

MANUAL PRACTICO

REALIZACIÓN AUDIOVISUAL 06



**PRO
CINE**

CREACIÓN | AUDIOVISUAL | COMUNITARIA

Jefa de Gobierno de la Ciudad de México

Claudia Sheinbaum Pardo

Secretaria de Cultura de la Ciudad de México

Vannesa Bohórquez López

Director General del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México, PROCINECDMX

Cristián Calónico Lucio

Coordinación de Operación y Proyectos

Elizabeth Rodríguez Lira

Subdirección de Administración y Finanzas

Félix Alberto Vázquez Pérez

Subdirección Jurídico y Normativa

Bárbara Andrea Ruelas Gómez

Manuales Prácticos de Creación Audiovisual Comunitaria
Primera edición, diciembre de 2020

D.R. © Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINECDMX), 2020.

© Por la ilustración de portada, Héctor Eduardo Quijas Andrade, 2020

© Por las ilustraciones interiores, Anaid González Sáenz, 2020

© Por el texto, Rodrigo Flores Nava, 2020.

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos de autor. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.

Impreso por Litográfica Pixel, S.A. de C.V.
Emilio Carranza No. 229, Col. San Andrés Tetepilco
Alcaldía Iztapalapa, C.P. 09440
litograficapixel@gmail.com
www.litograficapixel.com.mx

Tiraje de 1000 ejemplares

Impreso y hecho en México

MANUAL PRÁCTICO

PRO
CINE

CREACIÓN | AUDIOVISUAL | COMUNITARIA

Núm. 6 Realización audiovisual

Diciembre del 2020

Coordinación:

Cristián Calónico Lucio

Texto:

Rodrigo Flores Nava

Corrección de estilo:

Ligia Mabel Oliver Manrique de Lara
Alfredo Salazar Duque

Diseño editorial:

Ana Paulina Esparza Posada
Eduardo Macchetto Jiménez
Blanca Martínez Castillo

Supervisión editorial:

Gerardo Ramírez Ceballos
Elizabeth Rodríguez Lira

Ilustración portada:

Héctor Eduardo Quijas Andrade

Ilustraciones interiores:

Anaid González Sáenz

“Nunca antes tanta gente había podido tener acceso, desde los puntos de vista económico y técnico, a realizar relatos audiovisuales independientes, como hoy sucede con cientos de miles de jóvenes que están familiarizados con una tecnología que les rodea desde el inicio de sus vidas. Nunca en la historia el hombre acudió al lenguaje cinematográfico, así sea en su más empírica acepción, como sucede en los primeros años del siglo XXI; nunca antes la tecnología fue capaz de tantos prodigios con tan pequeños instrumentos cuyas funciones superan nuestra imaginación”.

Mendoza, Carlos, *La invención de la verdad, ensayos sobre cine documental*, Ciudad de México, UNAM-CUEC, 2015 pp. 96

REALIZACIÓN

PRESENTACIÓN

El Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINECDMX), tiene entre sus objetivos desarrollar procesos de educación audiovisual en tres sentidos:

El primero busca formar espectadores críticos y con capacidad analítica ante los productos audiovisuales que cada vez más están presentes en nuestras actividades cotidianas, para lo cual capacitamos a los programadores y organizadores de cineclubes con el fin de que cuenten con los elementos necesarios para introducir la película en aspectos cinematográficos y temáticos en sus proyecciones y al final generar un debate sobre la temática, el tratamiento y distintos aspectos técnicos y narrativos de la película, lo cual amplía la capacidad analítica de los espectadores y al mismo tiempo se conocen los vecinos al escuchar y ser escuchados por los asistentes a la proyección, lo cual genera comunidad.

El segundo, se refiere a la formación y capacitación de personas interesadas en producir sus propios productos audiovisuales, esto lo hacemos por medio de un proyecto, en coordinación con las alcaldías de la Ciudad de México, que hemos denominado Formación de Productores Audiovisuales Comunitarios, que consiste en la impartición de una serie de talleres por parte de especialistas del medio cinematográfico y audiovisual en las siguientes áreas de la producción: lenguaje audiovisual, guion, producción, realización, fotografía, sonido y edición; el proceso concluye con la realización de un producto audiovisual que es presentado en diferentes ventanas para que llegue a un público mayor: en la comunidad que le dio origen, en el circuito de exhibición de PROCINE, y en los canales públicos de televisión que deciden apoyar su difusión.

El tercero consiste en iniciar en los diferentes niveles educativos, desde la básica hasta la media superior, un proceso de alfabetización audiovisual que hemos denominado "Saber Mirar", que tiene a su vez tres partes: que los alumnos aprendan a analizar a distintos niveles los productos audiovisuales, la integración de creaciones audiovisuales en el proceso educativo y aprender los principios básicos del proceso de producción audiovisual.

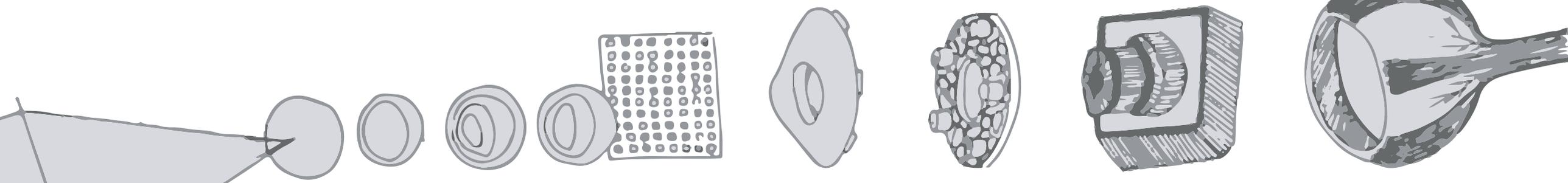
Los siete manuales que forman parte de esta colección, constituyen una herramienta fundamental para el cumplimiento de los objetivos de educación audiovisual que PROCINE tiene contemplados dentro de su proyecto de trabajo.

Consideramos que también pueden apoyar proyectos y talleres de formación audiovisual de otras instituciones o grupos independientes, por lo que los ponemos a su disposición, esperando que contribuyan a generar procesos de formación cinematográfica y audiovisual en los habitantes no solo de la Ciudad de México.

Para terminar, queremos agradecer al Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), y a los productores y realizadores de las películas de las que se incluyen ejemplos de fotogramas que ilustran este número, por habernos otorgado la licencia de uso no exclusivo de los mismos; así como al escultor Salvador Jaramillo por las facilidades para el uso de sus fotografías. También nuestro agradecimiento al equipo de producción de PROCINE que durante el confinamiento por COVID-19 se dedicó a la escritura, diseño e ilustración de la colección completa de Manuales Prácticos de Creación Audiovisual Comunitaria, ellos son: Rodrigo Flores, Fabiola Mosqueira, Gabriela Álvarez, Blanca Martínez, Anaid González, Gerardo Ramírez, Elizabeth Rodríguez y Héctor Quijas.

Cristián Calónico Lucio

Ciudad de México, diciembre de 2020.



ÍNDICE

Introducción... 11

Del guion al espacio fílmico

Lectura e interpretación del guion o escaleta... 14
El espacio fílmico ... 16
Los protagonistas... 19
La ética y el punto de vista de la realizadora
o realizador... 25
Listos para filmar... 27

01

02

La o el realizador y la cámara

32... Puesta en cámara
36... La intervención del espacio fílmico
38... Coordinación con fotografía
39... Direccionalidad y ejes de acción

04

Camino al montaje

54... ¿Qué dicen los protagonistas?
58... Recursos narrativos
60... Reescribiendo el guion
61... Finalizar la filmación

Bibliografía... 63

Índice de fotogramas... 64

Continuidad

El tiempo cinematográfico... 44
Tipos de continuidad... 48
¿Qué es lo más relevante para filmar
una acción?... 50

03

INTRODUCCIÓN

La persona al frente de la realización de una obra audiovisual es quien, con batuta en mano, dirige a su equipo como si fuera una orquesta para traducir un guion en imágenes y sonido. En el camino debe atender la preproducción y la producción para llevar a buen término la postproducción. Su misión es la puesta en escena, lo cual implica delimitar la colocación de las cámaras, tomar decisiones, definir la secuencia en que deben aparecer las tomas con base en el criterio narrativo que tenga el proyecto, aprovechar al máximo los recursos audiovisuales disponibles, solucionar las dificultades, pensar en locaciones, en luz, en color; y un largo etcétera de responsabilidades. Sobra decir que para que la realización sea un éxito debe correr a cargo de un profesional, con nervios de acero, y con una faceta tan creativa como técnica.

El Diccionario Espasa Cine y TV (Páramo, 2002) define la realización como “la acción de convertir en imágenes un acontecimiento, representación o guion, por medio del rodaje o la transmisión”. Para Barroso (1996), el término realización “designa todos los procesos técnico-artísticos que se llevan a cabo desde que surge la idea hasta que el producto audiovisual llega al público”.

Sirvan las definiciones como el punto de partida para colocarse en el terreno de la realización audiovisual, y desde ahí comenzar la exploración de un proceso que puede llegar a ser fascinante. La intención de este manual es transmitir experiencias que fortalezcan la creatividad, compartir apuntes técnicos, brindar alternativas de solución cuando las cosas no salgan conforme al plan, pero sobre todo ser un acompañamiento en el camino de cada una de las etapas desde la interpretación del guion, el rodaje, la continuidad, hasta llegar al claquetazo final.



1



**DEL GUION AL
ESPACIO FÍLMICO 01**

Lectura e interpretación del guion o escaleta

Quien escribió el guion ya ha hecho el ejercicio de imaginar la narración de la historia con imágenes. Incluso el guion puede contener detalles técnicos e indicaciones para la realización, aunque no siempre la o el realizador se encarga de la escritura del guion, ni siempre la o el guionista incluye el lenguaje audiovisual en su escritura, ni mucho menos presenta detalles técnicos en él.

Es fundamental, pues, que la o el realizador y el equipo creativo de la película (producción, fotografía, arte, sonido y asistencia de dirección) inicien el proceso de realización con la lectura e interpretación del guion.

La o el realizador tomará las riendas de la filmación/grabación, es decir, de las decisiones finales. La comunicación que sostenga con el equipo creativo tiene como finalidad escuchar propuestas y soluciones a las necesidades planteadas por ella o él. Si bien la producción cinematográfica es un trabajo colectivo, para finalizar bien el proyecto es fundamental que la toma de decisiones esté a cargo de una sola persona, ya sea la realizadora o el realizador.

Esta lectura e interpretación consiste en desglosar el guion o escaleta, puntualizando los planos, las escenas, y las secuencias audiovisuales que se utilizarán para narrar la historia o acontecimiento; esta definición de detalles arrojará necesidades de producción, definición de locaciones, solicitud de permisos, modificación del espacio, equipos para la filmación, horarios para filmar una escena o acción, disponibilidad de las y los protagonistas y solicitudes diversas (vestuario, actitudes y contexto).



PRO CINE						
LARGOMETRAJE:						
PRODUCCIÓN:						
DIRECTOR:						
Secuencia	# Plano	Descripción acción	Descripción plano	Movimiento	Posición	Audio
1	1	Un artesano sentado trabajando con sus manos un sombrero de mimbre.	Plano detalle de las manos del artesano, se puede ver a detalle el trabajo del sombrero.	Fijo	Contrapicada	Detalle del sonido de las manos del artesano trabajando con el mimbre.
1	2	Un artesano sentado trabajando con sus manos un sombrero de mimbre.	Plano medio de un hombre de un artesano que trabaja con sus manos un sombrero.	Fijo	Ángulo neutral	Detalle del sonido de las manos del artesano trabajando con el mimbre.

Para elegir los tipos de plano que se utilizarán, así como el ángulo de la cámara, es fundamental conocer el espacio donde se grabará, además, evaluar la relevancia de las y los protagonistas, las acciones y los objetos en la narración. Ejemplo: si vamos a grabar el trabajo de un artesano, lo más probable es que fijemos la atención en las manos mientras realiza su trabajo; sobre todo, veremos en detalle su obra, la mirada que concentra sobre su pieza y sus herramientas en el entorno de su espacio de trabajo.



Plano detalle de las manos cosiendo un morral. (Vemos el detalle del trabajo pero no vemos quién trabaja).



Plano medio de un hombre que, con las manos, cose un morral. (Vemos quién lo hace, pero ya no apreciamos lo suficiente el detalle del trabajo y desconocemos dónde está ese hombre).



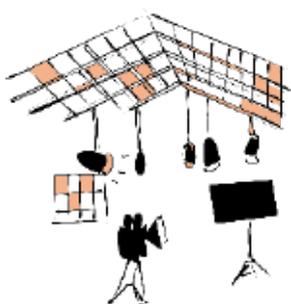
Plano general de un taller en donde está trabajando un hombre, quizás con sus manos. (Conocemos el espacio donde trabaja un hombre quizás con sus manos, pero no tenemos detalles del hombre y menos de su trabajo)

La elección de estos planos dependerá de las prioridades que decida la o el realizador, o bien del orden en que se editarán los mismos.

Como hemos dicho, es fundamental conocer el espacio fílmico, es decir, los lugares en donde se va a grabar o filmar.

Las locaciones, estudios y sets de grabación

El espacio fílmico son todos los lugares donde se desarrollará la narración; es decir, las locaciones para la filmación, que están determinadas por las necesidades de producción arrojadas por la lectura e interpretación del guion, pero el espacio fílmico es también el contexto mismo de la filmación: no es lo mismo grabar un producto audiovisual en México que en Alemania o grabarlo en un barrio acaudalado que en un barrio con problemas de pobreza.



Por lo tanto, el espacio fílmico es parte misma de la narración no solo desde el punto de vista estético sino también desde el punto de vista histórico, social y antropológico.

Las locaciones

Las locaciones están determinadas por las necesidades de la narración. En algunos casos, podemos tener el control total de las mismas, y en otros casos las condiciones de una locación determinarán nuestras decisiones antes de grabar.

Las locaciones controladas

Los espacios donde se realiza una filmación pueden ser estudios de grabación y locaciones rentadas, o vialidades cerradas mediante un permiso oficial. Es importante que la producción tenga el control de las locaciones y de las condiciones en las que se debe desarrollar la acción. Sin embargo, algunos documentales se valen de la recreación o de las entrevistas en estudio, que también se producen en locaciones controladas; este tipo de locaciones facilita el trabajo de la producción, en particular a los departamentos de fotografía, arte y sonido.



2

Las locaciones no controladas

Por sus condiciones específicas, locaciones como espacios públicos, manifestaciones, conciertos, mítines, la naturaleza, las calles de una colonia, entre otras, condicionan y modifican los planes de filmación; por ello, generalmente las producciones de documental y no ficción filman en locaciones no controladas, pues se pretende que el escenario sea la realidad; sin embargo, algunas producciones de ficción deciden filmar en locaciones no controladas por cuestiones de estilo y narración; este tipo de locaciones condiciona el trabajo de los departamentos de fotografía, arte y sonido.



3

El scouting

Es pertinente visitar las locaciones antes de la filmación. Esta visita debe ser planeada en horarios iguales a los de la grabación, con el propósito de conocer las condiciones de luz en el lugar a esa hora, las circunstancias sonoras y la dinámica propia del espacio. En ocasiones, la naturaleza de nuestro producto audiovisual no permitirá hacer una visita previa, es decir, no podremos anticiparnos, por ejemplo, a un acto de protesta, quizá desconozcamos el lugar donde se realizará hasta el momento que suceda, entonces debemos trasladarnos al lugar y estar muy atentos, desde la llegada, a definir las condiciones para emplazar la cámara desde dónde se pueda tener un ángulo mejor del suceso, cómo se escucha el lugar para determinar el equipo de sonido y la metodología para el registro.

Por otro lado, el *scouting* también nos permitirá saber los recursos y herramientas que vamos a necesitar para filmar. Quizá el espacio, por sus condiciones arquitectónicas y de iluminación, requiera usar determinados lentes y equipo de iluminación o bien, sea un espacio que exija trabajo discreto, sin mucha intervención, y por tanto grabar con el menor número posible de personas (crew reducido: realizador, fotógrafo y sonidista).



4

|El rapport. Actrices y actores dramáticos y sociales

Hemos visto que a partir de la lectura del guion se han desprendido cuestiones trascendentales para realizar nuestro producto audiovisual; el espacio fílmico es el escenario de nuestra narración. Ahora es fundamental hablar de quienes habitarán ese espacio fílmico y actuarán en él: las y los protagonistas.

Las y los protagonistas

Nuestra narración se construye a partir de conflictos y personajes, aunque en ocasiones eso que llamamos personajes pueden ser personas de carne y hueso, es decir, que en nuestra narración se representan a sí mismos, pero no siempre nuestros personajes son seres humanos. Quizá nuestro producto audiovisual trate de algún tema de la naturaleza -el reino animal o el universo, por ejemplo-, y entonces los personajes cobran otra dimensión, a estos los denominaremos protagonistas.

En las producciones de ficción, generalmente las y los protagonistas son actrices y actores dramáticos que representan un personaje construido para la narración, en cambio, en las producciones de no ficción y documentales (que generalmente buscan retratar la realidad), los protagonistas son actores sociales que nos hablan de algún aspecto de su vida, algún suceso o aportan sus conocimientos especializados sobre algún tema representándose a sí mismos.

Los protagonistas no necesariamente tienen que ser actores dramáticos o sociales: un audiovisual puede tratar sobre un tema de la naturaleza, una ciudad, un territorio, un espacio arquitectónico, entre otros o quizá el tratamiento de nuestro producto audiovisual no involucre personas o éstas estén en segundo plano de la narración.



Protagonistas actrices y actores dramáticos

Interpretan un papel o rol dado desde el guion, trabajan con sus técnicas actorales para darle vida al personaje; a partir de la lectura de sus textos y en el trabajo con la realizadora o el realizador pueden proponer soluciones o alternativas para la puesta en escena; por otro lado, se involucran de lleno con el departamento de arte, maquillaje y vestuario, para darle la caracterización indicada al personaje; la dirección de las actrices y los actores dramáticos es exclusiva del departamento de realización, que debe conocer bien la construcción del personaje, la experiencia de estos y sus rasgos más característicos.

Las actrices y los actores dramáticos para interpretar un rol en una narración audiovisual, son seleccionados mediante un proceso conocido como casting; aquí se trata de encontrar el o la mejor intérprete para un rol determinado, a partir de algunos factores: género, edad, rasgos físicos (según sea la necesidad del personaje), capacidad de interpretación actoral, entre otros.



5

Protagonistas actrices y actores sociales

Se representan a sí mismos, es decir, su acción se da en el mundo real, va más allá del encuadre y la representación en el producto audiovisual. No son personajes contruados para la narración, son personas que construyen la narración desde sus propias historias y conocimientos. Es común encontrar actrices y actores sociales en los documentales, que nos hablan de sus historias de vida, de su trabajo, de su participación en algún acontecimiento o coyuntura, de sus conocimientos especializados en algún tema o simplemente muestran algún aspecto de su realidad.

Por ello, el trabajo de dirigir al talento social dista mucho de la dirección de actrices y actores dramáticos. El departamento de realización no está frente a un intérprete al que dirigirá para obtener un resultado planeado, está frente a una persona que habita el mundo real, que está otorgando tiempo y espacio de su realidad para nuestro producto audiovisual. La selección de las actrices y los actores sociales dependerá de la investigación previa a la producción de nuestro audiovisual, es decir, se debe conocer el tema y varios de sus aspectos para entonces acercarse a las actrices y los actores sociales.



6

El trabajo con actrices y actores

La aproximación del departamento de realización con las y los protagonistas debe contemplar muchos aspectos, que varían según el tipo de producción y las actrices y actores involucrados en ellas. No es lo mismo tener un acuerdo o relación laboral con una actriz o actor dramático, para interpretar un rol en una producción audiovisual de ficción, que aproximarse a una persona para que permita grabarla y usar ese material para la producción audiovisual.

En una producción de ficción, la mayoría de las veces se trabaja con actrices o actores dramáticos o bien con no profesionales o aficionados, que interpretarán el rol dado en el guion; por ello, el trabajo del departamento de realización deberá estar respaldado por sus conocimientos en las artes dramáticas y la dirección actuarial, y tener muy claro el personaje que el histrión deberá interpretar para, de esa manera, conseguir el mejor resultado a partir del trabajo actuarial. Se recomienda realizar ensayos, ejercicios previos con las actrices y los actores, lecturas de los textos y sobre todo establecer una buena relación con todo el reparto.



7

En el caso de la no ficción y documental, lo más probable será trabajar con actrices y actores sociales; si bien podríamos realizar un documental con actrices y actores dramáticos, éstos se representarían a sí mismos, no estarían interpretando un personaje, sería la representación de su acción social. En el trabajo de realización, siempre existe una responsabilidad ética, ya sea que trabajemos con histriones dramáticos, o con actores sociales dicha responsabilidad es más amplia con estos últimos ya que no existe una relación laboral. Más adelante trataremos a profundidad esta relación entre ética y departamento de realización.



8



9

La aproximación con la actriz o el actor social debe ser producto de un interés genuino, a partir de la investigación social; no se debe precipitar, ni caer en el morbo, ni en banalidades; las personas/actrices-actores sociales nos otorgan su tiempo, en ocasiones nos permiten entrar a su intimidad, a sus casas, a sus recuerdos e historias, o bien nos participan sus conocimientos y memorias sobre temas y acontecimientos. El respeto debe regir nuestro trabajo como realizadores, no solo en la relación con las actrices y los actores, sino en todas nuestras relaciones durante el proceso de producción. El respeto es nuestro punto de partida, nos permite aproximarnos a los actores sociales y plantear preguntas genuinas que reflejen nuestro conocimiento sobre lo queremos saber o encontrar.

La posibilidad de que una persona nos permita grabarla e incluso editar su testimonio para nuestro producto audiovisual, será mayor si, además de ser empáticos, conocemos previamente el tema. Si vamos a crear un documental sobre una vecindad, los vecinos nos permitirán grabarlos y nos abrirán las puertas de su casa si despertamos su interés, por ejemplo, mostrándoles fotos antiguas de la vecindad; esas fotos las habremos obtenido en la investigación previa a nuestro documental. En el caso de los especialistas, podemos lograr que acepte una entrevista para nuestro documental si mostramos el conocimiento previo del tema. Para el éxito de una entrevista es fundamental que la o el entrevistado conozca el perfil y la obra de la o el entrevistado.

Si bien el trabajo del departamento de realización con las actrices y los actores dista mucho entre la ficción y el documental, en éste la realizadora o el realizador puede dirigir al actor, actriz social, por ejemplo, pidiéndole que camine por algún lugar o realice acciones para construir audiovisualmente un proceso o narración, y esto se logra a partir de una buena relación y comunicación con la o el protagonista.



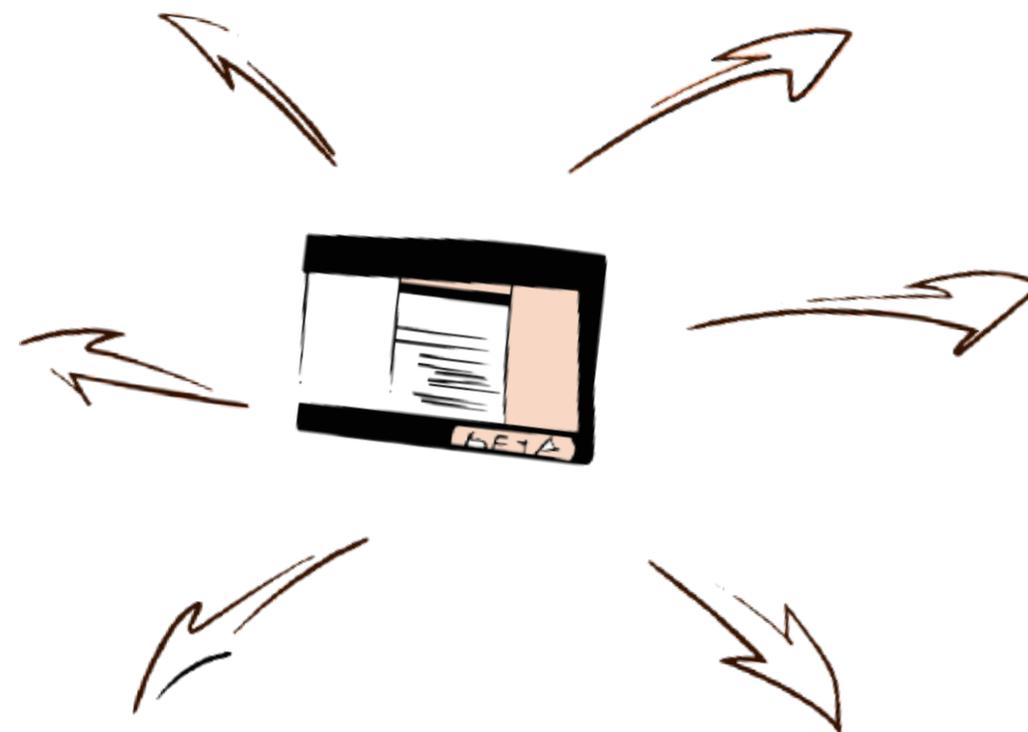
10

La ética y el punto de vista de la realizadora o realizador

Una vez reconocido el espacio filmico y las y los protagonistas de nuestra narración audiovisual, es momento de echar un vistazo hacia adentro, es decir, determinar las intenciones de nuestro trabajo de producción audiovisual por realizar.

Las finalidades de nuestro producto audiovisual vendrán determinadas desde la creación del guion; sin embargo, la realizadora o realizador determinará el lugar donde se situará la cámara, es decir, entrará en contacto directo con la narración y con todo el equipo, transformará el texto en imágenes en movimiento y sonidos que, transmitirán mensajes y emociones.

La realizadora o realizador deberá hacerse responsable de la narración, no solo desde el punto de vista creativo, sino también en la manera de representarla. La forma de aproximarse a un tema y a las actrices y actores involucrados quedará reflejada en el producto final. En este punto del proceso, la ética aparece como un asunto fundamental en la realización audiovisual. Los principios éticos deben estar siempre presentes al momento de realizar y distribuir contenidos audiovisuales, especialmente en internet, un medio que resulta accesible para estos productos.

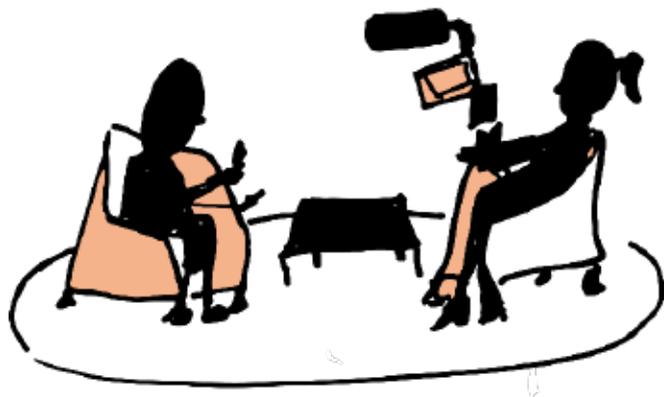


La realizadora o realizador atiende básicamente a tres grandes áreas de responsabilidad, en las cuales se reflejará su ética:

- El espacio filmado y cómo lo representa en el producto final.
- Las y los protagonistas y cómo los representa en el producto final.
- El mensaje y las emociones que transmite a las audiencias.

Estas responsabilidades están condicionadas por el punto de vista de la realizadora o realizador, por su postura o mirada frente al mundo, qué ideología tiene y cómo se relaciona con el tema, suceso o historia a narrar. Generalmente una o un realizador se acerca al tema motivado por sus intereses, que pueden ser estéticos, políticos o ambientalistas, entre otros; esto condicionará el producto final. Por ello es preciso estar conscientes de que la subjetividad de las y los creadores afecta su obra.

En ocasiones se vuelven los protagonistas de sus propias narraciones; el cineasta estadounidense Michael Moore es un buen ejemplo: sus documentales se pueden considerar de denuncia, en los cuales lo vemos a cuadro buscando respuestas y provocando reacciones en sus entrevistados y entrevistadas.



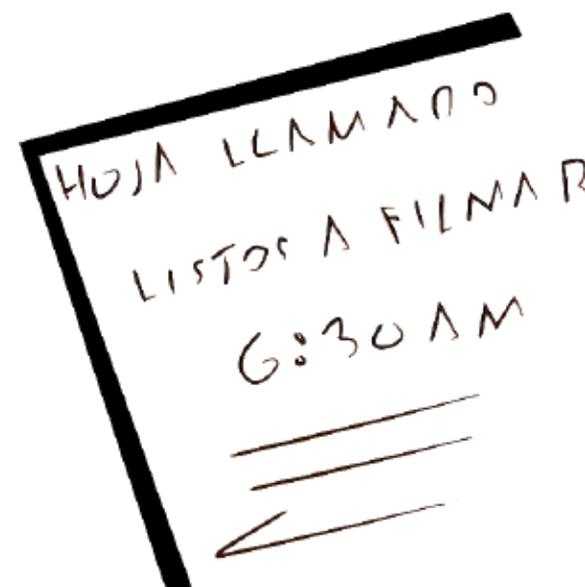
En conclusión, es fundamental tener presentes las intenciones de nuestro producto audiovisual y hacernos conscientes de que el resultado de la producción estará bajo el escrutinio del público; todo lo que está ahí representado tendrá consecuencias en las personas que participan en la realización así como en la audiencia.

Listos para filmar

| Organización en el set y toma de decisiones

Ha llegado el momento de tomar nuestra cámara, micrófonos, luces y demás equipos necesarios para filmar. Ya hemos recorrido nuestras locaciones, hemos conocido y trabajado con las y los protagonistas, además tenemos clara nuestra intención; es momento de grabar, concluimos la preproducción para iniciar la producción de nuestro producto audiovisual.

El trabajo coordinado de los departamentos de producción y realización es fundamental para llegar a este punto; si bien la fotografía, el arte y el sonido han formado parte del proceso. En el área de producción ha logrado cubrir las necesidades del departamento de realización para llegar al primer día de filmación.



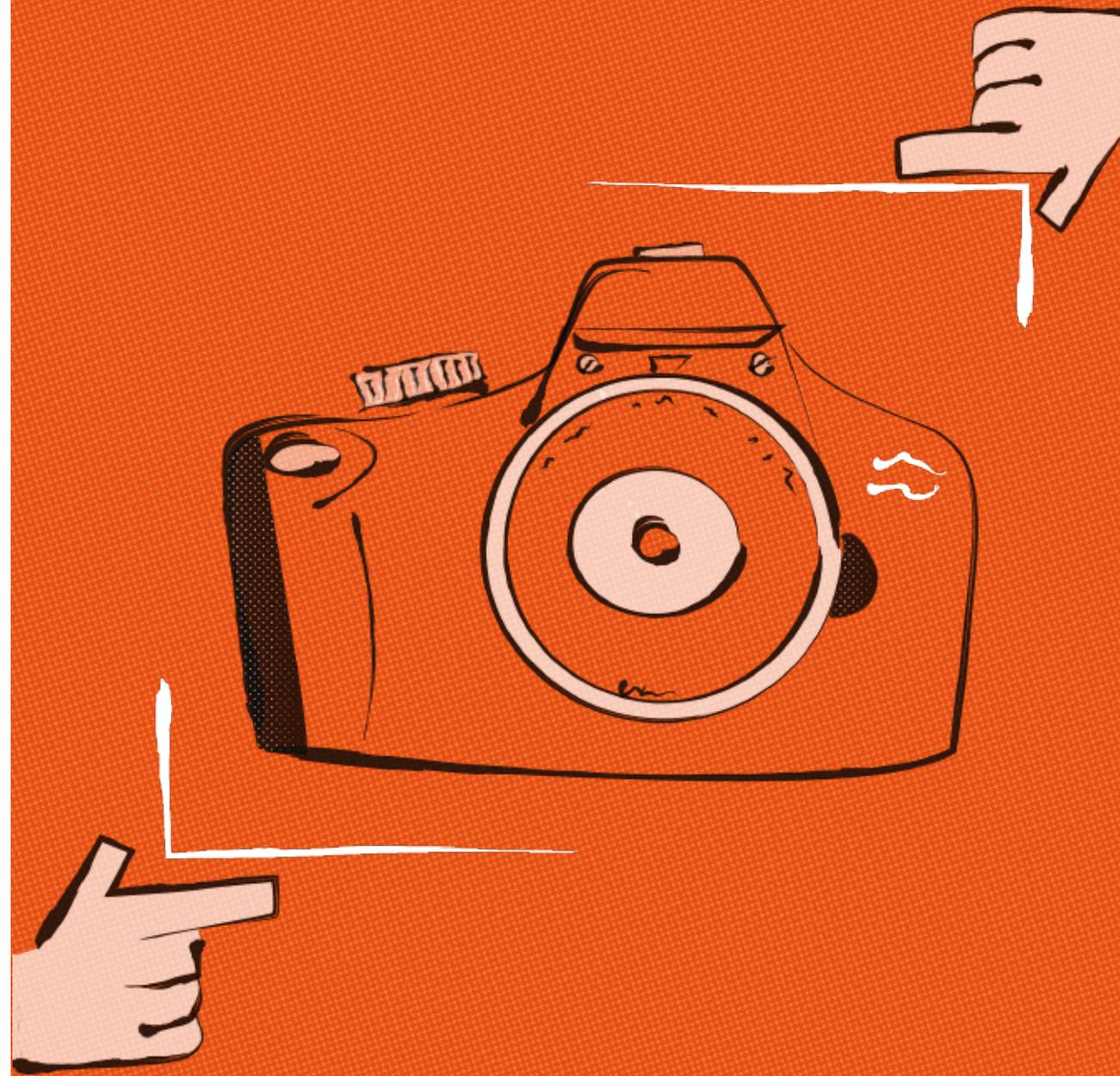
Leer el Manual Producción de esta colección.

Ya hemos dicho que la o el realizador agarró las riendas del proyecto cuando tomó el guion en sus manos; ahora, es el momento de la filmación en el que se inicia la escritura con imágenes en movimiento, con los sonidos del lugar y la voz de las y los protagonistas. Cuando se está filmado/grabando es fundamental la concentración, pues cualquier detalle puede favorecer o perjudicar nuestros resultados. Es aconsejable que la o el realizador se ocupe exclusivamente de los asuntos de la realización: puesta en cámara, relación con protagonistas, tener clara la propuesta visual y sonora, así como otros aspectos que veremos en el siguiente capítulo. Aquí será muy valioso que la o el realizador cuente con una o un asistente que se coordine con el departamento de producción para el flujo de trabajo durante la filmación; asimismo, la o el asistente también podrá apoyar en las tareas de continuidad que ya veremos más adelante.

El *crew* o equipo creativo de producción debe trabajar en coordinación con la o el realizador y su asistente, para proponer soluciones y lograr la puesta en cámara; sin embargo, es importante que sea éste quien tome las decisiones y decida el rumbo de la producción.

Para conocer los roles en el set consulta el Manual de Producción de esta colección.





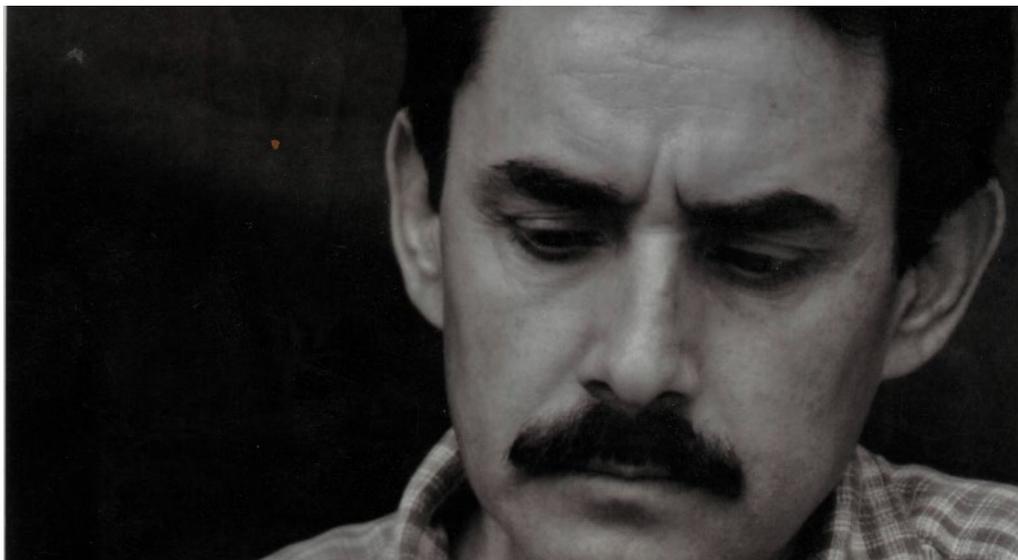
LA O EL REALIZADOR
Y LA CÁMARA 02

|Cómo filmar una escena o acontecimiento

Ya hemos hecho el ejercicio de imaginar cómo filmar/grabar el trabajo de un artesano en su taller, aplicando el lenguaje audiovisual para la narración hemos visto que el plano detalle nos ayudaría a mostrar las minucias de su trabajo, a diferencia de un plano general que nos permitiría saber dónde realiza ese trabajo pero sin tener detalles del mismo.

Ahora bien, además de las cualidades estéticas de cada plano, la información que aporta ese plano es fundamental y, por ello, la o el realizador no solo construirá esos planos en función de la estética, sino también elegirá dónde y cómo situar la cámara para captar elementos que aporten a la narración.

Si desconocemos el trabajo del maestro Salvador Jaramillo, quizá en esta imagen solo veríamos el retrato de una persona morena y con bigote de edad adulta, pero no sabríamos que se trata de un artista plástico.



Pero, si lo presentamos trabajando o junto a alguna de sus obras, se puede inferir que es artista plástico aunque desconozcamos su obra.



En relación a la puesta en cámara, el trabajo de realización deberá centrarse en fijar la atención de la o el espectador en determinados puntos de la imagen o bien en la amplitud total de ella. En algunos casos, su decisión es fijar la atención sobre un solo elemento o protagonista dentro del cuadro, entonces opta por recursos fotográficos que, en trabajo coordinado con la o el fotógrafo, pongan el acento en cierto punto de la imagen.





11

Enfoque selectivo

El punto de vista de la o el realizador se verá reflejado en la construcción de los planos y en su interés por centrar la atención en determinados elementos o protagonistas.

Otra opción para narrar es la angulación de la cámara. Por ejemplo, si colocamos la cámara desde abajo, en contrapicada, para filmar a una persona, obtendremos una imagen que la resalta del resto de personajes u objetos, en función de la historia. Quizá nuestra intención es destacar su maldad, su superioridad, su labor o su historia, y por eso decidimos presentarlo de esa manera.

Contrapicado



12

Los movimientos de la cámara también son recursos para la narración. La o el realizador podrá tomar decisiones como seguir el andar por la calle de una o un protagonista; quizá decida situarse en un punto y que la cámara se mueva sobre su propio eje, siguiendo al personaje en un paneo o tomar la decisión de mover la cámara en sincronía con el movimiento del personaje.

Como vemos, los movimientos y angulaciones de cámara forman parte fundamental de la narración audiovisual, ellos terminan por ser decisiones estéticas, pero también de contenido, tales como develar ángulos de nuestros protagonistas, que los hagan mirarse más grandes o más pequeños e incluso podemos mover la cámara al ritmo de los protagonistas y generar así una sensación muy distinta a si la cámara se encuentra fija y solo ellos están en movimiento.



13



14

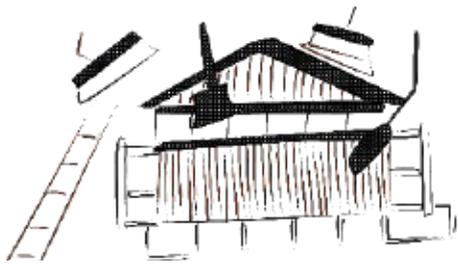
Travelling shot
(cámara en mano, steadycam, Dolly.)

Es pertinente reconocer el papel del lenguaje audiovisual en el trabajo de realización, en especial para la puesta en cámara. Aquí se recomienda ampliamente consultar la Guía para la Introducción al Lenguaje Audiovisual, donde se encontrarán las definiciones necesarias de planos audiovisuales, angulaciones y movimientos de cámara, así como las unidades de medición en el audiovisual: toma, escena y secuencia.

En conclusión, la puesta en cámara materializa los planos propuestos en el guion técnico, que construimos dentro de nuestro espacio fílmico tomando las decisiones estéticas que requiere nuestra narración y componiendo nuestros planos con información que le ayude a la o el espectador a interpretar nuestro producto audiovisual. Llego el momento de intervenir el espacio fílmico para llevar al campo audiovisual los elementos necesarios en la narración de nuestra historia.

Decorados y modificación del espacio

Hemos dicho que la puesta en cámara es la materialización de los planos propuestos en el guion técnico, que se concreta a partir de los emplazamientos y movimientos de cámara, pero también en el espacio fílmico. Los planos deben representar las intenciones de la o el realizador, quien busca reflejar en imagen y sonido aquello que quiere decir, utilizando tanto el lenguaje audiovisual como aquellos elementos que intervienen en el espacio fílmico.



Intervendremos en el espacio fílmico según la naturaleza de nuestra producción: si estamos en una producción de ficción es probable que el departamento de arte, en coordinación con la o el realizador, diseñe la escenografía donde sucederá la acción y este diseño puede incidir en la construcción íntegra de un espacio o solo considerar su intervención.

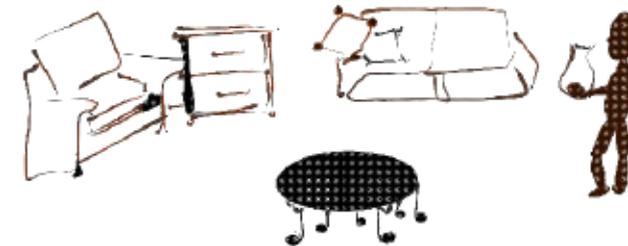
Los elementos que conforman la construcción de un *set* de grabación, estarán determinados, en principio, por las descripciones que propone el guion, sin embargo, las decisiones de la o el realizador durante la grabación podrán variar esos elementos. El departamento de arte estará listo para poner esos elementos a disposición de la puesta en cámara. Recordemos que la composición de un plano, además de ser estética, debe aportar elementos para el entendimiento de la narración; a estos elementos se les puede conocer como *props* o utilería.



Si una escena se filma en una habitación, los elementos que se vean darán explicación de otros asuntos que no sabemos de la o el protagonista, por ejemplo, si en las paredes se observan colgados pinturas o afiches de películas, entonces las y los espectadores inferirán algunos gustos de la o el personaje y ello aportará a la mejor comprensión de su perfil.



En el caso de la producción de documental, la intervención del espacio fílmico es diferente pues no podremos construir el *set* para los fines de nuestra narración. La realidad es el escenario donde se desarrolla nuestra producción, así, si una o un protagonista nos abre las puertas de su casa para una entrevista, buscaremos el espacio más adecuado de la casa para realizarla; muchas veces elegiremos el lugar en función de las necesidades de sonido y de luz, pero es posible que ese lugar no contenga muchos elementos de la personalidad del o la protagonista; aquí se pone en juego la buena relación que el equipo de realización haya establecido, de suerte que podamos solicitarle mover algunos objetos de su casa para construir el plano de la entrevista; esto incluye elementos que nos hablen de ella o él: ciertos adornos o artesanías, los diplomas obtenidos en su profesión, premios, fotografías familiares u obra creada.



Toma de decisiones relacionadas con el color y el aspecto de la luz

La puesta en cámara es un trabajo coordinado entre los departamentos de realización, fotografía y arte. Ya hemos hablado de los decorados y el trabajo que realiza el departamento de arte para materializar las necesidades estéticas y narrativas de la o el realizador, ahora es necesario ocuparnos del trabajo coordinado con el departamento de fotografía; las decisiones sobre la composición, la luz y el color serán determinantes en el resultado final de nuestra producción, pues serán las que primero impresionen al espectador.

La o el realizador deberá dar las instrucciones precisas al departamento de fotografía, es decir, debe tener claro el tipo de iluminación y los colores que quiere para el producto final. Estas instrucciones orientarán al departamento de fotografía para proponer soluciones y alternativas a las necesidades de realización.



Para conocer más sobre el departamento de fotografía, consultar: *Manual de Fotografía Audiovisual*.

16

La o el fotógrafo estará siempre cerca de la o el realizador; conjunta y coordinadamente construirán los diferentes planos de la producción. Durante el rodaje decidirán la calidad de las tomas para saber si queda o se repite y durante el proceso de postproducción verificarán la corrección de color de nuestra producción audiovisual.



17

Sobre las reglas esenciales para la filmación de escenas o acontecimientos, recordemos que trabajamos con imágenes en movimiento. Los movimientos internos del cuadro, así como los lugares donde se emplace la cámara serán determinantes para que el espectador comprenda cabalmente nuestra narración.

Estas reglas son:
Direccionalidad
y
Ejes de acción

La **direccionalidad** tiene que ver con los movimientos y miradas de las y los protagonistas, teniendo en cuenta que el cuadro cinematográfico es bidimensional -se compone por alto y ancho-, podemos identificar las siguientes posiciones dentro de él:



Estas posiciones serán determinantes para la o el realizador, quien deberá situar a las y los protagonistas en alguna de ellas, con la finalidad de que la o el espectador pueda comprender la narración.

Ejemplo: si se está grabando una conversación entre dos protagonistas, la o el realizador deberá tener en cuenta que las miradas de estos deben cruzarse, es decir, uno debe estar mirando hacia la derecha y el otro hacia la izquierda del cuadro.



18



19

También, cuando grabamos/filmamos el trayecto de una, un protagonista, debemos tomar en cuenta la direccionalidad, es decir, si camina de izquierda a derecha, en el siguiente plano deberá salir también de izquierda a derecha; de lo contrario parecerá que el protagonista se está regresando.



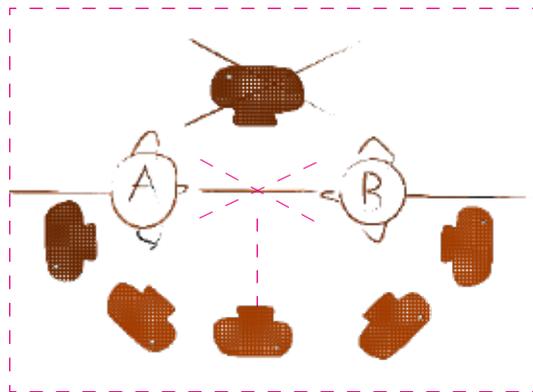
20



21

El **eje de acción** es la línea imaginaria entre dos protagonistas o entre la o el protagonista y las acciones que realiza; esta línea se traza al centro del cuadro y cubre toda la longitud del mismo, puede ser horizontal, diagonal o vertical en función de las acciones que se desarrollen en su interior; la función principal del eje de acción es mantener la direccionalidad en forma correcta, para que el espectador comprenda la narración de la mejor forma.

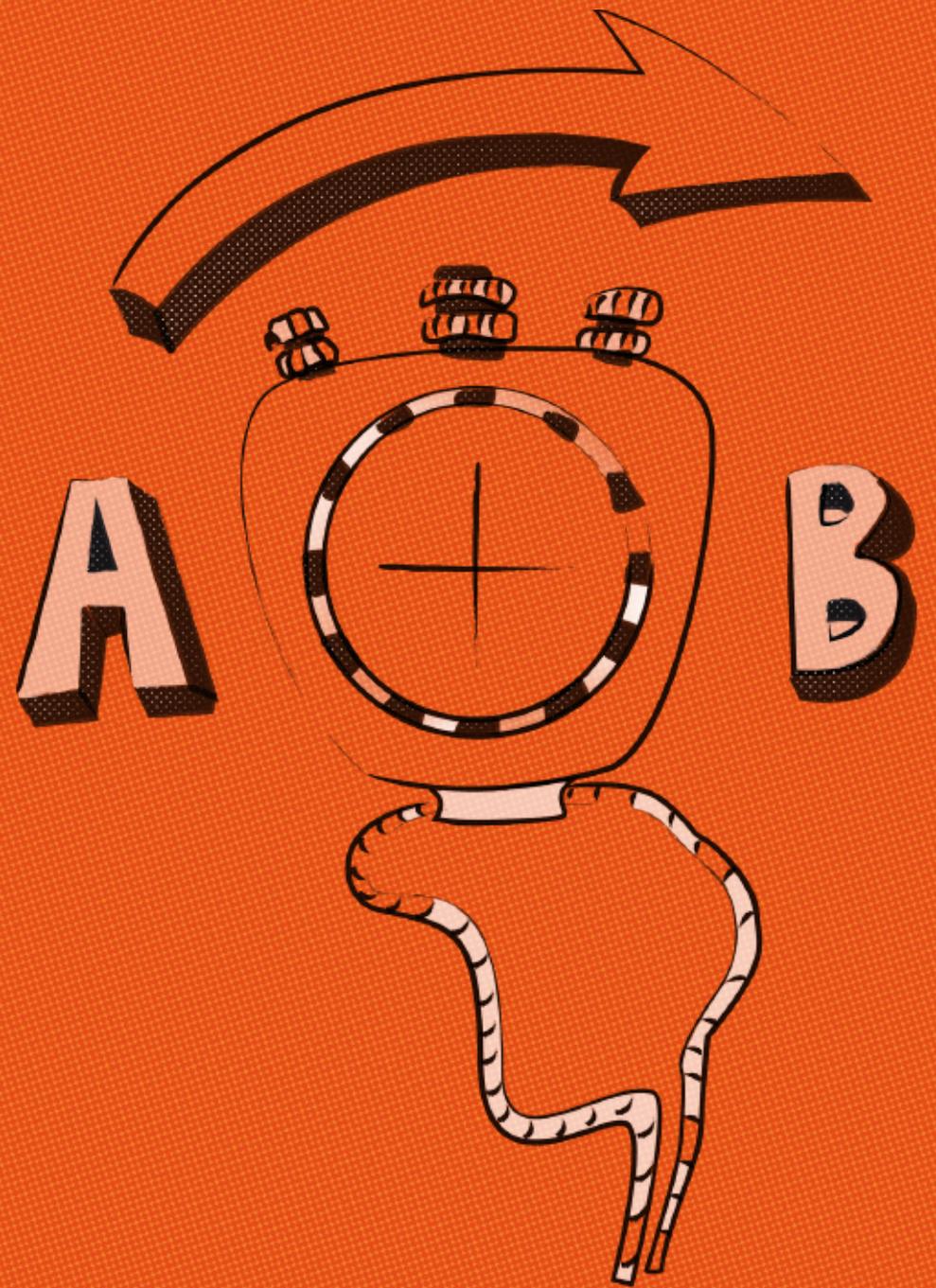
La regla del eje de acción también es conocida como la regla de los 180 grados o media naranja, porque la línea que atraviesa el cuadro nos ayuda para colocar la cámara en uno de los lados del eje y así contar con los 180 grados donde la cámara se puede emplazar sin perder la direccionalidad. La ruptura de esta regla se conoce como salto o rompimiento de eje, y que genera confusión en el espectador. Se puede considerar como un error elemental de la realización si no se tiene una justificación estética o narrativa. Para pasar al otro lado del eje de acción se requiere una toma neutra, sobre el eje, para posteriormente marcar el nuevo eje de acción, con el cual debemos seguir la misma regla.



Por otro lado, cuando las y los protagonistas se encuentran de frente a la cámara, como puede ser en una entrevista, es recomendable que el entrevistador (que estará fuera de cuadro) se sitúe junto a la cámara del lado contrario a donde estará el entrevistado a cuadro, de esta manera el entrevistado dirigirá su mirada y sus expresiones dentro del cuadro en diagonal, de lo contrario se podría generar confusión en el espectador. Por ejemplo, si ve directamente al lente de la cámara o dirige la mirada al lado contrario de la misma (fuera de cuadro) esto solo lo podemos hacer con una intención específica.



22



CONTINUIDAD 03

| La elipsis

El tiempo en la realidad es muy distinto al tiempo cinematográfico. Si bien hay pocos ejemplos de películas donde el tiempo cinematográfico se adecua al tiempo real, es común que sean tiempos diferentes: el cine es el arte del manejo de las relaciones espacio-movimiento-tiempo. En el tiempo cinematográfico la cronología no es fundamental y por ello las acciones pueden durar más o menos de lo que duran en el tiempo real, a partir de los fines dramáticos y narrativos del filme; además, podemos ir del presente al pasado y después al futuro.

Tarea principal de la realizadora o realizador será intervenir el tiempo y ser capaz de acortar o alargar acciones que le permitan narrar y provocar emociones en el espectador. Para ello contará con herramientas temporales que se han desarrollado a lo largo de la historia del cine y, como espectadores, hemos crecido con ellas, de suerte que forman parte de nuestra forma de ver el cine.

La elipsis cinematográfica se refiere a saltos en el tiempo o en el espacio sin que el espectador pierda la continuidad de la escena. Es una herramienta fundamental para trabajar el tiempo cinematográfico, principalmente en la edición de nuestro producto audiovisual, sin embargo, la realizadora o el realizador deberá contemplar su uso desde el inicio del proceso de producción, pues la narración se verá beneficiada o afectada por esa decisión. Las elipsis nos ayudan en cuestiones básicas como ahorrar tiempo para describir una acción.

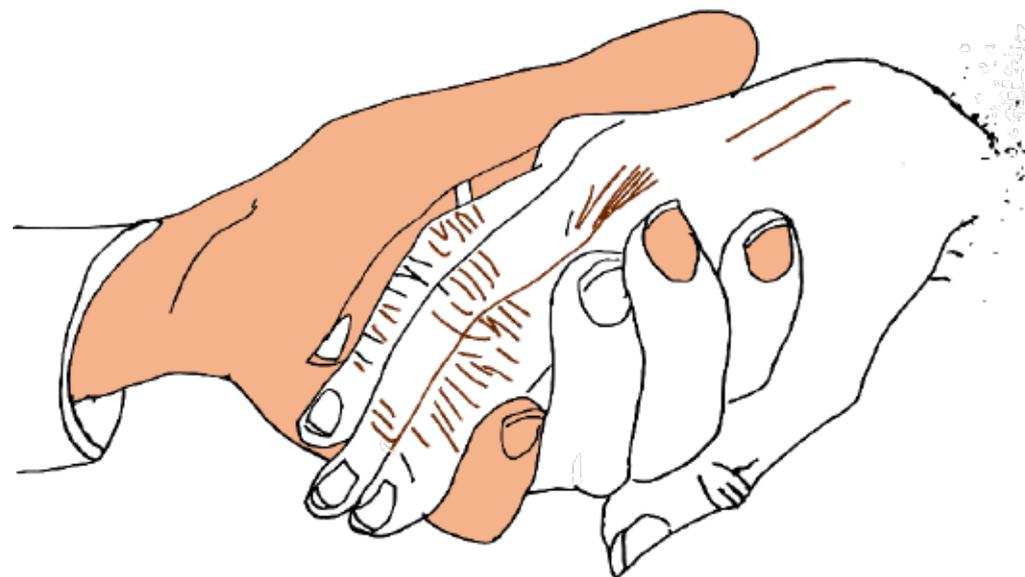


Ejemplo:

Si en la narración uno de nuestros protagonistas se traslada de su casa al centro de la ciudad, quizá para nuestros fines no sea relevante mirar a nuestro personaje durante el trayecto que realiza en el metro, tal vez solo nos interese saber que el personaje se trasladó y, quizá, que utilizó el metro, entonces, probablemente lo mejor sería ver al protagonista salir de su casa y hacer un salto en el que lo veamos salir de la estación del metro que se encuentra en el centro de la ciudad.

Ejemplo:

El nacimiento de un hijo. La madre llora emocionada mientras sostiene a su hijo por primera vez. En detalle vemos cómo el bebé aprieta uno de los dedos de su madre con su pequeña mano, el siguiente plano puede ser el detalle de la mano de un hombre sosteniendo la mano de una mujer anciana en su lecho de muerte; con este montaje de planos podríamos no solo saltar todos los años que le tomó al bebé convertirse en adulto, sino crear la tensión dramática que nos haga reflexionar sobre el paso de la vida y cómo los roles se pueden invertir con el tiempo.



Otras herramientas temporales son:

Distensión del tiempo o cámara lenta

La realizadora o el realizador se puede valer de esta herramienta o recurso para alargar el tiempo de una acción, con la finalidad de que el espectador capture todos los detalles que le sean posibles, por ejemplo, los cambios en la expresión facial de una protagonista, quizá para la o el realizador sea relevante el cambio en el rostro de una mujer cuando pasa de una actitud seria a una carcajada. Si filmamos ese cambio a velocidad normal serían casi imperceptibles los cambios en las expresiones faciales de la mujer, entonces conviene utilizar la cámara lenta para concretar la intención de la realizadora o el realizador.



23

Cámara rápida o Time-lapse

La realizadora o el realizador se puede valer de esta herramienta para acortar y acelerar una acción, cuando quizá su intención sea capturar lo que sucede en un espacio determinado durante toda una tarde. Como sería imposible incluir todas esas horas en nuestro producto, entonces recurre a acelerar la cámara para mirar en poco tiempo los cambios que suceden en ese espacio durante toda una tarde. El equipo de producción debe tener claros estos dos últimos casos a la hora de la preproducción y la producción pues quizá se requiera una cámara que pueda grabar a alta y baja velocidad para lograr el efecto deseado en postproducción.



24

Flashback y flashforward

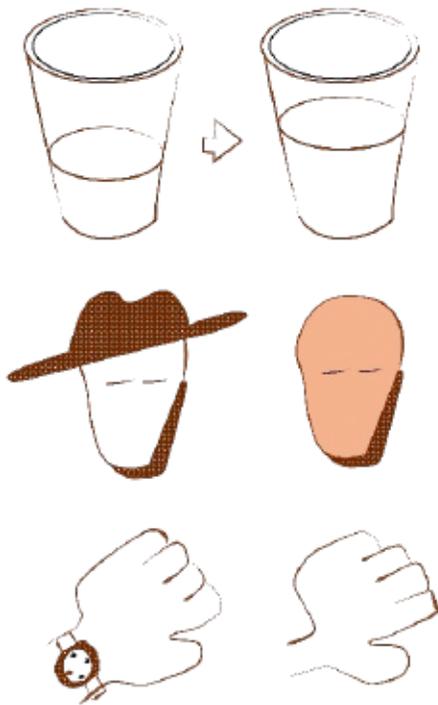
La realizadora o el realizador se puede valer de estas herramientas para ir al pasado (*flashback*) o al futuro (*flashforward*) en su narración. Probablemente esto venga indicado en el guion y la o el realizador debe tenerlo en cuenta durante el rodaje para cuidar la continuidad y que su uso sea efectivo en el montaje y la edición.



25

Tipos de continuidad

La realizadora o el realizador debe atender la continuidad o *raccord*, para garantizar el flujo de plano a plano sin generar confusión o perder la credibilidad del espectador. Dado que el rodaje se desarrolla toma por toma para construir los distintos planos que aparecerán en nuestro producto audiovisual, es preciso cuidar la continuidad de los distintos factores que intervienen en la realización: la iluminación, la direccionalidad, la interpretación de las actrices y los actores, la posición de objetos y el sonido, entre otros.



Si estamos grabando una escena donde un grupo de amigos conversa en la sala de un departamento, deberemos construir una serie de planos, toma a toma, que nos ayuden a narrar la escena en la misma locación. Deberemos estar atentos a todos los factores que inciden en la continuidad entre tomas. Si la luz cambiara entre tomas, lo más probable es que el espectador se confunda o pierda credibilidad en la narración.

Los errores en la continuidad se consideran elementales, pero en muchos casos son muy visibles y se convierten en la primera impresión del espectador sobre nuestro producto audiovisual.



HOJA DE CONTINUIDAD/SCRIPT

Fecha:
Día de Grabación:
Locación:
Horario:

Productora:
Realizadora:

Secuencia	Plano	Toma	Nombre del Archivo y/o Time Code	Duración	Sonido	Fotografía	Observaciones

- El número de secuencia y de plano estarán determinados por el guión técnico.
- Toma: número de veces que se realiza cada plano.
- Nombre de archivo y/o *time code* se refiere a la información arrojada por la cámara durante la grabación.
- Duración: tiempo que llevo la toma.
- Sonido: anotaciones del sonidista y/o validación de la toma desde la perspectiva sonora.
- Fotografía: anotaciones del fotógrafo y/o validación de la toma desde la perspectiva fotográfica.
- Observaciones: se ocupa para que el realizador haga anotaciones, precisiones, instrucciones para postproducción y/o valide la toma.

Para atender esta tarea, la o el realizador se podrá apoyar en un miembro del *crew* conocido como *script* o continuista, quien verificará que exista continuidad entre tomas, llevando consigo un formato que facilitará a la realizadora o realizador y a la o el editor a identificar las mejores tomas con continuidad para elegir las en el montaje. Si no hay una persona que solo se ocupe de la continuidad, la o el realizador se podrá apoyar en su asistente para estas tareas.

¿Qué es lo más relevante para filmar una acción?

Como hemos dicho, el guion nos ha servido como brújula de la realización. Si bien hemos tomado decisiones y modificado un poco los planes durante nuestro rodaje, el guion nos ha llevado de la mano para saber qué filmar; sin embargo, en las producciones de no ficción o documentales no es posible predecir en su totalidad cómo y qué filmaremos; aunque en algunos documentales la locación y la puesta en cámara pueden estar muy controladas, por lo general los documentales suceden en la realidad y no será fácil predecir o gritar ¡corte!



26



27

En ocasiones, la naturaleza de nuestro documental puede tenernos a la espera de algún acontecimiento o situación que no se puede presagiar, entonces no habrá mucho tiempo para planificar cada plano y repetir tomas si no han salido las cosas como deseamos. Los sucesos en la realidad pasan en un instante y, por lo general, no se repiten, por ello debemos estar muy alertas con nuestra cámara y sonido para registrar lo más importante del acontecimiento, algo que sintetice lo que allí sucedió; y deberemos pensar en aquello que resulte de interés para la o el espectador.



28



29



Situar la acción: donde sucede, se puede conocer con planos o tomas de un establecimiento. Ejemplos: gran plano de la Ciudad de México, *long shot* del Zócalo, *full shot* del Palacio Nacional.



Presentar la acción: mostrar la acción con toma general, plano general de una ceremonia en uno de los patios de Palacio Nacional.



Desarrollo de la acción: tomas medias y completas del desarrollo de la acción, plano medio de quien toma la palabra, ¿qué dice?, *full shot* del presidium de la ceremonia, plano americano de quien continúa hablando.



Detalles de la acción: un plano cerrado de quien habla ayudará a darle más expresividad y emotividad a sus palabras; y un plano cerrado del público mostrará sus reacciones ante dichas palabras.



CAMINO AL MONTAJE 04

| Diálogos, narraciones y entrevistas



30

La naturaleza de nuestra producción determinará los alcances del guion durante el proceso de postproducción, en particular en la edición. Si trabajamos en una producción de ficción es probable que todo lo que digan las actrices y los actores ya esté escrito desde el guion, sin embargo en la no ficción o documental no podemos predecir qué nos dirán las actrices y los actores sociales; podremos tener una idea pero no la claridad exacta en sus palabras, narraciones y opiniones, por esta razón en la no ficción o documental se trabaja con escaletas durante el rodaje, y dejamos la escritura del guion definitivo hasta la conclusión del montaje.

El guion o escaleta nos ha servido como brújula para nuestro rodaje. Aunque es probable que hayamos modificado algunas propuestas o aspectos del guion durante la filmación, nos hemos guiado por él en nuestro proceso de producción. Durante la etapa de postproducción también es fundamental su guía, pero en esta etapa probablemente haremos cambios para formalizar su escritura final.



31

Tanto en la ficción como en el documental, la palabra se convierte en otra brújula para el montaje. Si bien en la ficción está ya escrito lo que dicen actrices y actores, la o el realizador puede condicionar su trabajo a las palabras que pronuncia algún histrión. La puesta en cámara y todo el proceso de montaje seguramente habrán tomado en cuenta los textos o diálogos de las y los protagonistas para su construcción; en cambio, en el documental, lo que nos digan los protagonistas nos irá permitiendo escribir el guion de la mano de todo el proceso de montaje. La palabra nos guiará para ir tejiendo los temas que desarrollamos en el documental e incluso podrá condicionar o enfatizar nuestros planos.



32

Los diálogos

Son los textos que se asignan a cada personaje en una narración de ficción, las palabras que pronunciará la actriz o el actor para darle sentido a la misma. Generalmente están determinados desde el guion, donde pueden estar acompañados por la intención para su pronunciamiento e interpretación.



33



34

Las narraciones

La palabra también se hace presente en la voz de un narrador con textos que pueden estar determinados desde la escritura del guion, incluso en la producción documental, pero por ser un recurso narrativo, su uso y escritura se puede determinar después del rodaje, tal vez porque permita anclar mejor alguna información en el espectador o simplemente por una cuestión de estilo. En ocasiones la voz del narrador puede ser la misma de la o el realizador, como ocurre en las producciones de documental; notables documentalistas han convertido sus narraciones en protagonistas y sello de su filmografía, es el caso del cineasta chileno Patricio Guzmán.



35

Las entrevistas

Generalmente, la investigación previa a la producción de un documental arroja muchas preguntas, las cuales encuentran respuestas en las entrevistas que haremos a las actrices y actores sociales; las entrevistas son entonces un instrumento de investigación, pero también son un recurso narrativo que nos brindará información fundamental para darle sentido a nuestra narración, es el o la realizadora quien decide si la narración audiovisual incluye o se basa en las entrevistas. Un ejemplo serían los documentales conocidos como *talking heads* o cabezas parlantes, que basan su narración en entrevistas a cuadro.



36

PRO
CINE

HOJA ENTREVISTA

Entrevistada:
Ocupación o cargo:
Entrevistadora:
Nombre del proyecto:
Lugar:

Fecha:

Hora:

Camarógrafa:

La entrevistadora debe mostrarse segura y clara en sus preguntas.

Mantener contacto visual, poner la máxima atención, mostrándose cómoda.

Debe realizar preguntas concisas, claras y que muestren el interés particular en el tema.

Se puede iniciar la entrevista haciendo una breve presentación del fin que persigue la entrevista, hacer la introducción de la entrevistadora y el equipo.

Se pueden realizar notas breves mientras se realiza la entrevista, pero teniendo cuidado de no perder la atención y el contacto visual con la entrevistada.

Se puede estructurar la entrevista en relación a los temas y subtemas de la investigación.

También es posible iniciar con preguntas particulares, como el conocimiento de un tema o hecho en específico.

Es mejor dejar las preguntas personales, emocionales y de opinión hacia el final de la entrevista.

Una vez que las preguntas se hayan agotado, se debe dar espacio a que la entrevista agregue algo si así lo desea.

Es fundamental diseñar las entrevistas a partir de la información que vayamos obteniendo de la investigación, por ello se preparan guías para que el entrevistador -que en muchos casos es la realizadora o realizador- pueda llevar la plática de manera adecuada y obtener las respuestas por parte de las actrices y los actores sociales; aquí entra en juego la empatía de la realizadora o el realizador con sus personajes: el entrevistado debe sentirse cómodo, motivado y emocionado por las preguntas que se le están planteando y será fundamental mostrar todo el interés y no perder atención durante el rodaje de las entrevistas. Es recomendable no perder contacto visual con el entrevistado.

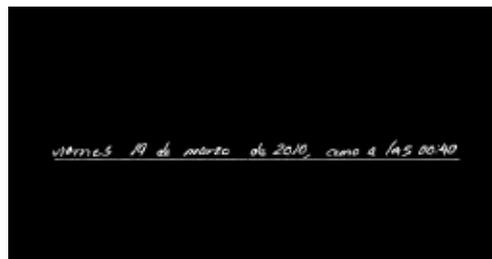


| Alternativas en la realización

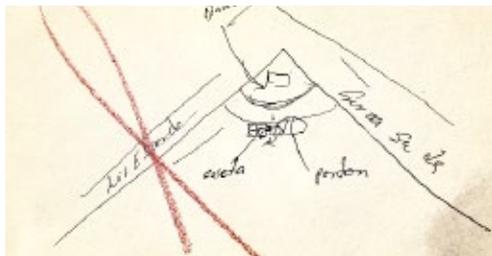
Ya hemos hablado de algunos recursos narrativos, las entrevistas, el narrador y el propio manejo del lenguaje audiovisual; sin embargo, otras herramientas o elementos pueden entrar en juego. Son alternativas de las que se vale la o el realizador con el fin de ofrecer más información, o simplemente por estilo.

Texto en pantalla

Los rótulos o intertítulos se usan generalmente para brindar a la imagen información adicional, por ejemplo, para presentar el nombre de una persona, posición geográfica, suceso donde ocurre la acción, entre otros; también pueden servir para organizar nuestra narración en actos o capítulos.



37



38

Animaciones

En la realización también podemos echar mano de animaciones como: *stop motion*, dibujos animados y gráfica animada por computadora, entre otros.

Material de archivo

En nuestro producto audiovisual podemos ocupar documentos, fotografías, videos, notas de prensa, entre otros materiales que fueron elaborados para otros productos. En muchos casos se utilizan con la finalidad de dar un contexto histórico, pero hay quienes lo utilizan con fines expresivos, como en las películas *found footage*; estas películas se realizan solo con material recuperado, que incluso puede no formar parte de archivos audiovisuales.



39



40

Diseño sonoro

El sonido es primordial en nuestra narración. Debemos tener claro el sentido que tendrá, no solo por la información que aporte al espectador, sino también por las emociones que puede provocar. Es un elemento narrativo crucial en nuestro producto audiovisual; los efectos de sonido, la música, el manejo de los silencios y ambientes son esenciales para alcanzar buenos resultados.



41



42

Reescribiendo el guion

Otros caminos y formas de lo planeado

El rodaje siempre nos trae sorpresas y no debemos extrañarnos y mucho menos decepcionarnos si algunas cosas no salen como las planeamos. Es preciso encontrar soluciones efectivas para llegar al producto deseado, aunque tengamos que seguir otros caminos.

Será deseable encontrar estos caminos alternativos durante el rodaje. Es común escuchar que las cosas se arreglan en postproducción, pero eso es una gran mentira; si bien la postproducción nos brinda herramientas, recursos e incluso soluciones, no es su tarea resolver lo que no se hizo bien durante la producción.

La realizadora o realizador deberá encontrar los recursos alternativos necesarios para no perder el sentido de su narración y reescribir el guion para situar estos recursos en la historia. La reescritura del guion es posible a partir de los cortes de edición que haga la o el editor en coordinación con la o el realizador; al final de nuestro proceso de edición debemos tener un guion reescrito que incluya los caminos y alternativas que seguimos sin estar planeados en el guion original.



43

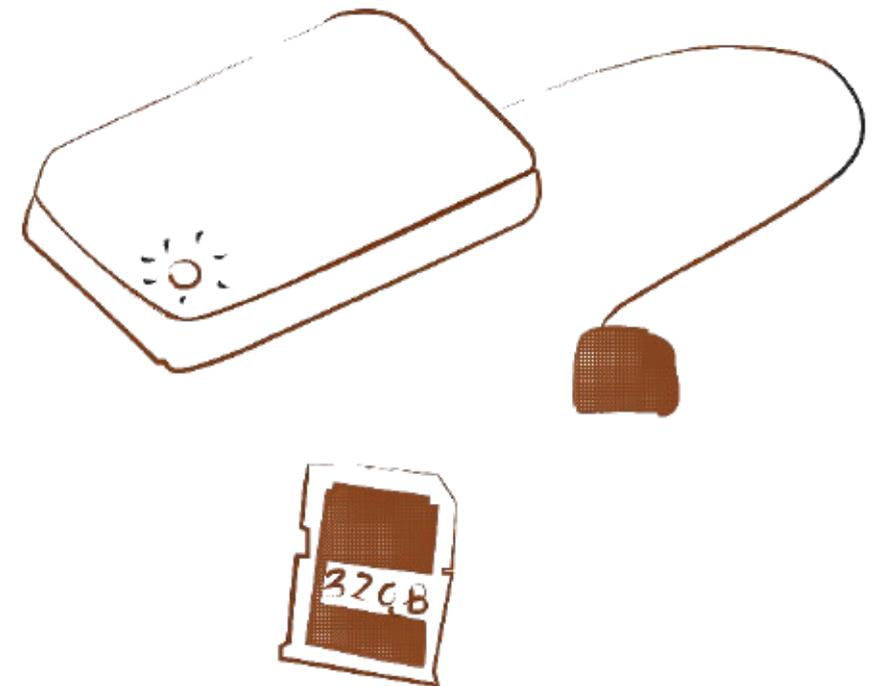
Finalizar la filmación

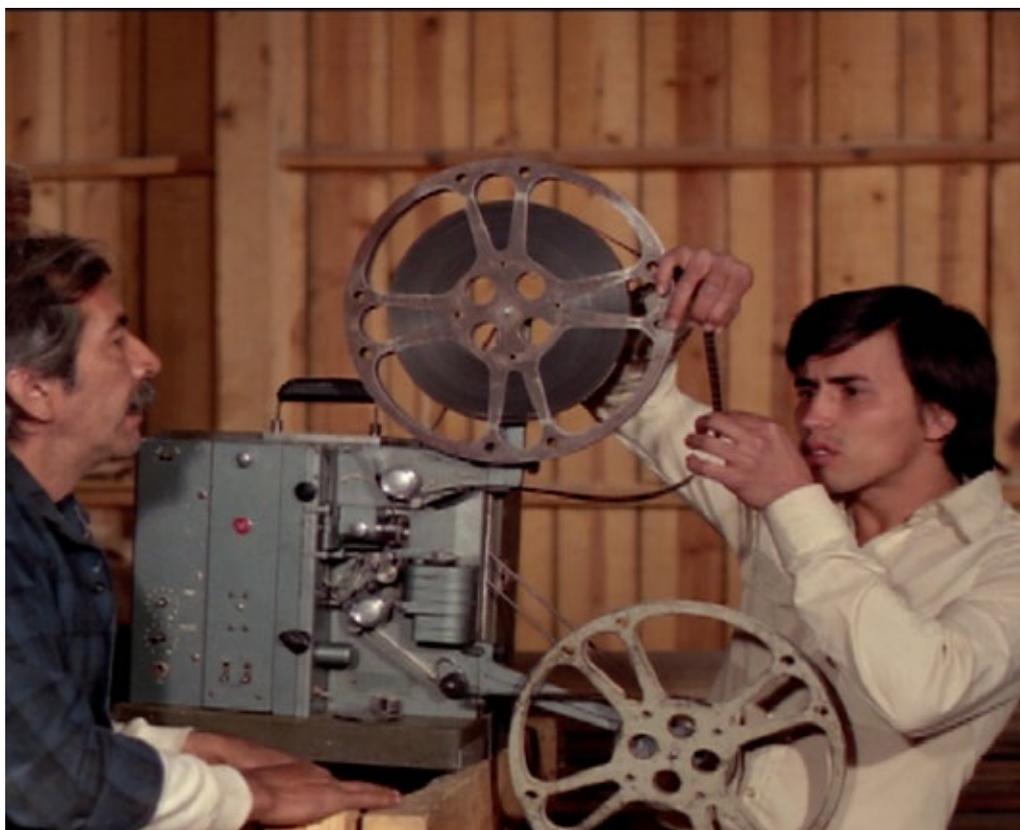
Tomas de respaldo, resolución de problemas y terminación del rodaje

El montaje en postproducción también puede demandar otras tareas. Quizá estemos seguros de que el material filmado/grabado es suficiente para lograr los resultados planeados, pero el trabajo con la o el editor nos indica que es preciso salir a grabar algo de material extra; precisamente tareas que no estaban planeadas en el guion original y que surgen en la edición para concretar nuestra narración audiovisual.

También es probable que hayamos tenido un problema no registrado con el sonido o la cámara durante el rodaje, pero si no es repetible la entrevista o acontecimiento donde se tuvo ese problema, entonces será necesario buscar soluciones durante el proceso de postproducción, en orden a arreglar o brindar alternativas para el uso de ese material que es fundamental para nuestra narración.

En ocasiones, las y los realizadores se respaldan durante el rodaje con una segunda cámara, que se le conoce como cámara B, y que se encarga de tomas alternativas de la acción, para brindar otra opción al montaje en edición, sin embargo, debemos cuidarnos de tener material en exceso ya que nos puede saturar y no saber qué hacer con él. Aunque lo más recomendable es tener siempre el material suficiente.





44

Ha llegado el momento de concluir nuestro proceso de producción; quizá aún tengamos que trabajar con el editor en detalles, o con otros profesionales como el encargado del diseño sonoro, o el colorista; sin embargo, debemos cerrar la filmación, por lo que es preciso dedicarnos solo a pulir nuestro producto audiovisual, en el proceso de edición y postproducción.

BIBLIOGRAFÍA

Austin, Thomas y Wilma De Jong. *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*. EUA, McGraw Hill, 2008, pp. 357.

Barroso, J. *Realización de los géneros televisivos*. Madrid, Editorial Síntesis, 1996.

Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. México, Editorial Siglo XXI, 1986, pp. 241.

Mendoza, Carlos. *La invención de la verdad, ensayos sobre cine documental*. México, UNAM-CUEC, 2015, pp. 230.

Mora, Juan. et al. "Documental", *Cuadernos de estudios cinematográficos*, núm. 8, México, UNAM-CUEC, 2006, pp. 140.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*, España, Editorial Paidós, 1997, pp.368.

Pasolini, Paolo. *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México, UNAM-CUEC, 2006, pp. 156.

Plantinga, Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México, UNAM-CUEC, 2014, pp. 308.

Roca, Lourdes, et al. *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, México, LAIS-Instituto Mora. FONCA, 2014, pp. 311.

Rojas Vera, L. R. *Gestión del Proyecto Audiovisual*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad de Barcelona, 1988.

Vega, Carlos. *Manual de producción cinematográfica*. México, UAM-X, 2004, pp. 147.

ÍNDICE DE FOTOGRAMAS

1. *Hasta los dientes*, Alberto Arnaut, 2018.
2. *La Negrada*, Jorge Pérez Solano, 2018.
3. *La Negrada*, Jorge Pérez Solano, 2018.
4. *La Negrada*, Jorge Pérez Solano, 2018.
5. *El lugar sin límites*, Arturo Ripstein, 1977.
6. *Hasta los dientes*, Alberto Arnaut, 2018.
7. *La Tirisia*, Jorge Pérez Solano, 2014.
8. *La Negrada*, Jorge Pérez Solano, 2018.
9. *Hasta los dientes*, Alberto Arnaut, 2018.
10. *La Negrada*, Jorge Pérez Solano, 2018.
11. *De la calle*, Gerardo Tort, 2001.
12. *La Tirisia*, Jorge Pérez Solano, 2014.
13. *La Tirisia*, Jorge Pérez Solano, 2014.
14. *De la calle*, Gerardo Tort, 2001.
15. *El cielo dividido*, Julián Hernández, 2006.
16. *La ira o el Seol*, Juan Mora Cattlet, 2018.
17. *La ira o el Seol*, Juan Mora Cattlet, 2018.
18. *Cilantro y perejil*, Rafael Montero, 1995.
19. *Cilantro y perejil*, Rafael Montero, 1995.
20. *El lugar sin límites*, Arturo Ripstein, 1977.

21. *El lugar sin límites*, Arturo Ripstein, 1977.
22. *Quebranto*, Roberto Fiesco, 2009.
23. *María Sabina*, Nicolás Echevarría, 1979.
24. *María Sabina*, Nicolás Echevarría, 1979.
25. *Cilantro y perejil*, Rafael Montero, 1995.
26. *El niño Fidencio*, el taumaturgo de Espinazo, Nicolás Echevarría, 1981.
27. *El niño Fidencio*, el taumaturgo de Espinazo, Nicolás Echevarría, 1981.
28. *Azul intangible*, Eréndira Valle Padilla, 2011.
29. *Azul intangible*, Eréndira Valle Padilla, 2011.
30. *Quebranto*, Roberto Fiesco, 2009.
31. *María Sabina*, Nicolás Echevarría, 1979.
32. *Bajo la metralla*, Felipe Cazals, 1983.
33. *Bajo la metralla*, Felipe Cazals, 1983.
34. *Quebranto*, Roberto Fiesco, 2009.
35. *El viajero subterráneo*, Chantal Rodríguez, 2016.
36. *Quebranto*, Roberto Fiesco, 2009.
37. *Hasta los dientes*, Alberto Arnaut, 2018.
38. *Hasta los dientes*, Alberto Arnaut, 2018.
39. *Vidas errantes*, Juan Antonio de la Riva, 1985.
40. *Hasta los dientes*, Alberto Arnaut, 2018.
41. *Hasta los dientes*, Alberto Arnaut, 2018.
42. *Hasta los dientes*, Alberto Arnaut, 2018.
43. *Azul intangible*, Eréndira Valle Padilla, 2011.
44. *Vidas errantes*, Juan Antonio de la Riva, 1985.



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA
DE CULTURA

PRO
CINE



CIUDAD INNOVADORA Y DE
DERECHOS / **NUESTRA CASA**

