



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**Escuela Nacional de Estudios Profesionales
ACATLAN**

**EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL
SU APLICACION PRACTICA A UN PROBLEMA ESPECIFICO:
DESCONCENTRACION DE ESTUDIOS PROFESIONALES DE
LA UNAM, CASO : ENEP - ACATLAN.**

T E S I S

**QUE PARA OPTAR AL TITULO DE ;
LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A :
OSCAR ALVARADO NIEVES**

Acatlán, Méx.

1983

M-0027081



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES:

DIFICIL Y TONTO SERIA BUSCAR EN MILLONES
DE FRASES FECHAS, EN MILES DE PALABRAS
LO QUE ES TAN FACIL DE RECONOCER PARA MI:
USTEDES SON LO MEJOR DE MI VIDA
¡SIEMPRE GRACIAS!.

A MIS HERMANOS:

CUANDO UNO SUMA SU ESFUERZO A UN EQUIPO CO
MO USTEDES, LA ASPERIDAD DE LA INCERTIDUM-
BRE PARECE LEJANA, TODO RESULTA FACIL.
MI ADMIRACION Y CARIÑO ETERNO.

A LUZ MARIA:

NO CABE DUDA QUE ES LO MAS MARAVILLOSO QUE
A UNO LE SUCEDA, SABER QUE UN SER TAN HER-
MOSO COMO TU, COMPARTA LO QUE ERES Y SERAS
Y TE DE AMOR, TRANQUILIDAD, DULZURA E INTE
LIGENCIA.
GRACIAS POR EXISTIR, AQUI Y AHORA CONMIGO!

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

A MI FAMILIA:

A QUIENES CON SU AMOR Y AFECTO HAN HECHO
POSIBLE QUE ME SIENTA ORGULLOSO DE PERTENE-
NER. A UN NUCLEO DE PERSONAS FUERA DE
SERIE.

A USTEDES ABUELOS
A USTEDES TIOS
A USTEDES PRIMOS Y SOBRINOS.

A MIS MAESTROS

MA. DE LOURDES GOMEZ CASTELAZO DE MUSSI
RAFAEL SERRANO PARTIDA
JOSE IGNACIO ACEVES JIMENEZ
ANGEL SAIZ SAEZ
DANIEL PRIETO CASTILLO
RAFAEL RODRIGUEZ CASTAÑEDA

IN MEMORIAN

MI TIO: JOSE F. LIZARRAGA P.
MIS HERMANOS: JORGE ULISIS GARDUÑO ALVARADO
CARLOS ALVARADO DELGADO

A TODOS MIS COMPAÑEROS DE ESTUDIO Y TRABAJO

A MIS ALUMNOS

M-0027081

CON MI MAYOR AGRADECIMIENTO PARA LA LIC.
LOURDES LOPEZ ALCARAZ, QUIEN JUNTO CON -
EL LIC. JOSE IGNACIO ACEVES JIMENEZ, HA
SIDO LA ASESORA DIRECTA DEL PRESENTE TRA
BAJO.

AL LIC. ALFONSO CARRILLO, MI AGRADECIMIENT
O POR SU VALIOSA COOPERACION Y DESINTERES
SADA COLABORACION QUE COMO MI TIO ME HA
PRESTADO PARA VER REALIZADA ESTA TESIS.

INDICE

	<u>PAGINA</u>
INTRODUCCION	I
<u>PRIMERA PARTE</u>	
I. EL CORTO METRAJE DOCUMENTAL	
1. CINE Y COMUNICACION	1
1.1 CONCEPTO DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL	2
1.2 DEFINICION DE DOCUMENTAL	6
1.3 CARACTERISTICAS Y FUNCIONES DEL DOCUMENTAL	12
1.4 APLICACIONES DEL DOCUMENTAL	14
1.5 PRIMERAS EXPERIENCIAS	19
1.6 PRIMERAS EXPERIENCIAS EN MEXICO	22
1.7 SU APLICACION EN MEXICO A PARTIR DE 1940	24
1.8 IMPORTANCIA DEL DOCUMENTAL	31
1.9 IMPORTANCIA Y APLICACION DEL DOCUMENTAL ELABORADO EN CORTO METRAJES PARA INSTITUCIONES EN LA ACTUALIDAD	35
CITAS DE REFERENCIA	38

M-0027081

PAGINA

II.	TECNICAS Y ESTRUCTURAS DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL	
2.	TECNICA	41
2.1	TECNICAS CINEMATOGRAFICAS	41
2.2	TECNICAS Y EQUIPOS	43
2.2.1	LOCACIONES E INTERIORES	46
2.3	TECNICAS CINEMATOGRAFICAS A TRAVES DEL SISTEMA S/B	50
2.3.1	CAMARAS SUPER 8	50
2.3.1.1	CONTROL DE EXPOSICION	51
2.3.2	OBJETIVOS Y VISORES	52
2.3.2.1	ZOOM	53
2.4	CINCO TECNICAS FUNDAMENTALES	54
2.5	TECNICAS DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL	57
2.5.1	ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL	
a)	ESPACIO FILMICO	58
b)	TIEMPO FILMICO	62
c)	MOVIMIENTO FILMICO	65
d)	RITMO	68
e)	RELACION FILMICA	70
f)	LOS TRUCOS	71
g)	ESCALA A DISTANCIAS CINEMATOGRAFICAS	71

	<u>PAGINA</u>
h) ANGULACION -	75
i) ILUMINACION	78
j) IMAGEN Y SONIDO	81
k) FINALIDADES DEL ENCUADRE	83
l) MONTAJE Y EDICION	83
2.6 VARIANTES DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL	85
2.6.1 VARIANTE DOCUMENTAL	85
2.6.2 VARIANTE PROMOCIONAL	86
2.6.3 VARIANTE INSTITUCIONAL	87
CITAS DE REFERENCIA	89

III. LA GUIONIZACION DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

3. LA GUIONIZACION	92
3.1 CONCEPCION GENERAL DE LA PELICULA	95
3.1.1 SELECCION DEL TEMA	97
a) CONTACTO CLIENTE-REALIZADOR	
b) FUNCIONES DEL GUIONISTA	
3.2 INVESTIGACION DE LA INFORMACION	100
RECURSOS DOCUMENTALES	
RECURSOS ORALES	
RECURSOS VISUALES	

PAGINA

	e) DISEÑO DEL GUIÓN	103
	b) PROPOSITO DEL DISEÑO DEL GUIÓN	103
	c) UTILIDAD DEL DISEÑO	104
	d) MODELO DEL DISEÑO DEL GUIÓN	105
	e) EL PÚBLICO Y LA INFORMACIÓN	107
3.3	ORDENAMIENTO DE LA INFORMACIÓN	107
	a) LA IDEA CENTRAL PARA LA INSTITUCIÓN	
	b) LINEAMIENTOS DEFINITIVOS DEL DISEÑO	
3.4	PRIMER GUIÓN O GUIÓN LITERARIO	109
	a) MODELO AMERICANO	
	b) EL GUIÓN Y EL RITMO	
3.5	GUIÓN CINEMATOGRAFICO	111
3.5.1	GUIÓN TECNICO	111
3.5.2	GUIÓN DEFINITIVO	112
	CITAS DE REFERENCIA	115
IV.	LA PRODUCCIÓN DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL	
4.	PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN	117
4.1	INICIOS DE LA PRODUCCIÓN	118
4.2	PREPRODUCCIÓN	120
	a) FLEXIBILIDAD	122
4.3	CUATRO ELEMENTOS BÁSICOS DE PRODUCCIÓN	125

	<u>PAGINA</u>
4.3.1 REQUERIMIENTOS DE PRODUCCION	128
4.4 FILMACION	130
4.5 POST-PRODUCCION	133
4.5.1 MONTAJE	134
4.5.2 SONORIZACION	136
CITAS DE REFERENCIA	138
CONCLUSIONES	139
 <u>SEGUNDA PARTE</u>	
CORTO METRAJE: DESCONCENTRACION DE ESTUDIOS PROFESIONALES DE LA UNAM CASO ESPECIFICO: ENEP-ACATLAN	151
ANEXO	165
BIBLIOGRAFIA	167

"El cine expresa la realidad mediante la realidad. Es una especie de ideología personal, de vitalismo, de amor al vivir dentro de las cosas, dentro de la vida, dentro de la realidad. Expresándome con el cine no salgo nunca de la realidad, - estoy siempre entre las cosas, entre los hombres, entre lo que más me interesa en la vida: la vida misma".

Pier Paolo Pasolini

- I -

I N T R O D U C C I O N

El presente trabajo de tesis se encamina principalmente a demostrar la aplicación práctica del corto metraje documental - con intención institucional, tomando un tema específico: la des-- concentración de estudios profesionales de la UNAM, el caso de - la ENEP ACATLAN.

Para ello fue necesario establecer un punto de apoyo -- teórico a partir del cual pudimos realizar una película que estuviera en función de las características, objetivos y perspectivas de la institución elegida.

Desde luego que, para lograr nuestro objetivo, tuvimos que profundizar en los elementos principales de la realización - cinematográfica y en especial del género documental. Como consecuencia, el presente trabajo incluye en su primera parte un estudio acerca de las condiciones teóricas y las técnicas que se necesitan para la elaboración del corto metraje documental.

Partiendo de este hecho, en el primer capítulo se expone, de manera muy general, la trayectoria histórica y social, así como su importancia en la actualidad. En el mismo, se observan - datos importantes así como definiciones que permiten al lector - entender cómo surge y cómo se desarrolla el corto metraje documental, principalmente en nuestro país con las aportaciones de -

- II -

de las experiencias realizadas en Inglaterra.

En el segundo capítulo se examinan las técnicas que se consideran importantes para poder realizar una película dentro de los lineamientos del cine documental. Este capítulo puede interesar al lector, puesto que se exponen los principales elementos constitutivos del corto metraje documental y que en última instancia son los mismos que se utilizan en toda la cinematografía; tal es el caso de: la iluminación, los movimientos, el ritmo, la angulación, etc.

Además en este mismo capítulo se observan y reconocen las tres variantes que engloban a grandes rasgos los diversos tipos de películas que se pueden producir en el campo del género documental, haciendo énfasis en la estructura promocional, debido a que es la que nos sirvió como guía para la realización de la película.

En el tercer capítulo, se muestra el proceso que se sigue normalmente en la elaboración de un guión para el corto metraje documental. En el mismo se encuentran detalles y argumentos que permiten al lector ubicarse en el proceso primario de la realización cinematográfica, conteniendo los elementos más importantes para la construcción de un guión cinematográfico, es decir, desde el inicio de la investigación del tema, hasta la correcta organización del material, lo cual da como resultado el

- III -

poder escribir un guión que vaya acorde con los recursos, necesidades y objetivos de la película.

Por último, en el cuarto capítulo se muestra la evolución que sigue la película al realizarse en el momento de lograr tanto una correcta preparación de la filmación, como en la preproducción, el proceso de filmación y posteriormente la postproducción con base en la edición y sonorización de la cinta, lo cual resultará interesante para aquellos que se preocupan por las actividades cinematográficas.

Lo anteriormente señalado hace pensar en las dificultades que se podrán presentar si se realiza una película con los lineamientos preestablecidos. Es por ello que el presente estudio incluye en su segunda parte, la exposición breve y a grandes rasgos de lo que fue el proceso de realización de una película que aborda el tema de la desconcentración de estudios profesionales de la UNAM, con el caso específico de la ENEP ACATLAN, tratando en todo momento de establecer a este género cinematográfico como herramienta audiovisual importante en nuestros días. Esta segunda parte incluye por tanto una película de aproximadamente veinticinco minutos y en ella se podrá observar la aplicación de todos los elementos anteriormente señalados.

Dicho documental incluye, así, todas las instancias señaladas durante la primera parte y de esta manera se cumple con los requisitos y objetivos que al principio de nuestra investigación nos habíamos planteado.

EL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

La importancia que en la actualidad tienen los medios de comunicación colectiva, nos lleva a entender la necesidad de profundizar en las teorías que la sustentan. Estas teorías nos servirán como telón de fondo para comprender los efectos que dichos medios provocan en el espectador, a través de los mensajes por ellos emitidos.

Los avances tecnológicos han hecho posible que la comunicación se haga pública y rápida, llegando de esta manera a un público heterogéneo, del que no podemos esperar una respuesta uniforme. Esta complejidad, inclusive, hace necesaria una precisión de la comunicación que nos lleva, forzosamente, al estudio de las teorías y técnicas que garanticen la propiedad de la emisión de los mensajes.

En este trabajo nos interesa un medio que sin duda es uno de los de mayor influencia y gusto popular: el cine.

Desde su invención y aparición, este medio ha penetrado en el público con un enorme impacto, puesto que impone la imagen y no permite, en muchos casos, que el espectador agregue de su propia subjetividad.

Sin embargo, es bueno decirlo, el cine es un proceso de ideas que se manifiestan en cada mensaje. En este sentido podemos hablar del cine como creación del hombre, que a través de sus mensajes comunica intencionalmente o no las condiciones sociales en

- 2 -

las cuales se desenvuelve. "Se convierta el cine entonces en un documento por medio del cual se pueden ver y analizar los procesos sociales, económicos y políticos que guiaron su formación y la del mensaje que el cine entrega". (1)

Ahora bien, es necesario entender que el cine transmite mensajes a través de diferentes imágenes acompañadas, en la mayoría de los casos, de sonidos y musicalización, que unidos con forman su mejor captación.

Conjuntando estos aspectos, se extrae que el cine es, sin duda alguna, un poderoso medio de comunicación que transmite a través de sus mensajes cultura e ideología, influyendo, por me dio de ellos el pensamiento y la conducta del espectador.

1.1 CONCEPTO DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

El cine, tal como lo concebimos, adopta muchas y muy variadas formas, a las que conocemos como géneros cinematográficos. Estos géneros los entendemos como diferentes unidades narrativas del propio cine. Cada uno de ellos, con sus características que lo diferencian de los demás en cuanto al tratamiento del mensaje, como por ejemplo las comedias, el western, el melodrama y el documental: en tanto que por su elaboración, es decir, por su tiempo de duración, varía de acuerdo al film, denominándosele de largo, mediano y corto metraje.

Para Sallésca, en el documental, el realizador "significa la conciencia del medio que lo rodea, y pretende descubrir

- 3 -

esa sociedad que lo envuelve. Hace suya la intencionalidad de demostrar directamente cuáles son las situaciones sociales de las que es resultado..." (2)

En este sentido, podemos decir que el cine expresado a través del documental, pretende entonces "...utilizar, según su intención o fin, una serie de eventos y situaciones humanas para que el receptor tenga una idea clara de esos hechos y del juicio que el emisor tiene de ellos. El emisor tratará de hacer una especie de juego creativo estableciendo un compromiso entre la objetividad, con la que debe mostrar el hecho, y el juicio que tiene de éste". (3)

Por lo tanto, podríamos señalar al documental como el producto que parte de algún aspecto de la realidad para mostrarlo objetivamente y lograr que el público receptor note aspectos de esa realidad que le pasan inadvertidos. "... de esa toma de conciencia se desprenderá entonces (según la intención del emisor), un cambio en el receptor sea éste orientado a una mayor participación social, o bien sólo a la comunicación de un hecho para conocimiento del receptor". (4)

Dadas las anteriores consideraciones, podemos establecer un concepto más justo del corto metraje documental, compartiendo, en mucho la aportación que hace Balleza al respecto:

- 4 -

"...el documental como mensaje es el resultado de una tensión creativa (establecida por el emisor) entre el hecho objetivo a comunicar la intención del emisor con respecto al receptor. Es evidente, que al hablar de la intencionalidad del emisor dejamos entrar la cuestión de la ideología (la visión del emisor, su concepto del mundo y la relación del propio emisor con éste), que destruye de antemano la noción de objetividad pura. El hecho o evento humano a comunicar jamás será filmado con una absoluta no intervención por parte del emisor. Más bien hablaría de un compromiso creativo del emisor, para comunicar su visión de tal manera que su observación del evento y el juicio que se tiene del mismo permita finalmente que el receptor tenga su propio criterio y acepte o rechace la visión propia del emisor". (5)

Con esto el documental se establece a partir de una relación muy significativa: la del realizador con respecto de la realidad y la realidad que se capta a través de la filmación. Así, "el cine es entonces un medio objetivo, el lente sólo capta, no enjuicia". (6)

Podría parecer absurda esta afirmación hecha por el mismo Javier Balleca, sin embargo, estamos de acuerdo con él y por tanto no consideramos el anterior comentario una contradicción, mientras que por un lado la cámara filma

- 5 -

y el realizador impone su visión de la realidad que capta - con el elemento que anteriormente mencionábamos como "objetivo", es decir, la cámara.

En este género la objetividad fotográfica del medio mismo hace que el suceso real que se capta sea trasladado a - la película con las mínimas alteraciones posibles. En este - caso "la pretensión del realizador es una exposición directa del suceso real, basado en esa objetividad fotográfica, el - hecho es en sí transmitido sin cambios sustanciales de como fue captado" (7)

Por lo tanto, "este tipo de cine, aspira entonces a tomar la realidad y reproducirla sin alterarla, convirtiéndose entonces tan sólo en un puente que permite llevar la información a un mayor número de receptores". (8)

Concluyendo, podríamos decir que a través del documental, el realizador está en posición de registrar acontecimientos históricos y sociales con aparente objetividad (lo - que la cámara ve, pero que implica siempre la participación subjetiva, es decir, la interpretación de lo que la cámara ve). En tanto lo anterior, Alicia Poloniato agrega que: "la selección que se hace de los hechos y luego en lo que se considera digno de registrarse de ellos, existe una toma de posición. Lo anterior no obsta para que los documentales pue-

- 6 -

dan ser utilizados como una inestimable fuente histórica ya - que aún siendo comprometidos, revelan aspectos de la realidad". (9)

1.2 DEFINICION DE DOCUMENTAL

Por lo mencionado hasta el momento, podemos decir - que el campo de acción de nuestro objeto de estudio es muy amplio, ya que como género cinematográfico, el documental pro--yecta aspectos de la vida, de la sociedad, concretamente de - tipo político, económico o social, así como científicos o académicos de una manera clara y lo más "objetiva" posible ya - que intenta captar la realidad a través de la cámara.

Gracias al documental rodado en corto metrajes es - posible "...registrar acontecimientos históricos y sociales - con aparente objetividad, pero que siempre implican, estos --acontecimientos, la participación del sujeto que interpreta - lo que la cámara ve". (10)

Como dato al margen, podemos decir que, debido a lo anterior, en muchas ocasiones a este género cinematográfico - se le conoce como cine verdad.

El documental sirve como importantísima fuente de conocimientos ya que puede explicar de una manera entreteni--da y vistosa, lineamientos, políticas y alternativas desea--bles por parte de una institución. Y aún más por su facili-

- 7 -

dad de manejo en cuanto a sus aparatos, por su bajo costo y por la versatilidad que ofrece, hoy en día el documental elaborado en corto metrajes significa un baluarte de la comunicación para públicos de organizaciones o instituciones, ya sean del sector público o privado.

Por lo mismo, podríamos dar una definición más específica de lo que es el documental, antes de pasar a observar - las ventajas que ofrece el formato Super 8:

El corto metraje documental se origina en una situación social compleja, que es analizada y expuesta creativamente por el realizador, según sus modalidades. Para lograr lo anterior, el realizador utiliza una serie de estructuras técnicas del cine que sólo se pueden mencionar ahora, como por ejemplo: el uso o preferencia de locaciones exteriores en lugar - de un estudio, preferencia por actores no profesionales, lo -- cual implica filmar a personajes reales, tipo de producción y distribución de material adecuado entre otras situaciones. Por ello el documental es un género que permite captar con una mayor objetividad la realidad de la que se habla y se intenta - transmitir un mensaje y el realizador será el elemento que bajo situaciones subjetivas intente presentar la "realidad" al espectaador.

Sin embargo, como dice Hordy Fernand en su libro - -

- 8 -

"Grierson on Documentary", las anteriores estructuras son usadas conforme a una idea de la realidad, o sea, tal como lo consideramos. Es decir, "...como considera el realizador que, esas técnicas le permitirán o no su mensaje a un público. Así como esas técnicas responden sobre todo a la concepción que se tenga de la realidad". (11)

Por otro lado, es conveniente mencionar algunas características acerca del Formato Super 8. El corto metraje documental rodado en sistema Super 8, gana terreno día a día pasando de un simple entretenimiento a una práctica profesional confiable.

La anterior situación se caracteriza entre otras cosas por "el hecho de que muchos fabricantes dedicados exclusivamente al mercado profesional han añadido cámaras de Super 8 con sus tablas de montaje y analizadores de película en el mismo sistema. Los precios son considerablemente menores que los del equipo profesional, el uso no es más difícil y los resultados tienen una calidad lo suficientemente buena..." (12)

Además de todo, el sistema Super 8 ofrece "...la posibilidad de evitar problemas técnicos del montaje al grabar o registrar la película en el mismo momento de la filmación..." (13)

Asimismo, el formato Super 8 es usado continuamente en reportajes y películas especiales, como documentales por ejemplo, sobre todo en casos en que se trata de resaltar los aspectos ge-

nerales de una situación bajo características que en muchas ocasiones son difíciles para otros medios como la televisión.

"Las ventajas del formato Super 8 no se limitan a su bajo costo y la facilidad de manejo. Existe también el hecho de que está disponible una red de servicio muy bien desarrollada, cosa con la cual no cuenta el mercado profesional". (14)

Observando aspectos significativos del documental, podemos ajustar más aún nuestra definición y así presentar lo que entendemos por este género cinematográfico.

Según vimos anteriormente, el corto metraje documental se puede definir como la captación e interpretación, por parte del emisor, de lo que se encuentra en la vida cotidiana, ya sea en la naturaleza o en la sociedad misma (Principalmente en esta última), y que más tarde con la ayuda de los avances tecnológicos de los medios de comunicación se proyecta con creatividad al receptor, pero siempre observando la utilidad social del mismo documento.

De esta manera, Grierson apunta: "...el documental se convierte en la FORMA CINEMATOGRAFICA más plausible para dar y transmitir conocimientos o juicios sobre la realidad; usando la realidad misma como elemento del juicio, descubriendo en ella elementos no observados y resaltándolos con una visión o juicio sobre los mismos". (15)

- 10 -

Por ello, el realizador del corto metraje documental tiene la posibilidad de manejar los elementos que hagan posible la --captación de la "realidad"; lo anterior como elemento posterior a una observación del mismo emisor, dejando que la realidad social se presente y por lo tanto el director del film, pueda extraer de manera significativa los elementos que den la misión global del fenómeno.

Es, comparativamente, el mismo proceso de síntesis que en un momento dado presentaba Einstestein, en relación al montaje y por tanto a la película, al mencionar "significa por tanto la parte por el todo" (16), o sea, la película resume significativamente la totalidad de la idea.

Si lo que acabamos de decir es cierto, bastaría apoyarnos entonces en la afirmación de Allan Lowell, quien parafraseado a Grierson dice lo siguiente: "...la naturaleza esencial del cine documental provenía de su habilidad para grabar las apariencias de la vida. A través de esa habilidad para registrar esas apariencias es como el cine documental penetra en la naturaleza de esa vida". (17)

Por otro lado, Grierson consideró que la capicidad del cine documental para tomar elementos de la realidad, sin deformarlos aparentemente, convertía al cine en el medio ideal para ser usado conforme a sus intenciones sociales.

- 11 -

Al respecto, el mismo Grierson nos da los principios que hace posible tal afirmación, extraídos de su libro First Principles of Documentary, mencionados también por Lowell y Hardy:

"1.- Creemos que la capacidad del cine para deambular, observar, seleccionar y tomar de la vida misma, puede ser explotada de una nueva y vital forma artística...

"2.- Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa), son mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Nos da un poder de interpretación mucho más complejo y sucesos sorprendentes en el mundo real de lo que la mente 'de estudio' puede conjugar o lo que técnico de estudio puede recrear.

"3.- Creemos que los materiales e historias tomadas de lo crudo, pueden ser más finas (más reales en el sentido filosófico) que lo actuado." (19)

Por otro lado, y como mencionábamos anteriormente, Allan Lovell comenta algunos aspectos relativos con la observación y definición del documental (que también se encuentran plasmados en Grierson) y que en mucho asemejarían al documentalismo inglés, que es sin duda alguna, el principio de todos los documentales con base en la forma documental cinematográfica como medio de expresión de las ideas del ser humano.

En resumen, podemos hablar de que los mejores docu-

- 12 -

mentales son, así, no los más informativos o lo más persuasivos, sino los más creativos como documentos humanos valüables que pueden ser hechos a partir de las circunstancias en que se elaboran, vigilando siempre las intenciones u objetivos y metas para las que se elabora dicho film.

1.3 CARACTERISTICAS Y FUNCIONES DEL DOCUMENTAL

En muchas ocasiones, el cine verdad intenta resolver problemas, lo que sólo con mucha dificultad podrían hacer los filmes comerciales. El cine documental, tal como lo hemos visto, siempre estará comprometido con una idea, un pensamiento o una institución que dependen, indudablemente, de las circunstancias históricas en las que se efectúa un trabajo de este tipo.

Las películas de esta clase no se limitan nunca a exigencias mercantilistas, sino que en repetidas ocasiones promueven, discuten y analizan aspectos de la realidad que se quiere mostrar.

En los últimos años, el corto metraje documental ha adquirido una importancia y una difusión que muy pocos preveían en sus inicios. Normalmente este tipo de cine era considerado como un simple pasatiempo.

"Desde luego, aventaja en mucho al cine experimental y al comercial ya que puede registrar hasta el más mínimo detalle sin tener la necesidad de seguir un guiön específico". (20)

Actualmente el corto metraje documental sintetiza toda una gran información, presentándola de manera clara, concisa y entretenida a un público que se identifica más fácilmente, por lo tanto, con su organización.

Al respecto, Grierson señala: "...la función de la comunicación documental es la de crear a partir de la vida misma, es la de hacer la observación un poco más rica de lo que era, haciendo una interpretación creativa de la actualidad (realidad)" (21)

En este sentido, los mensajes elaborados a través del corto metraje documental, presentan las políticas y lineamientos de la actividad específica de una institución para la cual han sido elaborados con relación a su público, es decir, con su comunidad.

De esta forma, el corto metraje documental pone en manos de un público elementos valiosos que mejoran tanto sus relaciones como su productividad ya que logra influir en un público.

Partiendo de lo anterior, el corto metraje documental el cual hemos empezado a hacer referencia tendrá como objetivo fundamental señalar los aspectos más importantes de una institución.

Al respecto Balleca opina que "...el documental -

- 14 -

estudia o retrata situaciones cotidianas, y que en circunstancias especificas puede causar en los espectadores ciertos cambios al ponerlos en contacto con una realidad 'desconocida' para ellos y sobre la cual carecian de información". (22)

Como es claro, para lograr una mayor congruencia en la aplicaci3n de las diversas caracteristicas y funciones del corto metraje documental, la propia realizaci3n tendera a actualizar y profundizar en estudios estrat3gicos acerca del mensaje que queremos transmitir, a trav3s de una investigaci3n cabalmente hecha, con el fin de fortalecer en la pel3cula las 3reas especificas que se desee resaltar.

1.4 APLICACIONES DEL DOCUMENTAL

De alguna manera, en el mismo campo del g3nero cinematogr3fico documental existen consideraciones y elementos que, adem3s de los ya mencionados, se incluyen de tal forma que el mismo g3nero agrupa pel3culas de acuerdo a la tem3tica realizada por el documental, denomin3ndose as3 subg3nero.

Por esta raz3n, el cine documental como lo hemos concebido tendr3 diferentes aplicaciones, de acuerdo a lo que vaya a presentar.

Tendremos as3 un cine instructivo, el cual agrupa pel3culas sobre la naturaleza: es decir, el estudio sobre los animales, el mar, entre otros; en s3ntesis, son pel3culas edu-

- 15 -

cativas o científicas. Este tipo de cine instructivo "...aspira entonces a tomar la realidad y reproducirla sin alterarla, convirtiéndose tan sólo en un puente que permite llevar la información a un mayor número de receptores". (23)

Desde otro punto de vista, digamos más periodístico, encontramos que el corto metraje documental de acuerdo al estilo o tratamiento, tiene el subgénero periodístico al cual reconocemos como reportaje. "Como su nombre lo indica, su función es reportar lo que sucede en la vida misma. El realizador sólo usa su cámara como testigo supuestamente no-actuante dentro de los hechos sociales; no se realiza propiamente un juicio". (24)

El cine de reportaje permite entonces que la cámara sea sólo un ojo testigo, sin juicio. Presenta, entonces, la realidad "tal como es" y así el cine lleva hasta el receptor la imagen para que de ella el público determine una conclusión, según sus intenciones y no las del realizador. Este tipo de cine, parte entonces de la exposición "no mediatizada" de la realidad.

Este subgénero transmite la realidad sin intervenir en ella, absteniéndose, por lo tanto, de hacer juicios que pudieran alterarla. Es decir, toma a la realidad como un objeto y la difunde a través de la pantalla. Estaríamos hablando de un cine que se convierte en fotocopia, es decir, de traslación

- 16 -

de la realidad, con una base ideológica en la que se postularía el difundir la realidad a través del medio, tal y como es. "El cine es, entonces, un medio objetivo, la lente sólo capta, no enjuicia".

(25)

"En este género, y partiendo del aspecto periodístico - que lo ubicaría mejor como subgénero, la objetividad fotográfica - del medio mismo hace que el suceso real que se capta sea traspuesto a la película, sin alteraciones. Aquí la pretensión del realizador es una exposición directa del suceso real, basado en esa objetividad fotográfica. El hecho en sí, es transmitido sin cambios de como fue captado". (26)

De esta manera es como el cine de reportaje el que acepta el hecho de la selección; por lo tanto, estaríamos en desacuerdo con Balleca acerca de la no intervención del realizador, ya - que de esta selección que se haga de la realidad va derivando, forzosamente, el corto metraje documental hacia un reportaje político y se olvida de su pretensión de captar el hecho tal como es, mientras que el cine científico o instructivo informa y comunica aceptando la dificultad de mostrar la realidad "tal como es".

Al respecto, sería conveniente poner a consideración - que "Si se acepta que la 'impresión de la realidad' del cine puede descomponerse (como la construcción dramática), y estudiar mejor los mecanismos por lo que surge, se verá que siempre existe -

- 17 -

una sutil selección de las formas, que ciertamente la realidad se filtra y que el cine puede comunicar la realidad, pero aceptando que lo hace mediante un lenguaje. Que la percepción de la realidad no es directa, que la impresión de la realidad no surge mecánicamente ni directamente del hecho de que el objetivo fotográfico reproduzca las apariencias de la realidad, sino que más bien, surge de una especie de aprendizaje cultural en donde ya juegan elementos 'no naturales', que pueden condicionar la percepción de esas formas que comunica el cine." (27)

Así, se encuentra también señalada la postura del realizador que, por lo tanto, "... tiene un cierto espacio de selección, en donde decide si acepta o no las formas de la realidad -- que piensa fotografiar, y que su selección tiene entonces influencias ajenas a un 'discurso de la realidad objetiva' que pudiera transponerse sin ningún cambio. Esas influencias condicionan entonces la selección de las formas. No se quiere decir con esto -- que no exista la posibilidad de conocer la realidad, su esencia, etc., sino que la creencia en una percepción objetiva y neutra, con mecanismos simples, es inoperante." (28)

De esta forma, el realizador (emisor) de la comunicación debe reconocer que la exposición que haga de la realidad -- siempre estará mediatizada, con lo que la comunicación será la proyección de la realidad, según la visión del realizador.

- 18 -

El cine documental incluye, entonces, la selección de la realidad, tratando de captar un hecho tal como es pero siempre con intereses específicos. Por lo tanto, las aplicaciones del documental serían diversas pero, por lo mismo, Grierson nos comenta: "el documental no sólo puede reproducir la realidad sino que puede ser un instrumento de creación, puede descubrir cosas no vistas de las cosas, puede enriquecer la esencia de esas cosas, añadiendo lo que se desconoce y que el tratamiento creativo del cine puede descubrir y comunicar". (29)

El cine documental toma las formas de la realidad para unir las, dando como resultado una estructura de reconstrucción creativa que intenta comunicar la esencia de una realidad como el juicio del realizador sobre el mismo.

De esta manera podemos resumir las aplicaciones del corto metraje documental con base en el siguiente apunte a propósito de Aristarco Guido:

"Las diversas clases de documental representan diversos tipos de observación, diversas intenciones en la observación y, como es natural, muy diversas capacidades y ambiciones en el momento de la coordinación del material rodado. Grierson propone emplear el término documental sólo con respecto a las categorías superiores inferiores son, por ejemplo las actualidades, los reportajes y los corto metrajes informativos o instructivos. Más allá de este limi-

te se encuentra el verdadero y auténtico documental el único campo donde puede esperar hallar la dignidad de arte. Hechas estas distinciones y dejadas de lado las simples o estrambóticas descripciones de la realidad, Grierson llega a lo que llama 'elaboración y transfiguración creativa' de la realidad". (30), es decir, las aplicaciones del corto metraje documental.

1.5 PRIMERAS EXPERIENCIAS

Sin embargo, en este tipo de cine al cual hacemos referencia se desarrollan varias actividades conjuntadas unas con otras.

Ahora bien, ¿existe un antecedente de ese tipo de películas?, ¿es el corto metraje documental, propio de nuestros días? ¿de nuestro país?, ¿cómo se desarrolló?, y ¿cómo llegó a nosotros?

Para efectos de este trabajo creemos conveniente señalar algunos puntos que podrían dar respuesta a estas interrogantes, ya que, sin duda, estas respuestas nos permitirán ubicar mejor el tema.

Como hemos explicado anteriormente, el documental cinematográfico es un género que capta la realidad a través de la cámara y comúnmente lo asociamos, al término, con los llamados cortos que se presentan en la exhibición de películas comerciales.

En realidad esto tiene mucho de cierto. Como ya hemos mencionado, una película varía de acuerdo al tiempo y su tratamien

to. Sin embargo, existen varias técnicas y géneros que son parte del cine, dentro de las cuales destaca -para efecto de este trabajo- el corto metraje documental.

Sin embargo, para ubicarlo de la forma en que creemos conveniente en la actualidad, es necesario explicar las diferentes experiencias que han hecho evolucionar a este género en cuanto a sus adelantos técnicos y sus temas de producción.

El corto metraje documental surge en la Gran Bretaña como parte fundamental del cine inglés, en cuanto a que tomaba -escenas que se presentaban delante de la cámara.

En este sentido, podemos hablar acerca de algunas técnicas fundamentales que son características del surgimiento de este género cinematográfico. Estas técnicas son utilizadas por el documentalismo inglés, que encontró muchos problemas en su desarrollo debido a las limitaciones que en un principio se presentaban. Se operaba con equipo de segunda mano, desechado por los estudios. Esto limitó las posibilidades, pues el equipo era pesado y detenía el acceso a diferentes lugares o locaciones. Sin embargo, esto fue sólo un pequeño impedimento a vencer, puesto que se usaron otras estructuras para evitar o solucionar este tipo de problemas.

Las estructuras o técnicas fueron entonces las siguientes: "Equipo de segunda mano y técnicos extraídos de la industria

establecida (considerados por ésta como acabados) que aportaron su conocimiento al documental, dando un mayor nivel de calidad. Equipos de iluminación reducidos y equipos de grabación y regrabación muy elementales". (31)

Otras técnicas usadas para solucionar efectos negativos fueron el uso del montaje que permitía que ciertas ideas fueran comprendidas a través del ensamble, quitando las imágenes de mala calidad; el uso de exteriores, dando origen a una nueva imaginación para el espectador, a pesar de tener que trabajar en determinados lugares no tan idóneos para una filmación, como el mar por ejemplo; actores no profesionales, amateurs, tratando de que el espectador tuviera un reconocimiento de la realidad propia que veía a través de la pantalla.

Pero hay que señalar con verdadera importancia que las estructuras y equipo técnico fueron, a su vez, modificadas y evolucionadas precisamente por el enfrentamiento con esta realidad. Por ejemplo: "Si se encontraron dificultades de filmación que primero obligaron a un uso imaginativo del montaje y del sonido, después esas condiciones afectaron al equipo. Se logró finalmente obtener cámaras livianas que, a su vez, dejaron entrar la posibilidad de nuevas locaciones. Por ejemplo, equipos de grabación portátil, etc." (32)

Desde luego, este hecho demuestra cómo la evolución, ..

- 22 -

desde un principio hasta nuestros días, de un fenómeno comunicativo como es el corto metraje documental inglés ha evolucionado de acuerdo al desarrollo de la tecnología que lo hace posible.

1.6 PRIMERAS EXPERIENCIAS EN MEXICO

En nuestro país hacia 1896, además de las películas que se habían hecho en el cine mundial por los hermanos Lumière, se exhibían algunos noticieros o documentales de actualidad. Ante el inmediato éxito que causó el invento científico de los franceses, un inquieto ingeniero de nombre Salvador Toscano, motivado por las pequeñas películas que había visto, realizó las primeras filmaciones de las que se tenga memoria en nuestro país.

Al respecto, Antonio Magaña, quien también se aficionaba al cine, señala que las películas realizadas por Toscano se basaban principalmente en acontecimientos sociales intrascendentes - de la ciudad de México, "...como un desfile militar, una ceremonia cívica, personajes famosos en diversas actividades, un Consejo de Ministros, el general Díaz paseando por el Bosque de Chapultepec, entre otros. Al estallar la Revolución Mexicana el ingeniero Toscano realizó actividades cinematográficas en el mismo campo de batalla, desplazándose en trenes y registrando así, algunas incursiones importantes". (33)

De esta manera, la "realidad mexicana" del momento proporciona al "cine nacional" los temas para sus modestas realizaciones

- 23 -

nes. Por esta razón y por los acontecimientos sociales y políticos en los que el ingeniero Toscano realiza sus filmaciones, el corto metraje documental en nuestro país tiene sus raíces principalmente en el campo que ya señalábamos anteriormente, es decir, del reportaje, ya que implica el primer intento directo del cine mexicano al captar los acontecimientos históricos y proyectarlos posteriormente de manera informativa.

Con la experiencia del ingeniero Toscano, se comenzó a producir diferentes films, realizados por diferentes directores, entre los cuales cabe señalar a: "Guillermo Martínez, Jorge Rafael de Fernández, entre otros". (34)

Estas películas tenían principalmente dos objetivos que las caracterizan como documentales elaborados en corto metrajes, por su duración. Dichos objetivos eran los de entretener y tener carácter informativo. Y por otro lado, el de reportaje a la problemática de nuestro país. Por ejemplo "las fiestas del centenario; el incendio del Palacio de Hierro; y Viernes de Dolores". (35)

Para 1928, el cine en nuestro país elabora alrededor de 35 películas como promedio anual, con las características de la época: duración máxima de 10 minutos, a veces hasta de 20; formatos muy grandes de 24 cuadros por segundo, de acuerdo al objetivo del proyector, y películas realizadas en blanco y negro.

- 24 -

Posteriormente, en la década de los 30, el cine mexicano incursiona en cintas de mayor calidad, con metrajes más largos y con elementos técnicos novedosos que le servían de apoyo documental. Entre estos elementos empezó a contarse con el sonido. Estas películas causan mayor impacto en el público y definitivamente sus realizadores y productores ven el carácter comercial de este fenómeno, creando películas de largo metraje, principalmente del género de comedia musical, con características propias de música folklórica y participando así del llamado movimiento "star system".

Sin embargo, el cine documental elaborado en corto metrajes, ocupó uno de los primeros planos, sin superar en ningún momento al cine comercial, creando principalmente noticieros cinematográficos que se basaban en artículos periodísticos. Este hecho ha seguido vigente hasta nuestros días y forma parte importante de la cinematografía nacional.

1.7 SU APLICACION EN MEXICO A PARTIR DE 1940

En 1940 surgió la primera productora profesional cuyo objetivo fue el de elaborar documentales a base de corto metrajes que reproducían los sucesos de la vida diaria. Dicha casa era la EMA. Actualmente, en nuestro país (hasta 1979-1980) existe un poco más de cinco productoras y noticieros, así como revistas cinematográficas de las que una se encuentra en provincia, en la ciudad de Guadalajara, y las restantes en el Distrito Federal. "Ochascas productoras son: Barbachano Ponce, Productores Unidos, Noti-

- 25 -

ciero Actualidades, Noticiero Continental y Estrellas y Deportes, además de Provincia en Marcha". (36) Estas empresas elaboran cerca de once noticieros, generalmente con periodicidad semanal, en las cuales se establecen características fundamentales, de las que hablamos anteriormente a propósito de lo señalado por Grierson.

Como es claro, al igual que los diferentes medios de comunicación, estas casas establecen su funcionamiento dependiendo de la publicidad que ofrecen. Es decir, se convierte en un cine promocional.

Para conocer mejor su funcionamiento y organización, veamos los siguientes cuadros que presentan algunas estadísticas que permitirán dar una idea más clara de la forma de operación y producción de corto metrajes documentales en nuestro país, sin olvidar que se trata de un cine documental de promoción.

Cabe aclarar que estos datos son representativos de la época de 1950-1960, fechas en que adquieren mayor auge las productoras de documentales en nuestro país.

- 26 -

1. Noticieros EMA y Cámara:

Presidente: Manuel Barbachano Ponce
 Director general: Carlos González Villamil
 Dirección: Córdoba 48, México 7, D. F.

1.1 Noticiero EMA:

Director: Carlos Loret de Mola
 Fundación: 1940

	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>
Exhibición	31	58526
Distrito Federal	363	387589
Interior:		
Total	394	456115

1.2 Noticiero CAMARA:

Director: Fernando Marcos
 Fundación: 1957.

	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>
Exhibición:	28	67524
Distrito Federal:	346	366664
Interior		
Total	374	434188

2. Telerevista y Cine Verdad:

Presidente: Manuel Barbachano Ponce
 Gerente general: Jorge Barbachano Ponce
 Director técnico y de
 noticieros: Miguel Barbachano Ponce
 Dirección: Córdoba 48, México 7, D. F.

2.1 Telerevista:

Director: Miguel Barbachano Ponce
 Fundación: enero 10. de 1951

	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>
Exhibición:	20	52509
Distrito Federal	416	410661
Interior:		
Total:	444	463170

- 27 -

2.2 Cine Verdad:		
Director: Carlos Velo		
Fundación: enero lo. de 1953		
Exhibición:	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>
Distrito Federal	27	49607
Interior:	393	390174
Total	420	439781

3. Productores Unidos, S.A.: Cine Mundial,
Cinescopio, El mundo al Instante:

Director General: Fernando Arévalo B.
Dirección: Av. Universidad 1074
Interior: México 13, D. F.

3.1 Cine Mundial:			
Fundación: julio 21 de 1955			
Exhibición: circuito "A" +	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>	<u>Exhibi</u>
Distrito Federal	31	68101	<u>ciones</u>
	239	318725	403
Total:	270	386826	

Promedio total de espectadores por inserción:
1 955 910

Circuito "B"

	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>	<u>Exhibi</u>
Distrito Federal	27	58615	<u>ciones</u>
	200	250007	305
Total:	227	308622	

3.2 Cinescopio:
Fundación: noviembre 22 de 1956
Exhibición: circuito "A"

	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>	<u>Exhibi</u>
Distrito Federal	27	56082	<u>ciones</u>
Interior	228	313176	302
	255	369258	

Promedio total de espectadores por inserción: 1 815 334

- 28 -

CIRCUITO "B"

	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>	<u>Exhibi ciones</u>
Distrito Federal	25		
Interior	204	51509	
	<u>229</u>	<u>262096</u>	290
Total:	229	<u>515605</u>	

- * Cine Mundial y Cinescopio se distribuyen, cada uno, en dos circuitos, "A" y "B", con exhibición en diferentes rutas de cine. Promedio total de espectadores por inserción: 1567474.

3.3 El Mundo al Instante:
Fundación: diciembre 6 de 1962

<u>Exhibición:</u>	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>	<u>Exhibi ciones</u>
Distrito Federal:	39	94486	
Interior:	424	514766	285
Total	463	609252	

Promedio total de espectadores por inserción: 3 003 924

4. Noticiero Actualidades:

Gerente general: Lauro Quintana Ortega
Dirección: Plaza de la República 32-403
México, D. F.

Este noticiero se estrena la primera y la tercera semana de cada mes. El número total de cines en que se exhibe es de -- 253, con un total de 315 711 localidades. Se calculan 4 cu-- pos por semana, o sea, más de 1250000 espectadores en 16 Esta-- dos.

5. Cinematográfica América Unida, S.A., produce dos noticieros - semanales: Noticiero Continental "A" y Noticiero Continental "B" (Estrellas y Deportes).

Gerente general: Fernando Hernández Bravo
Gerente: Lucero Hernández Bravo
Director: Felipe Morales
Fundación: 1950
Dirección: Plaza de los Ferrocarriles 3, 2º piso

- 29 -

5.1 Noticiero Continental "A"

	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>
Exhibición:		
Distrito Federal:	18	42505
Interior:	<u>179</u>	<u>+</u>
Total:	296	

5.2 Noticiero Continental "B"

	<u>Cines</u>	<u>Butacas</u>
Exhibición:		
Distrito Federal:	21	40230
Interior:	<u>93</u>	<u>+</u>
Total:	114	

+ No hay datos al respecto (39)

Además de esta vertiente del cine documental elaborado en corto metraje en nuestro país, existen dos más: por una parte la publicitaria y propagandística y por la otra la de corte de divulgación científica, completando estas dos últimas el círculo del cual hablabamos cuando vimos los aspectos externados por Grierson y Lovell (40), acerca del documental y sus características.

La primera de éstas está marcada por promociones especiales entre las que podemos destacar películas elaboradas para compañías, con el objeto de presentar productos y servicios comerciales. Estos films son elaborados principalmente por las compañías publicitarias y departamentos de comunicación internos de diferentes empresas comerciales por un lado que gozan de un

- 30 -

capital en extremo fuerte, tal es el caso de Simbo, Ford, Chrysler, Publicidad D'Arcy y Noble y Asociados y por otro paraestatales como NAFINSA, SANGRAS, etc.

La segunda está encaminada principalmente a la proyección de diferentes tópicos científicos de actualidad y se proyectan en universidades e instituciones educativas que pretenden difundir sobre todo un amplio campo de conocimientos especializados, y que son considerados como importantes apoyos académicos en nuestro tiempo.

De esta forma, hoy en día el corto metraje documental tiene, por su tratamiento, funciones y objetivos, cuatro campos centrales: el de reportaje informativo, el de compromiso o cine verdad, el comercial o publicitario, y el científico.

Como ejemplo de diferentes realizaciones en el nivel del corto metraje con tratamiento diferente al de reportaje y al publicitario así como del científico, observemos algunos ejemplos extraídos de la producción cinematográfica realizada de 1964 a 1980 en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM:

"'Pulquería La Rosita'", de Esther Morales, con duración de 15 min., en un formato de 16 mm., blanco y negro, realizada en 1964; "'La Pasión'", de Alfredo Joskowicz, con duración de 20 min., en el mismo formato que la anterior y realizada en el mismo año; "'Los Albañiles'", realizada por el Taller Octubre en

1974, con semejantes características; "'SPAUNAM'", en una realización colectiva del año de 1966; "'Todos al Deporte'", de Jorge Acevedo, realizada en 1978; y "'Tenochtitlán'" realización colectiva de 10 min., elaborada en 1980, entre otras." (41)

Estos corto metrajes documentales recogen de alguna manera las necesidades y problemas sociales de la "realidad" mexicana.

1.8 IMPORTANCIA DEL DOCUMENTAL

Podríamos adelantar la idea de que nuestro corto metraje documental tendería a buscar su importancia básicamente en el aspecto social, tanto en la exposición de los problemas sociales como en la difusión de sus posibles soluciones; de ahí que se desprenda su utilidad fundamental como instrumento de cambio social.

Este enfoque general sobre el documental viene marcado desde el uso y elaboración del cine soviético, y su adaptación a las circunstancias específicas en diferentes países, como el nuestro.

En el aspecto de la exposición de problemas sociales por lo tanto, vemos que el documental se alimenta de sus historias, sea de actividades sociales o de situaciones de crisis: por ejemplo, en el primer caso tipos de actividades económicas, y en el segundo la desocupación, la explosión demográfica y sus

repercusiones, etc.

"Se tratan temas relacionados con la miseria del hombre y las condiciones críticas de la sociedad. Estos temas generales constituyen la materia prima de los documentalistas.

"Se considera entonces, que la comunicación es solamente válida, en cuanto al documental cuando es diseñada para colaborar en causas individuales y sociales, marcando también no sólo los problemas sino los valores, condiciones e instituciones más avanzadas que lleven al espectador/receptor a considerar su propia situación, y su relación consigo mismo y con la sociedad" (42)

La utilidad del corto metraje documental puede situarse también en ciertos mensajes, como mencionábamos a nivel institucional o pedagógico, también considerado como apoyo académico, relacionados con un área específica del conocimiento y que estos productos estén diseñados, por lo tanto, para públicos relativamente pequeños y en ocasiones especializados.

En cuanto al factor de cambio, podemos señalar también al reportaje en tanto que promueve, discute y analiza, proyectando posteriormente conclusiones acerca de un tema determinado. "Estudia o retrata situaciones cotidianas, y que en circunstancias específicas puede causar en los espectadores ciertos cambios, al ponerlos en contacto con una realidad desconocida para ellos, y sobre la cual carecían de información. (43)

- 33 -

En esta situación, el objetivo fundamental de la comunicación, en cuanto a la elaboración de cortos metrajes documentales, se encontrará en la posibilidad de que el emisor aporte su punto de vista y de que el espectador o receptor juzgue ese producto cinematográfico, teniendo la posibilidad de aceptarlo fielmente o no.

Por lo tanto, el reportaje en el documental puede catalogarse como objetivo, en tanto que se apega a la realidad y su función es la de simple copiado de ella.

El otro tipo de documental educativo nos presenta otro punto de vista acerca de la realidad, en tanto que al mismo tiempo que reporta los hechos como se dan, emite un juicio sobre la situación que está tratando.

Con lo anterior, el corto metraje documental permite tener la utilidad de la visión exterior de diferentes situaciones en cuanto a la información que es significativa en cuanto a la proporción del público al cual encamina su mensaje, debido a su influencia en el público mismo, y por esto el corto metraje documental no tendría valor alguno (y ni siquiera existiría), sin la tecnología de la comunicación, a menos que un gran número de receptores sea alcanzado por la información presentada. Por lo tanto, la importancia del documental estriba en el uso social y la difusión que tenga.

- 34 -

Como dijimos anteriormente, el documental rodado en corto metrajes ha sido dejado de lado en muchas ocasiones, sin embargo, como podemos percatarnos, contiene valores estéticos de capital importancia en cuanto a las posibilidades que ofrece de poner en contacto a un determinado grupo de la sociedad con sus propios problemas y realidades, además de poder ser considerado como un medio que puede sugerir diferentes puntos de vista y soluciones acerca de los problemas en cuestión. "Su importancia no es reconocida ni se le ha dado el reconocimiento que merece, pero no por eso ha dejado de ser actuante dentro de las sociedades. La importancia del documental es pues capital, aunque quizás sólo falte subrayarla para que se adquiriera conciencia de la misma" (44)

"En cuanto a la historia propia del cine, el documental tiene una importancia específica. Abre opciones estéticas (actores no profesionales, exteriores y locaciones, etc.). Se convirtió, pues, en una opción refrescante, como reacción a una retórica hollywoodense que afectaba demasiado al desarrollo del cine en otras partes". (45)

De esta forma, el corto metraje documental ha permitido que corrientes diferentes y temáticas con el mismo sentido, fueran revalorando su imagen y al mismo tiempo encontrando un lugar de expresión.

- 35 -

El corto metraje documental, como género cinematográfico, permite tener el contacto con la realidad, debido principalmente a que puede salir de un estudio y captar así lo que sucede a nuestro alrededor. Como hemos dicho anteriormente de este proceso, el público que recibe el mensaje a través de la película puede rescatar puntos o cuestiones que le eran ajenas anteriormente. No queremos decir con esto que el documental sea el único género que lo permita, sin embargo sí ofrece una búsqueda constante de soluciones a problemas específicos, que le permitan así abrir nuevas posibilidades en diferentes campos, ya sean relaciones públicas, y divulgación de tópicos científicos, a nivel educativo, promocional e institucional.

Con lo anterior se pretende, entonces, subrayar la importancia social y estética del corto metraje documental, haciendo conciencia de ello a través de insistir sobre este concepto.

1.9 IMPORTANCIA Y APLICACION DEL DOCUMENTAL ELABORADO EN CORTO METRAJES PARA INSTITUCIONES EN LA ACTUALIDAD

Ante los conceptos vertidos, es evidente que en nuestro país el género cinematográfico al cual hacemos referencia adopta una posición muy importante e interesante, sobre

- 36 -

todo porque su captación es la que mejor nos indica la exposición de cierto público a un determinado mensaje y, por lo mismo, de una determinada posición ante nuestro mensaje.

Al respecto existen datos que nos muestran que las posibilidades de nuestro producto tiene un alcance por demás importante. Simplemente podemos mencionar que este tipo de cine impresiona de manera especial al espectador receptor (público), debido a que, al estar expuesto a nuestra película, recordará "... del 10 al 15% de lo que oye, del 30 al 35% de lo que ve, y del 50 al 60% (en ocasiones hasta el 85%), de lo que ve y oye". (46)

En este sentido, nuestro trabajo propone la utilización del corto metraje documental llevado o tratado a través del estilo o vertiente promocional-institucional, proyectando de manera simple y concisa elementos que una institución quiera resaltar utilizando el cine documental como el medio para lograrlo.

Está demostrado que el pequeño formato y la duración mínima son elementos idóneos en la captación del mensaje a través de la imagen y el sonido, de tal forma que el corto metraje documental permite realizar películas que vinculen de manera directa al público con lo que se quiere decir a través del mensaje.

- 37 -

De esta manera, el documental logra una mayor congruencia entre la aplicación de diversos objetivos de una institución y su público en tanto que logra una mejor identificación entre el elemento humano de una determinada institución y el buen funcionamiento de la misma entidad, con lo cual se logra una clara visión de sus políticas, por ejemplo, además de que sirve para colocar al público en posibilidad de sentirse parte de esa comunidad de la institución.

En este sentido, proponemos la utilidad del corto metraje documental en empresas, instituciones y centros especializados del país, permitiendo captar mejor la "realidad" del mensaje, debido a que este producto sintetiza una gran información presentándola de una manera clara, concisa y entretenida, hecho que hace al público identificarse fielmente con su organización.

CITAS DE REFERENCIA

- (1) Balleca Cesar, Javier E. Aportaciones de la Escuela Documentalista Británica al Documental Mexicano. México, D.F., 1980. p. 16
- (2) Balleca, Javier E. Op. Cit. p.p. 16-18
- (3) Balleca, Javier E. Op. Cit. p. 19
- (4) Balleca, Javier E. Op. Cit. p. 23
- (5) Marcel, Martine. La Estética Cinematográfica. Ed. Ediciones Rialp, S.A. p.p. 55-56
- (6) Balleca, Javier E. Op. Cit. p. 17
- (7) Balleca, Javier E. Op. Cit. p. 23
- (8) Balleca, Javier E. Op. Cit. p. 19
- (9) Poloniato, Alicia. Cine y Comunicación Ed. Trillas-Anuies, México, D.F. 1980 p. 59
- (10) Bazin, André. ¿Qué es el cine? Ed. Rialp, S.A. p. 27
- (11) Hordy, Fernand. Grierson on Documentary. Ed. Communication and Society, New York, N.Y. p. 27
- (12) Myron A., Matzkin. El Cine en Super 8. Ed. Diamond, Barcelona, España, 1981 p.33
- (13) Myron A. Matzkin. Op. Cit. p. 34
- (14) Lafrance, André. 8/Super 8/16. Ed. Diamond. Barcelona, España 1981 p. 37
- (15) Lovell, Allan. Studies in Documentary. Ed. The Vicking Press, Inc. 1972. p. 132

- (16) Barbachano Ponce, Miguel. Apuntes de clase de Fenómeno Cinematográfico. ENEP Acatlán, UNAM 1981. p. 12
- (17) Lovell, Allan Op. Cit. p. 136
- (18) Lovell, Allan Op. Cit. p. 136
- (19) Lovell, Allan Op. Cit. p. 135
- (20) Lovell, Allan Op. Cit. p. 137
- (21) Lovell, Allan Op. Cit. p. 115
- (22) Balleasca, Javier E. Op. Cit. p. 25
- (23) Balleasca, Javier E. Op. Cit. p. 115
- (24) Balleasca, Javier E. Op. Cit. p. 25
- (25) Balleasca, Javier E. Op. Cit. p. 28
- (26) Lovell, Allan. Op. Cit. p. 117
- (27) Kulechov, Leon. Tratado de Realización Cinematográfica. Ed. Icaic. Traducción de Manuel Hernández. Moscú 1978. p. 38
- (28) Metz, Christian. Ensayo sobre la significación en el cine. Ed. Tiempo Contemporáneo. p. 30
- (29) Balleasca, Javier E. Op. Cit. p. 38
- (30) Aristarco Guido. Historia de las Teorías Cinematográficas. Ed. Lumen. Barcelona, España, 1972. p. 77
- (31) Sussex Elizabeth. The Rise and Fall of British Documentary. The Local Press, Ltd. 1977. p.34
- (32) Sussex Elizabeth. Op. Cit. p. 35
- (33) Magaña Esquivel Antonio. Revista Mexicana de Ciencia Política. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México, 1975. p. 29
- (34) Magaña, Esquivel Antonio. Op. Cit. p. 29

- (35) Magaña, Esquivel Antonio. Op. Cit. p.p. 29-30
- (36) Magaña, Esquivel Antonio. Op. Cit. p. 31
- (37) Magaña, Esquivel Antonio. Op. Cit. p. 32
- (38) Magaña, Esquivel Antonio. Op. Cit. p.p. 33-35
- (39) Magaña, Esquivel Antonio. Op. Cit. p. 35
- (40) Lovel Allan. Op. Cit. p.p. 115-117
- (41) CUEC. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
(Producción Cinematográfica de 1964 a 1980).
Ed. CUEC-UNAM, p. 62
- (42) Balleca, Javier E. Op. Cit. p. 28
- (43) Balleca, Javier E. Op. Cit. p. 30
- (44) Balleca, Javier E. Op. Cit. p. 26
- (45) Marcel, Martin. Op. Cit. p. 55
- (46) Metz, Christian. Op. Cit. p. 46

OSCAR ALVARADO NIEVES

EL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

C A P I T U L O I I

TECNICAS Y VARIANTES DEL CORTO

METRAJE DOCUMENTAL

- 41 -

II

TECNICAS Y ESTRUCTURAS DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

Diversos aspectos conforman a cada uno de los géneros cinematográficos, en tanto sus características, tiempo y tratamiento del tema o temas a los cuales se aboca cada uno de ellos. Sin embargo, existe un aspecto que no varía: la técnica cinematográfica.

Ante todo, es necesario entender que la técnica está considerada como un conjunto de procedimientos de un arte o ciencia y al mismo tiempo como una habilidad para usar esos procedimientos. De alguna manera podríamos compararla con un método. Al respecto, Gillo Dorfles, nos dice: "la técnica es un método inventado para la realización de algo así como también un sistema específico aplicable a una determinada acción". (1)

Por lo mismo, entendemos que las técnicas cinematográficas no son sino un conjunto de procedimientos que se utilizan con determinada habilidad buscando siempre la realización de un producto estético al cual llamamos film o película.

2.1 TECNICAS CINEMATOGRAFICAS

Coincidiendo con varios autores, parece razonable admitir que "...las técnicas cinematográficas, tal como se practican hoy en día empezaron con D.W. Griffith y que continúan vi-

- 42 -

gentes..." (2)

Jeane René menciona que "...uno de los aspectos más curiosos del cine es que las técnicas básicas no han cambiado -- desde que Griffith llevó a cabo sus primeras experiencias. En un principio el emplazamiento de la cámara, se mantenía fijo y la distancia también con respecto a un objeto que no solía variar en una secuencia de planos". (3)

Hasta que Griffith comenzó a hacer cine, la distancia de la cámara, como menciona René, no variaba al objeto dentro de cada plano. Griffith, que dirigió entre otras películas -- como sabemos-- "Intolerancia" y "El nacimiento de una nación", fue el creador de las técnicas básicas que siguen vigentes, por lo que se le considera como el padre de la cinematografía actual. Es evidente que al distribuir cada secuencia en planos generales, planos medios y primeros planos de diferentes duraciones, el -- maestro Griffith había desarrollado, entre otras muchas, técnicas la del ritmo en el cine.

De esta forma, las técnicas de la cinematografía dan -- como consecuencia una diversidad que permite, en su conjunto, lograr la realización de una película.

El corto metraje documental no escapa a dichas técnicas cinematográficas, por lo que se hace necesario o conveniente exponer, de manera muy breve, las principales técnicas que permi

- 43 -

ten producir diferentes materiales filmicos.

Sin embargo, también se hace imprescindible hacer mención de las técnicas y equipos utilizados antes y después de la Segunda Guerra Mundial por los documentalistas ingleses, ya que con ello lograremos situar mejor los antecedentes directos de las técnicas y equipos que actualmente rigen la producción del corto metraje documental.

2.2 TECNICAS Y EQUIPO

Desde que el movimiento documentalista se iniciara en Inglaterra hasta su decadencia, después de la Segunda Guerra, el equipo y las técnicas utilizadas fueron cambiando. Posteriormente, en nuestros días, han evolucionado más aún. De esta manera tenemos, por ejemplo, que al iniciarse el cine documental en la Gran Bretaña, a través de la compañía EMB, sus integrantes eran en su mayoría gente joven que quería comenzar en el cine, y que, por lo tanto, no tenía técnica alguna; comenzaban por hacer trabajos de cualquier tipo y al paso de los años fueron perfeccionándose.

Sussex nos menciona que en estos inicios, "...el equipo era muy rudimentario, contaban con cámaras de 35 mm. de operación manual o de cuerda, tripies muy pesados que eran buenos para el estudio, pero no para el equipo de cine documental, las editoras eran pequeñas y ocasionaban muchos problemas para

- 44 -

unir las películas, etc." (4)

Claro está que en esos primeros días el tipo de películas que se realizaban podía considerarse como antecesores directos de los comerciales de televisión, a los cuales en la Gran Bretaña se les conoce con el nombre de Poster Films. Estos trabajos eran dirigidos y editados con una completa libertad en la técnica, parte del material utilizado era material viejo, seleccionado en muchas ocasiones para el propósito, pero también se empleaba material nuevo; en ambos casos, la edición era lo que daba fuerza a los productos. Debido a la falta de conocimiento cinematográfico en esos días, los productores y directores tenían que recurrir a fotógrafos llamados freelance, para que hicieran el trabajo de cámaras que ellos necesitaban.

Poco a poco estos realizadores se volvieron especialistas en cada uno de los aspectos de la producción cinematográfica y fueron utilizando también los recursos que el proceso tecnológico les iba ofreciendo, entendiéndolo a estos, desde el punto de vista de Dorfles (5), como a todo aquello que tiene una precisa referencia a los objetos, técnicas y productos industriales que coadyuvan a una manifestación mayor.

Tal es el caso del sonido, como menciona Sussex (6), que surge para el corto metraje documental en 1933, el cual -

- 45 -

abrió una amplia gama de posibilidades por explotar y que en sus inicios no fue muy aceptado por las películas antes realizadas.

Sin embargo, poco tiempo se necesitó para que los realizadores explotaran y dominaran esa nueva técnica, dándole así un nuevo giro al cine documental, en el que se comenzaron a usar ya las técnicas del cine de reportaje, entrevistas directas y en fin, un cine sincrónico que hasta nuestros días sigue vigente. El documental fue así abriéndose camino, aprovechando todos los recursos disponibles para lograr su objetivo.

Posteriormente, durante la Segunda Guerra Mundial, puede decirse que se alcanzó el máximo esplendor al utilizar las técnicas del cine comercial, las cuales facilitaron en mucho la producción de las películas, encaminadas a mantener en alto la moral de los soldados y civiles de la Gran Bretaña en esta época de crisis, influyendo esto en el movimiento cinematográfico.

Normalmente, durante esta época, las posibilidades técnicas a las cuales recurrían tanto la Britain Experimental Movies (EMB) y la (GPO), tenían sobre todo relación al formato de 35 mm., debido a que estaba considerado entonces como cine

- 46 -

amateur y no profesional el formato de 16 mm., ya que ni siquiera se pensaba en el formato B y Super 8.

De esta manera, el primer equipo de filmación al que podemos hacer referencia, sería el que nos proporciona Taylor "...un equipo de cámara viejo. Tenían una Bell and Howell y una Super Le Parvo, que eran cámaras de manivela y una de De Vry de cuerda. La primeras aceptaban magazines de 400 pies, la segunda sólo de 100 pies ..." (7)

Al respecto, y como comentario al margen podemos citar las palabras de Basil Wright: "Hoy en día hubiera sido más fácil: ahora se tiene una cámara pequeña que se puede sostener en una mano. Una grabadora que se puede poner en el bolsillo, y nada más. ¡Oh, y los zooms! todo el mundo tiene las cosas por las que hubieramos vendido el alma en esos días". (8)

Como todo proceso, se evoluciona y al adquirir el movimiento del cine documental, adquiere un mayor prestigio. Así pues, el equipo técnico fue mejorando consistentemente y, por lo tanto, los filmes documentales mejoraron en calidad.

Sin embargo, no todo el éxito estaba logrado. Se tuvo que esperar un caso representativo de la técnica: el sonido. Al respecto Sussex menciona: "...es prácticamente imposible oír el sonido de la mayor parte de las copias de los documentales que están disponibles hoy en día, y éste es otro aspecto extra-

- 47 -

ordinario de la historia. Todos ellos hicieron la mayor parte de los experimentos de sonido a la mitad de la década de los 30's terminando en la de los 50's, con equipo de grabación - muy inferior al que existe en ese tiempo..." (9)

Taylor añade: "... no hay que olvidar que eran los primeros días del sonido. El equipo era muy tosco comparado - con el equipo moderno, y siempre se estaba trabajando con presupuestos bajos. El presupuesto total era muy pequeño y existía una remarcada resistencia entre los realizadores a usar el sonido como técnica." (10)

Esta resistencia a la que hace referencia Taylor se debía en gran parte a que durante ese tiempo el sonido era considerado como una técnica comercial, y no fue sino hasta la - aparición del manifiesto de la triada sensacional de Eisenstein Alexandrov y Pudovkin, que los documentalistas aceptaron plenamente el sonido a nivel intelectual y la palabra clave fue entonces "sincronismo".

Sin embargo, no todo era felicidad para los documentalistas, existía como técnica nueva el sonido, pero los aparatos eran sumamente caros, ya que una máquina como la de la GPO, que reproducía los sonidos a través de una grabación, era un - lujo excesivo, aún cuando tenía elementos importantes del soni

- 48 -

do, ya que lograba interrelacionar sonidos naturales, música, diálogo, etc.

Posteriormente, otro de los maestros del documentalismo es quien verdaderamente enseña a usar el sonido. Cavalcanti, proponía su sistema de sonido de la siguiente forma: "como sólo tenían dos canales de grabación, se dedicaban a regrabar muchas veces, hasta lograr la banda sonora final. Se usó también música que no exigía derechos de autor, logrando que el sonido fuera indispensable para el cine documental, imprimiéndole un carácter más formal al definirlo como "Sonido Mecanicista" (11)

De esta manera Cavalcanti se convierte entonces en la pieza vital en una de las técnicas clave del documentalismo, ya que experimenta el sonido además del manejo de las cámaras, movimiento de las mismas, creando inclusive un staff o equipo de realizadores, quienes se dividían el trabajo en el manejo y el corte tanto de la imagen como del sonido.

2.2.1 LOCACIONES E INTERIORES

Al principio de este trabajo hacíamos mención a la inclinación por parte de Grierson a captar la escena original, argumentando que ésta era la mejor guía para la interpretación de la cinematografía en el mundo y sobre todo en el documental.

Esta filosofía continúa imperando en los realizado-

- 49 -

res de corto metrajes documentales hasta después de la Segunda - Conflagración Mundial; sin embargo, las técnicas de filmación - en interiores o exteriores se habían bifurcado al inicio del mismo movimiento bélico, es decir, hacia 1939 en que Cavalcanti utiliza los escenarios no naturales creados por él mismo a través - de estudios. La película más representativa de esta técnica fue "El océano del norte" (North Sea). Aún así, el documentalismo también había sido utilizado a través de las técnicas de estudio cuando en "Correo de noche" (Night mail) se había filmado el interior de un ferrocarril en una camioneta.

El uso del estudio fue ganando popularidad y después del enfrentamiento armado a mitad del presente siglo, ha llegado a ser en muchas ocasiones utilizado por quienes tienen a su disposición los escenarios. Los integrantes de esta rama del documental han estado enfocados principalmente al cine de carácter. Por otro lado, existe la corriente de Grierson, que continúa vigente, puesto que supera en mucho a los anteriores debido, sobre todo, a que busca un propósito social en la elaboración de los documentales.

Ahora bien, hemos visto hasta aquí cómo el cine documental ha evolucionado en los períodos fundamentales de la historia, teniendo en cuenta principalmente tres técnicas que evolucionaron en cierta forma al movimiento documental: los movi-

mientos de cámara, el sonido y la filmación en interiores y exteriores.

2.3 TECNICAS CINEMATOGRAFICAS A TRAVES DEL SISTEMA SUPER 8

Después de señalar los elementos técnicos fundamentales que han marcado el camino del documental por los grandes de la cinematografía documental, exponemos ahora las técnicas actuales del corto metraje documental, que en mucho, como hemos dicho, corresponden a toda la cinematografía.

Es importante entonces comenzar desde el principio. Nuestras técnicas parten ahora, necesariamente, de los adelantos en cuanto a aparatos que se utilizan para la filmación, la edición y la proyección, por lo que es necesario encaminar nuestros pasos desde la cámara.

2.3.1 CAMARAS SUPER 8

Las cámaras en formato Super 8 aceptan cartuchos de 15 mm. de película. Tiene una velocidad de 18 fotogramas por segundo, lo cual es suficiente para tres minutos y medio de filmación aproximadamente. Cabe mencionar que a nivel profesional dentro de la televisión, existen cámaras en el mismo formato que aceptan cartuchos de incluso 30 o 60 mts. para filmación ininterrumpida.

- 51 -

El sistema Super 8 dispone también de velocidades que aceleran o retardan la grabación de la película. En las primeras, muchas cámaras muy sofisticadas logran hasta 9 fotogramas por segundo y la segunda, la más común, hasta 24 fotogramas por segundo, lo cual no proporciona una grabación de película a velocidad profesional.

Por lo común, el motor de la cámara se encuentra alimentado por pilas.

Las cámaras más modernas en este formato llevan incluido también el sonido, incorporado a través de un micrófono y sistema de grabación magnética que le permiten la conexión de un micrófono auxiliar. Por lo tanto, las cámaras en Super 8 admiten cartuchos de película ya sea con o sin cinta magnética, salvo los casos en que las cámaras para cine mudo que aceptan sólo cartuchos de cine no sonoro.

2.3.1.1 CONTROL DE EXPOSICION

Normalmente, las cámaras del sistema Super 8 tienen incluido su control de exposición automática; este sistema se ajusta a la sensibilidad correcta de la película. Los sistemas de exposición automáticos de casi todas las cámaras Super 8 contienen películas de media y alta sensibilidad, de tal forma que los ajustes de exposición puedan ser corregidos manualmente,

- 52 -

tal y como se menciona en las instrucciones de las mismas cámaras.

Al mismo tiempo, en el control de exposición encontramos que muchas de las cámaras llevan incorporadas en el visor una señal luminosa o triángulo de plástico que indica si la iluminación de la escena es la óptima para filmar.

2.3.2 OBJETIVOS Y VISORES

El objetivo de una cámara Super 8 puede ser de distancia focal fija, con enfoque fijo o ajustable, o de distancia focal variable, es decir, objetivo Zoom. Los objetivos normalmente son ajustables y pueden enfocarse mediante la escala de distancias del objetivo; a este sistema se le llama reflex. En general, las cámaras de Super 8 admiten películas de alta sensibilidad que pueden ser enfocadas por medio de la escala o del telémetro, de forma que coincida el máximo de luz sobre la película para que la filmación sea la óptima.

Por su parte, los visores suelen ir acoplados a los objetivos del Zoom, de tal manera que la cobertura del objetivo varía en consecuencia al campo del visor. Son importantes estos últimos ya que muestran sobre todo, a través del objetivo, la imagen misma que se registra en la película, lo que es especialmente útil con los objetivos del Zoom, ya que permiten una distancia focal automática, determinando al mismo tiempo el ángulo

de visión requerido. Esto da como consecuencia las diferentes distancias focales que se logran desde la cámara con el objetivo y el visor. Pensemos, por ejemplo, en un primer plano de una película.

2.3.2.1 ZOOM

Este tipo de objetivo cambia su cobertura de campo desde una panorámica o gran angular hasta normal y, en muchas ocasiones, hasta tomar detalles de lo que se quiera filmar. El movimiento del zoom permite lograr desde la cámara los acercamientos o alejamientos ópticos de manera suave, de tal forma que puede uno cambiar la distancia continuamente mientras se filma una escena. Al respecto, pensemos en un ejemplo de plano general hasta un primer plano o viceversa, sin que con ello deba detenerse la cámara ni cambiar el enfoque. Algunas cámaras con el sistema Super 8 logran hacer ese movimiento mediante un motor alimentado por pilas. Sin embargo, existe la posibilidad de un acercamiento o alejamiento con el anillo o placa que se encuentra en el objetivo.

Normalmente es conveniente, entonces, utilizar cuatro pases fundamentales para iniciar nuestra filmación, utilizando directamente la cámara:

1. Antes de empezar una toma se debe de ajustar el objetivo en su distancia más larga; esto ayudará

- 54 -

a que la imagen sea enfocada con mayor facilidad y exactitud, además de que permite conocer la profundidad de campo ajustando el objetivo para determinar la zona enfocada.

2. Enfoque del objetivo sobre el centro de interés.
3. Antes de empezar a filmar se debe retroceder el zoom al encuadre deseado hasta cambiar el enfoque.
4. Empezar a rodar.

2.4.1 CINCO TECNICAS FUNDAMENTALES

Hemos visto el funcionamiento de la cámara y el formato, así como la constitución física tal y como se nos presenta de las películas. Es ahora conveniente señalar las cinco técnicas fundamentales del sistema Super 8 que menciona la Enciclopedia Práctica de la Fotografía (12) y que son: movimiento, narración, variedad, color y técnica.

- a) MOVIMIENTO.- Las películas son interesantes debido principalmente, a que son concretas. Los sujetos participan de los acontecimientos reales. Por lo tanto, la filmación del corto metraje documental se hace aún más interesante, ya que las personas y los objetos son filmadas

moviéndose con naturalidad. Este concepto debe aplicarse a todas las películas, y en nuestra opinión principalmente al corto metraje documental por las situaciones que hemos mencionado en el primer capítulo.

- b) **NARRACION.**- Cuando un acontecimiento se filma tal como está sucediendo es probable que la narración resulte muy provechosa.

La narración introduce con alegría la historia completa, transportando mediante la imagen, la palabra y el sonido, a los personajes, los objetos y demás elementos que contribuyen a la preparación general del filme.

La narración nos permite elaborar y contar la historia cinematográfica y, por tanto, es otra técnica que contribuye a hacer más interesante lo que el público observa.

- c) **VARIEDAD.**- La variedad nos permite cambiar de lugar una toma, así como la distancia. La variedad da como consecuencia, entre otras cosas, la adecuación de tiempo y espacios a través de diferentes duraciones de escenas y tomas, logrando que los espectadores se mantengan aten-

- 56 -

tos a la película, dejando de lado lo que resultaría monótono y poco expresivo.

En consecuencia, se puede lograr otra técnica más: el ritmo cinematográfico, a través de acercamientos, retrocesos, zooms, picadas, contrapicadas, vistas laterales, panorámicas, etc. Es una técnica efectiva de corto metraje documental en tanto que le permite al espectador cambiar de posición y velocidad en una historia que se le presenta.

- d) COLOR.- La atracción del público hacia la película es fundamental. Por ello, quizá la técnica más importante de atracción sea el color y su combinación. La técnica del color propone a los personajes, elementos, lugares y objetos una variedad que hace que el público se sienta motivado. Al mismo tiempo, el color debe combinarse perfectamente, de tal forma que sea agradable debido a tonos y sombras que consigan una motivación en el público. Dada esta situación el color trae aparejada otra técnica: la de la iluminación.
- e) TECNICA.- Por esta técnica estendemos tres pasos fundamentales: estabilidad de la cámara, limpieza

- 57 -

de objetivo y enfoque. El primero nos propone una seguridad en la fotografía, lográndose esto a través del trípode que sostiene la cámara o, en su defecto, sosteniéndola con fuerza. La limpieza permite obtener nitidez y brillantez de las escenas, logrando resaltar los hechos más representativos de nuestra película. Por último, el enfoque debe ser logrado por medio de la distancia con el lente para que la filmación tenga un desarrollo normal y poder pasar así de una toma espectacular (una panorámica), hasta una no menos brillante (un primer plano).

2.5 TÉCNICAS DE CORTO METRAJE DOCUMENTAL

Hasta el momento hemos revisado las técnicas del corto metraje documental en sus primeras experiencias y algunas técnicas fundamentales para filmar corto metrajes en cine Super 8. Es conveniente ahora señalar un poco más detalladamente las técnicas principales del corto metraje documental, participando de la forma de exposición del profesor Pablo Humberto Posada, (13) quien nos menciona que las técnicas deben dividirse de acuerdo a sus elementos constitutivos; es decir, las técnicas que hacen posible la realización cinematográfica.

- 58 -

La forma de exposición será entonces de la siguiente manera: espacio fílmico, tiempo fílmico, el movimiento, el ritmo, los trucos, la escala, el ángulo, la iluminación, el color, el sonido y composición de la imagen y montaje y edición.

2.5.1 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL.

a) ESPACIO FÍLMICO

Con relación a este aspecto, Staehlin menciona que - al referirnos al espacio "... será necesario detenernos en dos puntos claves: las dimensiones del cine y la búsqueda del relieve. Uno y otro aspecto permitirán adelantar con mayor dominio el elemento constitutivo del universo fílmico; el espacio". (14)

Partiendo de lo expuesto por Carlos Staehlin acerca de las tres dimensiones cinematográficas, el corto metraje documental hace uso de ellas, puesto que le proporciona en todo momento la proyección de sus imágenes cinematográficas con base en fondos y formas, lo cual en última instancia, vendría a dar el sentido lógico de la dimensión de la película. En este sentido, el documental también cuenta con esas dimensiones; según Pablo Humberto Posada (14) dos de ellas son reales y una tercera imaginaria. Las primeras nos proporcionan el largo y el ancho de la imagen fílmica y la tercera pretende darnos una

nueva perspectiva, esto quiere decir que nos orienta principalmente hacia el relieve del film.

En el corto metraje documental, la perspectiva de la imagen filmica puede ser lineal de acuerdo a la imagen presentada, es decir, los hechos reales que nosotros mismos observamos. Otra perspectiva cromática, que va de acuerdo al color, la luz y las sombras que en todo momento pueden funcionar como auxiliares de la imagen cinematográfica, resaltando cuestiones que en muchas oportunidades pretendan orientar a nuestro público, dándole a este último una determinada visión de lo expuesto a través de la pantalla. Por último, existe una perspectiva focal, que permite, con base en la dimensión cinematográfica, la fotografía de la realidad; en otras palabras, se trata de "capturar" la imagen a través de la cámara, logrando con esto una impresión de profundidad que en todo momento utilizaremos partiendo de ubicar a través de una forma correcta al público que observa nuestra película.

Nuevamente Staehlin (15) nos comenta que el corto metraje documental, como otros géneros, busca y encuentra su relieve en dos planos de la cinematografía: el fisiológico y el psicológico. El primero, basa sus principios en los objetivos de la estereoscopia, que tiene en cuenta las imágenes distintas de un mismo objeto o hecho, para cada uno de nuestros ojos, dado que uno y otro lo captan de diferente ángulo. "El cerebro de

- 50 -

cada imagen que recibe a través de los ojos elabora una sola, -
psíquica y dotada de relieve. Teniendo en cuenta lo anterior se
elabora una serie de imágenes que repercuten en nosotros" (16)

Por otra parte, el plano fisiológico tiene como consecuencia
el plano psicológico, ya que a través de la presentación
de varias imágenes con movimiento, el espectador tiene entonces
una dimensión de lo que acontece ante sus ojos. Por lo tanto, -
la utilización del método psicológico nos permite obtener relieve
de la película, combinándose no sólo la imagen con la iluminación
sino que inclusive el sonido con sus variantes en el cine -
comercial (estereofónico y sensurround), pretende que el individuo
que observa el film establezca un relieve y un movimiento de
la imagen que le hace por tanto sentir una dimensión del cine.

Como dato al margen, mencionamos un ejemplo que nos -
ubica en el relieve mismo de la película y que nos lo proporciona
el mismo Posada: "También por medio del sonido se ha buscado
relieve, siempre con la intención de mayor verismo. En la estereo
fonía se trata de provocar la impresión de relieve mediante -
la extensión del sonido a lo largo de la pantalla y la sala a través
de los puntos en que parece originarlo la imagen. Así, en -
"Starwars" (1976), de George Lucas, gracias a la estereofonía se
vive la impresión de que la astronave vuela por la sala de proyec
ción encima de los espectadores" (17)

- 61 -

Por otro lado, el espacio filmico necesita de la creación de esos espacios. Esto se logra con otra técnica de la cual hablaremos posteriormente: el montaje. Con esta técnica los diversos trozos de película que componen una escena, al unirse uno con otro, van creando un ambiente y espacios nuevos que el público percibirá. "Gracias al montaje se conforma un espacio filmico único, adecuado para el desarrollo de la historia y verosímil para el público aunque no exista físicamente, de esa manera, en la realidad" (18)

Por último, el espacio filmico es de dos tipos: el geográfico y el dramático. Según Posada, "El espacio filmico es el lugar, país, ciudad, región, casa, etc. en donde tiene lugar la acción." (19) Desde luego un corto metraje documental puede contener varios espacios geográficos, en los cuales se establezca, por ejemplo diferentes tomas a través de diferentes espacios geográficos como puede ser un salón de clases, una biblioteca, explanadas, panorámicas, etc.

El espacio dramático "...es un espacio procurado por objetos, tendencias o personajes que remarcan el ambiente de la historia."(20)

En este sentido el documental puede destacar por ejemplo, bancas, jardineras, escuadras, escritorios, archiveros, pizarrones, etc., de manera que se logre destacar la acción que

se desarrolla.

b) TIEMPO FILMICO

Nuevamente nos encontramos con lo señalado por Carlos Staehlin, cuando menciona con respecto al tiempo lo siguiente: "El tiempo filmico, que es el de la realidad, tiene un solo sentido (lineal), una sola dirección (hacia adelante) y una sola marcha (uniforme). No se puede acelerar, retardar, invertir o retroceder. En el cine, el tiempo es distinto. Es variable y flexible. Teniendo esto en cuenta, podemos hablar de diferentes tiempos filmicos. Los principales son: tiempo de adecuación -- (conformidad entre el tiempo de acción y el tiempo de proyección); condensación (se logra por el montaje y la elipsis, con la supresión de elementos narrativos, sin afectar la acción), tiempo de distensión (alargamiento subjetivo); continuidad (tiempo real - que fluye igual al del film); tiempo simultaneidad (se alternan dos o más tiempos); tiempo flashback (cuando la acción inicia en medio de la historia y se narra la acción) y, tiempo psicológico (subjetivo distinto del reloj)". (21)

El tiempo filmico, por tanto, nos da la idea de situación histórica específica en la que se desarrolla nuestra película. Es la técnica que nos permite ubicar al espectador de la manera más directa posible en la situación que queremos proyectar en nuestro documental.

Sin embargo, no estaría completa la afirmación de Staahlin, de no ser por los comentarios que el maestro Humberto Posada menciona tanto en su libro "Apreciación de Cine" como en sus clases de la Universidad Ibero-Americana, a las cuales me parece importante remitirme, ahora en función de ampliar un poco más los conceptos antes señalados. El tiempo de adecuación, según Pablo Humberto Posada, significa la conformidad entre el tiempo de acción y el tiempo de proyección de una película. Es muy difícil de lograr y prácticamente imposible de encontrar. Se necesita normalmente que el tiempo que está dentro de la película sea el mismo que dure la proyección. Como dato se puede mencionar que quizá la única película que observa y respeta el tiempo en adecuación sea "Cleo de 5 a 7" de Agnes Varda (1961).

El tiempo filmico en condensación podemos interpretarlo cuando se da mucho tiempo de acción en un menor tiempo de proyección. Este es el tiempo al que el cine se dedica y se puede lograr sobre todo gracias al montaje y a la elipsis, en la que los tiempos se dan en función de diferentes escenas o secuencias.

Por su parte, el tiempo filmico en distensión es el tiempo que se da cuando es real la acción determinada y ésta se alarga a través de la película subjetivamente, cosa que resultaría imposible en una acción física normal. Es necesario aclarar

- 64 -

que no se trata de cámara lenta, sino que el tiempo se va dando de acuerdo a las secuencias que se van proyectando.

El tiempo fílmico en continuidad se da cuando el tiempo fílmico fluye en la misma dirección que el tiempo real. Es importante señalar que al mismo tiempo de algunos largo metrajes comerciales de "época", el corto metraje documental utiliza de manera clara y precisa este tiempo fílmico en continuidad".

Por otro lado, el tiempo fílmico en simultaneidad se ofrece cuando se alternan dos o más tiempos vitales de la acción, misma que pasa de uno a otro tiempo, procurando que la narración o historia se respete.

El tiempo fílmico en fashback significa la acción de la película al comienzo de la misma en medio de la filmación, es decir, es cuando la acción de la película comienza en medio o en el desenlace de la historia narrada y, por el recuerdo o referencia hacia un hecho importante, se retrocede a épocas anteriores. Es lo que le permite al cine su sentido de ubicuidad. A diferencia de la distensión, en la cual se queda pendiente el tiempo y además se extiende, en el flashback se va uno al pasado y no se tiene que regresar a la acción presente sino hasta que ha sido narrada la historia de forma lineal. En la distensión, entonces, se puede ir al pasado y al futuro y posteriormente permanecer en el presente, no así en el flashback.

c) EL MOVIMIENTO FILMICO

Humberto Posada señala que existen dos tipos de movimientos: "el movimiento dentro del encuadre creado cuando los personajes se mueven en el cuadro que la cámara capta y, por otra parte, el movimiento de cámara, cuando la cámara es la que se desplaza variando el encuadre de las figuras." (22)

El movimiento filmico, al combinarse en sus dos variantes, logra una unidad más estética y natural, ya que permite la utilización de diferentes estrategias de filmación.

El movimiento dentro del encuadre surge como una técnica que permite dar la continuidad que se requiere a una realización. Lo anterior se logra gracias a que este movimiento ubica a los personajes en el encuadre.

Sin embargo, no es este movimiento el más importante para el corto metraje documental. Existen los movimientos de cámara que se agrupan en dos listas: movimientos de panning y los movimientos de travelling.

De los primeros se dice que se dan cuando la cámara, por tener su soporte fijo, no puede trasladarse a un determinado lugar, pero sí "voltear". El panning puede ser horizontal, vertical, circular y hasta de balanceo. Sus usos pueden ser descriptivos, dramáticos y subjetivos. En el dramático no sólo

- 66 -

se describe, sino que además introduce elementos que juegan un papel dramático. "...Por él conocemos el lugar donde se desarrolla la acción" (23). El uso subjetivo se hace cuando la cámara pudiera ser considerada como el personaje, por lo tanto se encuentra en un lugar específico.

Por otro lado, se dice que existe un movimiento de cámara de travelling cuando la cámara está sobre un soporte móvil - que le permite desplazarse hacia distintos lugares. Cualquiera que sea el soporte es válido para la realización del movimiento.

Existen cuatro tipos de panning, como se ha mencionado anteriormente:

- +Panning Normal. Cuando la cámara no puede trasladarse por sí sola y tiene la necesidad entonces de "voltear". Lo anterior lo logra por:
- +Panning Horizontal.- Cuando la cámara realiza un movimiento similar a la de la cabeza de un hombre de derecha a izquierda y viceversa.
- +Panning Vertical.- Movimiento similar al de la cabeza asintiendo.
- +Panning de Balanceo. Movimiento semejante al de una mecedora.

Por otra parte, los movimientos de travelling se dividen en cinco.

- 67 -

+Dolly In.- Cuando se logra pasar de un Plano X a uno más cercano de lo que se está fotografiando, por medio del acercamiento.

+Dolly Back.- Significa pasar de un Plano X a uno más lejano de lo que se está fotografiando.

+Travelling Vertical.- Se da cuando la cámara sube o baja a la manera de un elevador.

+Travelling Lateral.- Significa que la cámara acompaña a la acción de manera paralela, ya sea normal o acompañada.

+Travelling Complejo o de Grúa.- Es cuando la cámara está sobre un soporte muy flexible y móvil que puede realizar todos los tipos de travelling en un sólo movimiento cohesionado. Al respecto de los dos últimos movimientos, recordemos como ejemplos las películas de "Kramer vs. Kramer" (1980) y "Un Día Especial" (1979).

Existen también los travelling ópticos a los cuales hacemos referencia aquí por ser importantes. Estos travelling ópticos se denominan zoom in y zoom out, que hacen la misma función de los dos primeros movimientos de travelling, pero con la salvedad de que lo logran a través de un sistema automático y por motor de la cámara.

- 68 -

d) RITMO

"Debemos entender por ritmo cinematográfico la acertada sucesión y disposición de los distintos movimientos que componen una película. Este ritmo de momentos compaginados acertadamente con la palabra, la música, el color y la forma, producen una armonía" (24)

De esta manera podríamos iniciar nuestra exposición acerca del ritmo cinematográfico. La anterior aceveración la proporcionan Lavett y otros autores en su libro "Lecciones de Cine". (25) Pero podríamos agregar más, tal como lo menciona la firma Kodak cuando hace referencia a esta técnica. "En el proceso artístico de creación del cine, no existe, claro está, más que un ritmo único. Pero en la práctica y a causa del proceso industrial cinematográfico este ritmo se logra entre tres tipos de personas: guionistas, director y editores. Los dos últimos trabajan siempre sobre el ritmo que al crear el guión ha sido puesto en práctica y en el que pueden, por lo tanto, influir aligerándolo o frenándolo. El ritmo es la sucesión de los hechos. Es obra del guionista, puesto que en la práctica él es el narrador. El ritmo de la acción física depende siempre del director. El montador modificará, puliéndole el ritmo definitivo de la película suprimiendo o alterando..." (26)

- 59 -

Aún así, sería conveniente volver a señalar los aspectos que reafirmarían nuestra concepción acerca del ritmo por medio de los señalamientos de Humberto Posada, quien al respecto expresa: "Vale decir que el ritmo es la cadencia que se produce por el montaje según la diversa longitud de los fragmentos montados. Será bueno o malo según se adapte o no al contenido del film. Hay ritmo visual, por la imagen; auditivo, por el sonido; y narrativo, por la acción.

"El ritmo puede crearse por la concordancia entre la duración material y psicológica de las tomas, por los elementos visuales y por los sonoros. Según esto se puede hablar fundamentalmente de cuatro tipos de ritmo: analítico, sintético, arritmico y ritmo in crescendo..." (27)

Existen cuatro tipos de ritmo, de los cuales nos habla Humberto Posada:

+RITMO ANALITICO.- Se hacen muchas tomas pero todas son cortas. Es un tipo de ritmo que produce tensión, agilidad, nerviosismo, angustia y que es muy utilizado normalmente en películas de terror, aunque el corto metraje documental se sirve de él para destacar alguna acción.

+RITMO SINTETICO.- Se hacen pocas tomas, pero son largas. Este tipo de ritmo produce relajamiento,

- 70 -

tranquilidad, monotonía, calma, etc.

+RITMO ARRITMICO.- Planos cortos y largos cambiando unos con otros bruscamente para producir sorpresa - en el espectador.

+RITMO INCRESCENDO.- Este ritmo tiene dos variantes, uno con tomas cada vez más cortas (en crecimiento) - y otro con tomas cada vez más largas (en decrecimiento). Este ritmo va tranquilizando al espectador poco a poco, es decir gradualmente.

e) RELACION FILMICA

Conjuntamente con el ritmo y los trucos la relación - filmica, comúnmente llamada relatividad, se consideran técnicas complementarias por muchos autores, entre ellos para Pablo Humberto Posada. Sin embargo no creo correcto señalarlo como tal debido a que todas y cada una de las técnicas forman una cadena interminable sin la cual no tendría desarrollo una realización.

Es por ello que continuamos con las técnicas, entendiéndolas como importantes cada una de ellas.

La relatividad es la relación que se entabla entre - la cámara y los personajes para ayudarse mutuamente. Dicho en otras palabras, la relatividad nos muestra cómo tanto personajes u objetos significativos del film se relacionan con el -

emisor a través del aparato técnico, principalmente con la cámara.

f) LOS TRUCOS

Los trucos son, singularmente, un elemento sin el cual el cine en muchas ocasiones, sino en todas, no podría resultar - efectivo.

Los trucos resultan ser avances técnicos que realzan - las posibilidades creativas del director. Los trucos son básicamente de tres tipos: de cámara, decorados y de laboratorio.

Sin embargo, dada las características del corto metraje documental, este género no acepta trucos en su realización, y mucho menos a través del sistema Super 8. "Normalmente el sistema - Super 8 no acepta trucos como otros formatos ya sea el caso del 8, doble 8 y 16, sin embargo con ajustes y decorados especiales, los puede lograr; es en esta medida que el sistema Super 8 sirve de mejor manera a las metas del documental, en tanto que capta la - realidad tal cual es..." (28)

g) ESCALA O DISTANCIAS CINEMATOGRAFICAS

"De la misma forma que existe una angulación más favorable que otra para la expresión de la forma y del movimiento, - existe también un encuadre más favorable que otro a la expresión en relación a la distancia" (29), por lo tanto la escala o distancias cinematográficas son "...la relación que existe entre - la superficie que ocupa la pantalla una imagen determinada y la

- 72 -

superficie total de la pantalla. La escala está determinada por el tamaño de lo fotografiado". (30)

Existen diferentes formas de establecer a través de la palabra los conceptos e indicaciones de la escala cinematográfica. Sin embargo, no todas confluyen en una misma definición de cada escala o distancia, por lo que he creído conveniente señalar tal y como lo menciona André la France, las diferentes distancias en los cuatro idiomas en que se les conoce:

ESPAÑOL

Primerísimo plano (PPP)
 Primer plano (PP)
 Semiprimer plano (SPP)
 -Plano cercano
 -Plano americano
 -Plano medio (PM)
 Primer plano general (PPG)
 Plano General (PG)

FRANCES

Gros plan (GP)
 Plan rapproché (PR)
 Plan américain (PA)
 Plan moyen (PM)
 Plan mi moyen (PMM)
 Plan general (PG)

INGLES

Big close up (BCU)
 Close up (CU)
 Medium close up (MCU)
 Medium shot (MS)
 Medium long shot (MLS)
 Long shot (LS)

ITALIANO

Primissimo piano (PPP)
 Dettaglio o particolare (DETT)
 Campo totale (CT)
 Mezzo campo lungo o
 Campo medio (MCL) y (CM)
 Figura interna (FI)
 Mezzo primo piano o
 Piano medio (MPP) y (PM)
 -Plano americano (PA)
 -Messa figura (MF)
 -Primo piano (PP)

Curiosamente, existen dos factores muy importantes de tomar en cuenta. El italiano, tal como menciona Renato May, (31)

- 73 -

es el origen de cada una de las definiciones, sin embargo, el idioma más utilizado es el inglés.

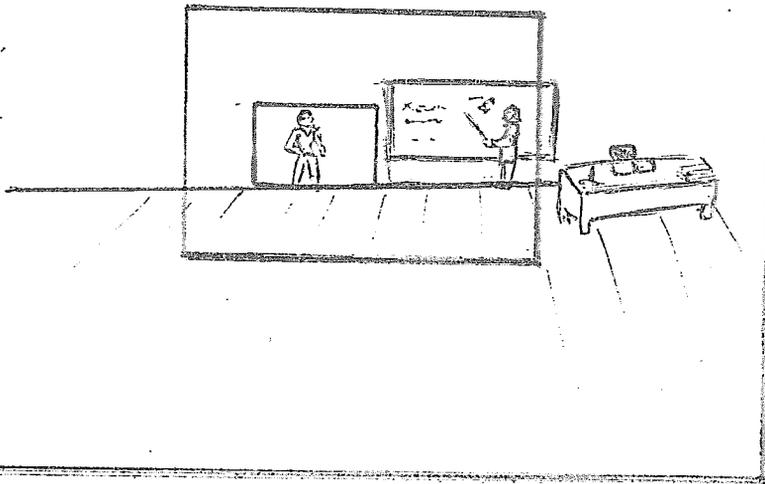
La escala o distancias cinematográficas incluyen entonces características propias. Al respecto, tanto Renato May como Humberto Posada nos han guiado para señalar lo siguiente.



L.S. LONG-SHOT o PLANO GENERAL
el ángulo de la cámara abarca todo
el escenario.

M.L.S. MEDIUM-LONG-SHOT o PLANO MEDIO LEJANO
ángulo amplio pero menor al total

TWO-SHOT
dos personas en planos cercanos

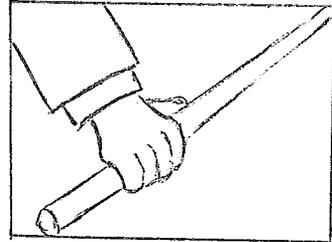


F.T. FULL SHOT o PLANO MEDIO
las personas de cuerpo entero



M.T. MEDIUM SHOT o PLANO AMERICANO
Las personas no caben de cuerpo entero,
el plano corta sus piernas generalmente
sobre las rodillas.

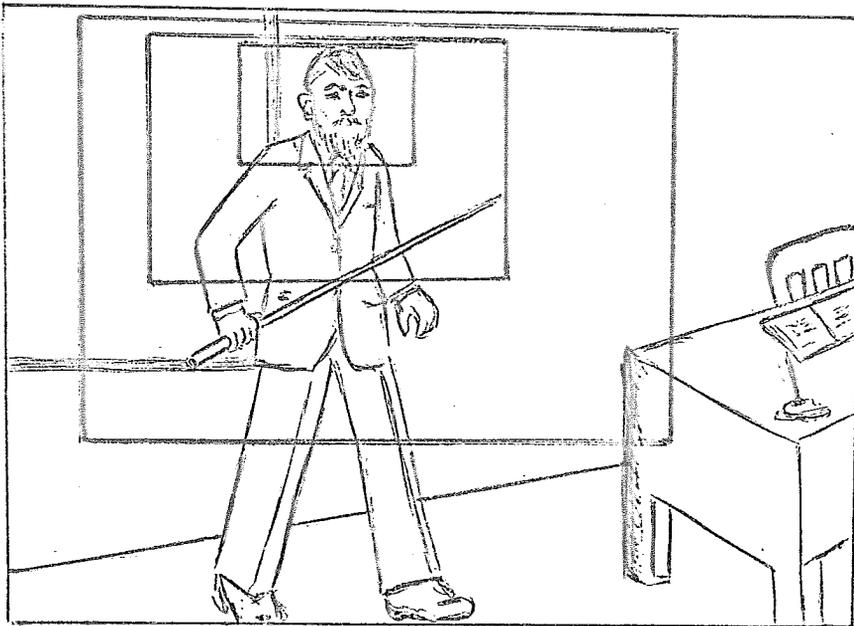
H.C.U. MEDIUM CLOSE UP o MEDIO PRIMER PLANO
de cintura a cabeza



C.U. CLOSE UP o PRIMER PLANO
de pecho o de hombros a cabeza

B.C.U. BIG CLOSE UP o GRAN PRIMER PLANO
parte del rostro, generalmente desde
la frente a la barbilla.

INSERT o DETALLE
plano muy cercano de un objeto o parte
del cuerpo, que se incluye generalmen-
te dentro de una acción.



- 76 -

+PLANO DE DETALLE O PRIMERISIMO PLANO.- Es el más cerrado de los encuadres, y por lo tanto logra captar una parte del todo, pero por lo que interesa destacar es el papel que juega ese detalle dentro de la narración.

+PRIMER PLANO.- La cabeza se presenta sola, quedando los hombros fuera de la imagen del cuadro. Sólo se presenta el rostro de una persona hasta la coronilla, partiendo de la barbilla. Al igual que el close up, lo que le interesa a esta toma es resaltar la intimidad anímica del personaje o detalles de un objeto.

+SEMI-PRIMER PLANO O MEDIUM SHOT.- Tiene tres variantes. Sin embargo, las figuras son cortadas por el margen superior y por el inferior. Es decir, la figura humana no aparece entera. Decíamos que tiene tres variantes: plano americano, que significa que la distancia corta a la figura humana aproximadamente al nivel de las rodillas; el plano, medio que corta al personaje a la altura de la cintura; y el plano de busto o primer plano, que corta a la figura humana del tórax hacia arriba. En sus tres modalidades esta escala pretende siempre dar un impacto sobre la acción del personaje.

- 77 -

+FULL SHOT.- Distancia que se identifica cuando la cabeza y los pies del personaje coinciden aproximadamente con los límites superior e inferior de la pantalla. Lo que interesa es la identificación física del personaje.

+CAMPO MEDIO O PLANO MEDIO GENERAL.- Las figuras aparecen a una distancia no superior a 30 m. de la cámara. Se distinguen ya algunos rasgos expresivos de los personajes. La figura humana se ve pequeña pero no demasiado, esto da como consecuencia la posibilidad de distinguir algunos rasgos. En este encuadre podrían caber 8, 10 ó 12 elementos con holgura. Lo que importa es el paisaje y su ambiente general.

+PLANO GENERAL.- Es cuando la figura humana aparece pequeñísima dentro del encuadre. Lo que interesa es el paisaje. De esta manera, quedan integrados en una toma todos los personajes, elementos y objetos que toman parte en una secuencia.

Es importante señalar que cada una de estas distancias se utilicen de una manera tan especial que conjugadas unas con otras pueden resaltar de manera muy clara y sencilla los aspectos principales del documental. Además, es justo señalar que la distribución de las tomas o encuadres ha sido desarrolla

- 78-

da de esa forma, atendiendo a necesidades de estudio, ya que la forma correcta de ir explicando cada encuadre sería al revés; es decir, comenzar con el campo abierto hasta lograr el primerísimo plano.

Por último, diremos que la distancia cinematográfica incluye además el llamado zoom que "... permite una infinidad de planos y distancias en la película y que es indispensable en cualquier encuadre. Permite este aspecto más de la escala, presentar considerables angulares para distancias muy grandes, hasta las pequeñas - cuestiones que se quieran resaltar de una manera superior, sin necesidad de cortar la filmación". (32)

Otro aspecto muy importante de señalar es el siguiente: "Cuando hay varias escalas en un mismo encuadre se dice que hay profundidad de campo" (33)

h) ANGULACION

"...cuando el eje óptico de la cámara no coincide con - la línea del horizonte, decimos que la cámara está en ángulo". (34)
De aquí podemos considerar que nuestra correcta fotografía depende de una correcta elección del ángulo en que se tome la película. Lo anterior viene a ser resultado de lo que nos diría León Kulechov.
(35)

La angulación tiene dos tipos o variantes, según Posada, estos son: Tilt down o picada y Tilt up o contrapicada.

- 79-

Sin embargo, Renato May nos indica que los encuadres - se dividen según el ángulo elegido y estos son de tres tipos: horizontales, cuando el eje óptico del objetivo aparece horizontal; oblicuos, desde abajo, es decir, el eje óptico del objetivo aparece denotando que la cámara mira hacia arriba y desde arriba, es decir, el eje óptico del objetivo aparece indicando que la cámara mira hacia abajo. Por otro lado los verticales que también van aparejados con los oblicuos y nos remiten forzosamente al Tilt -- down y al Tilt up.

Además, si el eje óptico llega a ser totalmente perpendicular al horizonte, se logra la llamada toma "vista de pájaro" (90° hacia abajo), o la "vista de piso" (90° hacia arriba).

i) ILUMINACION

"Para que la imagen cinematográfica sea, se requiere - de luz, pero para iluminar en cine, se requiere de tres elementos: el movimiento de la imagen, la sucesión de un plano a otro y la - rapidez en la sucesión de planos" (36)

La iluminación, por lo tanto, es una técnica que requiere de mucho cuidado, puesto que significa el elemento fundamental para captar las imágenes y registrarlas en la película. Es el elemento sin el cual una realización no podría llevarse a cabo. "La iluminación se logra como un pintor que trata de dar los pinceles exactos al cuadro que logra. Se necesita que tanto la iluminación

- 80 -

como la fotografía ayuden a conseguir una mejor producción. Por lo tanto se requiere de un estudio detallado de zonas y guión técnico para asegurar una mejor imagen". (37)

La iluminación se divide en dos partes: puede ser natural o artificial. La primera es la más económica "...pero - tiene algunos inconvenientes, porque la luz del día no está normalmente a la disposición de las necesidades de un plan de rodaje" (38)

Por otro lado, la iluminación artificial, que se logra a través de lámparas. Al respecto, La France nos dice "... si se usan correctamente las lámparas puede resultar lo más conveniente para la correcta iluminación. El sistema Super 8 re-- gistra habitualmente su película a través de lámparas halógenas" (39)

Por otra parte, tenemos que la iluminación se subdivide en su segunda vertiente. La luz artificial "proporcionada por lámparas y reflectores apropiados, mejora la imagen, la luz no debe alterar ni tonos ni colores" (40)

+FUENTES DE ILUMINACION.- Existen tres fuentes de - iluminación a las cuales hace mención La France: una lámpara principal (key light), que sirve para iluminar al objeto principal mediante un foco de luz concentrada, situado a un lado u otro de la cámara y -

- 31 -

más alto que ésta. La lámpara de apoyo (film light). Esta viene de un solo lado y crea necesariamente sombras fuertes en la parte contraria al objeto. Normalmente esta luz se dirige hacia el techo para interiores. Lámpara de moldeado (back light), luz opuesta a la cámara para dar forma al objeto.

+ILUMINACION LATERAL.- Surge como apoyo a acciones - que se quieran resaltar, como por ejemplo un horizonte, un escudo, un edificio y aglomeraciones.

+CONTRALUZ.- Es cuando se busca una imagen que colabore con el pensamiento lógico del film y crean actitudes psicológicas diferentes en el espectador. Tal es el caso de una puesta de sol.

Por otro lado, Humberto Posada menciona dos estilos - diferentes de iluminación fílmica: estilo de zonas y estilo de masas. El primero se da cuando se iluminan zonas escalonadas de mayor a menor intensidad, en este caso lo que se quiere resaltar se ilumina más. La segunda invita al efecto de luz natural.

j) IMAGEN Y SONIDO

Como hemos visto, la imagen fílmica se compone de diferentes aspectos o técnicas que nos sirven fundamentalmente para elaborar nuestra película; éstas son: la escala, el ángulo, la iluminación, el color, el sonido y la composición. Los tres -

- 82 -

primeros los hemos señalado; en cuanto a los segundos, creemos conveniente ponerlos a consideración.

El color en el cine tiene importancia desde el punto de vista estético, ya que llama la atención del espectador y conjugando los colores la película adquiere tintes artísticos.

El sonido tiene una importancia fundamental, ya que permite acompañar y hacer más real el ambiente al cual nos estamos refiriendo.

Comunmente el sonido se graba en dos formas: sincronizado y sistema simple.

+SISTEMA SIMPLE.- Nos indica que el sonido se graba en la misma cámara y en la película que está registrando la parte visual. Esta grabación generalmente se elabora con una banda magnética angosta puesta al filo de la película.

+SINCRONIZADO.- "Las grabaciones de sonido durante la filmación sincronizada se dan de acuerdo a un detalle indispensable: resaltan el acontecimiento. Las grabaciones de diálogos, explicaciones, narraciones, permiten al documental una mejoría de objetos sonoros conjugados con la música. Dicha mejoría se establece al sincronizar la grabación con la imagen que se va presentando". (41)

- 83 -

k) FINALIDADES DEL ENCUADRE

El encuadre tiene cuatro finalidades importantes:

+FINALIDAD DESCRIPTIVA.- Cuando el encuadre presenta la realidad de una manera objetiva; se usa principalmente en documentales.

+FINALIDAD NARRATIVA.- Cuando el encuadre proporciona los elementos necesarios para entender la acción. También se emplea en documentales.

+FINALIDAD EXPRESIVA.- Cuando pretende subrayarse un elemento del film.

+FINALIDAD SIMBOLICA.- Cuando los encuadres conllevan elementos que aportan a la imagen mayor profundidad y significación, además del simple contenido que podemos obtener.

1) MONTAJE Y EDICION

Según el profesor Barbachano, el montaje nos permite que "...el realizador pueda extraer de manera significativa los elementos que den la visión global del fenómeno; es comparativamente el mismo proceso de síntesis que en un momento dado presenta Einsentein, en relación al montaje al mencionar que es la parte por el todo" (42)

Dado este concepto, el montaje nos permite asegurar en un solo producto toda una riqueza inmensa de materiales filmicos.

- 34 -

Por lo tanto, podríamos compararlo con un rompecabezas que hemos formado a través de ir buscando que encajen o coincidan cada una de sus piezas.

La France menciona que "para los profesionales el montaje comprende tres etapas: la selección, clasificación y el montaje propiamente dicho. En realidad se deben seguir los mismos pasos" (43)

Interpretando a La France, podemos decir que la selección incluye la discriminación del material, la clasificación, la acentuación de esos pedazos del material y el montaje del empalme de dichos pedazos.

Pero para lograr estos pasos y obtener una secuencia lógica de acuerdo al guión específico, el montaje necesita de dos pasos fundamentales que le permitan crear una película a través de la sucesión de tiempo y espacio. Estos elementos son: la visionadora y la empalmadora. "La visionadora es una especie de proyector individual; en ella, la película avanza o retrocede haciendo girar la manivela de la bobina receptora. La película pasa frente a una pequeña lámpara que ilumina cada fotograma ...se inicia así el proceso de selección" (44)

"La empalmadora permite crear la imagen visual con el enlace de trozos de película con pegamento o con cinta adhesiva. Se hace así el proceso de clasificación y montaje propiamente dicho". (45)

- 85 -

Estas con las técnicas fundamentales del corto metraje documental. Como puede observarse, estas técnicas no son exclusivas de un género y no son excluyentes unas con otras; es decir, - todas y cada una de ellas se encuentran relacionadas. Por lo tanto no es posible hablar en forma correcta cuando aislamos por - ejemplo la iluminación y las tomas o las distancias, o el espacio fílmico. Cada una de ellas proporciona los elementos que hacen posible la realización del documental.

2.6 VARIANTES DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

Normalmente podría decirse que hemos ya explicado las estructuras del corto metraje documental a través de sus aplicaciones y el concepto, así como la definición que dimos en el primer capítulo. Sin embargo, es necesario abundar en lo ya expresado.

Para efectos de este trabajo, existen tres variantes de documental: una documental, otra promocional y una última - institucional.

2.6.1 VARIANTE DOCUMENTAL

De acuerdo con la definición propia del documental, esta variante se identifica fácilmente por ser educativa, presentando a través de la pantalla fenómenos científicos, culturales, tecnológicos o educacionales, teniendo en cuenta que al llegar -

- 86 -

este mensaje al público podrá entender de una mejor manera a la sociedad, al hombre y su medio y por lo tanto, captar también - las relaciones existentes entre la naturaleza y el desarrollo - de la humanidad, así como las influencias del ser humano en - su medio ambiente.

De esta manera, la variante documental presenta di--versos aspectos y características que van desde el simple naci--miento de una flor hasta la conquista del espacio o la presenta--ción de un movimiento social y económico. Sus metas y objeti--vos varían según el carácter de cada tema, pero todos ellos es--tán concentrados en un intento de proporcionar al público ele--mentos socio-culturales que le permitan acercarse a ellos de - una forma amena.

2.6.2 VARIANTE PROMOCIONAL

Si observamos con detenimiento, el corto metraje do--cumental suele actuar en un campo donde pueda presentar una idea o un bien determinado, con el objeto de que el público especta--dor consuma lo que se le presenta.

En este sentido, el corto metraje documental proyec--ta a través de las películas todo un sistema de promoción, de - productos, bienes de consumo, ideas e imágenes. En otras pala--bras, la variante promocional proyecta como una alternativa más del corto metraje documental la publicidad y la propaganda.

- 87 -

La variante documental, por lo tanto, nos envuelve en todo un proceso de investigación de mercado así como de alternativas que se presenten a través de la pantalla, para que el espectador pueda entender de manera clara la imagen y el mensaje que se le presenta.

Es necesario apuntar que la variante promocional del documental se utiliza principalmente por empresas transnacionales. Ejemplos de lo anterior son, entre otros, el de la General Motors, La General Foods, Kimberly Clark, etc. El documental de promoción incluye, por tanto, para su realización, los siguientes aspectos: antecedentes, objetivo general, objetivos específicos, perfil de los receptores, su estrategia como medio, el planteamiento de una plataforma creativa, y la preparación de varios slogans que permitan la posterior realización del film con base en un guión específico.

2.6.3 VARIANTE INSTITUCIONAL

La variante institucional parte de su sentido lógico; en otras palabras, observa y plantea a través de la pantalla una institución y por lo tanto, su organización, que se establece a partir de metas y objetivos, y que le son presentadas a un público determinando también con un objetivo: el de dar a conocer las políticas y el funcionamiento de la institución.

- 88 -

En nuestros días una institución puede presentar a través del documental sus políticas, objetivos, adelantos y perspectivas. Por lo tanto, el documental juega un papel muy especial para la comunidad que lo recibe. La variante institucional recoge, analiza y proyecta el funcionamiento de una empresa o institución. En este sentido la variante debe incluir la presentación de objetivos, organización, interna y externa, programación, programas específicos, coordinaciones, actividades complementarias y -- además una información que complementa todo el ámbito organizacional de la empresa para la cual se realiza la película.

De esta forma, la variante del documental institucional permite al público específico contar con la posibilidad de tener una información acerca de la empresa donde trabaja, y por lo tanto esta película logra hacer que esas personas del público se sientan identificadas con su trabajo, con los objetivos y con la institución.

Así, la variante institucional tendrá una importancia superior en nuestro trabajo, ya que será la que nos permita demostrar prácticamente la utilización de nuestra película documental. La variante institucional dará entonces a través del encuadre organizado, una presentación veraz, oportuna y estética de lo realizado y de las expectativas de la institución, desde sus orígenes hasta su concepción actual.

CITAS DE REFERENCIA

- (1) Dorflès, Gillo. Nuevos mitos nuevos ritos. Ed. Lumen, Barcelona, España. 1975. p. 62
- (2) Gubern, Román. Mensajes icónicos ante la cultura de masas. Ed. Lumen, Barcelona, España. 1978. p. 82
- (3) René, Geane. Historia ilustrada del cine. Ediciones Rialp. p. 11
- (4) Sussex, Elizabeth. The rise and fall of British Documentary. The Focal Press, Ltd. 1977. p. 39
- (5) Dorflès, Gillo. Op. Cit. p. 64
- (6) Sussex, Elizabeth. Op. Cit. p. 39
- (7) Sussex, Elizabeth. Op. Cit. p. 45
- (8) Lovell Allan. Studies in documentary. Ed. The Viking Press, Inc. 1972. p. 140
- (9) Sussex, Elizabeth. Op. Cit. p. 43
- (10) Ibidem
- (11) Aristarco, Guido. Historia de las teorías cinematográficas. Ed. Lumen, Barcelona, España, 1968. pp. 284-285
- (12) Enciclopedia Práctica de la Fotografía. Ed. Salvat. p. 12
- (13) Humberto Posada, Pablo. Apreciación del cine. Ed. Alhambra Mexicana. México 1980. pp. 109
- (14) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 36

- 90 -

- (15) Staehlin, Carlos María. Teoría del cine
Ed. Razón y Fe. Madrid, 1976. p. 240
- (16) Poloniato, Alicia. Cine y Comunicación.
Ed. Trillas-Anules. México, D.F. 1980
p. 32
- (17) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 47
- (18) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 48
- (19) Ibidem
- (20) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 52
- (21) Ibidem
- (22) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 53
- (23) Ibidem
- (24) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 55
- (25) Lavett, Conrad. Lecciones de cine. p. 82
- (26) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 55
- (27) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 56
- (28) Myron A., Matzkin. El cine en Super 8.
Ed. Diamon. p. 33
- (29) May, Renato. El lenguaje del film.
Ed. Diamon. p. 83
- (30) Ibidem
- (31) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 60
- (32) Bazin, André. ¿Qué es el cine?
- (33) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 57
- (34) Kulechov, León. Tratado de realización
cinematográfica. Ediciones ICAIC. p. 93

- 91 -

- (35) May, Renato. Op. Cit. p. 19
- (36) Humberto Posada, Pablo. Op. Cit. p. 37
- (37) Poloniato, Alicia. Op. Cit. p. 20
- (38) La France, André. 8 Super 8 y 16.
Ed. Diamon. p. 53
- (39) Ibidem
- (40) Myron A. Matzkin. Op. Cit. p. 25
- (41) Berguanger, Dietrich, Cine y televisión a bajo costo. Ed. Epoca, CIESPAL. Quito, Ecuador, 1977. pp. 158-160
- (42) Barbachano Ponce, Miguel. Apuntes de clase de Fenómeno Cinematográfico. ENEP ACATLAN UNAM 1981. p. 95
- (43) La France, André. Op. Cit. p. 37
- (44) La France, André. Op. Cit. p. 57
- (45) La France, André. Op. Cit. p. 38

OSCAR ALVARADO NIEVES

EL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

C A P I T U L O I I I

LA GUIONIZACION DEL CORTO METRAJE
DOCUMENTAL

LA GUIONIZACION DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

"Una película se hace para satisfacer una necesidad de información, la película se organiza teniendo en cuenta el tema, el público se interesa entonces por determinados temas, a fin de obtener datos que a él le interesa". (1)

En relación a lo anterior, el propósito del documental según Swain, será el de apegarse al principio de: acción-público-acción; es decir, al exhibir la película se espera que el público reaccione de alguna manera. "Si la reacción se planea por anticipado como objetivo a alcanzar, es posible que el público se entere con mayor eficacia del tema en cuestión..." (2)

Por lo tanto, el documental pretende utilizar según su intención o fin, una serie de eventos y situaciones humanas para que el receptor tenga una idea clara de esos hechos y del juicio que el emisor tiene de ellos. En otras palabras, el emisor tratará de hacer una especie de juego creativo estableciendo un compromiso entre la objetividad y lo que debe mostrar; es decir, el hecho real y el juicio que se tiene de lo que se presenta.

Dada la complejidad del cine, "se necesita una guía que sirva de recordatorio y método para que el rodaje se convierta en un todo armónico. La disposición de cada escena, las necesidades del momento, el diálogo (si lo hay) y la descripción . .

- 93 -

detallada de la acción, es lo que se llama guión cinematográfico o encuadre..." (3)

Al hacer un documental es necesario establecer los pa sos para realizarlo. Lo anterior se traduce en dos aspectos fun da men ta les de la cinematografía: argumento o primer guión (guión literario) y el guión cinematográfico, pasando por uno intermedio que es el guión técnico, el cual forma a su vez parte del cinematográfico.

De esta forma, podemos encontrar que el guión tiene - diversas definiciones pero todas ellas encaminadas hacia un mismo objetivo que es el de proporcionar los elementos técnicos para la correcta realización de la película. Al respecto encontramos algunos comentarios de tres autores: Swain, Stanley Kubrick y José Luis Barbero. Para este último, el guión es "un mapa, - una guía que indica lo que se va a ver y a escuchar, asentando - el orden como se va a presentar la información". (4)

Por su parte, Swain menciona que "...el guión se le - conoce también como libreto, script o encuadre, pero en todos - los casos se trata de la expresión por escrito de la acción que se desarrolla y la forma como se llevará a cabo un guión, por lo tanto, describe lo que verá u oirá el espectador del ejemplar - maestro o primera presentación" (5)

- 94 -

A su vez, Kubrick apunta que "el guión es la redacción del sumario de la película; es exteriorizar el bosquejo en algo más vivido que nos estimule a ver todo como se verá". (6)

Participando de las anteriores anotaciones, podemos hablar de que el guión es la descripción en un papel de lo que sucederá en la película, especificando las imágenes y los sonidos necesarios, el diálogo y la acción dentro de un armazón que lo captará. Significa entonces, una historia expuesta de tal manera que el director o realizador pueda dirigir la película, a través de los actores, los técnicos y la selección de las escenas, con el fin de que cada cual realice su trabajo correctamente.

Habría que aclarar que la labor de realizar un guión no es sólo por parte del guionista, sino también del director o productor del trabajo. De esta forma el guión es responsabilidad de ambos. Sin embargo, es necesario resaltar que el objetivo del guionista debe de ser el de estar más preocupado por crear una reacción, al mismo tiempo que establece una situación.

Evidentemente, la concepción de una película no surge por generación espontánea. Es en muchas ocasiones el aspecto onírico el que nos da la idea para producir algo. Así, el documental necesita de diferentes aspectos que pensados con anterioridad y encaminados de una forma adecuada, traten de manifestar

un mensaje al espectador, de acuerdo a lo que se desea. Es aquí donde reflexionamos acerca de cómo entrelazar imágenes y sonido y por lo tanto es necesario pensar en todo lo que se quiera decir a través de una película, con base siempre en una idea central que nos ubique en el contexto del cual estamos partiendo. "...sólo los films que contienen una idea profunda pueden ser - considerados por el público como obras importantes de la cinematografía". (?)

3.1 CONCEPCION GENERAL DE LA PELICULA

Teniendo en cuenta los anteriores señalamientos acerca de lo que es un guión, es importante anotar el aspecto específico del surgimiento de la idea y la concepción total de la película.

Dada la característica principal de nuestro corto metraje documental, que es el de proponerlo en su variante promocional, es importante señalar que la realización de la película comienza desde la idea central de lo que en realidad será a la postre el documento audiovisual que establezca lo que el cliente desea comunicar.

En este sentido, el trabajo comienza estableciendo - el contacto con el cliente, es decir, con las personas o la institución que desean que se realice un documento fílmico acerca de su empresa.

Se preve que una institución quiera desarrollar una película en la cual se destaquen entre otras cosas sus actividades, historia, políticas y propósitos.

De esta forma se logra entonces hacer un análisis de la situación en la cual se va a realizar el corto metraje. Así, vemos continuamente que la proposición del material es recomendable, debido a que en muchas ocasiones las mismas personas que forman parte de la institución, ya sean trabajadores, empleados o funcionarios, no conocen bien el surgimiento y desarrollo de la Razón Social donde elaboran su trabajo.

Además habría que aclarar que existen personas que no pertenecen a ese grupo humano y que, sin embargo, en muchas ocasiones se encuentran ligadas a las actividades realizadas por aquéllos.

Es así como se manifiesta la necesidad de producir un documento audiovisual que refleje el quehacer del establecimiento, cómo lo hacía en un principio, cuándo surge y cuáles son sus objetivos. Se establece así una primera reunión con los realizadores y directivos del local, en la que se discuten las necesidades y las posibilidades, además de la proposición de una inversión sobre la organización y el funcionamiento de la empresa, a fin de desarrollar la labor de escribir un guión que sirva como base para producir el material audiovisual.

- 97 -

En muchos casos, es importante el punto de vista de un visitante, ya que ayudaría a "filtrar" toda aquella información que resulta irrelevante para el público exterior y puede aportar una visión distinta de los elementos que conforman el grupo de trabajo del lugar y al cual están acostumbrados.

Finalmente, el trabajo documental surge de una necesidad por parte del cliente, ya sea de una institución pública o privada. Esa necesidad es la de dar a conocer no sólo dentro de sus instalaciones el servicio o servicios que prestan, sino fuera de ella, por lo tanto se requiere resaltar sus actividades y logros, tanto locales como exteriores.

3.1.1 SELECCION DEL TEMA

A la reunión a la que nos hemos referido entre cliente y realizador se le conoce como junta de producción. En la primera entrevista se analiza todo aquello que se quiere presentar por parte del cliente. Durante la segunda, se da un esbozo del contenido mínimo de la película, es decir, la idea general. Posteriormente se realiza una tercera reunión en la cual se presenta otro documento en el que se incluyen los lineamientos y objetivos del film, es decir del enfoque que deba tener, puesto que hablar de las actividades de una compañía y sobre todo de un tema específico importante para ella, puede hacerse desde muchos puntos de vista, como por ejemplo su relación con la socie

- 98 -

dad, sus proyectos para el futuro, su actitud frente a las reformas económicas y sociales en el país, etc.

Para dotar al guión de un punto de vista en particular, hay que determinar la posición que adopta la institución para "hablar" sobre sí misma. De esta manera se busca definir el guión y, por lo tanto, podemos establecer los lineamientos para el trabajo de investigación.

CONTACTO-CLIENTE-REALIZADOR

Generalmente, el primer contacto que establece un cliente (institución) que se interesa en la realización de una película, es con una casa productora, la cual pone a su servicio una persona que se encarga de coordinar la planeación y supervisar la producción de la película. A esa persona se le denomina productor o jefe de producción.

El productor representa en todo momento los intereses del cliente y procura conciliar cualquier problema o duda que surja en el desarrollo del trabajo. En muchos casos, suele suceder que una misma persona se encargue de ser productor y director a la vez, organizando las distintas etapas del trabajo, cuidando constantemente la posición de la institución, debiendo someter a la supervisión de los funcionarios de la compañía los productos parciales que se obtengan.

FUNCIONES DEL GUIONISTA

Una de las primeras acciones del productor es la de llamar al guionista, quien, de preferencia, asiste con él a las reuniones con el cliente, con el fin de recabar la mayor cantidad de información útil para el guión y la producción.

La organización adecuada de los datos en el caso del documental promocional, es importante puesto que la narración de la película deberá seguir una secuencia lógica, lo que exige un ordenamiento por anticipado. Por tal motivo, el guionista utiliza los medios disponibles a su alcance para reunir la información y organizar así su trabajo.

Tomando como modelo el cuestionario formulado por Swain, el guionista se da a la tarea de recopilar información básica:

- "1. ¿Cuál es el propósito del cliente al hacer la película?
- "2. ¿Cuál es el tema de la película y qué quiere decir el cliente sobre ello?
- "3. ¿A quién se le quiere decir?
- "4. ¿Cuánto sabe ya el público sobre el tema?
- "5. ¿Qué quiere el cliente que haga la audiencia al terminar la proyección?
- "6. ¿Cuáles serán las especificaciones técnicas de la película, incluyendo las condiciones de uso?

- 100 -

- "7. ¿Cuál es el presupuesto?
- "8. ¿Hay algún elemento en particular que el cliente desee ver en la película y que, a la postre, influya en los costos?
- "9. ¿Quién será el consejero técnico?
- "10. ¿Quién tiene la máxima autoridad para decidir sobre la película?" (8)

3.2 INVESTIGACION DE LA INFORMACION

La labor de investigación es el siguiente paso para - establecer los mecanismos adecuados acerca de la producción de - una película que responde a lo establecido por Swain y a las ne- cesidades básicas de promoción de la empresa. Normalmente, la - investigación de la información se logra a través de dos aspec- tos: recursos orales y visuales y documentales. Estas fuentes de información se obtienen observando y analizando materiales - de diferente índole.

A) Recursos Documentales

Archivos bibliográficos: folletos, monografías, re- portes de actividades de años anteriores, proyectos, etc. para comparar datos como fechas, nombres, suce- sos y buscar una línea en común en todos ellos.

Al respecto, Swain dice que "... la investigación bi bliográfica no debe ser exhaustiva en un principio, sino que de be dar la pauta para empezar a hacer preguntas más o menos inte ligentes..." (9)

M-0027081

B) Recursos orales

Entrevistas: junto con el asistente de producción, o tal como le llamaría Swain, consejero técnico, se debe hablar con las personas clave, aquellas que de alguna manera vivieron los momentos importantes; a través de entrevistas con los innovadores, los primeros funcionarios, administrativos, trabajadores e investigadores. En esta etapa el guionista acude con el fin de ir bosquejando las imágenes y las relaciones de éstas con el texto.

C) Recursos Visuales

Archivos fotográficos: los archivos fotográficos, junto con los archivos de películas, son los que comúnmente surgen a partir de las entrevistas, ya que permiten localizar a quienes guardan alguna imagen de momentos relevantes y que en muchas ocasiones se consideran como poco conocidas. Con ellas se reconstruyen ciertos fragmentos de la historia de la organización.

Archivos de videocassettes: se revisan algunos programas realizados a través de un departamento de televisión (si es que lo hay), así como películas que se hayan realizado, con el fin de obtener títulos, temáticas o imágenes que pudieran resultar interesantes o sugestivos para el trabajo. El guionista elabora entonces una guía de lo que puede servir, anotando cuidadosamente la localización y posible duración de las escenas que pueden llegar a ser útiles.

Visitas de observación: al realizar las entrevistas, se pueden observar, en diferentes ocasiones diversos centros de trabajo de la fundación, aprovechando esto para anotar en el guión los puntos que podrían llegar a ser lugares de filmación (locaciones).

Al respecto, el manual de producción de NHK nos muestra la importancia de esta actividad: "La llamada 'cacería de -

- 102 -

locaciones' se realiza para buscar los personajes adecuados y para hacer las inspecciones preliminares a la producción. Pero no sirve solamente para el momento de la filmación, sino que también lo es para la investigación previa. Es necesario obtener la información adecuada y apreciar plenamente la atmósfera general que impera en las locaciones. Dicha investigación 'mental' es mucho más importante" (10)

Al visitar la posible locación, se puede descubrir la tónica del guión pues uno está viendo todos los aspectos que podrán filmarse y, en muchos casos, eso ayuda a delinear nuestra película. De frente al lugar, se puede decidir que sirve para enfatizar algún aspecto, o que definitivamente no es interesante. De no poder acudir a la locación, debe hacerse una investigación exhaustiva con las personas que la conocen para evitar una pérdida de tiempo y de presupuesto.

Cuando el guionista conoce el lugar por haber realizado ya una visita, muchas veces su sola descripción permite al director planear las tomas y el tiempo de filmación sin desplazarse.

Lo anterior confiere al guionista una mayor responsabilidad pero así se asegura de que la locación sirve para los fines que se pretenden en la realización del corto metraje documental respectivo y por lo tanto, no está muy sujeto a sorpresas de último minuto.

Diseño del guión

Sin embargo, es importante señalar que para realizar no solamente la película en general, sino el guión en particular, existe un diseño que logra coherencia lógica y permite ubicarnos más a fondo en el trabajo de guionización y, por lo tanto, en la investigación y recopilación del material; en otras palabras, en la investigación de la información.

Swain propone un diseño que incluye tres elementos y que a nuestro parecer es correcto:

- a) La línea informativa
- b) La línea de interés
- c) La estructuración de la presentación

Y nos dice al respecto: "Aunque no necesariamente - aparezcan en ese orden son tres elementos que no deben faltar, ya que permiten recordar todos los detalles, por pequeños que sean. Ayudan a dar respuestas contundentes cuando se pregunte porqué se manejan los temas de una manera y no de otra". (11)

Por lo tanto, vemos que un proyecto para la realización de un documental significa para Swain un documento que apunta y delinea el concepto básico que se espera que comunique la película.

Propósito del diseño

El propósito de elaborar un proyecto por escrito es

- 104 -

el de dar a conocer a los interesados lo que se va a hacer, por qué motivos y de qué manera. Un proyecto de guión, puede incluir tantos apartados como sea necesario; sin embargo, normalmente -- consta de resumen de guión, definición de un formato específico, características técnicas a grandes rasgos, público a quien va dirigido y calendario de trabajo.

Utilidad de diseño

La verdadera utilidad del diseño o proyecto del guión, estriba principalmente en que sirve para elaborar un presupuesto más aproximado y, por otra parte, establece el plan de trabajo para la realización del corto metraje. Definitivamente es más sencillo modificar cualquier detalle en un proyecto o diseño de guión, que hacerlo una vez que el guión está empezado, aunque en la práctica se haga lo contrario continuamente.

La información que se obtenga de la investigación sirve para hacer el guión, debiendo indicar tanto los aspectos de forma como de contenido del mensaje. Es aquí donde el corto metraje documental deja de ser objetivo para entrar de lleno a la subjetividad del emisor, que capta la "realidad" a través de la lente de la cámara.

Es justo señalar que en la mayoría de los casos, la parte más importante dentro de un diseño del guión es precisamente la sinopsis y, tomando en cuenta que en un corto metraje

- 105 -

documental de carácter promocional lo que más interesa son los grandes lineamientos a seguir, vemos que el resumen del contenido es suficiente para ofrecer un panorama general de lo que será nuestra producción.

Modelo de diseño de guión.

Siguiendo el modelo de diseño del guión propuesto - por Swain, diremos que:

a) Línea informativa. Significa lo que conviene hacer. En este sentido lo más acertado es investigar el tema y el punto de vista. Lo principal es conocer el servicio de lo que se va a hablar para saber y entender lo que se está diciendo. Además la investigación permite distinguir el principio - del final de lo que será la narración.

Sobre este punto, Berwanger, dice que la investigación previa "deberá ofrecer un conocimiento general del área - que se ha situado dentro de la materia de la producción, ya - que en cualquier tipo de producción, se persigue la acentuación y simplificación de asuntos complejos. Únicamente esta investigación general asegurará la aceptación de la simplificación". -

(12)

De esta forma, la investigación incluirá opiniones - y datos relevantes en relación al tema, así como de materiales de archivo y contactos con personas y expertos involucrados en el desarrollo del film.

Como resultado de este trabajo -dice Berwanger- surgirá un expediente de investigación que podrá proporcionar las respuestas a una serie de preguntas que se originarán durante -

la redacción del tema, del texto de la preparación del programa de trabajo.

Cada afirmación que se hace con respecto al tema, - debe contemplarse en el diseño del guión, a fin de comprobarse visualmente. De no ser así, se crea, - tal vez, una incredulidad en el público o la sensación de que se exagera en lo que se afirma. Sólo - se podrá romper con este esquema en la medida de no caer en lo reiterativo tanto en el texto como en la imagen y de esta forma respetar el tercer principio básico de Grierson acerca del documental.

Lo anterior corresponde entonces a una línea informativa que trata de no dejar a la imagen el trabajo de narrar la historia y el comentario y sirve así como apoyo a lo que dice la historia. De esta manera romperíamos un poco con lo propuesto por Swain en tanto que "...lo que se ve resulta indiscutible para nuestro cerebro". (13)

b) La línea de interés. Debido a que el propósito de nuestro corto metraje documental es captar y mantener la -- atención del público, es aconsejable ponerse en su lugar para examinar que es lo que más le puede atraer.

Al respecto, en el guión se establece la relación - que existe entre la película y las grabaciones de sonido, efectos sonoros y música que deberán ser agregados posteriormente, tratando de no caer en la rutina normal.

c) Estructura de la presentación. Siguiendo a - Swain, diremos que su propósito es el de tratar de asegurar - que los materiales tanto sonoros como textuales y de imágenes queden dentro de las líneas tanto de interés como de informativa para alcanzar de esta manera al público de una forma más efectiva.

- 107 -

El Público y la Información

La película documental se organizará teniendo en cuenta el tema y el punto de vista específico que se quiera resaltar, debido a que el guión aclarará la manera en que se presentan los eventos para determinada audiencia. Si la audiencia es muy grande, menos específico será el tratamiento de la película. Por lo tanto, un gran público se abocará por la acción dramática; como ejemplo están todas las películas comerciales, o cuando menos la mayor parte de éstas. A un público menor, pero definido, se le presentará un tema especializado que le interese.

Para terminar este punto acerca de la investigación de la información, señalaremos que la investigación es algo que difícilmente se hace sólo una vez. A lo largo del trabajo en un guión se encuentran tropiezos o lagunas por falta de un solo detalle de información. Cuando eso sucede no hay que detenerse a inventar, hay que regresar al campo de investigación para encontrar la respuesta correspondiente.

3.3 ORDENAMIENTO DE LA INFORMACION.

El guión se divide en dos etapas: "El primer guión sirve para juzgar si hay un balance adecuado de la información tanto en el terreno visual como en el auditivo. Por lo tanto engloba todas las versiones corregidas donde el redactor del guión se da cuenta de esos inconvenientes. Por su parte, el -

- 108 -

guión definitivo o cinematográfico señala el desarrollo de la película." (14)

La idea central para la institución.

Es importante mencionar aquí que no debemos descuidar el hecho que menciona Kulechov, en el sentido de que durante el tiempo que se dedique a la preparación del guión se debe recordar la existencia de una idea central en el argumento. "En dicha labor todo debe estar subordinado a esa idea central ya que ésta determina la lógica y las necesidades de cada fragmento del film." (15)

Es natural, por lo tanto, que al primer manuscrito se le hagan las correcciones pertinentes, ya que la película pretende dar a conocer la imagen de una institución, por lo que hay que ser en extremo cuidadoso.

Lineamientos definitivos del diseño.

En el primer guión se plasman los lineamientos definitivos en el diseño antes mencionado, procurando entonces el guionista establecer mejor lo que podrá constituir la versión final. De esta manera, el guión puede abordarse desde siete diferentes formas, respetando en todo momento la afirmación antes expuesta por Kulechov:

- 1.- Orden cronológico
- 2.- Del recorrido del espacio (lugar)
- 3.- De lo simple a lo complejo

- 109 -

- 4.- De lo específico a lo general
- 5.- De lo conocido a lo desconocido
- 6.- Del problema a la solución
- 7.- De la causa al efecto

Estas siete formas nos permiten ordenar lógicamente - la investigación que se ha hecho de la información y pasar entonces a elaborar un primer guión o guión literario.

3.4 PRIMER GUIÓN O GUIÓN LITERARIO

En el modelo propuesto por Lamet, Ródenas y Gallego, para la redacción de un guión nos indican que:

"Las condiciones básicas que hacen apta a una narración para ser traducida en imágenes cinematográficas son:

- "1. El hilo de acción o trayectoria, que sigue la - continuidad a lo largo y a lo ancho de la acción fílmica.
- "2. El arranque que capte por completo la atención - del espectador y le conquiste desde los planos - iniciales de la película.
- "3. El desarrollo que, arrancando de la secuencia de entrada desemboque en la escena culminante y
- "4. La culminación y el desenlace". (16)

El anterior modelo corresponde al llamado europeo; - donde se aplican normalmente es en una película dramática.

Modelo Americano

En el caso de una película o documental promocional, normalmente se elige el modelo que también nos proporcionan los

- 110 -

autores antes señalados y que denominan "película de sketches" - también conocida con el nombre de modelo americano.

En este modelo se pretende que cada tema que se presenta constituya una especie de historia, independiente de las demás, pero que en algún momento puede mostrar un elemento en común con las otras.

El modelo americano permite imprimir una acción narrativa, ágil y entretenida, dentro de una armonía rítmica. El modelo permite, también, establecer los datos más importantes que se quieran resaltar a través de unas cuantas escenas que simplifican el trabajo de elaborar toda una historia en la cual se señalen diferentes aspectos.

El modelo americano contribuye al corto metraje documental debido a que permite sobre todo hacerlo más flexible durante su filmación.

El guión y el ritmo

Como hemos visto en el capítulo anterior, el ritmo - nada tiene que ver con la velocidad en que transcurren las tomas ni en la cantidad de zoom que se haga. El concepto va más allá. Nos referimos definitivamente al ordenamiento lógico y - adecuado que se le da a una secuencia, permitiendo que el espectador obtenga una sensación de que lo que ve y oye transcurre - justamente en el tiempo adecuado, gracias a la acertada disposi

- 111 -

ción del material que se le presenta.

Para ello, el guionista debe estudiar el ritmo de las secuencias que va a escribir, teniendo muy en cuenta la du ración lógica y probable de cada escena. El ritmo, entonces, puede constituir la base sobre la cual se desarrolle acertadamente un guión.

3.5 GUIÓN CINEMATOGRAFICO

El guión cinematográfico se propone como el documen to final que permite la producción de la película, es decir, la filmación y edición de la misma. Este documento se divide en dos partes fundamentales: guión técnico y guión definitivo.

3.5.1 GUIÓN TECNICO

"El guión técnico se distingue fundamentalmente del literario porque añade a éste los datos técnicos necesarios para la realización de la obra. Esto no significa que se incluyan todas las indicaciones, sino que se consideren útiles o más importantes, puesto que el guión es, ahora, una guía técnica". (17)

Sin embargo, debemos agregar que el guión técnico normalmente es realizado por el director, debido a que es evidentemente la persona que se encarga de transformar el guión al lenguaje cinematográfico. Aún así, es totalmente conveniente y necesario que el guionista colabore directamente con el -

- 112 -

director puesto que es la persona que conoce mejor la distribución narrativa de la película y sus exigencias temáticas.

En este guión normalmente se establecen las técnicas mencionadas a lo largo del capítulo anterior, como pueden ser - movimientos de cámara, iluminación, tomas, etc., que surgen como necesidades para el director, ya que de esta forma expresará mejor su mensaje con base en las imágenes que quiera resaltar. En otras palabras, el guión técnico permite tanto al guionista como al director complementar una acción literaria y de esta manera el documento pasa a ser de un simple escrito a un primer trabajo audiovisual.

3.5.2 GUIÓN DEFINITIVO CINEMATOGRAFICO

Una vez que se ha realizado el guión técnico, es necesario poseer una clara comprensión del todo y sus detalles, y explicar "...si el guión reúne las exactas denotaciones respecto a futuras tomas del film. La explicación es la clave de la comprensión completa". (18)

Al encontrarnos con el guión definitivo consideramos que se trata de la fusión tanto de las ideas literarias como de las técnicas, es entonces cuando concebimos al guión definitivo como el ordenamiento final, ya aprobado de la presentación de las secuencias.

En esta etapa quedan también incluidas las correcciones

- 113 -

nes relativas al tratamiento de cada secuencia, en el sentido de precisar el lenguaje, utilizando las expresiones justas, no sólo en el aspecto gramatical o visual.

Anteriormente hacíamos referencia acerca de la división que se hace generalmente entre el primer guión y el guión cinematográfico; por lo tanto la descripción final de lo que se sucede en la película especificando correctamente lo que se verá y escuchará será el guión definitivo, es decir, el diálogo y la acción, de tal manera que el director pueda dirigir la película, precisamente como eso, como un documento filmico, y los técnicos puedan realizar sus respectivos trabajos. "Un guión, sin embargo, no necesita pormenorizar los datos técnicos pues la traducción al lenguaje cinematográfico forma parte de la responsabilidad del director". (19)

Por lo tanto, el guión cinematográfico que incluye - tomas pensadas desde el guión técnico, es el guión que se usará en definitiva y que se compone de una sucesión de escenas, integradas por una determinada cantidad de tomas. La relación íntima de las tomas entre sí y luego de las escenas, componen la parte dramática del argumento o primer guión. Sin embargo, es necesario observar que un guión cinematográfico con el encuadre terminado es una película en potencia, por lo cual hay que aprender dentro del guión a recopilar el material, sacando notas, dibujando, fotografiando, tratando siempre de sistematizar el material,

- 114 -

que a su vez se selecciona a fin de que los diversos elementos técnicos y escritos sirvan para realizar cinematográficamente lo que el guión sugiera.

Posteriormente, el director y su trabajo desarrollarán la actividad conveniente a fin de transformar lo que en el papel se pide. Por lo tanto, el guión definitivo es la traducción al lenguaje cinematográfico, conjugando en este momento los señalamientos elaborados tanto en el aspecto técnico como en el literario.

De esta forma, el corto metraje documental que se desea realizar se encuentra en posibilidades de pasar a su segunda fase de realización: la producción.

- 115 -

CITAS DE REFERENCIACAP. III

- (1) Swain, Dwight V. Film Scriptwriting. Hastings House Publishers, Communication Arts Books. E.U.A. 1976 p. 63
- (2) Swain, Dwight V. Op. Cit. p. 64
- (3) Ibidem
- (4) Barbero, José Luis. Mecánica del Guión Cinematográfico. Edición del Autor Madrid, 1957. p. 132
- (5) Swain, Dwight V. Op. Cit. p. 75
- (6) Kubrick, Stanley. Guión y Dirección en Enciclopedia Práctica de la Fotografía. Salvat Editores. No. 25 p.p. 16-17
- (7) Kulechov, León. Tratado de Realización Cinematográfica. Ed. ICAIC. Traducción de Manuel Hernández. Moscú, 1978. p. 38
- (8) Swain Dwight V. Op. Cit. p. 68
- (9) Swain Dwight V. Op. Cit. p. 76
- (10) NHK. A Guide to Audiovisual Production OTCA Publishers, NHK Tokio, 1973. p. 30
- (11) Swain, Dwight Op. Cit. p. 82
- (12) Berwanger, Dietrich. Cine y Televisión a Bajo Costo. Editorial Epoca, CIESPAL, Col. Intiyan. Quito, 1977. p. 63
- (13) Swain, Dwight V. Op. Cit. p. 20
- (14) Swain, Dwight V. Op. Cit. p. 82
- (15) Kulechov, León. Op. Cit. p. 43
- (16) Lamet, et.al. Lecciones de Cine. Editorial Mensajero Colección, textos y dichos. España, 1968 p. 70

- 116 -

- (17) Swain, Dwight, V. Op. Cit. p. 85
- (18) Swain, Dwight, V. Op. Cit. p. 86
- (19) Kulechov, León, V. Op. Cit. p. 57

OSCAR ALVARADO NIEVES

EL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

CAPITULO IV

LA PRODUCCION DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

- 117 -

IV

LA PRODUCCION DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

Como vimos anteriormente, la realización cinematográfica encuentra su basamento en un constante desarrollo de investigación establecido previamente en la guionización y en la jerarquización del material recopilado. Posteriormente, es punto importante el señalar que para lograr obtener una obra de calidad en cualquier género cinematográfico, es necesario cimentar las bases para que la película satisfaga los objetivos y requerimientos del tema que queremos mostrar.

La producción surge, entonces, como una parte de toda la realización del film, de la cual no podemos prescindir jamás. De esta manera, y tomando en consideración lo anterior, ahora señalaremos lo que es producción del corto metraje documental.

Antes de ello, cabe aclarar que, para efectos del presente trabajo concebimos la realización como la organización de todos los elementos que componen una película, es decir, desde su inicio hasta el final; por otro lado, la producción se encarga de crear a base de imágenes lo que con anterioridad se ha planeado, es, entonces, la elaboración filmica de la película.

- 118 -

4.1 INICIOS DE LA PRODUCCION

Cuando al principio de este trabajo hacíamos mención a los orígenes y objetivos del corto metraje documental, veíamos que como tal se origina dentro de una situación social concreta, la cual es analizada y expuesta creativamente por el realizador. En nuestro caso debemos de tomar en cuenta la estructura promocional del corto metraje documental, puesto que realizamos un film encaminado a resaltar las principales funciones y objetivos de una institución en particular.

Por otro lado, encontramos que la producción no sólo vigila el aspecto de la filmación sino que además, apunta Berwanger, sirve como evaluación de los gastos y costos del personal, el equipo y otros elementos. "La parte medular de un programa o película es la producción, ya que en ella se transforma nuestro producto a la hora de filmar o grabar, según sea el caso, en cine o televisión, respectivamente". (1) Y señala, además, que "únicamente la realización de un plan preciso de trabajo durante la fase previa de producción y a una exacta supervisión de los costos e itinerarios de trabajo, durante la producción, asegurarán que se evite el gasto innecesario de tiempo y dinero". (2)

Como puede observarse, la producción es en sí la parte de la realización cinematográfica donde se establecen los

- 119 -

mecanismos y elementos de carácter técnico, económico, escenográfico e intelectual, para la correcta elaboración de una película.

De otra parte, Serwanger nos habla de tres pasos - fundamentales para que la producción sea la correcta:

"...la producción debe tomar en cuenta una serie de principios y de reglas que faciliten el desarrollo de lo plani-
ficado:

- "a) Revisión planificada del plan: implica el estricto control en el plan de trabajo establecido;
- "b) Programación de obligaciones fijas: planifica-
ción flexible en tanto cumple con los objeti-
vos previstos;
- "c) Factores físicos y factores normales en la --
planificación: entrada, lugares, actores y de-
sarrollo de la actividad". (3)

La anterior tarea pretende darnos las condiciones - necesarias para poder llevar a efecto la correcta realización de la película, ya que sin la investigación del tema no lograríamos imponer los objetivos que buscamos al proyectar ante un público determinado nuestro mensaje.

- 120 -

Para poder realizar correctamente la producción de un corto metraje documental, es necesario, por lo tanto, "...ofrecer un conocimiento del área del tema a tratar; datos y opiniones al respecto; datos importantes para la ejecución del trabajo y una investigación documental".(4)

4.2 PREPRODUCCION

La producción incluye tres pasos importantes: preproducción, filmación y postproducción: la primera se ocupa principalmente de la depuración de la información, establecida a través de la guionización; a su vez, incluye la preparación correspondiente para la filmación, es decir, la preproducción sirve de "puente" entre la guionización y la filmación.

Es en este momento cuando se ajustan todos aquellos detalles técnicos, artísticos y económicos que dan oportunidad al director de organizar con "cierta facilidad" el trabajo de filmación y edición, que son las partes correspondientes a las dos últimas fases de la producción.

La preproducción se inicia, entonces, con la "visualización" de la cinta por parte del equipo de producción, para lo cual se va pensando en la película como un conjunto, en las tomas y secuencias que se consideren adecuadas al guión y al propósito de la película.

- 121 -

Para efectos de este trabajo, conviene establecer que entendemos los conceptos de toma, escena y secuencia, de la siguiente manera:

Toma: Es la longitud de la película que desfila entre la orden de "acción" y la orden "corte". En otras palabras, desde el momento en que oprimimos el gatillo de la cámara hasta cuando lo dejamos libre de registrar la imagen.

Escena: Reunión de planos que constituyen una unidad dramática y que se desarrollan en un mismo lugar.

Secuencia: Ordenamiento de escenas que poseen una unidad espacial, temporal o dramática y que pueden desarrollarse en diversos lugares o escenarios.

Es trabajo del director el dividir el guión en escenas y tomas, ya que las secuencias están propiamente dadas en el primer guión, del que se supone que ha sido desarrollado con anterioridad. En las anotaciones del director se señalan también las duraciones aproximadas de secuencias, indicándose un tiempo mínimo y un máximo a manera de sugerencia.

Los fundamentos para establecer la duración de las secuencias se elaboran principalmente a través del siguiente método: cronometraje de la lectura parcial del texto y el cronometraje de las acciones que se ven. Se hacen simulacros de los movimientos de las personas y de la cámara, procurando reproducir

- 122 -

las dimensiones reales del espacio físico de las locaciones. De esta manera, se trata de hacer un balance entre la duración del texto leído en voz alta y la duración de la acción visual.

A efecto de cumplir con las anteriores anotaciones, se leen los párrafos del guión literario en un primer momento. Posteriormente, y participando de la acción directa de la cámara sin filmar, se toma el tiempo estimativo entre la duración de cada una de las escenas, es decir, de la acción visual y el texto leído en voz alta.

Al proporcionar un margen de duración mínima y máxima por secuencia, se protege anticipadamente el ritmo de la narración, es decir, se pretende que cada acción del corto metraje documental se exprese en el tiempo adecuado para que de esta forma resulte apropiada la película al espectador. Así, se calcula desde un principio que el texto no quede demasiado largo o demasiado corto para una secuencia de imágenes, principalmente al estar promoviendo las actividades de una institución y a la inversa, que la acción visual se desarrolle en el tiempo apropiado con respecto al texto, dado que en muchas ocasiones tendemos a evocar los tiempos del pasado y necesariamente recurrimos a tomas y películas realizadas con antelación.

Flexibilidad

Durante la preparación del guión técnico, ya señalado

- 123 -

en el capítulo anterior, y posteriormente establecido el guión cinematográfico se decide a adoptar un criterio de flexibilidad con respecto a ese guión. En otras palabras, se prevé la posibilidad de que en el transcurso de la filmación puedan modificarse algunos detalles, tanto del texto como de la visualización, en función del enriquecimiento del encuadre.

A propósito de este asunto, Berwanger apunta que "Se dispondrá de un texto de filmación (guión técnico,) que anticipe en el papel, la naturaleza del producto terminado y constituye un documento obligatorio como base de la producción. Sin embargo, en el caso de un texto de filmación, los miembros del equipo aún disponen de un cierto grado de libertad al enfrentar los detalles de la filmación y la postproducción" (5)

Al mismo tiempo, St. John Warner señala que "la concienzuda preparación del guión, permitirá al director, paradójicamente, una mayor capacidad para realizar en último momento -- aquellos cambios que crea convenientes, a fin de mejorar una secuencia" (5)

En realidad, la paradoja que se menciona podría prestarse a considerar que no tendría ningún caso detallar las especificaciones, si finalmente se va a improvisar o modificar. Sin embargo, hay que tomar en cuenta y recalcar que flexibilidad en este caso, no tiene ninguna relación con la improvisación gra-

- 124 -

tuita, debido principalmente al conocimiento tanto del guión - como la institución para la cual elaboramos el corto metraje. La flexibilidad se entiende aquí, entonces, en el sentido de - que no es necesario apegarse a un texto escrito anteriormente, siempre que el camino signifique un enriquecimiento, mientras que la improvisación representa un cambio arbitrario que no - respeta la estructura propia de la película; es decir, el corto metraje que está planeado en el guión.

Para reforzar el planteamiento anterior, citamos - al escritor y director alemán Wolf Rilla: "...cuando el di-rector sabe con exactitud lo que se va a hacer puede permitirse ser flexible. Algo puede ocurrir en el estudio (locación) que haga cambiar las ideas anteriores y se debe ser siempre - muy abierto. Siempre tiene que haber amplitud para poder llegar más lejos. Así es como uno cambia sus planes. Cuando más detallado esté el plan, más flexible será el cambiarlo. Cualquier pequeño detalle que se altere encontrará lugar en el - plan global analítico". (7)

Otros autores, como John Schlesinger y Joseph Losey (8), insisten en el mismo punto de vista, reiterando que la - flexibilidad al momento de filmar está fincada en el conoci-miento a profundidad del guión.

- 124 -

tuita, debido principalmente al conocimiento tanto del guión - como la institución para la cual elaboramos el corto metraje. La flexibilidad se entiende aquí, entonces, en el sentido de - que no es necesario apegarse a un texto escrito anteriormente, siempre que el camino signifique un enriquecimiento, mientras que la improvisación representa un cambio arbitrario que no - respeta la estructura propia de la película; es decir, el corto metraje que está planeado en el guión.

Para reforzar el planteamiento anterior, citamos - al escritor y director alemán Wolf Rilla: "...cuando el director sabe con exactitud lo que se va a hacer puede permitirse ser flexible. Algo puede ocurrir en el estudio (locación) que haga cambiar las ideas anteriores y se debe ser siempre - muy abierto. Siempre tiene que haber amplitud para poder llegar más lejos. Así es como uno cambia sus planes. Cuando más detallado esté el plan, más flexible será el cambiarlo. Cualquier pequeño detalle que se altere encontrará lugar en el - plan global analítico". (7)

Otros autores, como John Schlesinger y Joseph Losey (8), insisten en el mismo punto de vista, reiterando que la - flexibilidad al momento de filmar está fincada en el conocimiento a profundidad del guión.

- 125 -

De acuerdo con las ideas anteriores, el énfasis que se hace en relación al detalle del plan, implica, en pocas palabras, que cuanto mejor conozca el realizador su guión, más - fácilmente podrá pensar en nuevas y mejores soluciones.

4.3 CUATRO ELEMENTOS BASICOS DE PRODUCCION

La necesidad del corto metraje documental de plasmar algún aspecto de la realidad en la pantalla se hace patente no sólo a través de la filmación, como mucha gente cree. La filmación es tan sólo uno de los aspectos de toda la producción. En tanto lo anterior, se necesitan cuatro elementos que nos permitan determinar las circunstancias en las cuales realizaremos - nuestro producto final: unidad, interés, profundidad y originalidad.

- a) Unidad.- En primer lugar, el corto metraje documental debe contar con una secuencia lógica llevada por medio de un guión específico a contar la idea principal que queremos transmitir de algún tema en especial, es decir, la unidad permite tener una continuidad en nuestro producto total, la unidad se encarga no sólo de establecer coherentemente los planos y mensajes que se consideran para la película, sino que además constituye una especie de columna vertebral del corto metraje.

- 126 -

A partir de la unidad se busca despertar la inquietud en el público, con base en un mensaje - que enviamos y esperamos así interesar al espectador, lo que redundará definitivamente en la - obtención de la promoción de una institución.

- b) Interés. - El corto metraje documental que elaboramos debe contener imágenes y sonido que, - manejados adecuadamente, logren captar la atención de un público que, en muchas ocasiones, - es heterogéneo y por lo tanto debemos buscar - la acción visual que acompañada de un texto especial le informe, distraiga y proporcione datos necesarios para externar una opinión en relación al tema.
- c) Profundidad. - La profundidad nos permite acercar al público a los datos, a través del mensaje que estamos enviando. En este sentido, el corto metraje documental busca encontrar los - puntos más relevantes y en ocasiones desconocidos del tema, para que por medio de su proyección se obtenga una vinculación directa del público con los acontecimientos que se presentan en la pantalla, a través de secuencias, planos,

- 127 -

tomas, etc.

- d) Originalidad.- La originalidad del corto metraje - se logra a través de la selección de tomas y material bibliográfico, lo que permite establecer una adecuada producción. La originalidad permite, - por lo tanto, comunicar más fácilmente lo que deseamos, siempre y cuando observemos claramente la selección de tomas, el texto y la música.

Entendiendo lo anterior, nuestra película se va forjando poco a poco y formalizándose cada vez más. En otras palabras, el film ha pasado ya desde su inicio como un sueño de lo que queríamos presentar a una adecuada sistematización que, organizada, dará como consecuencia la proyección de un todo conformado con base en la regla de "captar la realidad para presentarla a un público".

Existen, además, características propias de la producción que no debemos pasar por alto. Una de ellas es la que permite poner a disposición del director-productor un asistente que lleve ordenadamente la secuencia y la organización de la película mediante un elemento fundamental llamado libreta de anotaciones.

Al respecto, Leon Kulechov, nos menciona que: "la observación sistemática enseña a captar lo característico, lo

- 128 -

típico, el detalle curioso de cuanto ocurre en la vida. La anotación de esas minuciosidades nos ayudará a acumular experiencias para desarrollar correctamente encuadre y posteriormente la filmación.

Este tipo de observación es importantísimo en la realización de documentales, puesto que da la idea de lo que se quiere proyectar..." (9)

4.3.1 REQUERIMIENTOS DE LA PRODUCCION

La libreta de anotaciones tiene tres características de gran utilidad para el realizador:

- a) Contiene única y exclusivamente las líneas más generales de lo que es la película.
- b) Presenta a los posible personajes (si es que los hay), en plenitud de rasgos psicológicos, y
- c) No presenta detalles, época o espacio ni tampoco ambiente general en donde se ha de desarrollar la acción.

A esta libreta de anotaciones se conoce también con el nombre de argumento.

Después, y gracias al trabajo de observación por parte del director y del guionista, junto con la ayuda del asistente, la producción incluye ya:

- 129 -

- a) Época, ambientes y espacio de la acción.
- b) Los personajes y las instalaciones quedan perfectamente definidas en sus características propias y,
- c) Los diálogos, el texto o el sonido quedan determinados a partir de este momento.

Posteriormente, procedemos a la preparación y revisión del guión definitivo, con base en los trozos y escenas divididas en función del tema central.

Al estudiar este material, el productor se siente más cercano a su obra, ya que las situaciones que intenta presentar parecen más concretas; las costumbres, el medio ambiente y las personas, adquieren contornos más nítidos y esto le ayuda a detallar la acción visual, tratando de mejorarla con el objeto de hacerla más verdadera, siempre que la información emane de la acción visual que pueda captar el receptor a través de la pantalla.

Para mejorar la comprensión de lo que será realmente la película al término de su realización, el productor puede establecer también un guión de dibujos explicativos de lo que podrá ser el film, con el fin de tener la posibilidad de cambiar cierta toma establecida con anterioridad. A esta labor se le conoce con el nombre de "Story Board".

- 130 -

Podemos constatar lo anterior a través de los comentarios vertidos por Kulechov en relación a lo mismo: "... a través de dibujos, el director puede obtener una idea más clara de la película que realiza" (10)

De esta forma, la producción crea un esquema que nos permita determinar los caminos a seguir. La anterior forma de pensar y esquematizar la producción se base en lo propuesto por la escuela soviética de la cinematografía.

Ante esta enumeración de tareas en la reproducción, contamos, por fin, con un esquema general acerca de la realización de nuestro corto metraje documental. Dos son los aspectos que nos esperan a partir de este momento: la filmación y la postproducción. La primera se ubicará al rodar las imágenes que constituyan la acción visual y, por lo tanto, el cuerpo de la película; la segunda será la fase también llamada de "laboratorio", que incluye tanto la edición como la sonorización de nuestro film.

4.4 FILMACION

Pasamos entonces al desarrollo directo de las imágenes que incluye nuestra película. Este aspecto de la producción implica ya la traducción directa al lenguaje cinematográfico de lo que hemos construido a través de nuestros guiones.

- 131 -

La filmación comprende no sólo el aspecto artístico sino también una visión global de las actividades posteriores y técnicas de lo que se realiza.

Podemos decir que la filmación es "... fotografiar una escena en el movimiento destinada a ser reproducida en una pantalla, en otras palabras, sería el arte de la reproducción fotográfica de imágenes en movimiento". (11)

La filmación se lleva a cabo como un paso que tiene por resultado la visualización de todo lo antes planeado; sin embargo, es necesario recordar que la filmación de una película requiere un enfoque distinto a lo que se observa cotidianamente. Es algo que exige una planificación y un concepto más amplio y ambicioso; no quiere decir esto que nos planteemos más dificultades, por el contrario, es simplemente cuestión de conceptos. La idea central es que el corto metraje documental tiene que estar constituido por un principio, un clímax y un final.

De acuerdo con lo anterior, es necesario que el realizador cinematográfico busque siempre el trabajo en equipo, sobre todo en el aspecto de la producción, momento en el cual se define totalmente el trabajo. Afirmamos lo anterior debido a que el equipo de trabajo enriquece, mediante diferentes puntos de vista, la realización, sin olvidar que la visión general y prioritaria será la del director.

- 132 -

Por otro lado, es necesario señalar que nuestro tiempo de rodaje depende del presupuesto con que se cuenta. Al efecto, debemos ubicar la filmación principalmente en locaciones exteriores, entendiéndose que con ello ahorraremos tiempo y dinero, puesto que no necesitaremos de una mayor inversión en equipo técnico; por ejemplo, al grabar de día se ahorra la luz artificial. Al mismo tiempo, cumplimos aquí con uno de los factores principales que expone Grierson (12), que nos dice que de esta manera podemos captar mejor la realidad que queremos proyectar, cuestión muy importante en el género documental.

A la hora de filmar es necesario tener en cuenta que es ahí en donde podemos "meter" al espectador en nuestro mensaje, por lo tanto, es recomendable que usemos de una manera adecuada los movimientos de cámara, la escala o distancia cinematográfica y los aparatos técnicos, con el fin de crearle al espectador un ambiente familiar con el cual logre identificarse.

Por otro lado, es también recomendable que al filmar se observen las siguientes indicaciones propuestas, por Myron A. Matzkin:

- 1.- "Al llegar a la locación seleccionada, no empezar a gastar la película inmediatamente. Antes debemos tratar de entrar en situación. Una vez que se encuentre uno en alguna situación que nos interese, se debe permitir que la gente se acostumbre a nuestra presencia antes de empezar a filmar.

- 133 -

De esta manera se mostrará más tranquila y confiada. Inclusive, si es posible debemos hablar con la gente.

- 2.- "En lugares en que haya muchas personas, debemos usar el tripoide como si fuera un monopie, con las tres patas juntas.
- 3.- "Atención a la luz. Muchos planos interesantes se han perdido por no advertir que la luz debe directamente con el objetivo.
- 4.- "Debemos recordar que el fotómetro no piensa y no podrá calcular la exposición de un contraluz a menos que le ayudemos. Por lo tanto, si la cámara tiene un dispositivo de compensación para contraluces, debemos usarlo. Si no, hay que tomar lecturas en primer plano y ajustar el diafragma manualmente. Incluso aunque tengamos un dispositivo de compensación, no será mala idea recurrir a este sistema.
- 5.- "Nunca se aventure uno en una situación potencialmente interesante con sólo unos cuantos metros de película. Podremos perder tiempo o un buen plano, si nos vemos obligados a cambiar el cartucho a mitad de la secuencia.
- 6.- "Al filmar edificios, debemos buscar ángulos originales o partes interesantes.
- 7.- "Debemos llevar más película de la que suponemos se va a necesitar". (13)

De esta forma, el director o productor dispone de los elementos necesarios para comenzar a darle vida a la película, y empieza la filmación bajo la orden de: "SILENCIO, CÁMARA, ACCIÓN".

4.5 POSTPRODUCCIÓN

Este aspecto de la producción nos permite ubicarnos en

- 134 -

el último de los pasos de la realización cinematográfica. Aunque pudiera ser el más sencillo de todos, es en el que debemos tener mayor cuidado, puesto que es aquí donde armamos correctamente el material que ha sido fruto de todo nuestro esfuerzo; del estudio e investigación, y de la preparación de materiales, además de la coordinación de todo un equipo de trabajo.

La postproducción se conoce también como fase de "laboratorio", en la cual se advierten dos instancias: la edición o montaje y la sonorización.

4.5.1 MONTAJE

"Para los profesionales, el montaje comprende tres etapas: selección, clasificación y montaje propiamente dicho. En realidad el buen realizador debería seguir los mismos pasos ..." (14)

Estamos de acuerdo, sin embargo es necesario señalar antes los elementos técnicos que nos sirven como instrumentos para llevar a cabo esta parte de nuestro trabajo:

- a) Moviola o visionadora.- Es una especie de proyector individual en el cual la película avanza o retrocede haciendo girar a mano la bobina receptora o de alimentación. La película pasa frente a una pequeña lámpara que ilumina cada fotograma y la vemos cuadro por cuadro en la pantalla, que asemeja una pequeña televisión portátil. Este proceso se lleva a cabo con una lupa y la imagen que transmite se logra a través de espejos a la parte posterior de una pantalla de cristal opaco. La imagen aparece-

- 135 -

rá invertida debido a que se ve por transparencia, sin embargo, debido al juego de espejos se invierte a su vez la imagen y se observa tal como la podemos proyectar. Este proyector individual posee un obturador; las palas de un tambor bloquean la luz en el instante que la película avanza para cambiar de fotograma.

"La mayoría de las visionadoras son aptas para dos formatos: Doble 8 y Super 8 (8 Sencillo). Los dientes del engranaje están dispuestos en dos hileras adaptadas al tamaño de ambas perforaciones" (15)

Al elegir una visionadora, debemos hacerlo con cuidado, sobre todo porque debemos tener en consideración dos factores: el tamaño de la pantalla y la luminosidad de la imagen.

- b) Empalmadora.- Este pequeño artefacto consiste en una pequeña plancha sobre la cual existen dos pinzas a fin de que una sujete una parte de la película y la otra corte en el fotograma preciso que deseamos. Además, en la parte donde se coloca la película existen dos pequeños puntos que detienen la cinta de acuerdo al formato que estamos utilizando, ya sea Super 8, 16 o 35 mm.
- c) Pegamentos.- Existen tiras de cinta adhesiva transparente con perforaciones en ambos lados, que coinciden exactamente con las de la película, con lo cual podemos ir uniendo poco a poco la película.

Pegamento líquido.- La cinta adhesiva añade cierto espesor a ambos lados de la película. Si no se ha colocado a la perfección, su paso por los engranajes produce ciertas vibraciones durante la proyección. Por este motivo, en muchas ocasiones se utiliza el pegamento líquido para unir los dos trozos que son considerados para el empalme.

- 136 -

De esta manera, el primer paso a seguir es revelar el material filmado. Posteriormente observamos en la visionadora, cada uno de los rollos ya revelados y después en el proyector.

Al recibir nuestros rollos y conocerlos, hacemos la selección de los mismos, nuevamente a través de la visionadora, cortando posteriormente en la empalmadora los trozos de películas que correspondan a lo que queremos decir. Es recomendable que la selección se haga por temas y se vaya cortando y pegando en la pared cada trozo de película, a fin de hacer mejor la clsificación correspondiente.

Entonces se da paso a la última fase del proceso de edición o montaje, en la que se unen los diferentes trozos de película de acuerdo a la secuencia y al guión cinematográfico antes pensado, logrando obtener una secuencia lógica, coherente y armónica; en una palabra, ritmo. De esta forma, con la unión de las diferentes partes o trozos de película se tiene el corto metraje documental que desde un principio se había pensado; sin embargo, haría falta una última parte que englobaría tanto el aspecto de la imagen como el del sonido.

4.5.2 SONORIZACION

Al obtener la película definitiva, pasamos a sonorizarla, buscando comprobar el aspecto que habíamos previsto desde la preproducción. En otras palabras, sería el compaginar la

- 137 -

imagen o acción visual con el texto y el soporte técnico que vendría a ser constituido por la musicalización y los efectos especiales.

En primer lugar, se establece la grabación del guión definitivo en las instalaciones correspondientes. De preferencia, se sugiere que esta parte de la producción se lleve a cabo en una sala de grabación donde al mismo tiempo se pueda ir observando la película ya terminada, con el objeto de lograr la adecuada sincronía.

Es necesario hacer notar que aún en este momento se pueden hacer modificaciones al guión definitivo, lo que demuestra que el director o el productor siempre tendrá la oportunidad de modificar su película, tantas veces como sea necesario, de acuerdo a las circunstancias que se le presenten.

Por otro lado, es positivo insertar la música a la par de la grabación del texto, editando posteriormente las entradas y salidas, a efecto de la mezcla. De esta forma queda concluida la labor técnica, siempre y cuando queden sincronizados tanto el sonido como los efectos con la imagen. Por último, se vacía el material grabado a una cinta magnetofónica (de preferencia), o a dos cassettes, o a ambos medios, con el fin de obtener una protección.

- 138 -

CITAS DE REFERENCIACAP. IV

- (1) Berwanger, Dietrich. Cine y TV a bajo costo.
Ed. Epoca. CIESPAL. Quito, Ecuador 1977. p. 76
- (2) Ibidem
- (3) Berwanger, Dietrich. Op. Cit. p.p. 78-79
- (4) Berwanger, Dietrich. Op. Cit. p. 79
- (5) Berwanger, Dietrich. Op. Cit. p. 83
- (6) St. John Warner, Terance. Cómo dirigir cine.
Editorial Fundamentos. Madrid, España, 1976
- (7) Rilla Wolf. Apreciación del Cine.
Ed. Alhambra Mexicana. México, 1980. p. 109
- (8) Schlesinger John y Losey Joseph. Teoría del Cine.
Ed. Razón y Fe. Madrid, 1976. p. 219
- (9) Kulechov, León. Tratado de Realización Cinematográfica.
Ed. ICAIC Moscú, URSS, 1978
- (10) Kulechov, León. Op. Cit. p. 49
- (11) Martín, Marcel. La Estética Cinematográfica.
Ed. Rialp. S.A. p. 71.
- (12) Hordy, Fernand. Grierson on Documentary.
- (13) Myron A. Matskin. El Cine en Super 8
Ed. Diamond. Barcelona, España, 1981. p. 40
- (14) La France, André. 8/Super 8/16. Ed. Diamond.
Barcelona, España, 1981 p. 55
- (15) Ibidem

OSCAR ALVARADO NIEVES

EL CASO RETRAJE DOCUMENTAL

C O N C L U S I O N E S

- 139 -

C O N C L U S I O N E S

Al principio de este trabajo se presentó como punto - indiscutible la necesidad de demostrar la aplicación, en una sociedad como la nuestra, del corto metraje documental y en especial la relación que éste puede tener con la promoción de una - institución.

Durante el desarrollo del presente estudio, se han dado a conocer cuáles son los aspectos necesarios para la realización del corte al cual hemos hecho referencia, tanto a nivel teórico como técnico. En este caso, se llega a establecer como una constante en todo tipo de trabajo de esta naturaleza, que el corto metraje documental siempre se abocará a la promoción directa de algo o alguien. En este caso, la promoción se aplica a una - institución de educación superior, la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán.

Por lo tanto, el corto metraje documental desde el - punto de vista de estar comprometido, promoció ya sea una idea, una institución o un conjunto de organizaciones, rescatando "la - realidad" de ellos y de su entorno, presentándoles posteriormente a un público, sin olvidar jamás que por su compromiso el corto - metraje documental promocionará en todo momento debido a que es su esencia lo que le da sentido como género cinematográfico.

- 140 -

EL CINE DOCUMENTAL Y LA SOCIEDAD QUE LO RODEA

El recoger la realidad es técnicamente innato al cine, en cuanto que esta actividad se deriva de la fotografía. Sin embargo, en muchas ocasiones se olvida que para que técnicamente apareciera el cine como tal se necesitó, entre otros experimentos, el de la linterna mágica; es decir, de un aspecto irreal.

Esta estructura bipolar del cine ha dado origen, desde sus inicios, a dos ramas en cuyos extremos encontramos por un lado la fantasía de decorados y el cine espectacular de George Méliès, y por otra, el del cine que recoge la realidad, cine documental, elaborado por los hermanos Lumière. Dos instancias de la cinematografía que se reencuentran constantemente aún y cuando son una contraposición tan notable. Por una parte, el cine documental y por la otra, los diferentes géneros del cine al estilo de Hollywood. Esta posible bifurcación no afecta sólo a la forma de ver y filmar las cosas, sino al mismo tiempo el carácter con que se le presenta al espectador, ya sea de una manera real o ficticia, o la posible contraposición de la dramatización y la desdramatización del film.

Durante mucho tiempo se pensó en que la intención verdadera de los Lumière era la de mostrar más que narrar, acercándose entonces el cine a una estructura muy propia de nuestro tiempo, en tanto que se le puede considerar como cine documental. Es decir,

- 141 -

este género cinematográfico existe desde el momento en que es inventada la cinematografía.

Sin embargo, mucho tiempo después se ha visto la contraposición de lo narrativo y lo dramático de algunas películas, sobre todo comerciales, y lo verídico y realista del cine verdad. De esta forma, podemos encontrar también una extensa gama de posiciones intermedias dentro de la producción cinematográfica.

De tal suerte que el cine documental se ha desarrollado de una manera en principio casual e instintiva y posteriormente ha evolucionado teóricamente, avalado por los directores característicos de este género hasta los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial. Entre ellos encontramos a los Lumiére, Charles Pathé, Brighton, Chaplin, Einsteinstein, Kulechov - en la primera época, y en la segunda Strohm, Grierson y Flaherty, que muestran en sus películas los hechos reales interpretados por personas que forman parte del contexto social donde se realiza la filmación.

Es entonces cuando la cámara se transforma en una especie de ventana abierta y, como diría Juan Carlos Colín, "...los directores se lanzan a la calle aligerando por vez primera los equipos técnicos dispuestos a captar la realidad infraganti en toda clase de decorados naturales, a través de mostrar a los campesinos, a los obreros, gentes de estratos socia-

- 142 -

les, que raras ocasiones había mostrado el cine" (1)

Es aquí donde realmente vamos a mostrar y entender - que el cine documental expresa la realidad de la vida misma; - sin embargo, siempre estará en función de la actividad creativa del realizador y por lo tanto no lo podemos considerar un cine o mucho más un medio de comunicación que capta la realidad tal cual es, ya que ésta se encuentra en función de la preferencialidad de planos, tomas y secuencias que establezca el realizador.

CINE DOCUMENTAL Y REALIDAD

Desde el principio de este trabajo apuntábamos que - según un comentario de Balleca, el cine documental "...es una postura en la cual se acepta que es posible captar las caracte- rísticas de la realidad sin alterarlas, que es posible descu- brir una esencia y al mismo tiempo transmitirla sin alteracio- nes; la realidad habla por sí misma". (2)

El corto metraje documental capta, por lo tanto, la realidad como es, hasta el punto en que el realizador es capaz de captar, percibir y entender. Lo más difícil que existe es captar la realidad tal como es y transmitirla así.

Lo anterior pocas veces se desmiente, ya que inclusive ninguna de las artes ni siquiera la fotografía, ni tampoco en mucho en la vida cotidiana fuera del arte, se manifiesta. El corto metraje documental es un camino para tratar de acercarse y captar "la realidad", realidad que nos envuelve y que nos permite conocer manifestaciones del hombre y, por lo tanto, elaborar, crear y definir nuestro pensamiento.

La realidad no la captamos, no sabemos si la estamos percibiendo tal cual es. Cada persona, cada elemento de la misma sociedad y del grupo en el cual nos desenvolvemos tiene un punto de vista y una apreciación particulares acerca de los mismos hechos.

Transformar o cambiar la realidad es una de las visiones fundamentales que debe de tener el documental. Durante este trabajo hemos tratado de encaminarnos por ese sendero en contraposición a lo que dice Eduardo Maldonado acerca del género, en tanto que lo considera como vertiente manipuladora del cine y -- que no forma parte ya por lo tanto del documental, observándose esto último desde el punto de vista promocional.

Federico Weingartshofelt (3) aduce que el documental no está determinado por la realidad misma, sino por la ideología y la función social que el realizador pretende darle. Por lo tanto, la realidad en sí no se refleja en el documental tal como es.

En el momento en el que se encuadra una cámara se está seleccionando una parte de la realidad, y de ahí depende que la película refleje mejor o peor la realidad en sí.

Por otra parte, Juan Carlos Colín (4) asevera también que el realizador busca una interpretación de la realidad por el grado de selección que tiene, debido principalmente al encuadre que le da. Lo importante es poder transmitir esa realidad a un público considerado como grupo y que todos los elementos del mismo lo sientan de acuerdo a como ellos interpretan esa realidad.

Por lo tanto, podemos decir que el corto metraje documental tiende siempre a captar la realidad, o, mejor dicho, el realizador intentará siempre captar la realidad; sin embargo nunca podrá dejarse de lado el punto de vista que el productor tenga y por ende la imagen que se presente en la película estará mediaticada, por lo que la comunicación se establecerá a partir de una selección de la realidad que se quiera presentar como mensaje a un grupo de personas, las cuales serán los receptores.

Asimismo, es bueno recalcar que el realizador tiene la posibilidad de crear, descubrir y presentar cosas que en muchas ocasiones aparecen insospechadas por el receptor, y por ello el tratamiento creativo que se haga del mensaje en el cine documental puede descubrir y comunicar.

EL CORTO METRAJE DOCUMENTAL Y SUS CARACTERISTICAS

Eduardo Maldonado comenta que el cine documental es una forma de expresión que consta de cuatro elementos:

"El primero es aquel que considera una forma de expresión basada en la investigación que el realizador hace sobre la realidad. El segundo está compuesto por una expresión basada en el análisis que el realizador hace sobre esa realidad. El tercero está basado en la forma de expresión, que tiene sus cimientos en la interpretación que el realizador hace sobre esta realidad. El cuarto elemento, es una forma de expresión basada en la síntesis que el realizador hace sobre la problemática que tiene delante. Al llegar a este punto de la síntesis, esta expresión debe a su vez ser una expresión estética, o sea, que entra en el campo de la belleza, de la armonía de la belleza que la componen". (5)

De esta manera, el corto metraje documental es como cualquier forma de expresión cinematográfica; una interpretación de la realidad en tanto que es una selección por medio de la lente, pero que esta selección implica en última instancia "la realidad". Por lo tanto, es una forma de ver a través de la cámara lo que está reflejando la sociedad misma por medio de los individuos o grupos en una situación concreta y en relación a su ambiente; es decir, tratar de captar una parte de la estructura social.

En la forma en que la realidad esté afectando al corto metraje en determinada condición, el cine puede ser un elemento, y el documental es un elemento que nos ayuda a percibir esa parte de la realidad que se encuentra detrás de lo que puede ser

un simple encuadre fotográfico, el cual debe estar condicionado para poder transmitir lo que rodea al individuo y que lo pueda describir realmente como tal.

Por tanto, el cine documental, y en especial el corto metraje, debe transmitir la relación del individuo con sus - circunstancias, con su medio, con la cultura que lo envuelve, - con su entorno familiar, de grupo, de raza, etc.

VENTAJAS Y DESVENTAJAS DEL CORTO METRAJE DOCUMENTAL EN SU ESTRUCTURA PROMOCIONAL

Es justo ser sinceros con el lector de este trabajo y proponerle a continuación las ventajas y desventajas que ofrece este tipo de realización, principalmente desde el punto de - vista de ser un documental rodado en formato Super 8 y estructura promocional:

a) Ventajas

- 1.- Muestra el movimiento.
- 2.- Revela lo que a veces se escapa a la vista.
- 3.- Trasciende el tiempo y el espacio.
- 4.- Permite llegar a un público definido.
- 5.- Se puede ver en repetidas ocasiones.
- 6.- Repite la información de una manera exacta.
- 7.- Hace énfasis en aquello que se deseé.

- 147 -

- 8.- Puede ofrecer puntos de mayor atracción, pues no sólo hay discurso o texto, sino que también hay acción, vida.
- 9.- El sonido y la presentación visual son de óptima calidad (en condiciones idóneas de producción y reproducción.)
- 10.- El público está en un ambiente propicio; pone su máxima atención y concentración.
- 11.- El día y la hora de las presentaciones se pueden programar a conveniencia del público.
- 12.- La eficacia de este medio es independiente del número de espectadores (una sola persona puede recibir el mensaje cuando la naturaleza del tópico y las circunstancias así lo exijan.)
- 13.- Los sistemas de proyección son semejantes en todo el mundo.

b) Desventajas

- 1.- Puede ser complejo en su utilización, pues en ocasiones es necesario ilustrar conceptos intangibles como por ejemplo aprendizaje, comprensión, etc.
- 2.- Su costo puede llegar a ser muy alto, sobre todo por las condiciones actuales económicas de nuestro país.
- 3.- La producción puede representar un problema de falta de tiempo.
- 4.- En ciertos lugares faltan las condiciones adecuadas para la proyección.
- 5.- Algunos usuarios deben utilizar los aparatos o son renuentes a hacerlo.

- 148 -

- 6.- Las copias pueden deteriorarse y su costo es - muy alto.
- 7.- El mensaje es invariable, una vez producida la película, la obsolescencia del mismo puede disminuir su efectividad
- 8.- Realizar algún cambio terminada la película, - puede resultar muy costoso, y
- 9.- Puede dar lugar a distracciones y "ruidos" por posibles dificultades en la proyección.

UNA OPINION FINAL

El corto metraje documental puede ser a la vez un medio de expresión artística y cultural, un medio de comunicación y, posiblemente, una operación industrial. Desempeña un papel muy importante en lo tocante a facilitar elementos recreativos o como medio de educación, información y reportaje.

En el aspecto artístico y cultural, el cine enriquece los recursos culturales de una sociedad y repercute en las relaciones que se creen posteriormente a su proyección.

La película de corto metraje documental es un instrumento importante de educación, entendiendo que su objetivo principal es el de difundir información a un grupo social.

La producción de las películas documentales en nuestro país se caracteriza actualmente por tener siempre en mente el objetivo de captar la realidad y poder así transformar una

- 149 -

sociedad de la cual, siempre como constante, surge este género cinematográfico. Es así como la comunicación puede encontrar su base a fin de servir evidentemente como elemento de cambio social y, por lo tanto, servir a la sociedad. Para ello es importante la preparación; no podemos caer en improvisaciones, la utilización concentrada de la comunicación a través del corto metraje documental exige una preparación previa y una conciencia de lo que lo rodea, la cual estamos ciertos, en muchas ocasiones se rescata de las aulas universitarias. Esa preparación se logra sólo a base de investigación, tomando conciencia también de lo que se vaya a transmitir en las películas, es decir, en los corto metrajes documentales, que se convierten entonces en parte de un medio de comunicación tan rico, poderoso y creativo como es el cine.

De otra forma, no podríamos sino continuar estancados en un problema de entidad nacional. Sólo siendo creativos dejaremos de ser dependientes, y haciendo de la comunicación un medio para poder expresar nuestros sentimientos, nuestros mensajes universalmente, ya que la comunicación... la comunicación es universal.

- 150 -

CITAS DE REFERENCIA

CONCLUSIONES

- (1) Ballesca Casur, Javier E. Aportaciones de la Escuela Documentalista Británica al Documental Mexicano. México, 1980, p. 236
- (2) Ballesca C. Javier E. Op. Cit. p. 237
- (3) Op. Cit. p. 238
- (4) Ibidem.

(Segunda Parte)

CORTO METRAJE: DESCONCENTRACION DE ESTUDIOS
PROFESIONALES DE LA UNAM
CASO ESPECIFICO: ENEP ACATLAN

V

Esta segunda parte del trabajo intenta ubicar al lector en el trabajo práctico que se realizó a la par de la presente tesis. En él se podrán encontrar los pasos que se siguieron para la realización del corto metraje documental promocional intitulado "La desconcentración de estudios profesionales de la UNAM, caso específico de la ENEP ACATLAN".

DESCONCENTRACION DE ESTUDIOS PROFESIONALES
DE LA UNAM, CASO ESPECIFICO ENEP
ACATLAN

SUIONIZACION

Al principio de este estudio se pensó en la posibilidad de proponer una película que, basada en el género cinematográfico documental de estructura promocional, presentara los aspectos más importantes de un proyecto tan interesante como es la desconcentración de estudios profesionales de la UNAM. Por tal motivo, presentamos ahora los pesos que se siguieron para la realización de la película, de una manera esquemática.

IDEA GENERAL

- Como hemos visto durante el tercer capítulo (página - 92), la idea de una realización cinematográfica que explique aspectos importantes de una institución, surge de una insatisfacción acerca del conocimiento que se tiene en relación a sus actividades, logros, políticas, historia y servicios que ofrece.

Por tal motivo, la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, es la institución de educación superior dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México, que se interesa en desarrollar una película en la cual se establezcan sus actividades, historia, políticas y propósitos.

Este deseo surge a partir de que en muchas ocasiones las mismas personas que forman parte de la comunidad universitaria de Acatlán, ya sean trabajadores, empleados o funcionarios, no conocen el origen y el desarrollo de la escuela donde realizan su actividad.

Además, existe la relación directa con la comunidad que convive en las zonas aledañas a la escuela. En muchas ocasiones se considera que este grupo humano está bajo la influencia académica o cultural de la institución y, sin embargo, no logra establecer el contacto con dichos miembros de la sociedad. Diversas personas sabrán que existe la escuela, un grupo menor conoce que es una Universidad, otro más pequeño sabe cuáles son sus funciones y otro más reducido, sabe en realidad para qué fue creada y qué es lo que realiza actualmente.

Es así como se manifiesta la necesidad de producir un documento audiovisual que explique el quehacer de la ENEP ACATLAN, como lo hacía, cuándo surge y cuáles son sus objetivos.

CONTACTO CON EL CLIENTE

Se estableció entonces una primera reunión entre los directivos de la escuela que deseaban la realización de la cinta y los encargados de hacerla. En esta reunión se discutieron las posibilidades y necesidades de realización, además de la proposición de una investigación sobre su organización y funcionamiento. En la ENEP ACATLAN se establecieron estos lineamientos con el objeto de comenzar la labor del guión.

Se contó para ello con el punto de vista de un elemento extraño a la comunidad, que nos dió sus opiniones y permitió, de esta manera, filtrar la información que resultara irrelevante para el público exterior y aportó también una visión distinta de los elementos que comúnmente laboramos en las instalaciones de la escuela.

SELECCION DEL TEMA

Como hemos visto, en la primera entrevista se tuvo la oportunidad de conocer lo que las autoridades universitarias querían presentar a través de una película. Esta entrevista y las que continuamente se establecen entre el cliente y el realizador es lo que conocemos con el nombre de junta de producción.

- 153 -

Durante la segunda junta de producción se proporcionó un esbozo mínimo del contenido de la película y, posteriormente, en una tercera reunión, se presentó otro documento en el cual se incluyeron los lineamientos y los objetivos del film junto con el enfoque que debería tener, debido a que hablar de las actividades de la ENEP ACATLAN y sobre todo del proyecto de desconcentración de estudios profesionales, podría hacerse desde muchos puntos de vista, por ejemplo: su relación con la instrucción académica, sus proyectos para futuro, su actitud frente a la reforma académico-administrativa, etc.

Para dotar al guión de la posición que adoptaría la ENEP ACATLAN para hablar sobre sí misma, se comenzó el trabajo de investigación, sometiendo continuamente a los directivos de la escuela los productos parciales de esa investigación.

Siguiendo el modelo propuesto por Swain en relación a cómo lograr entender y centrar lo que se quería presentar en la película, se llevó a cabo el siguiente cuestionario:

- 1.- ¿Cuál es el propósito del cliente al hacer la película?
- R.- Se pretendía promocionar las actividades realizadas por la ENEP ACATLAN en materia de fines universitarios impulsando al mismo tiempo su capacidad para proponer soluciones a diferentes problemáticas nacionales y, principalmente, la de formación de profesionales.
- 2.- ¿Cuál es el tema de la película y qué quiere decir el cliente sobre ello?
- R.- La desconcentración de estudios profesionales y su optimización en relación a ese proyecto. Es decir, la forma en que la escuela ha brindado apoyo a la Universidad Nacional en relación a la gran cantidad de personas que se interesan por estudiar una licenciatura.

- 3.- ¿A quién se le quiere decir?
- R.- Tanto a la población interna como a la externa, que vive en las zonas aledañas a la escuela.
- 4.- ¿Cuánto sabe ya el público sobre el tema?
- R.- No mucho, sobre todo por la movilidad de grupos humanos que tanto han dirigido a la institución como han cursado sus estudios en ella o desarrollan actividades complementarias.
- 5.- ¿Qué quiere el cliente que haga la audiencia - al terminar la proyección?
- R.- Lograr convencer de su contribución al proyecto.
- 6.- ¿Cuáles serán las especificaciones técnicas de la película, incluyendo las condiciones de -- uso?
- R.- A grandes rasgos, se pretendió el formato Super 8 con películas a color y materiales de proyección con el mismo sistema.
- 7.- ¿Cuál es el presupuesto?
- R.- \$25,000.00 Pesos
(NOTA. Sept.-Oct. 1982)
- 8.- ¿Hay algún elemento en particular que el cliente desee ver en la película y que a, la postre, influya en los costos?
- R.- Sobre todo, las instalaciones de la escuela.
- 9.- ¿Quién será el Consejero Técnico?
- R.- En este caso, la persona indicada fue el Lic. José Ignacio Aceves
- 10.- ¿Quién tiene la máxima autoridad para decidir sobre la película?
- R.- El productor de la misma.

INVESTIGACION DE LA INFORMACION

La labor de investigación permitió establecer los mecanismos adecuados para la producción de la película, de acuerdo a las necesidades básicas de promoción de la ENEP ACATLAN, lográndose obtener los siguientes recursos documentales, orales y visuales:

a) Recursos documentales

Dada la antigüedad de la Universidad Nacional y su tradición tan rica, tan sólo quisimos referirnos en el guión para hacer historia, al aspecto primordial que nos ubica en el surgimiento de Ciudad Universitaria, es decir, hacia 1952 y hasta nuestros días, al través de documentos editados por la máxima casa de estudios, así como folletos, reportes de actividades, comúnmente conocidos con el nombre de informes anuales, tanto del rector como de los directores, proyectos etc.; todo esto encaminado a comparar datos de fechas, nombres, cifras, etc.

b) Recursos orales

Se logró entablar entrevistas con diversas personas que de alguna manera vivieron los momentos decisivos de la ENEP ACATLAN, es decir, sobre todo trabajadores y profesores que son actualmente parte importante de las actividades de la escuela. En este momento nos encontramos en la posibilidad de bosquejar imágenes que posiblemente corresponderían con el texto.

c) Recursos visuales

Nos encontramos ante el hecho de recuperar algunas películas y fotografías que a lo largo del tiempo recogieron momentos relevantes que nos permitieron ubicar de mejor manera nuestro trabajo, tratando de establecer fragmentos en la historia de la ENEP ACATLAN. Se hizo contacto con el Lic. Roberto Villamil, entre

- 156 -

otras personas, quien fuera jefe del Departamento de Información de la escuela y profesor de la misma, a fin de obtener algún material para complementar lo que ya teníamos con anterioridad.

También se revisaron cuando menos dos audiovisuales. Uno diseñado hacia 1979-80 que delimita las actividades de la Carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva y otro a nivel general de toda la escuela.

Por otro lado, se revisaron algunos programas y películas de televisión y cine, con el fin de obtener imágenes y temas importantes o sugestivos para nuestro trabajo, elaborando entonces una lista cuidadosa de la localización de posibles escenas, con su respectiva duración.

Este material se obtuvo del Taller de Televisión de la Escuela y de una película que se filmó en 1979 - cuando se realizó el primer ciclo de conferencias - sobre teoría y práctica del periodismo en los medios de comunicación colectiva.

Además, como parte del trabajo de investigación de campo se hicieron diferentes visitas a diversos centros de trabajo, instalaciones y actividades de la UNAM, tanto en la propia ENEP ACATLAN como en Ciudad Universitaria y en la Facultad de Estudios Superiores de Cuautitlán, logrando obtener buenos dividendos en relación a la llamada "cacería de locaciones".

DISEÑO DEL GUION

Se establecieron, a través de los datos obtenidos de la investigación de la información, tanto la línea informativa como la línea de interés a fin de establecer una estructura de presentación.

En este punto de la guionización, fue posible por lo tanto, proponer los lineamientos más interesantes con objeto de hacer más atractivo el trabajo, tanto para las personas de la comunidad universitaria de Acatlán, como para las del exterior. Se pensó

- 157 -

entonces en dar la idea de que la ENEP ACATLAN como parte de la Universidad Autónoma de México, es una institución seria, establecida, formal, pero al mismo tiempo viva, inquieta, humana, que experimenta y estudia nuevas soluciones en el campo de la vida universitaria y del país en general. De esta manera, resultó sustancial la investigación de la información para la realización de la película.

ORDENAMIENTO DE LA INFORMACION

Partiendo del hecho de que la información en el guión se puede establecer de siete formas diferentes, nuestro documental se guió principalmente a través de tres formas conjugadas: el orden lógico; del recorrido del espacio y de la causa al efecto.

MODELO AMERICANO

Dentro del primer guión, o guión literario, nuestro trabajo se centró principalmente en el modelo americano teniendo en cuenta que éste permite imprimir una acción narrativa, ágil y entretenida dentro de una armonía rítmica.

Teniendo en cuenta que la ENEP ACATLAN forma parte de la Universidad Nacional, sus funciones primordiales son: extensión de la cultura, docencia e investigación. Por lo que para efectos de realizar el documental, se elaboró el guión en relación a los cuatro programas básicos de la ENEP ACATLAN.

- a) Estudios profesionales
- b) Postgrado
- c) Investigación
- d) Extensión universitaria

De esta manera, se presentó la película como un documental promocional en el cual cada programa constituía una historia que podría parecer independiente de las demás, pero que al final de cuentas se entrelazaba con las mismas.

157

GUIÓN TÉCNICO

De acuerdo a lo anterior, nuestro guión literario pasó a ser guión técnico, ya que a partir de ese momento fuimos incluyendo paulatinamente las tomas y posibles movimientos de cámara que se realizarían durante la filmación.

GUIÓN DEFINITIVO

Incluyendo tanto los aspectos técnicos como los expuestos en el guión literario, se pasó en definitiva a elaborar el guión cinematográfico, determinando imágenes, tomas, movimientos y texto adecuados al tema de la realización.

Por lo tanto, quedó constituido de esta forma nuestro guión cinematográfico.

Este documento se presentó al Consejero Técnico de la película y a las autoridades correspondientes, a fin de que estuvieran de acuerdo en la realización de la cinta.

Partiendo de este hecho, se inició el trabajo de producción.

PRODUCCION

Debido a que, como lo señalábamos anteriormente en el Capítulo IV de este trabajo, la producción del corto metraje documental incluye tres instancias: la preproducción, la filmación y la postproducción.

Se piensa en ese momento en si es necesario tener personajes o actores que intervengan en la realización. Este hecho no presentó problema alguno para nuestra realización, debido a que los elementos que forman parte de la comunidad serían filmados sin excepción. Y así se hizo, se intentó entonces establecer las tomas y selección de escenas que estarían en función del mensaje.

- 159 -

El trabajo de planeación implicó entonces un estricto control del trabajo establecido en la guionización, con objeto de determinar lugares, actores y actividades a desarrollar, teniendo en cuenta en todo momento el tema a tratar.

PREPRODUCCION

En el caso de la película "Desconcentración de estudios profesionales de la UNAM," se realizaron cinco reuniones de producción con el fin de analizar cada secuencia del guión y estudiar los objetivos que se querían alcanzar en cada parte. Para objeto de este trabajo, la institución para la cual elaboramos el documental, reviste una importante participación en las actividades generales en la vida de una gran institución como es la UNAM, de la cual forma parte. Es necesario, entonces, recoger los datos y reconocer los aspectos técnicos más importantes que pueden en el momento de la filmación ayudar a cumplir de esta forma óptima los objetivos de la película. En este sentido, se prefirió observar nuevamente las locaciones de acuerdo a la iluminación (natural o artificial), distribución de material filmico, lugares importantes, etc.

De esta forma se logró hacer que, de acuerdo a la observación y selección de lugares concebidos a través de diferentes tomas y secuencias, se identificara verdaderamente el objetivo que se perseguía al elaborar un material de este tipo, programando así las escenas y tomas en secuencias importantes, que estarían siempre en función del presupuesto con el que contábamos.

Era conveniente, en este sentido el ir verificando nuestro guión a través de la lectura del mismo.

A efecto de cumplir con las anteriores anotaciones, se fueron leyendo diversos párrafos del guión, para posteriormente ir participando directamente de la acción con la cámara sin filmar, y de esta manera obtener el tiempo estimativo entre la filmación y duración de cada una de las escenas. Esta relación

se llevó a cabo con mayor tiempo en las instalaciones de Ciudad Universitaria, principalmente porque tan sólo tendríamos cuando más dos oportunidades para visitarla antes de hacer una tercera visita, en la cual se filmaría.

Logramos obtener diversos tiempos que propiciaron el intentar lograr un tiempo fílmico en simultaneidad, ya que alteramos dos o más tiempos vitales de la acción visual.

El margen de duración de cada toma nunca excedió de noventa segundos y quedó consignado debidamente en el guión técnico.

Como último detalle dentro de la preproducción, se observó el criterio de flexibilidad que posteriormente se lograría durante la filmación, estableciendo así la verdadera función de la preproducción, que es la de organizar la investigación y presentarla de tal forma que la filmación se logre de la mejor manera posible.

El riesgo que se presentaba en el caso de nuestra película al haber adoptado el criterio de flexibilidad, era justamente caer en una improvisación y no tomar en cuenta los márgenes de duración que se habían establecido, principalmente porque corríamos el riesgo de no tener una relación adecuada entre el texto y la imagen.

Por último, se pensó directamente en las especificaciones de sonido en cuanto a grabación en locación y música, los cuales serían agregados y mezclados posteriormente.

FILMACION

Terminada la preproducción, el equipo destinado a la realización de la película "Desconcentración de Estudios Profesionales de la UNAM" entró en funciones.

Se consiguió, a través de la preproducción, establecer un itinerario y un story board que nos ubicaría en las tomas necesarias y los lugares adecuados.

Debido a la flexibilidad y ventajas que ofrece en cuanto a su manejo el Sistema Super 8, nos fue posible ir logrando materiales poco a poco, lo cual daba la idea de una película en forma estableciendo los rushes correspondientes, obteniendo las imágenes más adecuadas a cada una de las actividades que se había señalado en el guión por parte de la escuela.

Con respecto a nuestra filmación directa, comenzó por rescatar imágenes en las instalaciones de Ciudad Universitaria, a continuación vendría la relación que existe entre ese centro de estudios y la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, y, por último, locaciones exteriores y nocturnas a fin de insistir con el espectador que "Acatlán también es Universidad".

Partiendo de esta idea, señalamos a continuación el esquema general de filmación que se realizó, en función del guión:

- 1.- Tomas del Metro-Chapultepec, a fin de recoger imágenes de estudiantes y de personas en general para demostrar la incesante explosión demográfica de la ciudad de México, falta de transporte, etc.
- 2.- Tomas de gráficas que explicaran el aumento de la población estudiantil en la UNAM.
- 3.- Tomas diversas de Ciudad Universitaria en las cuales no se presentara la multitud, para lograr el tiempo de simultaneidad al cual nos hemos referido anteriormente.
- 4.- Tomas de el edificio de Rectoría y zonas contiguas a Ciudad Universitaria.
- 5.- Tomas de Ciudad Universitaria con el circuito escolar, pasillos, salones y explanadas.
- 6.- Tomas de la nueva Biblioteca Nacional, el anexo de Ingeniería y la Facultad de Psicología, a fin de presentar la remodelación de los edificios.

- 152 -

- 7.- Tomas de las zonas aledañas a la ENEP ACATLAN: Satélite, Echegaray, Lomas Verdes y Boulevares, así como también el Periférico Norte.
- 8.- Tomas diversas de la maqueta de la ENEP ACATLAN.
- 9.- Tomas de las instalaciones de la escuela (exteriores).
- 10.- Tomas de funcionarios y del Director de la escuela.
- 11.- Tomas de los Departamentos Académicos y Divisiones, a fin de establecer el contacto entre el aspecto docente y el administrativo.
- 12.- Toma de mapa con puntos donde se señalara la ubicación de las ENEPS.
- 13.- Tomas de los laboratorios y talleres de la escuela, así como de los salones y locaciones exteriores de Coordinaciones y explanadas para representar las carreras que se imparten en la escuela.
- 14.- Tomas del Centro de Investigación.
- 15.- Tomas de la Unidad de Administración Escolar.
- 16.- Tomas de maestros y cursos durante las clases.
- 17.- Tomas de los Departamentos Administrativos.
- 18.- Tomas del centro de postgrado y juntas de los colegios o programas más importantes del plantel.
- 19.- Tomas de los Consejos de Investigación, Estudios Profesionales y Apoyo Documental.
- 20.- Tomas de salas de conferencias, auditorios, biblioteca (exteriores), etc.
- 21.- Tomas de bibliotecas, (interiores) talleres y laboratorios (interiores), etc.

- 163 -

- 22.- Tomas de locaciones exteriores de la ENEP - ACATLAN tratando de presentarla en su máxima expresión. (Panorámicas).
- 23.- Tomas de escudos representativos de la escuela, fachadas y lugares importantes.
- 24.- Tomas de exteriores de ACATLAN al atardecer, es decir en una puesta de sol.

POSTPRODUCCION

La postproducción se lleva a cabo como parte del trabajo de laboratorio en el cual se advierten dos instancias: el montaje y la sonorización de nuestro film.

Después de filmar cada película, se envió a los laboratorios fotográficos, los que nos las devolvieron ya reveladas, con el objeto de poder seleccionarlas.

El trabajo de postproducción se comenzó entonces en su primera parte, esto es el trabajo de edición o montaje. La edición de nuestra película se logró a través de un proceso de selección y clasificación del material. Comenzó, cuando cada uno de los rollos ya revelados se observó en la visionadora o moviola y posteriormente en un proyector. Al recibir nuestros materiales, fuimos seleccionándolos y cortándolos poco a poco, de acuerdo a los temas que conformarían toda nuestra película. Esta clasificación dió como resultado que se englobaran diversos trozos de película, correspondiendo cada uno de ellos a un tema específico. Por ejemplo: estudios profesionales, funcionarios, talleres y laboratorios, auditorios, etc. Al final de este trabajo obtuvimos cerca de 120 metros de película en trozos, lo cual corresponde a entre 450 pies o 28 minutos, aproximadamente.

Posteriormente, se dio paso al proceso de edición, en el cual fuimos uniendo diferentes trozos de película obteniendo diversas secuencias

- 164 -

de acuerdo al guión cinematográfico, obteniendo al finalizar este proceso nuestro corto metraje documental.

SONORIZACION

Al armar la película, tuvimos entonces el corto metraje documental definitivo, con lo cual tan sólo nos quedaría por apoyar esa imagen con un texto, sonidos, efectos y música; es decir, la sonorización.

En primer lugar se estableció la grabación del guión definitivo, la cual se llevó a cabo durante dos sesiones de trabajo en el Taller de Radio. Es necesario hacer notar que aún en este momento hubieron de hacerse modificaciones al guión definitivo, lo cual demuestra que siempre el productor o director tendrá la posibilidad de modificar la película de acuerdo a las circunstancias que se le presenten; es decir, hizo uso de la flexibilidad como recurso.

Al mismo tiempo se fue mezclando la música a la par de la grabación del texto, editando posteriormente las entradas y salidas para efectuar mezclas de discos. De esta manera, quedó concluida la labor técnica vaciándose posteriormente este material a una cinta magnetofónica y a dos cassettes, a fin de obtener la debida protección.

Es necesario hacer notar que cada parte del texto fue medida con la imagen, a fin de que el trabajo de edición resultara mejor y así obtener un producto de mayor calidad.

OSCAR ALVARADO NIEVES

EL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

BIBLIOGRAFIA GENERAL

BIBLIOGRAFIA

Aristarco Guido. Historia de las Teorías Cinematográficas.
Ed. Lumen. Barcelona, España, 1972

Ayala Blanco, Jorge. La Aventura del Cine Mexicano.
Ediciones Era, S.A., México 1968

Ballescá Casar, Javier E. Aportaciones de la Escuela Documen-
talista Británica al Documental Mexicano.
México, D.F. 1980

Barbero, José Luis. Mecánica del Guión Cinematográfico.
Edición del Autor, Madrid 1957

Bazin, André. ¿Qué es el cine?
Ed. Rialp, S.A.

Berlo, David O., El Proceso de la Comunicación,
Librería El Ateneo Editorial, Buenos Aires, 1978

Berwanger, Dietrich, Cine y Televisión a Bajo Costo.
Editorial Época, CIESPAL, Colección Intiyan, Quito 1977

Coopen, Helen, Utilización Didáctica de los Medios Audio
visuales, Ediciones Anaya, S.A. Colección Ciencias de la
Educación, Madrid 1978

CUEC Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
(Producción Cinematográfica de 1964 a 1980)
Ed. CUEC-UNAM.

Dorfles, Gillo. Nuevos mitos nuevos ritos.
Ed. Lumen, Barcelona, España 1975

García Riera, Emilio, El Cine Mexicano.
Ediciones Era, S. A. México

García Riera, Emilio, Historia Documental del Cine
Mexicano. Ediciones Era, S.A., México 1969

Subern, Román. Mensajes Icónicos ante la cultura de masas.
Ed. Lumen, Barcelona, España. 1978

Wardy, Fernand. Grierson on Documentary.
Ed. Communication and Society, New York, N.Y.

Humberto, Posada Pablo. Apreciación del cine.
Ed. Alhambra Mexicana, México 1980

Kodak Mexicana. El Cine: Poderoso Medio de Comunicación
Editado por Kodak Mexicana, México, 1970

Kulechov, Leon. Tratado de Realización Cinematográfica.
Ed. Icaic. Traducción de Manuel Hernández
Moscú 1978

La France, André 8/Super 8/16
Ed. Diamond. Barcelona, España 1981

Lamet, Pedro Miguel; Ródenas, José María; Gallego, Domingo
Lecciones de Cine. Ed. Mensajero, Colección textos hechos
y dichos, España 1968

Lovell, Allan. Studies in Documentary.
Ed. The Vicking Press, Inc. 1972

Marcel, Martine. La Estética Cinematográfica.
Ed. Rialp, S.A.

Magaña Esquivel Antonio. Revista Mexicana de Ciencia
Política. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales,
UNAM. México 1975.

Metz, Christian. Ensayo sobre la significación en el cine.
Ed. Tiempo Contemporáneo.

Myron A., Matzkin. El cine en Super 8
Ed. Diamond, Barcelona, España, 1981

VI.- BIBLIOGRAFIA

NHK A Guide to Audiovisual Production, OTCA publishers,
NHK, Tokio, 1973

Pardinas, Felipe, Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales, Siglo veintiuno Editores, S. A., México, 1969

Poloniato, Alicia. Cine y Comunicación
Ed. Trillas- Anueq, México, D.F. 1980

Rafael C. Sánchez Montaje Cinematográfico, Arte y movimiento Ed. POMAIRES Apreciación del cine.

Staehlin, Carlos María. Teoría del cine Ed. Razón y Fé Madrid, 1976.

St. John Marner, Terence, Cómo Dirigir Cine, Editorial Fundamentos, Madrid 1976

Schramm, Wilbur, La ciencia de la Comunicación Humana, Editorial Roble, México, 1966

Sussex Elizabeth. The Rise and Fall of British Documentary. The focal Press, Ltd. 1977.

Swain, Dwight V. Film Scriptwriting, Hastings Houes, - publishers, Communication Arts Books, EUA. 1976

Enciclopedia Práctica de la Fotografía. Ed. Salvat

UNAM Universidad en Marcha

OSCAR ALVARADO NIEVES

EL CORTO METRAJE DOCUMENTAL

A N E X O S

M E T R A J EP L A N O SA C C I O NS O N I D O

METROS

PIES

P.G.
Plano general

Ciudad de México

La incesante explosión demográfica de la Ciudad de México en los últimos diez años, ha traído consigo una serie de enigmas que necesitan de soluciones eficaces y que en alguna medida, logren desahogar la crisis producida por este fenómeno social.

15 - 50

PPlano general

Eje Lázaro C. y
Madero
personas

Problemas como la falta de empleados, escasez de transporte y sobre todo de un crecimiento desmedido por parte de la población en la zona metropolitana, van mermando poco a poco la funcionalidad de la ciudad de México.

M.S.
Medios planosEstudiantes en
las calles

Las instituciones de educación superior como la UNAM no permanecen al margen de este hecho social.

Primeros planos

Gráficas

De 1954 a 1972, la población de la Universidad Nacional, pasa de 33,600 a 167 900 alumnos, lo cual representa un incremento sustancial del 506 %. En realidad una cifra que no deja de ser considerablemente en la zona metropolitana.

Planos generales, F.S., M.S. y primeros planos

Cd. Universitaria

Este crecimiento desmedido de la población de Estudios Profesionales, reclama con urgencia mejores recursos educativos, modernización en su administración, mejora de condiciones para el desarrollo de estudios de postgrado y de trabajos de investigación, así como una necesidad constante de -

M E T R A J E

30 - 100

P L A N O S

Planos genera-
les, combinado
con F.S. y
Paneos

Primer plano
del escudo con
un zoom hacia
afuera desde
abajo

Travelling
general

A C C I O N

C.U. vacía
Circuito es c

Escudo Recto
ria edificio
y zonas contí
guas

C.U. vacía Cir
cuito escolar

S O N I D O

nuevas instalaciones que permitan ofrecer una mejor atención a la demanda de estudios superiores.

Estas consideraciones determinan necesariamente la expansión y redistribución física académica, y administrativa de la Universidad, mediante el desarrollo de un programa especial:

Descentralización de Estudios Profesionales de la UNAM.

El desarrollo de la Universidad Nacional en los años siguientes a la construcción de Ciudad Universitaria, hasta los primeros de la década pasada, se tradujo en un crecimiento rápido y tenaz del número de alumnos, profesores, investigadores y personal administrativo.

En su época, este fué el esfuerzo de mayor magnitud que se emprendió en nuestro continente para alojar a la población estudiantil en un mismo recinto. Sin embargo, a la holgura pronto siguió la estrechez y en los primeros años de los 70's, se hizo imprescindible ampliar el área construida, verdadero paleativo para hacer de C.U.; un centro todavía operante.

M E T R A J E

P L A N O S

A C C I O N

S O N I D O

45 - 150

Planos generales y F.S.

Pasillos vacíos, salones, explanadas, etc.

De esta manera, cuando la Ciudad Universitaria resultó insuficiente para atender estas necesidades, surgió el proyecto destinado a la descentralización, resolviendo así a las demandas masivas de educación.

Planos generales, detalles, paneos y primeros planos

Nuevas bibliotecas anexo ingeniería, - Facultad Psicología, etc.

Partiendo de este hecho y a efecto de resolver el problema de la sobresaturación de C.U., se realizó un estudio sobre la planeación de sus edificios, que dió como resultado la remodelación de los mismos.

Planos generales con paneos y zooms.

Satélite, Echegaray y Aeropuerto Periférico Sur y Norte

Además tratando de reestablecer mejores recursos educativos y una mejor atención se hizo necesario acercar las escuelas - al lugar de origen de los estudiantes, profesores y trabajadores de una gran urbe donde los desplazamientos son cada día más penosos.

F.S. y Primer plano por medio de acercamiento

Maqueta ENEPA

De esta manera el programa de descentralización contempló: La construcción de instalaciones educativas en zonas donde vive la mayor parte de la población universitaria; el establecimiento de proporciones adecuadas entre instalaciones, alumnos, personal docente y terrenos.

M E T R A J E

60 - 200

P L A N O S

Primeros planos y planos generales y acercamientos.

Primeros planos y medios planos

A C C I O N

Exteriores de Acatlán, zonas aledañas.

Director y Funcionarios

S O N I D O

Al efecto se diseñaron los nuevos centros con una capacidad de 10 a 20 mil alumnos; la localización de estos conjuntos de acuerdo a la disponibilidad de terrenos, - recursos humanos, transportes y servicios; así como también la oportunidad de incorporar innovaciones a la organización académica administrativa; y, el ofrecimiento de una diversidad profesional en polos distintos del Distrito Federal.

De acuerdo con la lye Orgánica y el Estatuto General, el programa de descentralización creó un sistema de nuevos campus educativos independientes, dirigidos por sus respectivas autoridades. El programa también indicó la integración de estas escuelas a partir de carreras afines y complementarias en ciertas ramas del conocimiento y de ahí que por su carácter multidisciplinario dichos conjuntos se les conozca con el nombre de Escuela Nacional de Estudios Profesionales (ENEPS).

M E T R A J E

P L A N O S

A C C I O N

S O N I D O

Plano general

Acatlán y Cuau-
titlán.

Se diseño para tal efecto una organización matricial, con base en el binomio carrera departamento, siguiendo como modelo la adecuación del aspecto académico a través del contacto con los estudiantes y por otra parte la relación directa con el personal docente.

Medios planos y primeros planos con disoluciones hasta terminar con escudo

Departamentos terminados con escudo y nombre de la ENEP.

Cada departamento agrupa un conjunto de disciplinas que corresponden a una misma área de conocimiento y cada carrera integra un plan de estudios con un conjunto de materias que corresponden en la práctica a distintos departamentos.

Primer plano

Mapa con puntos rojos de la ENEPS

De acuerdo con este plan y en virtud de su organización académica, las ENEPS han buscado desde su origen atender a dos núcleos importantes del Valle de México: Acatlán, Cuátitlán e Iztacala en el núcleo noroeste y, Aragón y Zaragoza en el núcleo poniente.

Primer plano

Mapa con 16 ENEPS

Se calcula que a partir de estas 5 unidades erigidas y en funcionamiento, en próximos años se crearán hasta 16 escuelas con las características antes señaladas.

M E T R A J E

90 - 300

P L A N N O _ S

F.S. con paneos
y disolvencias .

Primeros planos
con paneos

Primeros planos
y F.S.

A C C I O N _

Institutos, labo
ratorios y talle
res

Programas y gente
trabajando

Maestros y cursos

S O N I D O

Las ENEPS se han dado a la tarea de una revisión sistemática de planes y programas de estudio en busca de nuevas opciones profesionales en función del proceso educativo de nuestro país. Así pues la ENEP ACATLAN ha tenido la revisión y renovación de sus trece carreras de acuerdo a sus cuatro tronco comunes; Actuaría, Arquitectura, Ciencias Políticas, Admon - Pública, Derecho, Filosofía, Historia, - Ing. Lengua y Literatura hispánicas, Pedagogía, Periodismo y Com. Col. Relaciones Int. Sociología y Matemáticas aplicada , computación y próximamente enseñanza del Idioma Inglés y - Francés.

El proyecto descentralización contempló - también en sus objetivos el constante impulso a estudios de postgrado con enfoques novedosos, facilitados por su estructura académica, tendiendo a resolver problemas de interés nacional.

En este apartado podemos encontrar diversos aspectos aspectos que conducen a las ENEPS en su plan de estudios de postgrado Entre estos aspectos destacan especializaciones y preespecializaciones, logrando instaurar próximamente su Maestría y Doctorado.

M E T R A J EP L A N O SA C C I O NS O N I D O

105 - 350

Primeros planos
y panorámicas
del edificio

CEIAD

En lo que a investigación se refiere, las ENEPS juegan un papel importantísimo en la vida universitaria, ya que colaboran directamente con una de las funciones primordiales de la UNAM. La multidisciplinariedad - ayuda de manera sustancial al desarrollo - de programas específicos de carácter nacional.

Primeros planos
y planos generales

Salas de conferencias, clínicas, etc.

La ENEP Acatlán además de responder a las necesidades básicas, creó de acuerdo a su programa de investigación: El centro de estudios interdisciplinarios y de apoyo a la docencia, el centro de estudios interdisciplinarios de problemas nacionales, su consejo de investigación y el departamento de apoyo documental.

Panorámica a -
partir de un -
zoom hacia afuera

Edificios

A través de la extensión universitaria el programa de descentralización por medio - de la ENEP Acatlán ha elaborado seminarios, congresos, conferencias presentaciones artísticas, centros de idiomas bufetes jurídicos, clínicas periféricas y talleres que coadyuvan a los servicios de la - misma comunidad donde se ubican las escuelas.

Actualmente las ENEPS y la FES Cuatitlán, ofrecen un conjunto de 29 carreras profesionales aproximadamente 150 mil estudiantes.

M E T R A C E

P L A N O S

A C C I O N

S O N I D O

115 - 365

Primeros planos,
medios planos,
acercamientos,
etc.

Directivos, sa
lones, audito-
rios, talleres.

Plano general y
panorámica

Atardecer en
Acatlán.

tes distribuidos de la siguiente manera:
FES Cuatitlán 7,500 alumnos; la ENEP Za
ragoza con 8,500; Iztacala con 10,500;
Aragón con 13,000 y Acatlán con 18,000.

En realidad el proyecto de descentrali
zación ha brindado también un conjunto
importante de innovaciones del trabajo
académico entre las que cabe señalar la
vigorización de Estudios Profesionales
el desarrollo de estudios de postgrado;
búsqueda y organización de nuevas formas
de investigación interdisciplinaria y -
una búsqueda y operación de nuevas for-
mas para vincular a la Universidad con
la sociedad.

A las ENEP Acatlán correspondió hacer
del programa de descentralización de
Estudios Profesionales una realidad. Tal
vez la ENEP Acatlán les correspondió en
grado superior demostrar que la Universi
dad es esencia y espíritu, que se en-
cuentra en todos los planteles, en todos
los intitutos, escuelas o facultades, es
ten o no dentro de Ciudad Universitaria.
Hoy se puede decir que se ha avanzado en
contra de esa imagen de lejanía física y
espiritual' Hoy la ENEP Acatlán han dado
un paso importante hacia un nuevo modelo
de educación superior.