



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES



La Fotografía en movimiento en el Documental

Caso práctico Documental de Boda

Para obtener el título de:

Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta:

Pedro Miguel García Alvarado

Asesor:

Mtra. Virginia Rodríguez Carrera

CIUDAD UNIVERSITARIA, D.F., MÉXICO

FEBRERO 2015



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.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 2 |
| CAPÍTULO 1 Qué es el cine documental..... | 4 |
| 1.1 Origen e historia | |
| 1.2 Sus características y uso | |
| CAPÍTULO 2 Qué es la fotografía en movimiento | 17 |
| 2.1 Origen e historia | |
| 2.2 Características y tipos de fotografía en movimiento | |
| 2.3 La cámara como discurso | |
| CAPÍTULO 3 Caso práctico, Documental de boda..... | 30 |
| 3.1 Preproducción | |
| 3.2 Realización | |
| 3.3 Postproducción | |
| CONCLUSIONES | 46 |
| BIBLIOGRAFÍA | 49 |

INTRODUCCIÓN

La presente investigación busca por medio de la *fotografía en movimiento* aplicar las técnicas y composición a un caso práctico, concretamente a un Documental de bodas. Hablar de la *fotografía en movimiento* en el documental implica una especialidad muy socorrida en la producción de documentales mexicanos que tienen una continúa proyección en Cine y Televisión. No obstante, al tomarse como objeto de estudio o metaconcepto ha resultado poco analizado y fundamentado por las Ciencias Sociales y la Comunicación.

Como anteriormente se menciona, la fotografía en movimiento requiere de un estudio profundo sobre aspectos técnicos, estéticos, antropológicos y narrativos para poder ejercitar el documental y en particular el dominio de la cine-fotografía.

Así, se inicia un recorrido por el cine-documental en el primer capítulo de esta tesina. Se parte desde qué es el documental, sus orígenes, algo de su historia; la cual se encuentra íntimamente ligada al contexto de los años 30, 40 y 50 principalmente. De igual manera, para seguir esta línea se abordan las características del documental, se hace la distinción entre el reportaje y el documental, ya que ambos manejan elementos que podrían coincidir, pero son distintos. Se concluye este capítulo inicial con el uso del documental, seguido de una serie de recursos, técnicas, en donde la lente y la producción juegan con los encuentros una diversa matización de ideas.

A su vez, en el segundo capítulo se trata la *fotografía en movimiento*, resulta de importancia mostrar sus orígenes e historia. Luego se continua con características y tipos de *fotografía en movimiento*. Considerando a la cámara como elemento discursivo, y exponemos sus funciones narrativas y descriptivas.

Finalmente con un proyecto personal sobre un tema al que no se le da la importancia que merece y hasta en ocasiones parece inhóspito y menospreciable, aún cuando todos al menos una vez en la vida forman parte de una boda y en específico a lo que algunos llaman video de boda, y que debería tomar el nombre de Documental de Boda.

Para darle el valor que merece se toman conceptos de los capítulos uno y dos y se muestra un caso en particular donde se denota que si bien tiene sus propias características el documental de boda comparte preceptos con cualquier otro tipo de documental. Desmenuzado en los tres procesos por antonomasia de la producción audiovisual, preproducción, realización y postproducción, donde además de dejar notar la relación con cualquier tipo de producción documental se ejemplifica con un Documental de Boda en un archivo de video.

La fotografía, que en este caso no es fija sino en movimiento es una de las principales aristas de esta investigación.

CAPÍTULO 1. Qué es el cine documental

1.1 Origen e historia.

En este primer capítulo se inicia con el origen e historia del cine documental, desde las primeras concepciones de lo qué fue el cine mudo hasta la sonorización.

El documental constituye un movimiento dentro de un conjunto de películas plasmadas por realizadores con una visión y objetivo en común compartidos. Se considera como un período, a una unidad histórica de tiempo, en donde semejanzas y diferencias entre documentales conforman una época.

Durante los treinta, los realizadores de documentales se afianzaron por un tipo de noticiario cinematográfico, paralelamente a lo que se vivía en ese período de la Gran Depresión sin dejar de lado, la acción política centrada de manera primordial en lo social y lo económico (Nichols, p. 52-53).

El documental se populariza en los años treinta, aunque en Francia se acuñó doce años antes. Cabe mencionar que, durante estos años el cine pasó de lo mudo a lo sonoro, este antecedente deviene en el documental como un medio para captar la realidad tal como se desarrolla.

Si bien los *Lumiere*, (Breschand, p. 11) son considerados como los iniciadores de la industria cinematográfica, igualmente del documental. A ellos no les tocó las amplias manifestaciones que el cine traería como un medio con las facultades de reproducir el entorno, de manera tan eficaz y significativa. Seguido del peso de ser capaz de reproducir la realidad y restituirla.

Vertov en 1929, expone que el cine se traza a sí mismo, bajo el dominio de sus propios recursos técnicos y de este objetivo tan enmarcado en cada director, el cual

consiste en esa percepción distinta, de otra concepción salida de lo cotidiano, lo dictado hasta ese momento y que tampoco se concebía.

Florecerá hasta los 40, el llamado *cine verdad*, de cual Vertov imprimirá las nociones del cine ojo y la idea análoga de captar la “vida de improviso”. El autor acepta la verdad circunscrita en las cosas y éstas son signos en sí mismas (Breschand, p. 15).

En ese mismo año en que Vertov nos habla de la esencia del cine, *El hombre de la cámara* (Cheloveks kinoapparatom) ya marcaba la ruta hacia un cine de investigación, experimental y sin la carga del “tema a tratar” (Brescham, 2002, p. 14-15).

Esta película nos narra una jornada dentro de una de las grandes ciudades y al mismo tiempo nos deja al descubierto la forma en la que se desenvuelve el rodaje de lo que vemos. Germina así, una innovación - para su época - amalgamada entre la óptica de la cámara con su propio estilo de grabar y el ojo humano.

Dos complementos llenos de autonomía y de anonimia, con la carga de la subjetividad que ocurre, la cual recrea los sentimientos así como nuestra conciencia a través de los medios idóneos para generar la verdad desde esta narrativa propia. Se vale del uso de la cámara ya sea oculta, con trucos y fundamentalmente del montaje.

Para 1948, aparece una revista conocida como *L'Écranfrançais* resultado de la resistencia en donde colaboraron artistas de su tiempo. La revista intenta describir el “suelo” que cinematográficamente se experimentaba en aquellos años.

De igual forma, proclama la noción de autor, cuestión primordial en la génesis de la *Nouvelle vague*.

Además, emancipa a las películas del famoso “tema a tratar”, en pro de la forma. El documental vive un proceso similar al no regirse por los géneros entonces el cine atraviesa por un período en el cual actúa como las demás artes, aunado a un lenguaje propio, decimos que se encontraba en la era del *Cámerastylo*

El documental en su fase más desarrollada, la de una neutralidad de los hechos, se desencadena en los 50.

Aglutinado de una carga militante, debido a las imágenes presentadas desde el bloque soviético y la CNN, propia de su tiempo que busca evidenciar los hechos mediante el poder de la imagen. El documental tiene en el rodaje amplias posibilidades de proyección.

El documental trajo insólitas formas, ya fuera el rodar sin guión, aunado a la forma de trabajo de cada director, a las circunstancias, a lo imprevisto, la incertidumbre y demás. El ingenio de este cine queda marcado en la contingencia del rodaje pues en él encuentra una vitalidad, sumado a este encontramos cuestiones técnicas de incalculable valor como el equipo, el tema, etc.

El equipo juega una de estas variables dentro de este cine (Breschand, 2002, p.28) El 16mm es un formato que existe desde los años veinte (cine *Kodak*, 1924). Más reciente es la manejabilidad de la cámara, su ligereza que permite llevarla al hombro.

Y la invención de un magnetófono portátil de cinta magnética, el famoso *Nagra* este aparato se sincronizará con la toma de imágenes a partir de 1958. La palabra se hace protagonista.

Las cámaras presentan una autonomía propia “pueden llegar al corazón del acontecimiento”, por tanto se consideran parte de él. No así, las que buscan modificar alguna parte del evento que se capta.

El documental persigue contar una historia inexistente. Más bien, provoca una ilusión; efecto creado después de la guerra. Aquí, surgen demasiadas interrogantes con respecto a la filmación, a lo filmado, seguido de las técnicas a emplear, modelos, etc. La inmensa gama para narrar manifestará un fructífero camino para cada director, así como de los estilos dentro del cine.

En esta continua búsqueda de mejoras y amplitudes dentro del cine, Jean Rouch innova con un dispositivo de voz *en off*, mismo que proporciona brincar de una etapa a otra, y a diferente documental. Al comentario, sucederán la imagen, el lugar, el hecho. Por tanto, el documental tiene el don de “tocar puntos sensibles” (Breschand 33-34)

Basta recordar, que el acto de filmar supone ante todo, el observar. Por tanto, se requiere de una penetración hacia lo filmado, sea un lugar, un acontecimiento para captar su proceso de funcionamiento. Escapar de lo establecido y dar el paso de mover la cámara a conveniencia y jugar con la lente hasta focalizar un *encuentro*.

Un elemento componente del documental es el tiempo. Mediante la cámara el observador experimenta lo observado, se detiene en la duración necesaria a fin de captar la parte intangible que servirá de enlace a la composición, trátase de individuos, de planos, etc. El cine contiene la facultad de ser anacrónico pues consigue conjuntar épocas, estaciones, cuantificar el tiempo y mantenerse pendiente de lo transformado.

1.2 Características del documental.

El documental conforma una serie de formas discursivas, de usos sintácticos, igualmente de figuras retóricas con las cuales, el dolor, el placer, las ideologías, las utopías; asimismo los sujetos y sus personificaciones reciben una representación palpable.

Se enfatiza como las temáticas del documental se han multiplicado debido a los medios de comunicación, a las *redes sociales*, la postmodernidad, siempre con la finalidad de documentar en todo momento, la realidad. Esto, ocasiona un abismo de posibilidades, donde ahora no se ve el límite.

El documental comparte técnicas similares a las del reportaje. En cuanto al segundo, este pervive por su inmediatez, rastrea acciones, sin conocer qué sucede ni cuáles serán sus reacciones, de igual manera cómo se originaron.

Se basará en lo dictado desde algo convenido para exponer su tema y así cumplir con lo que es necesario entender, no obstante, sólo confinará los planos a un rol meramente ilustrativo.

El resultado lo percibimos al ver estos encuentros entre: entrevistador y entrevistado en donde, las preguntas y respuestas se han programado con anterioridad, razón para solventar el giro, la tendencia del diálogo, no exento éste de un sometimiento hacia el testigo o invitado y con escuetas versiones de las posturas particulares. En tanto el documental, apartará las falsas pruebas de interrogar las evidencias aparentes, de repensar la realidad.

El documental busca contar la historia de un hecho inexistente, esto conforma un impulso adquirido después de la guerra.

A partir de una gran cantidad de premisas sobre qué filmar, cómo llevarlo a cabo y todo el desbordamiento de imágenes, allí radica el profundo margen hacia la estilística de un autor, de su narrativa, de los diversos enfoques a tratar.

Buscarle una objetividad al documental sólo empujará a no encontrar otras miradas de abordaje porque el espectador situará lo que ve aunado a su realidad posteriormente, recreará su ideal y tomará del mundo su memoria (Breschand, p. 48).

Ocurre lo mismo cuando al citar la posible descripción de un evento, de un lugar, en realidad el que narra es el director, quien imprime lo más idóneo; después se le integrarán las experiencias y las interrogantes cinematográficas preferidas.

En donde, las respuestas se volcarán hacia una condición muy particular de tu esencia, de tu persona, de cómo sueles enfrentar las cosas, tiene que ver más con una situación de la actitud ante el mundo.

El llamado *cine-verite* viene a dar cuenta de esta imperante creencia en desechar la ficción y ahondar más en la vida. El término es pretencioso y desafía cualquier estilo, pero consigue un propósito por encima de la ficción o de los mitos, que el sonido concreto en los diálogos deviene en que la verdad no puede escapar a las contradicciones.

Los cineastas Robert Flaherty y Dziga Vertov trazarán nuevas vías en el documental, ambas, claro en contrasentido. Por un lado, uno considera el rodaje como el momento cumbre e su indagación. Por otro lado, todo gira en torno al montaje y su sin fin de posibilidades.

De esta manera Flaherty, nos presenta *Nanuk, el esquimal (1922)*, resultado de toda una experiencia con el protagonista, su familia y entorno. Aquí, el director estuvo con los esquimales durante quince meses, en plena captación de los mínimos detalles cotidianos.

El peso recae en “grabar momentos en lugar del significado de las acciones” (Breschand, p. 12-13) El filme constituye una creación de sí mismo, narra, cuenta y se pondera en él, la cotidianidad por encima de otros elementos.

Según André Bazin las características del montaje tenderán a realzar el momento de la predación. Se dice que, desde el momento mediante el cual el acontecimiento atraviesa por un corte, de inmediato el filme se encuentra del lado de la planificación, de una “representación imaginaria”.

El mismo Bazin continúa con el rodaje prohibido, entendido este como un acontecimiento dependiente de dos o más presencias, incluso factores de la acción. El montaje captará sus derechos, una vez el sentido de la acción no dependa “de la contigüidad física, aunque ésta se vea implicada (Breschand, p. 95)

Hoy, el documental busca conservar por sobre todas las cosas: su gran inquietud interior, apartado del presente y el ayer menos intenta ahondar en el pasado con el que no entreteje lazos, por ello no pierde de vista su objetivo básico. En los 80, el cine indaga los caminos del no exilio, validado en los archivos no en función de la historia sino a modo de rastros anónimos.

El documental intenta imitar los cánones del argumento expositivo, la elaboración de ésta así como la aceptación pública más allá de la privada.

Hasta el momento nos hemos referido al documental en muchas de sus manifestaciones. No obstante, bastaría reflexionar sobre lo que nos dice un plano, con ello obtendríamos un horizonte tan distinto y dotado de una vertiente poco analizada.

Se trata de tropezar con una representación en lugar de sólo mirar imágenes como archivadas, en comparación con los noticieros, éstos archivan acontecimientos y por supuesto, imágenes.

De lo anterior, se desprenden dos tendencias: (BRESCHAND 56-57)

- a) una domina las imágenes a prueba de la duda y sobre sí misma intenta reajustar las formas legadas de nuestro imaginario, así obtiene las ventajas de las maniobras, de la técnica y la sensibilidad.
- b) La otra se desliza más por el ímpetu devenido de las imágenes, pese a lo anti-histórico, a lo cual no desdeña.

La enmarcación de las imágenes a través de los sueños y de las certidumbres concretan su encarnación, su materialización.

Desde una exploración crítica se alcanza a reactivar el imaginario bajo el objetivo de andar y nunca llegar a abarcar el mundo.

Entre imagen y realidad el nexo reside en la fotografía y lo que ella nos describe. Se pensaría que en la lente va implícito algo de esa naturaleza que guarda al momento de captar el momento, aunado a toda la sensibilidad del fotógrafo (Nichols, 33-34).

Bajo la ampliación de la digitalización, el documental va en acumulación de horas de material. Un problemática surgida de aquí, se nos muestra como al soltar un “posible” hilo conductor mismo que no conduce a una interacción con el rodaje ni con la evolución del relato dirigido por el encadenamiento de las acciones.

Existe un proceso por el cual, el documental alcanza a caminar de manera segura: la comparación y la confrontación, de ahí que cada película alcance un equilibrio entre estos dos elementos para salir de baches fílmicos.

Clasificación del documental textual.

- I. Documental con lógica informativa. Sin duda, una de las primeras cuestiones del documental debe contener una problemática a tratar. Posteriormente, los antecedentes del conflicto, acompañado de un examen sobre la evaluación de actualidad o complejidad del asunto. Su tratamiento puede revelar diversos

enfoques para su tratamiento. A modo de obtener una solución al término de este análisis.

- II. Documental de observación. Tiene una proximidad con la ficción narrativa, naturalmente perpetuada de un conflicto, clímax, desenlace, en torno a los personajes.

Se cree conveniente realizar la distinción entre ficción y documental.

- Ficción. Contiene características muy marcadas: el tiempo y lugar. Los personajes desarrollan el conflicto, cuyo desenlace marcará la interacción entre diversas fuerzas que cambiarán el curso de muchas acciones, lugares y tiempo.
- Documental. De igual modo, establece tiempo y lugar. Enlaza nexos entre las escenas anteriores, se ayuda de elementos para la argumentación: sonidos, imágenes, testigos, etc. Concluye con la sugerencia de cómo a partir de una solución, ésta nos orilla hacia otra escena, lugar y tiempo.

Según Nichols, las formas de producir y elaborar un filme contribuirán a unificar dentro de la historia del documental cuatro diferentes prácticas:

1. Expositiva. Se le llama el modelo clásico. Inicia con John Grierson.
2. Reflexiva, con Dziga Vertov.
3. Observación, Flaherty.
4. Interactiva, Jean Rouch y el National Film Board of Canada.

Asimismo se consideran tres grandes ejes dentro la perspectiva *de cámara* de lo documental:

- a) Los que consideran a la cámara como un dispositivo de percepción que los aproxima a una experimentación poética del mundo.
- b) Vigilante herramienta de observación social.
- c) El medio de alcanzar experimentalmente nuevas figuraciones.

El documental actualmente, se plantea de diferentes maneras, entre ellas las que afirman a este como una práctica institucional a cargo de la burocracia, es decir, prevalece una línea de trabajo sobre otras.

Ello, ha mermado la esencia del documental, cosa no extraña dentro del cine, donde hay grupos, compañías y festivales en los cuales se determina un tema, estilo, prioritario por encima de la amplia gama creativa; asimismo trae consigo el frenar al realizador, su camino, carrera y todo un potencial fílmico (Nichols, 1997, p. 45-48).

El tiempo dentro del documental, constituye otro factor, para su realización pues de acuerdo con el asunto, en ese instante tiene cabida pero deja de lado la elaboración del mismo. Decimos entonces, la discursiva del documental como práctica institucional contiene toda una serie de limitantes, propias de los diferentes intereses en juego dentro de la industria.

La representación del mundo contemporáneo, parte desde sí mismo de lo que nos comparte: trayectorias, vidas, de los relatos fabricados y considerados existentes a nivel colectivo.

El documental entonces, deviene como el medio perfecto para la representación de esa *interiorización*, producto de nuestras ficciones donde alcanzan a concretarse, por tanto nos animan, nos conectan con el arte, de paso sigue la reinención con extensas probabilidades de reelaborar lo hecho hasta dicho intervalo.

Si bien, hasta aquí hemos hablado, de la discursiva del documental necesitamos situarnos en ese antes de la concreción de una película, ¿qué tenemos? Por lo regular, se piensa en un montón de dispositivos como un guión, un plano, una inclinación, etc.

En definitiva, el *encuentro* encierra ese acontecimiento para la película, la adrenalina provocada de ese *encuentro* genera el guión que ira filmando momento a momento.

Aquí se produce una interacción entre el experimentar el mundo que nos rodea y seguir con el *ojo que todo lo capta*, la consecuencia de un enfoque, estilo, aprendizaje, desaprendizaje, de la nueva experimentación, así como de olvidar lo pasado, lo superfluo, etc.

Mientras, la película llega parece mejor para el realizador no saber tanto de ella. Dicha actitud permite una mejora de acciones, debido a la libertad creativa del ejecutante, al *encuentro* y por último al cine.

A partir de lo anterior, el cineasta inquirirá una historia dentro de su obra, metáforas a fin de trascender la realidad inmediata. Luego, se provoca un imaginario influido por los escenarios, los personajes y en torno a las situaciones filmadas.

Después, viene el detonante de lo expuesto, la combinación del clima, de los personajes captados, la disponibilidad, el deseo, la ética, incluir el azar, lo imprevisto, con el objeto de plasmarlo en un marco.

Cada director trabaja de manera distinta a otro, su pensamiento fluye de distintas formas. Las apreciaciones no siempre se muestran claras, razón para desechar todo lo excesivo dentro del *film*, lo contrapuesto a la idea original, salpicada de una nebulosa de confusión.

Inventan sus metodologías de trabajo, incluye las emociones, las inquietudes, de igual forma los trucos, deslices. Recordemos que filmar evoca una relación intrínseca con el rompecabezas que prepara el cineasta, donde ningún elemento queda fuera de su composición.

Enseguida, proseguimos con el objetivo del documental: conseguir captar una imagen del mundo contemporánea a nosotros, ajena a toda decoración impuesta.

Se requiere de una imagen directa de la realidad seguida de sus contradicciones para dar cabida a nuestras conexiones y ausencias, las cuales nos elevan o nos hacen caer y alimentan nuestros sueños.

Hablar de actualidad, nos remite al paralelismo con la ficción donde la realidad intenta sobrepasar ese aspecto más narrativo. Incluso, parece darse una competencia por acercarse a la realidad tal como es, un caso muy específico lo vemos en *BigBrother*,(Baeza, 2007, p.54).

Incluso en producciones de este tipo, en las cuales el ojo que todo lo ve, no tiene descanso, enmarca lo cotidiano pero no desprovisto de lo sensacional, lo trágico, la vivencia de cada uno de los personajes captados, de inmediato el espectador se identifica con el tipo de personas promedio que observa.

No hay un límite para la filmación. Entonces, la técnica de la ficción se sujeta a lo emanado por la realidad, quien la dota de toda una legitimación y la convierte en algo demasiado insinuante.

A propósito de la ficción, creemos conveniente indicar que un paisaje filmado en una ficción y uno filmado en documental guardan diferencias propias de cada uno, por ejemplo:

la designación de un encuadre, la duración, el lugar dentro de un montaje, y posteriormente dentro del relato. Todo esto parece mínimo pero radica en la exigencia y el propósito del director.

Al referirnos al *arte puro*, cosa inexistente, consideramos que éste no reside en los códigos sino en las desviaciones que guían el rumbo de la filmación. Es claro que, contamos con retóricas, códigos narrativos, en ellos encontraríamos una cantidad de géneros para catalogar obras.

No obstante, una buena parte de las películas modelan su propia forma, es decir no entra en ninguna codificación alguna. Luego, diríamos que el arte posee una ramificación extensa de vertientes incatalogables.

Asimismo, es necesario vislumbrar como el documental adaptado a una experiencia del mundo tenderá a la concepción e identificación de uno mismo.

Esta exploración tan singular pero íntima nos conecta con el film, de inmediato. No únicamente en la actualidad, por el contrario pareciera que en todas las épocas ello ha incitado la apremiante intimidación, la identificación de ser uno con su entorno. Esto, viene cobrando la condición de recuperar y reencontrar los estratos marginados pieza de nuestro sustento humano y colectivo.

Ahora, el encuentro con el otro -de una importancia amplia- marca un vínculo primordial. El choque del acontecimiento en directo, apoyado por la cámara tenderá a una repercusión. Entonces, lo siguiente genera un enlace llamado contigüidad, de espacios y en el cual no hay limitantes como barreras o fronteras. Es un juego de habilidades para descubrir paso a paso, que sucederá porque finalmente nada está escrito ni concluido.

Capítulo 2. Qué es fotografía en movimiento

2.1. Origen e Historia.

En el siguiente capítulo, se hablará sobre el origen de la cine fotografía y de igual manera se adentrará en la historia y evolución.

El documental en la fotografía tiene sus antecedentes en el período comprendido entre las dos guerras mundiales, básicamente por mostrar de manera testimonial dentro de una visión de corte conservador, lo ocurrido en ese momento (Baeza, p. 48).

De ahí, que al contar con las condiciones sociales favorables -la estabilización de la *Guerra Fría* y el consumismo occidental- obtendrá un crecimiento y aceptación insuperables .

El concepto de fotografía documental atendería a diversas concepciones, se podría decir entonces, que toda fotografía resulta documental inclusive, las manipuladas y las artísticas por el hecho de referirse a alguien. Luego, la fotografía documental viene a ser uno de los géneros de la fotografía que erige una evidencia con respecto a la realidad.

El ideal de captar la vida de manera imprevista, viene a ser todo un lenguaje necesario para no alterar la singularidad del gesto, conforma a lo descrito por la cámara (Breschand, p. 16)

Resulta pertinente, vincular la fotografía documental con la fotografía social y la testimonial, por el encuadre sobre las condiciones y medio del hombre con la tendencia a documentar de manera individual o social sus condiciones, de esta manera se alcanza una profundidad de amplias dimensiones (Bécquer, CIBERGRAFÍA).

Según Grierson, la fotografía y el documental se conjuntaban para mostrarse como arte. La fotografía tenía que sostener una lucha contra su función de documentar, aún así se podría conciliar con el arte y el documental. Esto salió dentro del comentario que este realizador hizo de la segunda película de Flaherty, *Moana*. (Breschand, p. 8)

2.2. Características y tipos de fotografía en movimiento

La fotografía documental se encuentra ampliamente ligada a la estrecha vinculación con su realidad inmediata, esto la coloca en una posición crítica sobre lo que plasma, para qué llevar a cabo esto y demás planteamientos. Independiente de los medios y técnicas para su realización.

Luego, podrá encontrarse asociada al fotoperiodismo. Ambos resultan cosas diferentes. Tenemos entonces que, el documental conlleva a temas estructurales, además necesita de una amplitud de tiempo y reflexión sobre su realización.

Debe mencionarse, la vasta temática propia del género, aunada a la expresividad del fotógrafo, asociado en mayor medida con una estética. En tanto, el fotoperiodismo aborda temas coyunturales -ya sean noticias o valores de información- del momento, aborda la inmediatez así como las exigencias propias de una empresa periodística.

La libertad expresiva, propia del documental, concretó su inserción dentro del arte, pues anteriormente, se le veía con una participación neutra, propia de su género y de una naturalidad inherente.

Por tanto, se produce un flujo de autoría, por parte de los fotógrafos acerca de la realidad, obviamente este trance venía acompañado de influencias, técnicas, abandono de viejas ideas; producto del quebrantamiento que, al mismo tiempo marco la tendencia artística de la foto documental hasta hoy.

Hablar del estilo de cada ejecutante conlleva a la libertad de expresión, que éste mantiene sobre su obra, sea a través de la belleza o de las manifestaciones tan disímolas de la estética, lo cual no entorpece su eficacia, al contrario la potencializa.

Un atributo principal de la fotografía social consiste en la naturaleza de las situaciones, sin condicionarlas. Esto, a diferencia de la *puesta en escena*, en donde todo es construido y alejado de la realidad, cosa que en un momento puede resultar impactante para el espectador al grado de convencerlo. Recordemos el trabajo del fotógrafo siempre apegado a la realidad intrínseca de lo captado.

Se habla de la *puesta en escena*, como una situación confeccionada. En cambio, la fotografía posada permite al individuo ser consciente de la cámara, esto no constituye una actuación por el contrario, aborda una forma de mostrarse estático(a).

El documental tiene mucho que brindar al fotógrafo dentro del campo de la realización, pues este con su creatividad e inventiva podrá recrear cualquier tema, mediante la visión y la forma de expresar una realidad, esto desde una perspectiva estética (Bécquer, CIBERGRAFÍA)

La fotografía documental presenta tres objetivos primordiales:

1. Generar conciencia social, solidaridad.
2. Conocimiento de uno mismo.
3. Comprensión de la humanidad.

Asimismo las características de la fotografía son:

- a) La reivindicación del realismo, del captar. “las cosas tal como son”
- b) La experiencia de los hechos

c) Conciencia de la especificidad del momento.

Expresar realismo o abstracción constituye recursos representativos dentro del documental, todo depende de cómo se utilicen estos y en ello, estriba la subjetividad que se le quiera imprimir.

No se persiguen parámetros a establecer entre el realismo y abstracción, al contrario no se puede generalizar como la abstracción conlleva de súbito hacia la subjetividad, siempre como una regla. Por ende, la experimentación formal plantea el único camino en el tratamiento de los contenidos, esto como salido de un formulario o mitos dentro de la creación del documental (Baeza, p. 51).

Se debe distinguir entre la fotografía documental y la fotografía testimonial, ambas manejadas como cosas distintas y su diferencia primordial reside en que la primera se enfoca más hacia el arte, así hablamos de una cinematografía. La fotografía documental, con sus imágenes alcanza registros de alta creación, pero en oposición, las imágenes testimoniales son el extracto de la realidad. Baeza, lo concibe así:

La fotografía documental y la fotografía testimonial son dos cosas diferentes, y su diferencia es que la fotografía documental echa mano del arte. Característica que nos acerca a una definición de la cinefotografía. Las imágenes documentales pueden acercarse a registros de alta creación, pero las testimoniales pertenecen, por decreto, al territorio de la “mera reproducción de la realidad” (p. 52).

La aplicación documental de la fotografía versa en lo representado en ella, su fuerza, su vulnerabilidad a la representación, esto por el hecho de las múltiples opiniones que dejará la fotografía.

Al día de hoy, se siguen preguntando ¿cuál es la función de la fotografía documental? Pero se ha substituido por otra: “¿Qué hay en el registro documental que nos permite, en función de un contexto adecuado, extraer de él una función social tan vital como es la información y la activación?”(Baeza, p. 54). Es decir, la fotografía documental ha conseguido no sólo pasar de lo estético a la información, sino ha creado una manera de ver la realidad bajo el contexto social y de permitir nuevos criterios.

Es necesario establecer un parangón, entre la realidad y la ficción, por ello, la fotografía documental a nivel social guarda una amplia gama de posibilidades y seguidas de una gran responsabilidad.

El documentalismo social, se aparta del fotoperiodismo, como consecuencia natural. De igual forma su diferencia lo ubica en otro lugar. Se había dicho, como el fotoperiodismo, se concentra en todo lo noticioso.

La diferencia con el documental social, radica en espacios y condiciones de la sociedad, aunque los dos comparten las técnicas de realización, se centra en mayor medida en una reflexión en torno a comprender naturalmente al hombre y sus circunstancias (Bécquer, CIBERGRAFÍA)

“Encontramos que una cámara que participa en el rito y forma parte de él, es muy diferente a una que su presencia modifica ciertos ritos” (Breschand,p. 31)

Las formas de motivación en el documental dependerán de:

- a) El realismo contenido en el documental el objeto enunciado deberá estar presente

- b) Lo funcional, en el argumento se necesita de un objeto

c) La intertextualidad, se trata de las secuencias esperadas o anticipadas, en películas de cierto tipo, de acuerdo con esto existirá una congruencia con los planos, ambientes, etc.

d) Motivación formal “se justifica una imagen según su contribución a un factor de estilo. Es el que menos se atribuye al documental pero es un factor importante” (Nichols, p.57-58)

A modo de ejemplo de las motivaciones se tiene que:

Los rostros de una pareja mujer hombre en un altar, por ejemplo, pueden recibir su motivación principal de un modo realista (el matrimonio que se acaba de casar), funcional (como parte de una argumentación acerca de una boda) o incluso intertextual (como una imagen que esperamos encontrar en los documentales de boda) y formal (la pareja como plano de composición y ritmo)

2.3. La cámara como discurso

La percepción del mundo desde la mirada del fotógrafo fomenta la creencia de aquello existente en un determinado momento. Lo captado representa la realidad interactuando con

la creación del cineasta, luego tenemos "...situada en la intersección entre un mecanismo fabricado y una manifestación de la naturaleza, es la encarnación misma de una verdad supuestamente inmanente" (Breschand, p. 8).

La finalidad del documental cobra sentido al caer en cuenta sobre la utilidad de las cámaras mismas que, posibilitan el registro, la restitución y la reproducción del mundo, desprendemos de esto, la función de la lente: contemplar en sentido amplio.

Se afirma así, como la cámara se vuelve un sujeto más de la grabación porque produce el encuentro entonces, los mínimos rasgos enfocados constituyen la veracidad del momento.

De esta forma, aunado al arte de encuadrar, surgido de lo impuesto por los operadores de los hermanos Lumiere, tenemos el recurso de profundidad de campo, que obedece a la óptica y a la baja sensibilidad de la película, al mismo tiempo marcó el sello de los primeros años del cine.

Sigue con la línea de fuga, descentrada y que dota al plano de una dinámica interior. Otro elemento, lo describe la duración inseparable del movimiento de un móvil que atraviesa el plano (Breschand, p. 10-11). Los espacios negativos en un encuadre darán un equilibrio en la imagen y hacen que el ojo siga el ritmo y atención a la parte que queremos de nuestro cuadro.

El acto de filmar congrega a ser uno con lo filmado, volcar la sensibilidad hacia la persona filmada, ahondar en lo receptivo, lo instintivo, casi un acechador de su presa. El observado no es una decoración del paisaje comparte el espacio, la duración con el creador.

Acercas del equipo requerido en las tomas, esto queda constituido por el criterio de cada cineasta, se enuncia así el tipo de presencia dentro del documental. El secreto del cine estaría dibujado en la singularidad del instante, según André Bazin.

Un hecho insólito dentro de la filmación lo enmarca, *el habla y la escucha* de los personajes, es decir, crear un dispositivo para estas funciones y de paso que surja una palabra espontánea, inesperada o programada.

A la palabra inmotivada se le denomina *cliché*. Este pequeño aspecto nos conduce a un marco entre la “singularidad de una existencia como de la cualidad de una relación” (Breschand, Jean, p. 96).

A van der Keuken se le atribuye la invención del dispositivo de interacción entre dos planos o de *plano-contraplano*; una de las personas habla y la otra escucha. Se puede apreciar como para la introducción de la escucha, esta se articula dentro del filme con los dos personajes, entonces estos se convierten en parte de su propia historia.

El empleo del plano-contraplano se ejemplifica sobremanera en la persecución de una escena, a fin de observar de manera paralela dos espacios unidos. Aquí se conforma una de las situaciones llamadas clásicas dentro del cine.

Referente al color apreciamos lo siguiente “...que no hay ninguna belleza dada, habrá que encontrar una manera de hacer que el todo viva porque las situaciones y las personas estén vivas. Quiero dar la impresión de estas imágenes han sido arrancadas de la solidez del mundo” (Breschand, p. 97). Sin duda, no se debe fiar de lo establecido y por el contrario ahondar en esa búsqueda de verdad a ultranza y al mismo tiempo aseverar lo que se enuncia.

A manera de conclusión, el hecho de resumir las múltiples facetas de la experiencia guardará una mayor significación a lo que se pretende en la filmación. Aunado a lo contemporáneo y a la frescura de la idea se logrará canalizar estos recursos en un impacto sobre el espectador. No sólo mediante el gusto, la aprobación sino la reflexión, el pensar de otra manera con relación al cine, quizá la misma modernidad nos liga con pensamientos acorde a lo real e importante.

Por otro lado, la aplicación de las mismas técnicas, metodologías como la experimentación formal, redundará en el callejón sin salida de lo ya adjuntado como arquetípico, usado y sobrevaluado.

Hablar de la narrativa del documental infiere una interacción con la ficción, es decir, mediante sus estructuras y propósitos. Ambos se sirven, para encontrar sus objetivos: en tanto, la ficción lo hace por medio de la explotación de la realidad, enfocada en esa veracidad para alcanzar su grado de comprensión a través del espectador; el primero, se basa en una gama de recursos narrativos, mismo que le amplían la forma de contar una historia. Este último elemento tendrá algo de común con la realidad, todo ocurre como se desarrolla en lo cotidiano.

Paul Leni no manifestó menos imaginación en *The cat and the canary* [*El gato y el canario*] al dar mediante su cámara el punto de vista del retrato de un muerto, del mismo modo que Jean Delannoy en *La symphonie pastorale* [*La sinfonía pastoral*], que muestra el punto de vista de la ahogada, una de cuyas manos se acerca a la del pastor, que va a cerrarle los ojos. Por último, citemos, dentro del mismo enfoque, el punto de vista de una gaviota que vuela sobre Estocolmo (*Le Rykme de la ville* [*El ritmo de la ciudad*]) y el de otra, responsable del incendio de la estación de servicio (*The birds* [*Los pájaros*]), el de un gato (*Bell, book and candle* [*Campana, libro y vela*]), y el de unos lobos fantásticos (*Wolfen* [*Loóos*]). (MARCEL, p. 38)

En tanto, qué ocurre dentro de la mente del espectador, si la aprehensión de una serie de significados denotados en especial a connotaciones y supuestos posibilitan a estos encumbrarse con dirección a lo aceptado por nuestro cerebro. No obstante, de contar con un discernimiento sobre lo observado, se sigue el proceso de reelaboración de la realidad. (Nichols, p. 37).

Igualmente, el documental, propone lineamientos para entrever que las percepciones y alcances corresponden más bien, a un personaje o confluyen con la historia. Luego, el filme enfocará por qué no, lo que alguien más hubiese observado desde una posición atenta y perspicaz.

Ahora, qué papel juegan las imágenes y los sonidos implícitos en el documental: quedan como pruebas y no como elementos de una trama. (Nichols, p. 51). Entonces, la argumentación se entiende porque existe la capacidad de explicarla. Con la historia sucede algo semejante, si se llega a la agudeza de ella, razón para interpretarse.

El cineasta antes de realizar el documental, tendrá que analizar su entorno para mirar y oír, con el objetivo de presentar secciones propias de lo que vendrá a ser su filme.

Posteriormente, el director considerará que elementos filmar según *su realidad*, que al momento no constituirá la del espectador. Distintos son los temas, métodos, los *encuentros*, enfoques.

Melies por ejemplo, en vez de valerse de la realidad crea una mentira o ilusión por medio de la cámara. Así, manipula un sinfín de trucos, maniobras, trampas, falsos argumentos para servirse de la imagen misma que le ayuda a recrear, la realidad. (Colina, 1972, p. 10)

Bien, ya sea una carga más hacia la realidad o alrededor de la imagen, el cineasta asimismo no deja de ofrecer una realidad de los hechos o una imagen sustentada como realidad. La cámara opera como una extensión de la mirada, esta se graba en la mente y de ahí, la interpretación del mundo consiste en el producto de la decodificación de signos y cifras.

Algunos consideran al cine como “ventana de la vida” (Colina, *ibidem*), todo depende hacia donde se encauce, ya sea a un espacio natural, creado; subsecuentemente, no se piense en un “naturalismo” relacionado con esta ventana a lo real. Dicha mirilla converge en la infinita y eventual existencia. Finalmente, la ventana deviene del pensamiento y de la voluntad, del acto de crear.

Evidentemente, **el cine es** el producto de un estado mental. Lo expuesto en la pantalla, recuerda tan sólo una cláusula primordial, cuya trascendencia queda conjuntada en una

idea. Porque sin ella, no se produciría esa esencia que permite actuar, manifestar, caminar, crear.

En los primeros filmes, la cámara únicamente registra personas, y cosas en movimiento, mantiene un punto de vista objetivo ya fuese ante un suceso premeditado o de carácter espontáneo (Colina, p. 13). Después, al momento de elaborar un documental, seguido de *argumento*, la cámara mantendrá la misma distancia, sin la idea de enfatizarlo o comentarlo.

Este hecho, determinará que no hay un punto fijo hacia donde la cámara exclusivamente enfoque, todo forma parte de lo que decida lograr, o resaltar: lo dramático, lo significativo, al actor.

Así, *el ojo* no se quedará estático sino gozará de gran movimiento y de diferentes encuadres, ira de un lugar a otro a modo de que, todo esto cohabite de forma conjunta. De aquí se depende el *lenguaje del cine*.

Con el tiempo, se descubre el lado subjetivo de la cámara, la cual puede habilitar distintas visiones: deformar las cosas filmadas, ya sean alargada o acortadas, que ondulen o tiemblen como si reflejarán el agua, también se logrará recrear estados como el sueño y el delirio. Ya está dotada para mostrar un estado de ánimo.

Los que experimente este suceso, serán los vanguardistas y los expresionistas, quienes manipularan la cámara. Llegaran a fotografiar a los personajes desde distintos ángulos con la idea de atribuirles diferentes emociones.

Aquí se comienza con la panorámica (la cámara girando sobre su eje), incluso puede llegar a enfocar la mirada del personaje, seguir su avance, retroceso, es decir, el ojo no pierde un instante de acción de la persona captada.

Para el *cine verdad*, “la cámara no es más que un ojo; el cineasta, que elige entre lo que la cámara ha visto, es el cerebro” (Colina, 1972, p. 16). Eissenstein le da al cámara

una dimensión sobre la realidad, trata de recomponerla, de alterarla, y así transformar su expresividad. A la hora del montaje, cada imagen irá unida a otra, mediante una secuencia, en este momento se nos hablará de idea subsecuente y concatenada.

El mismo Eisenstein, vuelve a la cámara una “dominadora y concitadora” del drama del cine, y a bajo la propiedad de abarcar de una sola toma y encuadre respectivamente, los variados bloques propios de una acción, las contradicciones existentes dentro de ella, hasta un estado de inmovilidad.

“La cámara impone un orden, dispone en el espacio actores y cosas, hace nacer entre ellos simpatías y oposiciones, crea imágenes que son fragmentos cósmicos, dotados de su propio tiempo, de su propias fuerzas y leyes” (Colina, 17).

La cámara ha alcanzado una subjetivización mayor, a consecuencia no únicamente de asumir un punto de vista, sino al traslucir los movimientos interiores de los personajes. Primero, se domina el espacio, este se dilata, se contrae. Subsecuentemente, el tiempo se consigue detener, demorar o apresurar; así registra la eventualidad de acontecimientos.

Así, como el movimiento de la cámara enmarca la realidad o la mentira, el tiempo se conducirá de igual forma. Un efecto interesante, lo constituye la cámara lenta, la cual reconstruye el sueño o recrea el vuelo humano.

Con la sonoridad, el cine interactúa con música de fondo y sonido ambiental. La cámara de nuevo se ve coartada a la óptica teatral, se concreta a fijar escenas sin ningún fin.

Gracias, al *technicolor*, la cámara alcanza los colores existentes en la realidad, así como los elementos anteriores se abusa al principio de los colores, después hay un disposición de estos en el filme.

Capítulo 3. Caso práctico, Documental de boda

El escoger este caso es para demostrar en específico una actividad donde se exponen las técnicas, la composición y lo importante que sea tomada como un objeto de estudio por las Ciencias Sociales y la Comunicación la *fotografía en movimiento*; donde no hay tiempo para recrear escenas, sino que estas suceden y hay que estar en el mejor lugar para abordarlas, porque tiene un enorme valor el recordar a las personas y sus bodas.

Es tan importante el tema porque es un acto social que ocurre todos los años, todos los fines de semana, al menos desde que yo recuerdo con la boda de mis padres en 1990. Es un tema muy delicado y al que muchos realizadores audiovisuales no le han dado la importancia debida y ha quedado apartado a un quehacer manoseado y sólo por una remuneración económica cualquiera.

Tal vez nuestra idiosincrasia nos permita decirle fotógrafo a todos aquel que sepa usar mecánicamente una cámara. Pero, esta investigación busca ir más allá de eso, a cumplir con el lenguaje del cine “Más bien lo veríamos como una forma de lenguaje aún no evolucionada que se inserta en una civilización avanzada y, tal vez, capaz por consiguiente de tomar un camino de evolución original...” (Marcel Pág. 21) en otras palabras, para el siglo XXI la cultura visual termina siendo escasa.

Es necesario adentrarse a la fotografía, es necesario saber comunicar. Requiere un estudio profundo, requiere una entrega completa, es una vocación compleja, bellísima pero de mucho compromiso, compromiso con un mensaje, compromiso con vivir lo que se transmite. Debemos estar atraídos a la belleza, hay que tener especial atención a el número de oro, a la Divina Proporción de Fibonacci.

Toca a los profesionales de la comunicación canalizar esos mensajes, estructurar un plan, crear proyectos que puedan llevar ese propósito a su cúspide. Y las posibilidades son infinitas y complejas como infinito y complejos son los públicos, las almas, las culturas. Hay que tomar la Comunicación como la médula espinal para cambiar paradigmas, educar, fascinar, transformar. Debemos de tener en cuenta que el mensaje más buscado de la humanidad sale de nosotros los comunicadores, de la fotografía sea fija o en movimiento.

La *fotografía en movimiento* en el documental de boda ¿Por qué? ¿Para qué? Se puede decir que el hacer video de boda –como muchos le dicen- es un camino que elegí para demostrar que ni todas las bodas son iguales, que ni te hacen menos o más profesional documentarlas, que es un terreno con lenguaje cinematográfico, pero sobre todo para dar un “camera-stylo” de humanizar, de sensibilizar un episodio social y cultural.

Se vive en una cultura diseñada para no poner por delante prioridades, el modelo de vida está en función de aparentar para ser aceptados y, al mismo tiempo a veces sin procurarlo, estamos cubiertos por una serie de prejuicios y estereotipos. Se ha impactado por una serie de mensajes a lo largo de la vida que han definido el círculo que nos rodea, ha definido los estándares que tenemos que alcanzar, la música que debemos escuchar, la filosofía que debemos adoptar, la ropa que debemos usar. Hemos sido diseñados para consumir.

La ciencias sociales y de la comunicación son las esferas que tienen la posibilidad de ayudarnos a reestablecer nuestras prioridades, reencontrar caminos alternos y acomodar nuestra búsqueda. Esferas que pueden complementarse o contradecirse mutuamente, no se sustituyen y se enriquecen mutuamente. En este trabajo práctico se pretende esto, mostrar principios fotográficos como objeto de estudio y una necesidad de educar a las personas para consumir –y producir, por qué no- imágenes de mejor manera.

Es proceder a un recuento y estudio de los procedimientos visuales empleados por el cine, esto desde un punto de vista antes que nada estético; el de espectador-crítico que juzga las obras a posteriori, pero que intenta implementar a priori lo aprendido como realizador y comunicador de Documental de boda.

Conviene precisar que cuando se habla de *fotografía en movimiento* en el documental tratamos con arte, por la división ya hecha en el capítulo anterior, y el arte no es algo que este bien o mal, sólo hay recomendaciones y un sin fin de estilos de los que podemos aprender y coleccionar las partes que nos parezcan importantes y crear la propia.

Así entonces, se comparte una teoría de producción sobre El documental de boda y la fotografía en movimiento, utilizando las fases por antonomasia de la producción audiovisual (preproducción, realización y postproducción)

1.1 Preproducción

Comprende todas las acciones que se llevan a cabo antes de iniciar el registro de las imágenes. Si se piensa en el documental como un 100% esta fase tiene para el 20% aquí se marcará el camino a seguir.

Hay dos tipos de público.

1. El primero son las parejas que no han tenido la educación necesaria para exigir algo diferente a lo “común” sólo repiten costumbres, acciones y buscan el precio que se acomode a su presupuesto, algunos echan de menos la profesión del videografo y/o fotógrafo y, que de alguna manera, son los que mantienen a que el rubro sea manoseado y no se le ponga la atención y la calidad que se merece. Hasta puede ser una causa por la que no se haya tratado el Documental de boda como objeto de estudio, en fin.

2. El segundo, son las parejas que valoran sus recuerdos, que se han preocupado por ser recordados como humanos, que su boda la organizan con una especial atención, que entienden que no hay que casarse porque no queda de otra. Estas parejas que se detienen a hacer una búsqueda sobre las opciones de video de boda son con las que vamos a trabajar y para las que querremos hacer un documental, ya no digamos extraordinario, sino con estándares de calidad cubiertos por un lenguaje cinematográfico. Estas parejas no son nuestros clientes son nuestros amigos, somos los invitados que siempre tendrán una cámara en las manos. Y desde ese lugar de invitado empezaremos a trabajar porque si ellos nos presentan a sus demás invitados por nuestro nombre y no como “el videografo o el documentalista” las miradas, gestos y sentimientos que logremos captar son más reales son *cinema verite*

Bajo tal acotación, nos encontramos que para el documental de boda no existe un guión preestablecido, pero las formas de producción y realización están bajo un itinerario (vease ejemplo) que previamente se debe solicitar a la pareja, que si es una pareja como la segunda clasificación que antes se definió seguramente lo tiene contemplado y no hay problema alguno.


ENLACE RODRIGO & VERONICA

Tequisquiapan, Sabado 16 Agosto 2014

| Sabado, 16 Agosto 2014 | | | | | |
|----------------------------|---|---|---|---|---|
| | ACTIVIDAD | PROVEEDOR | LUGAR | DETALLE | COMENTARIOS |
| 07.45 - 10.15 | PELUQUERIA Y MAQUILLAJE | Dalia Galindo | Hotel Villa Antigua Carretera San Juan del Rio Tequisquiapan Km. 11.5 Tel: +55 (0) 1 414 273 33 22 | Ester, Patricia Pascuala y Veronica | Peinado y Maquillaje |
| 09.30 - 10.00 | FOTOS RODRIGO | Jhon Esquilla / Pedro Garcia (Móvil: 044 55 16 77 49 86) | Casa Tx Calzada de Guadalupe No. 120 Fto. Granjas Residenciales Tequisquiapan, Querétaro | | |
| 10.45 - 12.15 | FOTOS VERONICA | Jhon Esquilla / Pedro Garcia (Móvil: 044 55 16 77 49 86) | Hotel Villa Antigua Carretera San Juan del Rio Tequisquiapan Km. 11.5 Tel: +55 (0) 1 414 273 33 22 | Suite Nupcial | Preparar cava en la Suite |
| TRANSPORTE | 12.15 Coche novia - salida Villa Antigua a Iglesia - Alfonso y Patricia coordinarán la hora de salida | | | | |
| 13.00 - 14.00 | CEREMONIA RELIGIOSA | Trio Cuerdas Sonus | C/ N.Sra. del Perpetuo Socorro Fraccionamiento Los Viñedos Tequisquiapan, Querétaro | | Musica - Trio cuerdas Sonus |
| 14.00 - 14.30 | FOTOS FAMILIA | Jhon Esquilla / Pedro Garcia (Móvil: 044 55 16 77 49 86) | C/ N.Sra. del Perpetuo Socorro Fraccionamiento Los Viñedos Tequisquiapan, Querétaro | Fotos a la salidas de la ceremonia en la Parroquia o fuera | Nelly - coordinar fotos de grupo (Móvil: +52 1 81 1050 2606) |
| TRANSPORTE | 14.00 Coche novia - salida Capilla a Tequisquiapan | | | | |
| 14.30 - 15.30 | CÓCTEL | Sergio Massieu G&D Events | Casa Tx Calzada de Guadalupe No. 120 Fto. Granjas Residenciales Tequisquiapan, Querétaro | Entrada casa Rodrigo / cactario | |
| 15.30 - 17.30 | BANQUETE | Casrpa Casa Blanca Sergio Massieu | Casa Tx Calzada de Guadalupe No. 120 Fto. Granjas Residenciales Tequisquiapan, Querétaro | Entrada novios Tarta Nupcial? Reparto regalos | |
| 17.30 - 18.00 | BAILE NUPCIAL | | Casa Tx Calzada de Guadalupe No. 120 Fto. Granjas Residenciales Tequisquiapan, Querétaro | | |
| 18.00 - | BAILE / DJ | | Casa Tx Calzada de Guadalupe No. 120 Fto. Granjas Residenciales Tequisquiapan, Querétaro | DJ Disfraces Resopon - 2 am | |
| TRANSPORTE | Autobus dara vueltas a los hoteles desde la casa ida y vuelta a partir de las XXX | | | | |
| Números de contacto | Novios: Veronica Molina - móvil español: +34 652 907002, móvil inglés: +44 7983 502825 / Rodrigo León - móvil mexicano: tbc móvil inglés: +44 7837 990674 Padres Novia: Pepe Molina - móvil español: +34 665 808844 / Pascuala Marchán - móvil español: +34 619 790615 Hermanos y cuñada novia: Patricia Molina - móvil mexicano: tbc / español: +34 665 809072 / Daniel Molina - móvil español: +34 665 808993 / Ester Belda - móvil español: +34 626 640404 Padres y hermano novia: Alfonso León (hermano) - móvil mexicano: +52 15554333861 / Pepita Morales - móvil mexicano: +52 15554033212 Taxis: Parada Taxis Tequisquiapan - tbc | | | | |

Es muy importante tener toda la comunicación posible con la pareja. Hacer una entrevista previa ayuda a tener información sobre ellos como personajes y acciones que hay que tener en cuenta mientras estamos realizando. En ese momento no habrá tiempo de repetir nada, las cosas suceden y debes estar alerta siempre.

La exploración o scouting en inglés, no es más que conocer mejor que nadie donde será la ceremonia, que entradas de luz tiene, hacer pactos con la gente encargada del lugar, ya sea una iglesia, jardín, casa, etc. El estar familiarizado con el lugar da una tranquilidad para moverse en el área. Vale la pena saber y cronometrar tiempos de un lugar a otro, desde que ellos se visten, a ella la maquillan, peinan hasta la ceremonia y la recepción.

Lo conveniente es que se platique con ellos sobre las distancias, que ellos se arreglen muy cerca el uno del otro ayuda a prevenir que no lleguemos a cubrir a uno u otro o haya un imprevisto en lo que llegamos de un punto a otro, si se visten en un mismo hotel en diferentes habitaciones a nosotros nos conviene porque sólo hay que movernos de habitación, lo que hace que el documental tenga muchos más momentos de ambos.

Las locaciones para la entrevista o la sesión previa son claves para nuestra estructura de documental, desde aquí se debe saber decidir bien donde voy a tener a mi pareja porque la siguiente pareja que nos quiera contratar debe sentirse identificada a nuestro estilo, siempre el proponer cosas nuevas, el ver películas aunque no sean documentales ayudará, al fin esta etapa previa al día de la boda puede ser mejor controlada. Rentar locaciones nunca es una mala idea cuando vale la pena.

La anticipación es la clave en el documental de boda; preguntar y preguntar es lo único que te ayuda a estar consciente en todo momento.

Los alimentos, la hora de la comida llegará durante el evento, nadie se quedará sin comer y menos el documentalista. Las experiencias son infinitas, pero si algo es muy común es que en esta cuestión de menospreciar al personal del video de boda los meseros son el principal enemigo al momento de realizar. Para eliminar esto se habla tiempo antes con la pareja o con el Organizador de la boda “Wedding planner” y se acuerda a tiempo para evitar este mal rato que se puede pasar sin el receso de la comida. Sólo hay que hacer un acuerdo para que se nos destine un área para comer, no importa si no es en una mesa con los demás invitados, puede ser en la cocina u otro lado, la cuestión es hacer funcional el tiempo destinado a comer. Este tiempo fuera de la boda siempre ayuda a despejar las ideas, es muy favorable para volver con más creatividad y disposición.

Los viáticos, hay que asegurarse de haber hecho un presupuesto donde separemos por completo esta parte. Frente a la creencia popular, un documentalista de bodas, no se ciñe exclusivamente a las horas de trabajo durante el día de la boda. Funcionamos como una empresa y como tal hay una serie de gastos que hay que cubrir. El tiempo se paga. Las horas de promoción, la búsqueda de clientes y acuerdos con los novios, con los proveedores, los gastos en material y la renovación de equipo por su consiguiente desgaste, los cursos de formación para ofrecer mejores servicios evitando el estancamiento técnico y creativo, el transporte, las horas de selección y edición de las imágenes, las reuniones con nuestra pareja y así un largo etcétera que hacen que el resultado sea óptimo y satisfactorio.


El presupuesto, cuando se inicia en este negocio lo mejor es tomar un camino con clientes como los que se proponen en este trabajo, esos clientes que se consiguen con una excelente atención y con mucho amor a hacer este trabajo, donde el fotógrafo, el documentalista y el secretario pueden ser una misma persona. Hay cada día más posibilidades de tener un equipo de video propio por ello cada día hay más documentalistas en escena y con precios de todos tipos y con estilos diferentes, lo único que nosotros vamos a encontrar es personas y clientes que compartan nuestra visión, hay videografos y documentalistas para todos, lo importante y objetivo de este trabajo es que hay bases que deben estar claras por el bien de una mejor cultura visual. El precio que se propone de inicio es de 20,000 pesos mexicanos que incluye: una entrevista o sesión previa (como antes se menciona, ayuda a juntar ideas para incentivar la creatividad y conocer mejor a la pareja) la cobertura de principio a fin de la boda, no nos perdemos nada, tenemos más material para trabajar y el que una pareja este con la completa tranquilidad de que se ha cubierto la totalidad de su día especial.

Cada quien es libre de elegir en qué distribuye los gastos de la celebración de su boda, pero hay que tener en cuenta que los momentos y recuerdos son efímeros en nuestra memoria pero perdurables en el documental, por tanto, una buena cobertura hará que esas vivencias no queden en el olvido. Pensar en todo lo que hay detrás de un trabajo de este tipo le da un mayor valor; hay que contemplar los gastos, las horas de trabajo y valorarse como profesional, como creativo.

El contrato, argumentando lo antes dicho, se esta frente a dos amigos que se van a casar, no es necesario hacer un contrato con un sin fin de apartados legales, ellos están confiando en nuestra mirada, en nuestro trabajo previo que ya han visto y por el cual se contrata, no hay razón para enfermarse ese día, ni fallar en ninguno de los aspectos que a nosotros nos incumbe, si los tomamos como parte de nuestra familia nadie tendría porque tener problema alguno. Reiterando con clientes como los mencionados en un inicio. En caso de falla se resuelve platicando y negociando, esta podría ser tal vez en el equipo electrónico, son maquinas y se entiende, pero hasta eso debemos de probar previo a una cobertura, en fin, si nosotros mismos no creamos el miedo o fallas no pasarán, o nos llevamos dos cámaras por si una falla la otra debe funcionar. La cuestión es dar tranquilidad a la pareja de que no sucederá nada malo y tendrán el mejor de los recuerdos de su boda. Se anexa el comprobante de pago utilizado.

| | | |
|---|--------------------------------|---|
| CLIENTE SOLICITA DIR. TELS EMAIL'S | | |
| FECHA DE PRODUCCIÓN: | | CIUDAD DESTINO/LOCACIÓN: |
| COMPROMISO 1. Sesión previa 2 Cobertura del evento 3 Mediometraje, alta calidad, dur. de 25 min 4 Cortometraje, alta calidad, dur. 5min (Este será publicado en el sitio www.pedream.com una vez entregados los archivos) 5. La pareja recibirá todo el material recopilado de su boda para lo cual debe proporcionar un disco duro con 100Gb mínimo como espacio disponible | | ENTREGA 1. Se entregarán ambos videos en Pen drive y/o por internet, a convenir con la pareja 2 Entrega 25 días hábiles posteriores a la fecha del evento. |
| OBSERVACIONES | | FECHA Y FIRMA DE RECIBIDO POR PARTE DEL CLIENTE |
| COSTO TOTAL: | | VIATICOS/GASTOS EXTRAS: A CONVENIR |
| FECHA ANTICIPO: _____ MONTO: \$ _____ | <input type="radio"/> EFECTIVO | <input type="radio"/> DEPOSITO |
| SEGUNDO PAGO : _____ MONTO: \$ _____ | <input type="radio"/> EFECTIVO | <input checked="" type="radio"/> DEPOSITO |
| | | <input type="radio"/> TRANSFERENCIA |
| | | <input type="radio"/> TRANSFERENCIA |
| DECLARA EL CLIENTE ESTAR ENTERADO Y DE ACUERDO CON LOS MONTOS Y FECHAS DE PAGO, Y QUE EN EL CASO DE EXISTIR UN RETRASO EN EL PAGO FINAL, SE GENERARA AUTOMATICAMENTE LA CANCELACIÓN DE LOS SERVICIOS, ASI MISMO SE DESLINDA DE CUALQUIER ACCIÓN LEGAL | | |

ENTERADAS LAS PARTES DEL CONTENIDO Y ALCANCES LEGALES DEL PRESENTE DOCUMENTO, LO FIRMAN DE CONFORMIDAD.


 PEDRO GARCIA
 (PEDREAM)

El equipo técnico, antes se pensaba que entre más equipo se utilizara se era más profesional o no, eso no es cierto, entre menos equipo y más pase desapercibido es mucho mejor para confrontar a las personas, estamos trabajando con humanos, no hay actores en estos documentales, lo único que tenemos que saber hacer es no imponer con un equipo que sea tan grande que intimide a propios y extraños. Filmar no es supervisar lo que pasa en el visor de la cámara. Es, por el contrario, estar presente en lo que uno filma, volverse sensible a la presencia de la persona filmada, ser receptivo de forma instintiva, animal, a su

respiración. El otro no está detrás de un cristal: comparte un espacio y una duración con el cineasta. La elección de estar solo, ser dos o tres participa en la creación de una cierta cualidad de presencia. En todos los casos, el arte, o el secreto, del cine directo consiste en estar atento a la singularidad del instante, a su “fractura”

El equipo hay que limpiarlo, cargar baterías, formatear tarjetas y dejar listo un par de días antes a la boda, que no falte nada, es nuestra herramienta de trabajo y hay que tenerla en las mejores condiciones y lista para salir el día de la realización.

Por fortuna ahora hay un sin fin de posibilidades, pero se recomienda una cámara de fotografía que graba video en alta calidad, la marca es Canon, modelo 60D y que debe tener un costo actual neto de 8000 pesos, a la que le agregue un par de lentes luminosos 18-35mm y 50mm 1.8 de diafragma ambos cuestan 13000 pesos, un estabilizador para ponerla en el hombro por 1000 pesos y compre memorias y baterías de sobra para nunca tener un problema con ningún cliente porque falle una memoria o una batería, esto por 3000 pesos, una grabadora de audio 2000 pesos y un ordenador con el software para editar por 15000 pesos. Este es el gasto inicial en dinero de un proyecto como documentalista de boda, no le podemos llamar inversión porque no se esta pagando un coste cada mes, ni se tiene que renovar en cosas. Lo único en lo que si se debe invertir es en los cursos de formación para ofrecer mejores servicios evitando el estancamiento técnico y creativo; esto es lo que forja un mejor trabajo y enriquecerá la cultura visual.

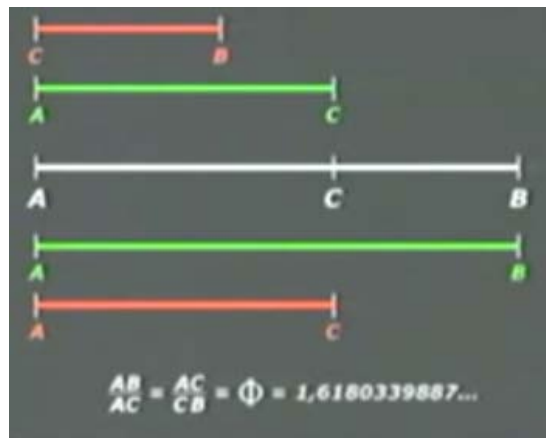
3.2 Realización

Llegado el día del en que se ubica el 10% del documental. Una vez atendidos los detalles de la preproducción, aquí sólo queda componer y de ser necesario afrontar y resolver los imprevistos. La remuneración económica está en que ese día tengamos el lugar y el momento idóneo, como documentalistas y fotógrafos sólo se tiene una cámara, una grabadora, un par de ojos y una cabeza. Si hacemos caso en la realización del capítulo 2 de esta investigación el resto se une en el montaje o edición.

La composición, una fórmula que funciona es que si se hace fotografía en movimiento para personas, sólo hay que saber cual es la belleza y armonía para el ojo humano, entonces se encuentra un tema del que se habla mucho en carreras como matemáticas, física, arquitectura o diseño y que en la fotografía es primordial. El saber qué atrae a los ojos, será un conocimiento a nuestro favor.

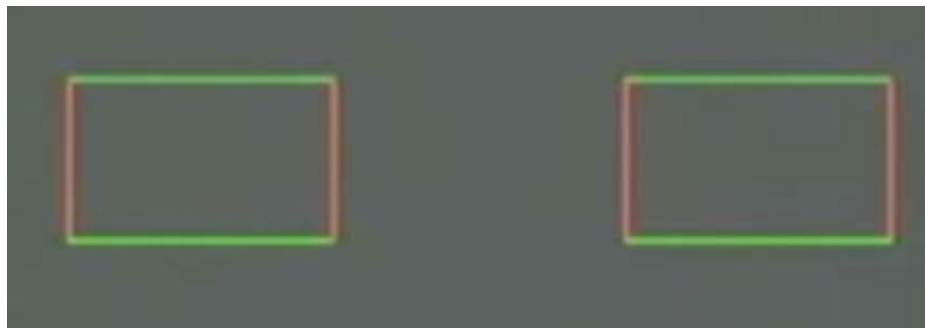
Hay un número que rige la disposición de los pétalos de una rosa, que se esconde en la partituras de música y tras la Monalisa de Leonardo Da Vinci, que define la estructura microscópica de algunos cristales. Este número lo encontramos en el simple hecho de que a partir de cualquier número sumémosle el siguiente en orden ascendente. Empezando del cero: $0+1+1+2+3+5+8+13+21+34+55\dots$ (obtendremos un secuencia numérica infinita formada por números cada vez más grandes) y el número del que se habla lo encontraremos dividiendo cada termino entre el anterior, con este sencillo calculo a medida que se realiza en los términos ascendentes de la secuencia se va aproximando a un número cuyos decimales son infinitos (1.618033) a lo que conoceremos como el número Phi, porque el descubrimiento de este extraño fenómeno matemático fue del italiano Leonardo Pisano más conocido como Fibonacci a principios del siglo XIII. Sin embargo, el numero Phi ya había sido descubierto por el griego Euclides 1500 años antes, para ello Euclides se sirvió de una recta imaginaria, imagino un punto concreto que dividiera la recta en dos segmentos más pequeños, ambos deberían tener una proporción concreta que se definían de la siguiente manera:

La relación entre el segmento mayor y la recta debía ser la misma del segmento menor y el mayor, y la división de ambas longitudes independientemente del tamaño de la recta inicial daba lugar a un número, el número Phi.

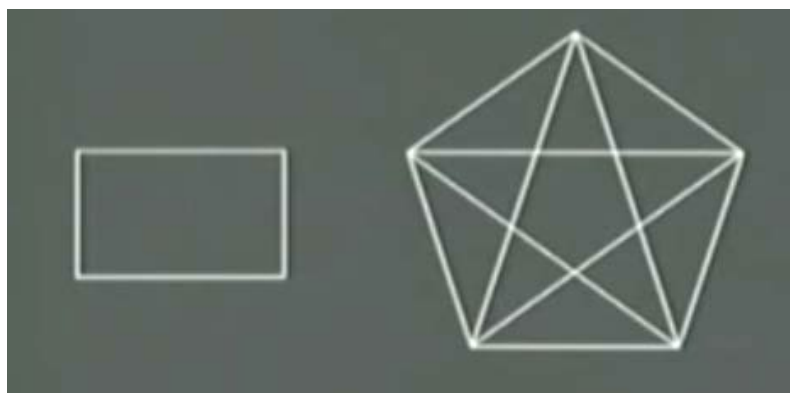


Así se definiría una proporción, la divina proporción. Su divinidad es un atributo otorgado por otro matemático italiano Luca Pacioli en el siglo XV. Divina por encontrarla en los más diversos lugares de la naturaleza y en las más extensas obras de arte. El hombre no sólo la ha descubierto sino que se ha valido de ella para la creación estética.

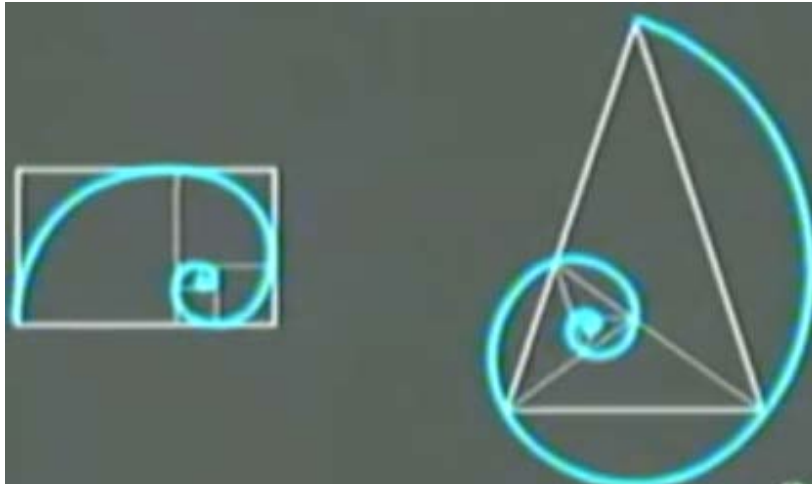
Un ejemplo de creación geométrica es el rectángulo áureo construido a partir de dos segmentos cuya proporción es Phi.



Por otra parte en el pentágono regular se esconde esta misma proporción, la relación entre sus lados y diagonales esta definida también por el número Phi, en el interior se encuentra el triángulo áureo.



Aún así la geometría tiene más sorpresas, si se dividen ambas figuras, el rectángulo y el triángulo, se obtienen progresivamente rectángulos y triángulos áureos más pequeños, en su interior va configurándose una misma figura, una espiral logarítmica que también se asocia con Phi y se encuentra en los más variados lugares de la naturaleza por ejemplo en las botánica, la mayoría de las flores poseen 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 pétalos. Algo extraño, pero que responde bien a esa armonía y belleza que buscamos en la fotografía en movimiento.



Los encuadres constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla (MARCEL. P. 41)

La puntualidad, si hay un enemigo del documentalista es el tiempo, la reacción o el momento más importante se te puede ir en un parpadeo, el tener tiempo de sobra en el inicio deja que la creatividad y trabajo fluya sin estar filmando a diestra y siniestra, eso si, siempre hay que tener la cámara en las manos con el pulgar listo para presionar “rec”

Observación, es como si se cruza la calle, el estabilizador en el hombro con la cámara va con el objetivo tirando hacia enfrente listo para filmar cuando sea necesario, se propone no filmar todo el tiempo, ya que es innecesario y no redituable, esto es un negocio, al llegar a descargar esos archivos filmados se tendran tiempos muertos y se reitera que el tiempo es clave en el documental y en la producción audiovisual, este genera dinero y no hay que darse el lujo de desperdiciarlo. Se debe mantener en todo momento un flujo de trabajo donde las horas de filmación sean las necesarias.

El documental de boda permite ser directores, fotógrafos y editores a la vez, siempre hay que estar un paso adelante, pensando en como terminará la película, el hecho de que aquí no se cuente con un guión establecido, aún cuando tengamos de ventaja una entrevista o sesión previa lo adecuado es siempre ir hilando una historia. Si se pone dedicación y amor a lo que se hace, se siente qué momentos son los que atraen a las entrañas, a lo que nos hace sentir como humanos. Hay que escuchar lo que se dice y apuntarlo, es una buena recomendación cuando se inicia.

3.3 Postproducción

Este subtema es el 70% del documental, es de vital importancia, de este va a depender que se separe al documental del reportaje periodístico o del testimonial, es el tiempo de reflexión a posteriori para montar todo lo documentado que esto le da el derecho de valorarse como arte. He aquí que se entienda el montaje como la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración.

El proceso de montaje suele llevar aún más tiempo, el día de realización en un documental las cosas pasan conforme al tiempo, nada se detiene, en este caso los días frente al ordenador se vuelven constantes, eso si, porque se está en un proyecto que utiliza el montaje expresivo, que busca sentimientos, sensaciones, emociones, ya que si hablamos de un montaje narrativo estaríamos frente a una edición lineal, a reunir planos en una secuencia lógica o cronológica.

El montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en fin: lejos de tener por objeto ideal desdibujarse ante la continuidad facilitando al máximo las relaciones más elásticas de un plano a otro, por el contrario, tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y a hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vivida en él la idea expresada por el realizador y traducida por la confrontación de los planos (MARCEL. P. 144)

El tiempo recomendado en este proceso es de 25 días hábiles para entrega final. Si algo tiene un proyecto propio es tener la libertad de deliberar tiempos, como se ha visto y si se toma en serio se esta haciendo arte y el tiempo debe ser el necesario para hacer pruebas y estar lo más convencidos que el documental cumple las expectativas que queremos.

La manera de manejar este proceso es la siguiente: en el momento que termina la boda se debe tener un disco duro, que previo se le solicita a la pareja (viene en un apartado del comprobante de pago) se descarga cada tarjeta de memoria utilizada durante el día de boda, se les entrega y ya se puede partir. Después en otro disco duro se hace un segundo respaldo de las memorias, con esto se previene que si el disco propio sufre algún daño o percance se tiene el disco de la pareja y pedirle los archivos. Siempre prevenir, un paso antes es la clave del documentalista.

En este caso se deja pasar una semana después de la boda para comenzar con el trabajo de montaje. Semana en la que se piensa y escribe los momentos que en lo personal hacen sentir una complicidad con la pareja. Es el momento del guión. Pasada la semana se selecciona el material, archivo por archivo, las partes que narren la historia de acuerdo con lo escrito la semana previa, esta labor lleva la mayor parte del tiempo en el proceso de producción. Aquí se llegan a encontrar escenas que ya se había borrado de la cabeza en el guión mental, pero suman para tener el mayor número de información posible, que refuerzan el guión y que por consecuencia hacen surgir nuevas ideas.

Es un arte el montaje mismo, ya que crea movimiento, con los ojos sólo se ve una escena muy general, pero el hecho de crear una conversación como por ejemplo cuando los novios están en el altar y ver expresiones de ella y de él, eso empieza a cambiar nuestra percepción corriente por sucesivos movimientos de atención.

Los audios; el tema del sonido debe tener una mención especial. Se describe: el sonido pone a disposición del film un registro descriptivo muy extendido. El sonido, en efecto, puede ser utilizado como *contrapunto* o como *contraste* respecto de la imagen, y en cada uno de estos rubros, de un modo *realista* o *no realista*: inmediatamente esto le brinda al realizador, según vemos, *cuatro modos posibles de organización de las relaciones imagen-sonido*, en lugar solamente de la imagen de la película muda. Además, el sonido no sólo puede provenir de una fuente visible en la pantalla sino también de una fuente *fuera del campo (sonido en off)*.

En resumen, estos son los distintos aportes del sonido al cine documental:

El realismo o, mejor dicho, *la impresión de realidad*: el sonido aumenta el coeficiente de autenticidad de la imagen.

La continuidad sonora: cuando la banda imagen de una película es una continuidad de fragmentos, la banda sonora en cierto modo restablece esa continuidad, tanto en el nivel de la simple percepción como en el de la sensación estética; la banda sonora, en efecto, por naturaleza y necesidad, es mucho menos fragmentada que la imagen: suele ser relativamente independiente del montaje visual y estar mucho más conforme con el

"realismo", en lo que se refiere al entorno sonoro; por otra parte, el papel de la música es primordial como factor de continuidad sonora, tanto material como dramática;

El empleo normal de la palabra; en cierta medida libera a la imagen de su función explicativa y le permite dedicarse a su papel expresivo y hacer inútil la representación visual de cosas que se pueden decir o evocar; *la voz en off* brinda al cine el amplio campo de la psicología y posibilita la exteriorización de las ideas más íntimas

El silencio se considera un valor positivo, y sabemos el papel dramático relevante que puede desempeñar como símbolo de muerte, de ausencia, peligro, angustia o soledad. El silencio, mejor aun que una música invasora, puede marcar con fuerza la tensión dramática de un momento. *Las elipsis posibles del sonido o de la imagen* gracias a su dualismo. "El cine mudo ya simulaba el silencio, pero el sonoro puede traducirlo a través del ruido, mientras que el mudo traducía el silencio con silencio. El cine mudo escenificaba el silencio. El sonoro le da el habla (E. Morin, *Le cinema ou l'homme imaginaire*, pág. 141); "El cine sonoro inventó el silencio" (R. Bresson, *op. cit.*, pág. 47)

La yuxtaposición de la imagen y del sonido como contrapunto o como contraste, el *asincronismo* realista o no y el sonido en off permiten la creación de toda clase de metáforas y símbolos (MARCEL. P. 126)

La música, mientras no está justificada por un elemento de la acción, constituye un material expresivo especialmente rico. Su función la podemos dividir en tres: Rítmica, reemplazo de un ruido real. Dramática, la música interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionarle al espectador un elemento útil para la comprensión del episodio. Y lírica, la música puede contribuir también a reforzar con vigor la importancia y la densidad dramática de un momento o de un acto dándole una dimensión lírica que es específicamente apropiada para generar: la apertura de una ventana al sol y la felicidad. (MARCEL. P. 137)

Por estos factores del sonido el documental se separa del video de boda, de hacer arte a sólo escoger una canción y encima de ella montar la filmación. El hacer documental no es sencillo, es una tarea compleja y de mucho compromiso, y el documentar momentos tan puntuales en la vida de una persona también lo es.

Hay que retratar documental de boda con características que ocupe el cine, innovemos a partir de él, no creemos cosas pseudo-originales “no hay nada nuevo bajo el sol” dice la misma Biblia. Adoptar conceptos para dejar una huella que sea objeto de estudio y que poco a poco vaya aumentando nuestra cultura visual.

Conclusiones

Después de este recorrido por el cine documental con toda su conformación desde las primeras escenas mudas pero no por ello, sin una carga de significado, hasta el cine sonoro acompañado del color mostrará la realidad en cada momento. Contribuirá de manera social a establecer no sólo una única percepción: la del director sino la de los miles de espectadores que pueden decodificar imágenes, ver sentimientos donde se realzan estos, seguir una secuencia del filme y saber que lo artístico no se desliga de la realidad.

La cine-fotografía en su ascenso *resignifica* cualquier tipo de foto no sólo la de un hecho captado sin el menor alterador posible hasta la que se vale de toda una serie de modificadores, con el muy claro propósito de revelar una realidad, una propuesta. Entre esos *ojo* y el medio se guarda el encuentro entre ambos, de todo esto sale un momento de la realidad captado, mismo que ya no será el de antes de la filmación, ahora nos cuenta todo un presente.

Y finalmente, lo que hago día a día desde hace dos años y, que al final se convirtió en mi tema de investigación, la cinefotografía en el documental de boda. Donde la dificultad mayor reside en sintetizar todo lo que he hecho en este tiempo en unos cuantos párrafos, creo aún queda mucho que aprender y este sólo es el camino para que mis compañeros de generaciones posteriores en la carrera puedan emprender un proyecto personal.

Creo que es el mejor momento para haber hecho este trabajo porque aún con las dificultades de volver a retomar la investigación junto experiencia e investigación en un mismo documento; ingredientes que tienen todas las investigaciones sobre cine, la historia es de quien la cuenta, no es para que nadie se asombre que los libros, revistas y demás artículos sobre cine, fotografía, cinefotografía, arte, documental se separan y se escriben de acuerdo a las vivencias de los autores, tanto del que las escribe como de quienes son de quien escriben, no hay una receta a seguir para hacer cinefotografía documental.

Y al leer todos estos puntos de vista e intentar dar uno personal ha sido difícil, pero necesario para que a este tema se le ponga más atención como objeto de estudio.

Al finalizar este estudio resulta evidente que el cine dispone de un lenguaje a la vez accesible pero complejo, capaz de transcribir con riqueza y precisión los sentimientos y las ideas en las bodas. No obstante, la expresión del contenido de los sentimientos, emociones, pensamientos plantea delicados problemas: quisiera recuperar una frase muy común cuando algo nos sorprende demasiado y decimos “esto no se puede describir con palabras” el cine, condenado a una estética fenomenológica, obligado a describir desde afuera los efectos objetivos de las conductas subjetivas, debe esforzarse por sugerir más o menos simbólicamente los contenidos mentales más secretos y las actitudes psicológicas más sutiles. No obstante la palabra siempre le complementara (aun en la época del cine mudo, en forma de intertítulos) y siempre ha tenido que recurrir a equivalencias expresivas para hacer penetrar al espectador en la interioridad de los personajes, un lenguaje que hay que tener en cuenta para elaborar siempre cine y/o video.

El cine desde su nacimiento ha ido evolucionando, elaborando un lenguaje y conquistado una sencillez y una libertad nueva, venida a más gracias al mundo actual y sus posibilidades, el público tiene más elementos para interpretar este lenguaje.

Y hay que entender que este lenguaje es diferente al lenguaje verbal o escrito, se ha reunido aquí experiencias e historia, pero el trabajo de elaboración de la imagen es muy importante y va más allá de representar la realidad a través del mecanismo de una cámara. Ahora hay cámaras al alcance de cualquiera, y hasta en dispositivos como el celular por lo que cobra mayor importancia el sentar bases para que no se tome a la ligera.

Habría que hacer la pregunta ¿acaso se tendría que comprobar que la experimentación de los recursos de este lenguaje, para el cine habría sido nada más que balbuceos? Se responde quizá no, pues se comprueba que la evolución de la imagen a la realidad no es ni cronológica ni homogénea: además que por la poca investigación que se ha hecho, sólo les incumbe a unos pocos.

Y dentro de esta evolución se llega a un período inclinado hacia un lenguaje (imagen, montaje) marcado por los sentidos, o como se le llama en el tercer capítulo de esta investigación “expresivo” con una visión plástica desligada de la narrativa.

Después de preguntarse a dónde va el documental de boda. Se concluye que va muy lejos, porque las bodas son un negocio, una industria con grandes exposiciones donde hay un sin fin de proveedores de vestidos, banquetes, limosinas, carros clásicos, trajes, jardines, dj, fotografía, video y cualquier cantidad de parafernalia, pero se debe quedar muy bien asentado que este trabajo va en un camino diferente a ser un servicio, esta basado en que hay una relación de personas, es un documento social y por qué no, también en arte.

Los clientes que interesan no tienen mucho problema, al menos la mayoría. Hay que ser francos, a la hora de casarte se despilfarra mucho dinero. No hace falta tanto presupuesto para tener una boda genial. La gente que lo valora de verdad no tiene problema. Todo depende de cómo proyectar el negocio.

Dado el desarrollo rápido y gigantesco de los medios de comunicación, el ocupar un lenguaje cinematográfico está convirtiéndose en algo necesario para cultivar una cultura visual en un mundo que está lleno de imágenes por todos lados "La institución cinematográfica no es sólo la industria del cine (que funciona para llenar las salas) es también la maquinaria mental —otra industria— que los espectadores 'habituados al cine' han interiorizado históricamente y que los hace aptos para consumir películas (MARCEL P. 262)

BIBLIOGRAFÍA

BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, 187pp

BIENVENIDO, León. *Dirección de documentales para TV*, España, Ediciones Universidad de Navarra, 2009, 223pp

BRESCHAND, Jean. *El documental, la otra cara del cine*, Barcelona, Ed Paidós 2002, 98pp

MUNGUÍA, Irma; SALCEDO, Jose Manuel, *Manual de técnicas de investigación documental*, México, SEP/UPN, 1985, 233pp

MARCEL, Martín, *El lenguaje del Cine*, Barcelona, España, Ed. Gedisa, 2002, 270pp

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad*. Barcelona. Ed. Paidós, 1997, 389pp

OJEDA, Ramón, *Manual de técnicas de investigación*. México, Ed. Acatitla, 2010, 130pp

RABIGER, Michael, *Dirección de Documentales*. Madrid, Ed. FORTV, 2005, 579pp

Cibergrafía

BECQUER, A. *El documentalismo fotográfico*, Argentina, 2002

<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/bequer2.htm>