project under the 'Iniciativa Ciudadana' category. The description states: 'Paloma vive en un barrio de pepenadores y es la mejor estudiante de matemáticas. Queremos recaudar un fondo para asegurar sus estudios.' The location is 'Matamoros, Tamps.'. The progress bar shows \$113,753 raised out of a goal of \$100,000, with 32 days remaining.
- Haciendo el Mal**: A project under the 'Música' category. The description states: 'Lanzamiento del primer álbum de estudio de Haciendo el Mal, que incluye la grabación en un estudio profesional y la realización de dos videos musicales.' The location is 'México, D.F.'. The progress bar shows \$21,050 raised out of a goal of \$40,000, with 35 days remaining.
- TALUD**: A project under the 'Cine y Video' category. The description states: 'Talud es un cortometraje que pretendemos realizar a partir de reclutar a talento humano de diferentes escuelas.' The location is 'México, D.F.'. The progress bar shows \$5,123 raised out of a goal of \$14,500, with 35 days remaining.

La plataforma mexicana Fondeadora, alberga distintos proyectos, desde diseño hasta cine documental, fotografía o proyectos altruistas

A estos donantes se les ha ofrecido una serie de recompensas por su esfuerzo y contribución; así se establecen los montos de los donativos, que pueden ir desde 1 dólar hasta 5 mil o más. Supongamos que por 1 dólar se les da un agradecimiento, pero por 25, se le envía un DVD con el film y fotografías, por 50 un póster con la firma de los autores, con 1000 se vuelve un coproductor y con 3000, se le invita a la premier o incluso puede participar en la película como un testigo, entrevistado, o entrevistador, lo que significa salir a cuadro en el documental.

En este preciso punto se encuentra la analogía con el donante del renacimiento: es decir la incorporación visual o icónica del donante en la obra misma que él costea. Es interesante que en una forma tan nueva de conseguir financiamiento los protocolos o las maneras en cómo se cautiva a un donante sigan siendo los mismos, es decir, varios factores: el reconocimiento social por una parte, pero también una necesidad creativa que se complementa con el creador del documental, y con la participación o performatividad del donante.

III.- Entre las modalidades performativa y participativa de Bill Nichols

De acuerdo a la visión de Nichols la representación de la realidad en el cine documental se encuentra relacionada con la propuesta del director, pero también con el poder e influencia que la institución patrocinadora ejerza sobre el proyecto.[33] Una división entre los documentales de autor y aquellos surgidos desde compañías televisoras o proyectos “comisionados” resulta fundamental.[34] Con base en esta relación Nichols organiza a los filmes documentales en seis categorías o *modalidades* como el las llama: poética, expositiva, participativa, observacional, reflexiva y performativa. Ahora bien, estas modalidades, igualmente, se encuentran relacionadas con la evolución cronológica del desarrollo del cine documental. En todo caso, para el presente texto, hemos de destacar dos modalidades vinculadas a la lógica del *crowdfunding*, la performativa y la participativa.

La modalidad participativa del documental nace en la década de los años 60 y se encuentra fuertemente vinculada a las metodologías de las ciencias sociales como la sociología y la antropología. Recurre a la intervención y control del cineasta, similar al que el trabajo de campo o la observación participante de las mencionadas disciplinas. Al respecto Nichols apunta: “...El sentido de la presencia corporal, en vez de ausencia, sitúa el cineasta *en la escena...*”[35] Añade Nichols que el *cinema vérité* o el *kinopravda* (de Jean Rouch y Dziga

Vertov, respectivamente), ejemplifican claramente las características principales de la modalidad participativa. En *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961), sus directores, Jean Rouch y Edgar Morin, proponen que sus entrevistados reaccionen a la cámara, les hacen preguntas directas y frecuentemente se establecen una serie de negociaciones y aspectos éticos entre el cineasta y el entrevistado, puesto que ambos están conscientes de la manera en que su interacción resultará en la pantalla. Es común que los directores aparezcan a cuadro y reflexionen sobre la misma película y las declaraciones de los entrevistados. En este sentido, explica Nichols, hay un juego sobre la corporeidad del autor. Por lo tanto, la relación del realizador con el sujeto de estudio se estrecha, lo que permite entrever la posición ideológica y política para el director, pero hay que aclarar que este es un ejemplo de documental antropológico y por lo tanto los sujetos no tienen nada que ver con el rol de patrocinadores.

Por otro lado, señala Nichols que podemos hablar de documental *performativo* en referencia al que surgió en la década de los años 80, cuyas características tienen un énfasis en la visión subjetiva del creador y en el empleo excesivo del estilo propio del autor: "...el documental performativo respalda la posición... de que el conocimiento encarnado provee una entrada al entendimiento de procesos generales en el funcionamiento de la sociedad... pone de relieve la complejidad de nuestro conocimiento del mundo, haciendo hincapié en su subjetividad y sus dimensiones afectivas..."[36] Por tanto la presencia física genera un argumento que pone énfasis en el valor de esa persona que narra su historia a partir de un punto de vista personal, permitiendo transmitir al espectador su posición, vivencias y emociones al respecto de una temática particular. Y aunque se trata de una posición subjetiva, la exposición del realizador transmite información y conocimiento al espectador. Bajo esta modalidad destaca una posición cuestionadora de la realidad, así como un tratamiento autobiográfico de dicha problemática. Algunos ejemplos que menciona de esta modalidad son: *El cuerpo hermoso* (1991) de Ngozi Onwueah, *Tangas unidas* (1985) de Marlon Rigg y *Bontoc Eulogy* (1995) de Marlon Fuentes y Bridget Yearian. Añade que en los casos de

Onwueah y Rigg, los autores plantean sus propias experiencias sexuales: en la primera desde un triángulo amoroso y en la segunda desde la identidad homosexual del realizador.

En este punto el lector podrá relacionar que las modalidades performativa y participativa de Nichols destacan en el rol jugado por el director en el documental. En ambos casos se observa una presencia visual o a cuadro del creador de la película. Basándonos en estos subgéneros observamos que a través del *crowdfunding* se presenta de forma frecuente la idea de que el donante tenga su propio espacio y representación, es decir que se envuelva en la producción, tanto financiera como creativamente. Esta tecnología, por un lado acerca a los procesos creativos, trayendo la idea de que el donante es parte de la película, que tendrá su parte. Algunos donantes asumen la función de coproductores al otorgar importantes sumas de dinero para el proyecto; así se van tejiendo nuevas formas de colaboración, creación y modelos de negocio para el documental. Aunque también se destaca que estas maneras de financiar en buena medida siguen los sistemas de producción masivos, lo que ha cambiado son los operarios, es decir, la empresa se encarga de preguntarle al cliente, ¿cómo lo quieres, de qué forma? o ¿cuál prefieres?, y así da pie a que el propio consumidor diseñe el producto o las películas en este caso. Esto se logra por las empresas o productoras al plantear la idea de que el donante puede personalizar y aportar directamente a una documental.

Bajo este contexto revisaremos algunos ejemplos concretos que han sido trabajados con estos modelos alternativos de financiamiento:

a) *2-wheels 1-world 0-money THE MOVIE* (2013)










Este documental de Daniel Rintz trata sobre un hombre “soñador” que viaja en motocicleta alrededor del mundo sobreviviendo solamente con el dinero que va generando en el

camino.[37] Es la historia de Daniel, alemán que viajó solo por todo el mundo sin un equipo de filmación, sin dinero, ni patrocinios. La campaña de *crowdfunding* la hace con la finalidad de poder editar, musicalizar, incluir entrevistas y finalmente hacer los envíos de la película, el monto pedido fue de 33 mil dólares, y recaudó: 26 mil 885.

Cuenta con un equipo de producción en Alemania, Australia y Canadá. Las recompensas van desde un email de agradecimiento por 10 dólares, una descarga de la película por 20 USD -en baja resolución-, por 30 USD en alta definición, por 50 la película, más una postal desde el país favorito del donante; por 100 USD, la película y además el 50% de los fondos se destinan para caridad, y es el propio donante que elige al grupo vulnerable al que se le entregan (el documentalista ha de realizar también un vídeo-clip de la entrega). Por 300 dólares, el donante tiene la posibilidad de aparecer en el documental, ya que se le invita a participar como entrevistador de Daniel en Berlín.

Si bien este proyecto, a nivel de realización, es un tanto individual, lo cierto es que en la parte final, la producción se abre y da la posibilidad de integrar cuestionamientos externos a la perspectiva de David, lo que se perfila como una propuesta novedosa de formato documental y además de estructuración del discurso alternativa.


Pick one of our fun perks and become a part of this:

 Thank You Email	 Movie Download HD/SD	 A Post Card from your favourite country
 DVD	 Blu-Ray	 Movie Download + Charity
 Framed poster, pick you fav photo from the gallery	 Beautiful Calendar, pick you fav photo from the	 Marianne the ultimate travel bike

\$300

Movie + Become a star

A HD movie download. And you can star in our movie 'Somewhere Else Tomorrow'. We will shoot interviews with Daniel in Berlin early 2013. You can ask him anything about the adventure, appear as an interviewer in the movie and become a star. (We need English and German speaking stars)



5 out of 8 Claimed

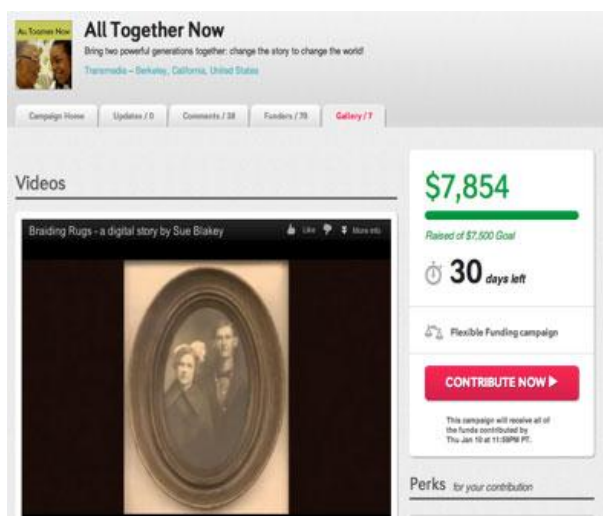
Est. delivery: June 2013

Algunos ejemplos de las recompensas ofrecidas por Daniel Rintz, realizador del documental *2-wheels 1-world 0-money THE MOVIE*. Con 300 dólares el donante puede aparecer a cuadro y además puede descargar la película en HD

b) *All Together Now* (2013)

“Todos juntos ya”, *per se*, es un claro ejemplo de la migración y transformación del documental hacia los soportes digitales como proyecto *transmedia*.^[38] Recurre a herramientas digitales para contar historias de gente común y corriente. Es una iniciativa del Centro para la Narración de Historias Digitales de California (Center for Digital Storytelling) que emplea el *digital storytelling*.^[39] En este proyecto de Berkeley, California, dirigido por Joe

Lambert, se pidieron 7 mil 500 dólares con la finalidad de hacer talleres de narración digital de historias y así poder crear cortometrajes documentales de los estudiantes preparatorianos de las Costa Este de San Francisco, una zona marginada. Un mes antes de terminar el plazo de finalización de la campaña juntaron 7 mil 874 USD. Las recompensas iban desde un agradecimiento por 10 USD, acceso a tutoriales de cómo hacer historias en formatos transmedia por 25 USD. El donante podía recibir una memoria USB con diversos proyectos transmedia de todo el mundo por 100 USD, mientras que con 1000 USD se abría la posibilidad para quien donara esa cantidad, de hacer su propia historia, es decir fungir como director y/o protagonista.[40]



All Together Now Budget Breakdown



La campaña del proyecto *All Together Now* incluye ejemplos de historias *transmedia* como las que producirá con el apoyo de la campaña y además presenta el porcentaje económico que empleará para sus talleres, un 26% del presupuesto total

c) *We Are Many* (2013)

El documental británico de Amir Amirani rescata la historia de la marcha más grande de la humanidad: la del 15 de febrero de 2003. Fecha en que un movimiento social masivo a escala internacional se extendió por más de 800 ciudades, y así los manifestantes defendieron su posición en contra de la ocupación de Iraq.

El documental indica que esta manifestación desató varias expresiones de repudio a ésta guerra y otras políticas internacionales similares, por ejemplo la primavera árabe. De acuerdo con el documental, aproximadamente 30 millones de personas salieron a las calles de las principales ciudades del mundo a expresar su inconformidad.

The image shows a screenshot of a Kickstarter project page for 'We Are Many'. The browser address bar shows 'www.kickstarter.com/projects/733111346/we-are-many?ref=category'. The page header includes 'Home', 'Updates 14', 'Backers 658', and 'Comments 11'. A green banner at the top states 'Funded! This project successfully raised its funding goal on December 13, 2011.' Below this is a video player showing a large crowd of protesters with signs that say 'DON'T ATTACK IRAQ' and 'NOT IN MY NAME'. To the right of the video, the funding statistics are displayed: 658 backers, \$92,029 pledged of a \$70,000 goal, and 0 seconds to go. Below the statistics, the project creator is identified as Amir Amirani, located in London, United Kingdom, with a 'Contact me' link. Other details include 'First created - 1 backed', 'Amir Amirani (1588 friends)', and the website 'http://wearemany.tv'.

We Are Many es un documental sobre uno de los movimientos sociales más importantes de nuestra época: la manifestación contra la guerra de Iraq. Proyecto fondeado que recupera 31% más que los fondos de los pedidos

Además, en el documental, se rastrean las conexiones e inicios de otras iniciativas sociales como los *Indignados* de España, el *UK Uncut* de Reino Unido ó *99%* de Estados Unidos. Por lo tanto la película recapitula el empoderamiento en la gente que se manifiesta masivamente. Su sistema de donaciones y recompensas va desde 1 USD, en el que se le agradece al donante; por 10 USD, se puede descargar el documental en calidad de HD e incluye también una postal de agradecimiento por parte del director. Ya por 100 USD, el donante recibe el documental en *blu-ray*; un libro de fotografías del proyecto y una caja con tres de los trabajos previos del documentalista, editados por la BBC de Londres.[41]

Si el donante se arriesga a dar más de 3 mil dólares, se le dan todos los pequeños regalos más un crédito de productor distinguido de la película, así como en IMDB, la base de datos de películas en internet. También se ofrece hacer una proyección personalizada y con presencia del director y el productor, así como tener acceso a una fiesta de patrocinadores y donantes. Esta recompensa incluye una participación colaboracionista, y es que los realizadores filmarán la historia que el propio donante vivió el 15 de Febrero del 2003 con la finalidad de que se muestre permanentemente en su sitio web, y con la posibilidad de que se integre la entrevista en la película. Un caso similar sucedió en México con las “cámaras ciudadanas” que recopilaron material empleado para el documental *Fraude: México 2006* (2007), de Luis Mandoki, durante las elecciones presidenciales del 2006.

Here is one of our backers, Mark Rylance, talking about supporting We Are Many the documentary.



Monty Python star Terry Jones urges support for We Are Many.

Una estrategia de la campaña fue entrevistar a cineastas y personajes reconocidos, que expresan porqué es importante donar en el proyecto. En este caso Mark Rylance afirma que en un corte del film se vio dentro de la protesta y le gustó que formara parte de este colectivo

Este punto implica la representación del donante a cuadro, y por lo tanto su participación no solo estética y creativa, sino también genera otros conflictos que no hay que perder de vista: hasta qué punto en estas herramientas siguen prevaleciendo los patrones de producción en masa, solo que ahora tienen un discurso más “personalizable”, pero en el fondo también tiene una esencia de consumo estandarizada, es decir que son capaces de hacer creer al cliente que le están haciendo partícipe y protagonista en su propia película, cuando más bien sea el cineasta quien se apropia de su participación y hace su propia película, estos cuestionamientos también son importantes que se planteen.

Por otra parte, el *crowdfunding* permite diversos modelos de negocio como son el *equitativo*, donde el inversionista forma una parte de la empresa; el de *donación*, en el que no existe una retribución por el monto ofrecido, sino que es un acto altruista; el de *préstamo*, en el que el apoyo otorgado se devuelve en un determinado periodo, y, finalmente, el modelo de recompensas, en donde al ofrecer una cierta cantidad de dinero, el donante recibe una estímulo a cambio de su ayuda. Este último modelo es el más empleado por los proyectos audiovisuales y el documental.[42] Otro modelos de negocio de *crowdfunding* bastante innovador es el de la plataforma sueca Crowd Culture, en el que plantea un modelo *híbrido*, es decir, se reciben fondos tanto del público en general como de los financiamientos que el Estado sueco tiene para apoyar a la cultura y las artes, de esta forma, la gente vota por cuál es el proyecto que más le gusta y así decide cuáles son los proyectos nacionales artísticos que apoyará. Aunque esta experiencia aún queda lejos de las políticas públicas de apoyo a la producción del cine documental en México, es sin duda un modelo interesante que habrá de seguirse detenidamente.[43]

IV. Conclusiones

Los ejemplos aquí presentados, indican algunas de las estrategias que los documentalistas emplean para captar la ayuda financiera de donantes en todos los puntos del planeta. Podemos observar que una fórmula empleada en las campañas de cine documental para cautivar a que la gente apoye el proyecto es dándole al propio donante un espacio para su intervención en el documental. En parte, esta participación radica en el interés político del donante, pero también en un discurso que prevalece en el fondeo de masas, el de la colaboración y personalización, sin embargo este hecho está relacionado con la idea que el propio consumidor genere algunos contenidos, y se estén midiendo si funcionan comercialmente.

Un breve recorrido por la historia del donante y su representación en la pintura desde los inicios del periodo renacentista, da pauta a señalar una larga tradición de plasmar en la obra, en ocasiones, al que ayuda de forma económica al artista. También he señalado que a pesar de mezclar los términos de donante, patrocinador, o mecenas, en realidad observamos su presencia en momentos históricos concretos, así como en contextos artísticos, creativos e incluso empresariales. En Occidente, el donante se perfiló durante muchos años como un hombre, mujer o familia cuyo alto estatus social se reconocía y representaba en las pinturas; inicialmente mantuvo un vínculo con los personajes religiosos, para denotar así su bondad, caridad y devoción. Más adelante, las pinturas fueron comisionadas a los pintores por los aristócratas y nobles con la finalidad de demostrar su poderío así como para reafirmar la imagen de su reino. Ya en 1876, podemos ver un antecedente claro del *crowdfunding*: la experiencia del financiamiento colectivo del monumento de la libertad en Estados Unidos, a través de la Unión Franco- Americana. Hecho que nos remite directamente a la idea de fondear masivamente.

Con la llegada del cine, algunos mandatarios y personajes de alta jerarquía social inmediatamente ven en el cine una gran arma propagandística, medio de control ideológico y publicitario. Es así, como los patrocinadores se incorporan a la pantalla grande y se hacen visibles en los contenidos audiovisuales. Más tarde, los hombres llamados magnates, harían del cine un auténtico negocio, creando en Estados Unidos, la mayor industria cinematográfica del mundo. Sin embargo, la figura del magnate hollywoodense decaería en las últimas tres décadas y en el cine documental se observa una escueta participación en el financiamiento de los proyectos.

En todo caso el financiamiento masivo o *crowdfunding* se está logrando posicionar como herramienta que permite capitalizar al productor y al director para llevar a cabo su proyecto documental. Es una herramienta más eficaz al utilizarse para tareas concretas de las

distintas etapas de realización del film, ya sea en las fases de planeación, producción o postproducción. El donante, motor principal de esta vía de financiamiento, ha evolucionado, pero en esencia, sigue guardando valores que encuentra en tiempos pasados, ya que ahora, no se trata de una persona distinguida y aislada; contrariamente, se trata de un amplio grupo heterogéneo de personas que en forma conjunta aporta no sólo capital, sino también creatividad, energía, difusión, lo que transfiere el papel de aliado y acerca al equipo que realiza el documental. El sentido de reconocimiento y demostración de un status social o político se diluye, y el donante avanza hacia una búsqueda por la colaboración creativa. Su aporte, es agradecido con recompensas e intercambios, que se relacionan con la película.

Se observa una tendencia hacia los nuevos modelos de negocio para el cine documental, especialmente aquellos en donde la contribución se premia, agradeciendo con recompensas e intercambios, vinculados a la película. Una forma explorada ha sido la incorporación de la imagen del donante en el documental, ya sea como un personaje, testigo o entrevistador. Esta búsqueda por figurar a cuadro en la obra de un creador, encuentra un anclaje histórico propio del diálogo pintura- cinematografía. En todo caso, es importante cuestionar los límites de este modelo. El fondeo masivo, también es empleado para la creación de públicos, difusión y medición de una película como producto insertable en un mercado global, en este sentido, los casos aquí analizados representan un punto de partida para las nuevas formas de financiación del cine documental, capaz de transformar el paisaje de la industria cinematográfica en México y otros países que requieran de fuentes alternativas de financiamiento.

CITAS Y NOTAS

[1] Ortiz, Áurea et all: *La pintura en el cine. Cuestiones de Representación Visual*. Barcelona, Paidós, 1995, pág. 42.

[2] Utilizo la definición que la señala Schwienbacher "...crowdfunding es el financiamiento por parte de un grupo de individuos a un proyecto o una empresa, en vez de recurrir a profesionales...su modo típico de comunicación es a través de Internet..." Schwienbacher, Armin and Larral de Benjamin: *Crowdfunding of Small Entrepreneurial Ventures* (September 28, 2010). HANDBOOK OF ENTREPRENEURIAL FINANCE. Oxford University Press, pág. 4. Forthcoming. Available at SSRN: <http://ssrn.com/abstract=1699183> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1699183>.

[3] Me refiero al *crowdfunding*, de manera indistinta como: *fondeo de masas*, o *fondeo masivo*.

[4] Actualmente, el *crowdfunding*, no se ha limitado a las industrias creativas, teniendo éxito incluso en campos tan diversos como la investigación científica (<http://scifundchallenge.org/>), el diseño, la gastronomía y demás proyectos innovadores.

[5] Para una amplia explicación del *crowdfunding* es recomendable consultar "The Crowdfunding Bible". Steinberg, Scott: *The Crowdfunding Bible: How to raise money for any startup*, vídeo or game. Ed. ReadMe.com. 2012, disponible en: <http://www.crowdfundingguides.com/The%20Crowdfunding%20Bible.pdf>

[6] Cabe aclarar que en ciertos casos no se puede hablar de modalidades performativas o creativas, sino de propaganda política o de patrocinios con un simple interés comercial.

[7] <http://lema.rae.es/drae/?val=donación>. Consultado el 4 de Diciembre 2012.

[8] Ibid.

[9] *El decamerón*. Director: Pier Paolo Pasolini. Italia, 1971.

[10] Nieto Alcaide, Víctor Manuel. *El Renacimiento: Formación y Crisis Del Modelo Clásico*. Madrid, Istmo, 2000.

[11] Maryan Wynn Ainsworth, MR Keith Christiansen: *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*. N.Y. Catalog of an exhibition, 1999, pág. 27.

[12] Ídem, pág. 28

[13] Eaves, Morris, *The counter Arts Conspiracy. Art and Industry in the Age of Blake*. New York, Cornell University, 1992, pág.159. La traducción es mía.

[14] Maryan Wynn Ainsworth, MR Keith Christiansen: *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art, NY. 1999*. Catalog of an exhibition, págs. 34-35.

- [15] http://oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/philanthropy?q=philanthropy. Consultado el 6 de Diciembre del 2012. La traducción es mía.
- [16] http://oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/patron?q=patron. Consultado el 6 de Diciembre del 2012. La traducción es mía.
- [17] Bell, Jessica: *The Three Marys: The Virgin Marie, Marie de Médicis, and Henrietta Maria*. In: *Henrietta Maria. Piety, Politics and Patronage*. Edited by Erin Griffey. England, Ed. Ashgate, 2008.
- [18] Fowkes Tobin, Beth: *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Duke University. 1999.
- [19] Moreno, Barry, *The Statue of Liberty*, Arcadia Publishing, 2004.
- [20] Leal, Juan Felipe, et al, *Anales del cine en México, 1895-1911*, Volumen 2. Ciudad de México, Eón, 2005, pág.125
- [21] Ibid, pág.148
- [22] Buñuel, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona, De Bolsillo, 2011.
- [23] Ibid, pág. 22
- [24] En la campaña del documental **Autrement** que logró recolectar \$5555 USD, \$ 2000 fueron aportados por Miguel Rodríguez, el padre de uno de los autores. <http://www.indiegogo.com/autrement01>.
- [25] Ibarz Marcé: *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza, 1999, pág. 49.
- [26] Ídem, pág. 12.
- [27] <http://www.fordfoundation.org/regions/mexico-and-central-america/> Consultado 7 de dic 2012.
- [28] Parkinson, David: *100 Ideas que cambiaron el cine*. Trad. Teresa Jarrín Rodríguez. Barcelona, Blume, 2012, pág. 56.
- [29] 2005. Cineastas contra Magnates. Director: Carlos Benpar.
- [30] <http://www.kickstarter.com/help/faq/kickstarter%20basics> Consultado 12 de diciembre de 2012.
- [31] <http://www.indiegogo.com/blog/2012/12/indiegogo-doubles-down-on-international.html> Consultado 12 de diciembre de 2012.
- [32] <http://www.fondeadora.mx/> Consultado 12 de diciembre de 2012.
- [33] Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana Univeristy Press. 2001, pág. 99.

[34] Un ejemplo ilustrativo del poder y determinación que las compañías televisoras impactan en la forma de representación de la realidad en el documental es *De panzazo*, de Juan Carlos Rulfo y Carlos Loret de Mola, producido en 2012.

[35] *Ibid*, pág. 116. La cursiva es mía

[36] Nichols, op. cit., pág. 131.

[37] <http://www.indiegogo.com/210>.

[38] Los proyectos denominados “transmedia” encuentran nuevas formas de llegar al espectador, una clave de su propuesta es la interactividad que permiten, así como la revisión no lineal de la historia narrada.

[39] Podemos decir que la traducción de *digital storytelling* es la narración digital de historias, por lo que se trata de contar historias, pero con herramientas digitales.

[40] <http://www.indiegogo.com/ATN>.

[41] <http://www.kickstarter.com/projects/733111346/we-are-many?ref=category>.

[42] Crowdfunding Industry Report de crowdsurcing.org, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/92871793/Crowd-Funding-Industry-Report-2011>.

[43] <http://crowdculture.se/en/pages/about-crowdculture->.

BIBLIOGRAFÍA

Bell, Jessica. *The Three Marys: The Virgin Marie, Marie de Médicis, and Henrietta Maria*. In: *Henrietta Maria. Piety, Politics and Patronage*. Edited by Erin Griffey, England, Ashgate, 2008.

Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*. Barcelona, De Bolsillo, 2011.

Eaves, Morris, *The counter Arts Conspiracy. Art and Industry in the Age of Blake*, New York, Cornell University, 1992.

Fowkes Tobin, Beth, *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*, Durham, Duke University, 1999.

Leal, Juan Felipe, et al., *Anales del cine en México, 1895-1911*, Volumen 2, Ciudad de México, Voyeur. 2005.

Maryan Wynn Ainsworth, MR Keith Christiansen, *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art, NY*, 1999, Catalog of an exhibition.

Moreno, Barry, *The Statue of Liberty*, Arcadia Publishing, 2004.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.

Nieto Alcaide, Víctor Manuel, *El Renacimiento: Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, Itsmo, 2000.

Ortiz, Áurea et al. *La pintura en el cine. Cuestiones de Representación Visual*. Barcelona, Paidós, 1995.

Parkinson, David, *100 Ideas que cambiaron el cine*. Trad. Teresa Jarrín Rodríguez, Barcelona, Blume, 2012.

Steinberg, Scott. *The Crowdfunding Bible: How to raise money for any startup, vídeo or game*. Ed. ReadMe.com. 2012.

Schwiebacher, Armin and Larralde Benjamin, *Crowdfunding of Small Entrepreneurial Ventures* (September 28, 2010). HANDBOOK OF ENTREPRENEURIAL FINANCE, Oxford University.

Press, Forthcoming. Available at SSRN: <http://ssrn.com/abstract=1699183> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1699183>.

FILMOGRAFÍA

All Together Now. Dir. Joe Lambert. Estados Unidos, 2013.

2-Wheels 1-World 0-Money. The Movie. Dir. Daniel Rintz. Alemania, Australia y Canadá, 2013.

Cineastas contra magnates. Dir. Carlos Benpar. España, 2005.

Crónica de un verano (*Chronique d'un été*). Dirs. Jean Rouch y Edgar Morin. Francia, [1961](#).

El decamerón (*Il decameron*). Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1971.

La edad de oro (*L'âge d'or*). Dir. Luis Buñuel. Francia, 1930.

Un perro andaluz (*Un chien andalou*). Dirs. Luis Buñuel y Salvador Dalí. Francia, 1928.

Las Hurdes / Tierra sin pan. Dir. Luis Buñuel, España, 1932.

We Are Many. Dir. Amir Amirani. Reino Unido, 2013.

Sitios de Internet

Real Academia de la Lengua Española: <http://lema.rae.es>

Oxford Dictionaries: <http://oxforddictionaries.com>

Indiegogo: <http://www.indiegogo.com>

Fondeadora: <http://www.fondeadora.mx/>

Kickstarter: <http://www.kickstarter.com/>

Scifund Challenge: <http://scifundchallenge.org/>

Crowd Culture: <http://crowdculture.se/en>