



UNIVERSIDAD POLITECNICA SALESIANA

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACION
CARRERA DE ARTES DE LA IMAGEN**

PROPUESTA DE DIRECCION DE ARTE PARA EL VIDEO DOCUMENTAL “CUENCA: PATRIMONIO CULTURAL ONCE AÑOS DESPUES”

Tesis previa a la obtención del título
de Licenciado en Artes de la Imagen,
especialidad en Dirección de Arte

Autor: Gerardo A. Vélez Viteri.

Director: Lcdo. Jorge Galán.

Cuenca – 2010

RESPONSABILIDAD

El autor de la presente tesis se responsabiliza del contenido de la Investigación.

.....
Gerardo A. Vélez Viteri

CERTIFICACION

Certifico que la presente tesis fue
desarrollada por el alumno
Gerardo A. Vélez Viteri., bajo mi dirección

.....

Lcdo. Jorge Galán

AGRADECIMIENTOS

A Lcdo. Jorge Galán, quien como Director del Trabajo de Grado, maestro y amigo, me ha ayudado a trazar mi camino profesional.

A los entrevistados en este video por su comprensión y colaboración.

A mis Padres por todo el apoyo incondicional durante mi vida.

A mi Esposa y Suegros por el increíble empuje para realizar este sueño.

A todas las personas que de una u otra forma contribuyeron con mi formación y con este trabajo.

DEDICATORIA

Este trabajo va dedicado a mis hijos Gerardo, Nicole y José Joaquín, quienes son la fortaleza de mi vida, por quienes me esfuerzo cada día para ser una mejor persona.

Índice

INTRODUCCION	1
CAPÍTULO 1	3
1. GENERALIDADES SOBRE EL VIDEO Y EL CINE	3
1.1. EVOLUCIÓN HISTORICA DEL VIDEO	3
1.2. LA REVOLUCION FOTOGRAFICA	4
1.3. LOS FUNDADORES DEL CINE	12
1.4. EL ADVENIMIENTO DEL VIDEO	15
1.4.1. VIDEO DIGITAL Y ANÁLOGO	16
1.4.2. EL FORMATO PAL	17
1.4.3. LA NORMA NTSC	17
1.5. VIDEO DIGITAL	18
1.6. TIPOS DE VIDEO	18
1.6.1. VIDEO CLIP	19
1.6.2. VIDEO ARTE	20
1.6.3. VIDEO EDUCATIVO	21
1.6.4. VIDEO PUBLICITARIO	21
1.6.5. VIDEO REPORTAJE	21
1.6.6. VIDEO DOCUMENTAL	22
1.7. TECNICAS BASICAS DEL VIDEO	22
1.7.1. LA TOMA	22
1.7.2. EL PLANO	23
1.7.3. CUADRO	25
1.7.4. EL ENCUADRE	25
1.7.5. LA SECUENCIA.	26
CAPÍTULO 2	
2. EL VIDEO DOCUMENTAL	33
2.1. HISTORIA DEL VIDEO DOCUMENTAL.	33
2.1.1. VIDEO - DOCUMENTAL EN EL ECUADOR	35
2.2. FUNDADORES DEL VIDEO DOCUMENTAL	38
2.2.1. EL DOCUMENTAL DE LOS '60	40

2.3	QUE ES EL VIDEO DOCUMENTAL.	40
2.4	LAS MODALIDADES DEL DOCUMENTAL.	42
2.4.1	LA MODALIDAD EXPOSITIVA	43
2.4.2	LA MODALIDAD DE OBSERVACIÓN	44
2.4.3	LA MODALIDAD INTERACTIVA	46
2.4.4	LA MODALIDAD DE REPRESENTACIÓN REFLEXIVA	47
2.5	GÉNEROS DEL VIDEO DOCUMENTAL	49
2.5.1	EL DOCUDRAMA	49
2.5.1.1	RASGOS DEL DOCUDRAMA	50
2.5.2	EL DOCU-FICCION	51
2.5.3	DOCUMENTAL AMBIENTALISTA (DOCUMENTAL ECOLÓGICO).	54
2.6	RECURSOS DEL VIDEO DOCUMENTAL	54
2.6.1	LÍNEA DE TIEMPO Y TRATAMIENTO	54
2.6.2	PERSONAJE	54
2.6.3	ENTREVISTAS	55
2.6.4	SECUENCIAS	55
2.6.5	LIBRO	55
2.6.6	EQUIPO	56
CAPÍTULO 3		
3.	PROCESO DE REALIZACIÓN DE UN VIDEO DOCUMENTAL	57
3.1	PRE-PRODUCCIÓN DEL VIDEO DOCUMENTAL.	57
3.1.1	ELECCIÓN Y DEFINICIÓN DEL TEMA.	58
3.1.2	EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.	59
3.1.3	EL PROCESO DE GUIONIZACIÓN.	60
3.1.4	DRAMATURGIA.	63
3.1.5	LA ESTRUCTURA.	64
3.1.6	PLANEACIÓN Y ORGANIZACIÓN.	66
3.1.7	FORMACIÓN DEL EQUIPO.	67
3.1.7.1	PRODUCTOR:	68
3.1.7.2	DIRECTOR:	68
3.1.7.3	INVESTIGADOR:	69

3.1.7.4	GUIONISTA:	69
3.1.7.5	CAMARÓGRAFO:	69
3.1.7.6	SONIDISTA:	70
3.1.7.7	EDICIÓN:	70
3.1.8	FORMATO Y EQUIPO DE RODAJE.	70
3.1.9	LOGÍSTICA, PLAN DE PRODUCCIÓN Y PLAN DE RODAJE.	71
3.1.10	REDACCIÓN DEL PROYECTO.	73
3.2	LA PRODUCCION O RODAJE	73
3.2.1	LA FOTOGRAFÍA.	75
3.2.2	LA BANDA SONORA	77
3.3	LA POST-PRODUCCIÓN	80
3.3.1	EDICIÓN	80
3.3.2	SONORIZACIÓN	81
3.3.3	EFFECTOS VISUALES	81
3.4	DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN.	82

CAPÍTULO 4

4.1.	PREPRODUCCION DE LA PROPUESTA DE DIRECCION DE ARTE PARA EL VIDEO DOCUMENTAL "CUENCA: PATRIMONIO CULTURAL ONCE AÑOS DESPUES"	85
4.1.1	ELECCIÓN Y DEFINICIÓN DEL TEMA.	85
4.1.2	PROCESO DE INVESTIGACIÓN.	86
4.1.3	EDIFICACIONES PATRIMONIALES DE LA CIUDAD DE CUENCA	87
4.1.3.1	MUSEO DE ARTE MODERNO	87
4.1.3.2	COLEGIO BENIGNO MALO	88
4.1.3.3	CATEDRAL DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN (CATEDRAL NUEVA)	89
4.1.3.4	IGLESIA SAN FRANCISCO	89
4.1.3.5	MONASTERIO DE EL BUEN PASTOR	90
4.1.3.6	MONASTERIO DE LAS MADRES CONCEPTAS	91
4.1.3.7	CASA CORDERO	91
4.1.3.8	SALÓN DEL PUEBLO	92
4.1.3.9	CASA DE LAS PALOMAS	92

4.1.3.10 CASA DE LOS CANÓNIGOS	92
4.1.3.11 COLEGIO FEBRES CORDERO	93
4.1.3.12 IGLESIA SAN ALFONSO	93
4.1.3.13 MUNICIPIO DE CUENCA	93
4.1.3.14 LA CASA DE LAS POSADAS	94
4.1.3.15 CASA DE CHAHUARCHIMBANA	94
4.1.3.16 CORTE SUPERIOR DE JUSTICIA	94
4.1.3.17 CASA DE LOS ARCOS	95
4.2 PROCESO DE GUIONIZACIÓN.	96
4.2.1 GUIÓN TÉCNICO	96
4.2.2 GUIÓN LITERARIO	116
4.3 LA ESTRUCTURA.	125
4.4 PLANEACIÓN Y ORGANIZACIÓN.	125
4.5 FORMATO Y EQUIPO DE RODAJE.	126
4.6 LOGÍSTICA, PLAN DE PRODUCCIÓN Y PLAN DE RODAJE	127
4.7 LA FOTOGRAFÍA.	128
4.8 LA BANDA SONORA	129
4.11 LA POST-PRODUCCIÓN	130
4.12 EDICIÓN	131
4.13 GUIÓN DE EDICIÓN MUSICALIZACIÓN Y EFECTOS	134
4.13.1 LISTA DE CRÉDITOS	149
CONCLUSIONES	151
RECOMENDACIONES	154
BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

Un trabajo de grado no es solo un requisito para obtener un título como profesional, es la oportunidad para profundizar y ampliar los conocimientos acerca de los temas que más han despertado el interés a través de toda la carrera. En el caso de este trabajo sobre dirección para la producción del video documental, la labor fue asumida como una “especialización” ya que el patrimonio cultural arquitectónico de Cuenca constituye un referente en nuestra sociedad, y en especial para los cuencanos, para poder preservarlo.

Fue una labor ardua de búsqueda bibliográfica en varias bibliotecas y librerías., de navegar por muchas páginas de Internet, de entrevistar a personas representativas relacionadas con el tema, pero debo aclarar que no existe mucha información sobre las construcciones patrimoniales, lo cual significó partir casi de la nada en una aventura solitaria.

El trabajo se basa fundamentalmente en los aportes que los diferentes directores y personas vinculadas con la reconstrucción y recuperación de los edificios emblemáticos han contribuido, aplicando los conocimientos y las reflexiones teóricas que desde la visión de director de arte, las artes plásticas, el documental cinematográfico, la comunicación social, el ambientalismo y otros campos del saber, se han realizado.

Este trabajo de grado constituye una compilación y síntesis de reflexiones, propias y ajenas, acerca del documental, pretendiendo ser un punto de partida general para posteriores reflexiones, más específicas y profundas, sobre este género, pero que posee innumerables perspectivas como producto audiovisual y como elemento esencial en la formación de valores para la sociedad contemporánea.

Se inicia con un acercamiento a la delimitación del documental, partiendo de las teorías de la documentación, el cine, para luego identificar las características propias del documental. A continuación se elabora un resumen de los antecedentes del documental actual, para entender el desarrollo y tendencias del género, desde una perspectiva histórica. Como una manera de

fundamentar el conocimiento de los antecedentes del documental, de sus discursos y de sus relaciones con la sociedad, se hace a continuación un recuento de la historia y filosofía del documental

Ello proporciona las bases para discutir seguidamente el deber ser de este género, tanto en su función y ética, como en las técnicas de realización, dramaturgia y contenido. Así, se investigan las características técnicas especiales, la preproducción, producción y postproducción; la narrativa para este tipo de historias, y sobre todo la recopilación de elementos básicos de un contenido científico, que se debe tener en cuenta para cumplir eficazmente con los objetivos formativos e informativos del documental.

Para llevar a cabo este trabajo de grado, se trabajó principalmente desde la investigación documental, las entrevistas y la observación analítica de los edificios patrimoniales. Se analizaron textos sobre realización, historia, función y narrativa de los documentales.

Debido a que para la elaboración de documentales aún no existe una sistematización muy completa en el medio, uno de los aportes básicos fue la experiencia de varios realizadores ecuatorianos que han tenido que ver con el tema, y de personas que trabajan en los medios, quienes proporcionaron una información de gran valor durante las entrevistas.

CAPÍTULO 1

1. GENERALIDADES SOBRE EL VIDEO Y EL CINE

Este capítulo desglosará las generalidades del video desde su creación, evolución, técnicas y tipos para poder entender el desarrollo del mismo.

1.1. EVOLUCIÓN HISTORICA DEL VIDEO

El video surge como una tecnología ligada a la televisión, pues nació como auxiliar de ésta para evitar que la programación fuera en directo, facilitando el trabajo de grabación, ajuste de horarios, almacenaje de programas y reproducción de los mismos.

La innovación del registro de imágenes visuales y auditivas en este formato comienza a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta, cuando se consolida como un medio con singularidad y aplicaciones propias, independiente de la producción televisiva.

Una fecha importante en la historia de este medio es 1964, durante los Juegos Olímpicos de Tokio: primer acontecimiento donde se hace una reprogramación diferida de la transmisión en directo. En 1965 se efectúa el primer video personal con una intención artística, considerándose este año como el nacimiento del “videoarte”, cuando el coreano Nam June Paik filmó la visita del papa Paulo VI a Nueva York desde la ventanilla de un taxi. En la presentación de su obra el autor dijo una frase que refleja las expectativas de la época sobre esta nueva herramienta del arte: “De la misma manera que la técnica del collage reemplazó en la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos reemplazará la tela”, pensamiento que el tiempo se ha encargado de desmentir al

comprobar que un medio no sustituye a otro, pues cada uno labra su propio espacio, e incluso muchos se complementan.¹

Posteriormente, en 1968, la Sony Corporation produce el “portpack”, primera cámara portátil comercializada, y en ese mismo año Jean Louis Godard graba la revuelta francesa de estudiantes por la mañana, hecho conocido con el Mayo Francés, material que era visto por la noche en una librería francesa, naciendo así el video-reportaje y el video documental, géneros de expresión periodística que con el paso del tiempo se han convertido en cauce de testimonios históricos y denuncias de injusticias, fraudes y catástrofes.

A partir de 1970 Philips lanza el sistema VCR y otorga facilidades de utilización a las personas comunes, generando nuevas posibilidades de aplicación al posibilitar registrar experiencias cotidianas, familiares y sociales; amplía su cobertura expresiva, renueva la forma de transmitir información, delata injusticias, implementa la vigilancia de bancos y lugares públicos, apoya la investigación, entre otros diferentes usos.

El video y la televisión se relacionan y combinan posibilidades: por un lado los realizadores de video encuentran en la televisión un canal de difusión para que sus obras sean conocidas por el público, y por otro las televisoras se nutren constantemente de esas creaciones.

1.2. LA REVOLUCION FOTOGRAFICA

Desde la antigüedad el ser humano ha buscado la forma de solventar las dificultades para la producción de elementos gráficos. La mano, junto con el cerebro, es capaz de producir excelentes imágenes, pero esta capacidad conlleva importantes costos, tanto de tiempo necesario para desarrollar la habilidad como de dedicación para llevar a cabo su ejecución.

¹ CEBRIÁN HERREROS, M. P (1995). *Teoría y técnica de la información audiovisual. s/e.* Pag. 56

Del estudio de la visión y la imagen realizado a lo largo del Renacimiento surge el inicio del camino pre fotográfico; es la necesidad de reproducir de forma múltiple y exacta la imagen lo que conduce al acercamiento a la fotografía.

En el siglo XV nacen los primeros intentos por cubrir esta necesidad con la creación de la cámara oscura, base del invento fotográfico. Estos primeros esfuerzos por crear la cámara oscura se sucedieron de forma simultánea en diferentes puntos del planeta, aunque durante este período no llegó a materializarse como invento. En el siglo XVIII la cámara oscura se perfecciona técnicamente y llega a consolidarse como instrumento de dibujo, abriendo camino a la imagen fotográfica.

Años más tarde, autores como Robert Boyle y Giovanni Battista (siglos XVII y XVIII respectivamente) experimentan con cloruro de plata, sustancia sensible a la luz, pero los resultados obtenidos no llegan a ser óptimos ya que las imágenes conseguidas terminan por degradarse. Serán Joseph Nicéphore NIEPCE y Louis Jacques Mandé DAGUERRE los que definitivamente pasan a ser nombres claves en el desarrollo de la pre fotografía.

Joseph Nicéphore NIEPCE logra las primeras imágenes positivas en 1816, sobre papel tratado con cloruro de plata, aunque con relativo éxito. Es en 1826 cuando por fin Niepce logra la primera imagen positiva, titulada bajo el nombre de "Vista desde la ventana", lograda tras ocho horas de exposición usando la cámara oscura; ésta es considerada la primera fotografía permanente de la historia. A esta forma de captación de imagen empleada por Niepce se la conoce como Heliografía.

A continuación, es Louis Jacques Mandé Daguerre, famoso pintor de la época, quien prueba su propio sistema de fijación de imágenes. Daguerre, al tanto de los trabajos realizados por Niepce, busca colaboración con el mismo y la consigue, dando comienzo al trabajo conjunto de quienes iban a ser los padres de la fotografía. En 1833 Niepce fallece y Daguerre, junto con algunos sucesores de Niepce, le sucede en la tarea de perfeccionar el nuevo invento.

En 1837 Daguerre amplia el mecanismo del modelo de su colega y lo bautiza como Daguerrotipo. Aparato basado en el de Niepce, con ligeros cambios en la estructura, consigue reducir los tiempos de exposición considerablemente, aunque aún con escasa nitidez de imagen. Dos años más tarde el Estado francés adquiere el Daguerrotipo y lo promociona por todo el mundo. A cambio, Daguerre y la familia de Niepce adquieren una sustanciosa recompensa económica por la venta. Daguerre no deja de participar en la promoción de su invento, organizando demostraciones públicas. En tan sólo un año y medio el manual técnico del nuevo aparato fue objeto de treinta y nueve ediciones y ocho traducciones.²

La introducción del Daguerrotipo en España da paso al liberalismo económico y a la revolución industrial. En España las estructuras económicas retrasan la incursión de la fotografía hasta 1839, fecha en la que se lleva a cabo la primera demostración pública del daguerrotipo, dirigida por Ramón Alabern, quien aprendió previamente la técnica en una de las exposiciones del mismo Daguerre. Esta primera fotografía es captada de los edificios de la Lonja y la casa de Xifré, la cual necesitó veintidós minutos de exposición.

A mediados del siglo XIX ocurre el despegue definitivo del negocio fotográfico, decenas de fotógrafos europeos ponen en marcha sus carreras artísticas. Uno de ellos es Claudius G. Wheelhouse, quien en 1849 realiza numerosos calotipos en Portugal, Italia y España; su obra "Photographic Sketches of the Mediterranean" es un álbum de fotografías, a partir de negativos de papel, en el que colecta vistas de ciudades como Sevilla o Cádiz, añadiendo anécdotas sobre la naturaleza de su trabajo y de algunos de sus colegas pioneros del negocio fotográfico. Considerados magos o espías por una sociedad pasmada ante el misterio y la novedad de la imagen fotográfica, Wheelhouse no fue el único que encontró problemas durante su aventura fotográfica. Otros pioneros extranjeros estuvieron a punto de ser arrestados mientras tomaban fotografías,

² NEWHALL. BEAUMONT. (1983). *Historia de la fotografía*. Barcelona. : Edit. Gustavo Gili. Pag 28

o encontraron dificultades al intentar cruzar de un país a otro con el daguerrotipo a cuestas.

A finales del siglo XIX, los hermanos Lumiere revelan el proceso de obtención de fotografías en color. La obtención de originales en color fue uno de los principales intereses de amateurs y profesionales. Fue L. Ducos du Hauron el primero en poner en práctica el principio de la descomposición de toda la gama cromática en tres colores básicos (azul, verde y rojo), aunque fue el físico Lippman el pionero en obtener fotografías en color, hecho por el que le fue otorgado el premio Nobel en 1908.

Durante la primera década se publican infinidad de artículos sobre la fotografía en color. Ramón y Cajal escribe en 1907 el libro "La fotografía de los colores".

También en este año el diario francés L'illustration publica la primera foto en color, y en España, en 1912, la revista Blanco y Negro anuncia la publicación de la primera fotografía en color titulada "La primera lección" (reflejaba a un violinista enseñando a una niña a tocar el violín). La foto en color se emplea por los aficionados más vanguardistas. Los profesionales siguen empleando la fotografía en blanco y negro.

El retrato es el primer uso masivo de la fotografía, lo que la convierte en negocio. Cumple la misma función que el retrato pictórico. Por lo tanto, los primeros fotógrafos son retratistas, y entre ellos hay pintores frustrados y otros que se dedican realmente a la foto. El retrato triunfa porque tiene mucho realismo y, en otro sentido, porque acerca la cara de personas famosas al público.

Ya desde los inicios de la fotografía hubo muchas mujeres involucradas que la adoptaron como una actividad liberadora, por ejemplo Margaret Cameron, excelente retratista. La fotografía puede enfocarse como la forma de ganarse la vida haciendo retratos, o como expresión artística, y Cameron, como sus coetáneos artistas, no tuvo referencia propia ni estilo, simplemente siguió con la corriente pictórica vigente en su época, ya sea el romanticismo, el simbolismo y después el impresionismo. Aunque pretendieron hacer arte, en

esa época no fueron considerados artistas. El fotógrafo comercial retratista estaba sometido a la voluntad del cliente. Disdere fue el primer fotógrafo comercial de verdad, inventó las tarjetas de visita con la imagen, el nombre y dirección del interesado. Tuvieron un éxito increíble que hizo abrir muchos estudios de fotografía.³

En los inicios de este proceso se produjo mucho interés por los VIAJEROS FOTÓGRAFOS, quienes adquirieron un enorme prestigio por ser portadores de testimonios fidedignos de los sitios que visitaban. Durante la Revolución Industrial se sustituyó el colonialismo territorial por el colonialismo económico: surgieron muchas fábricas, se amplió la comercialización de materias primas, se mejoraron las redes de transporte y se viajó mucho, sobre todo las clases altas, porque daba un alto prestigio social. Se evidenciaron fotográficamente sitios reales que hasta ese momento se conocían solo a través de pinturas, y a veces ni por estas. Esta actividad puede considerarse como un antecedente del Documentalismo por que da a conocer, mediante pruebas fotográficas, sitios desconocidos visualmente.

Los antecedentes del fotoperiodismo se encuentran en las fotos de guerra. Los procedimientos noticiosos eran muy primitivos y los resultados muy sosos, pero existía la voluntad de informar y cubrir los acontecimientos. Lo que falló, sobre todo en los inicios, es que no se podían difundir esas imágenes testimoniales porque los diarios todavía no podían reproducir fotografías.

Durante la Guerra de la Independencia (1863) la fotografía adquirió mayor realismo y autenticidad en la medida en que los periodistas alcanzaron mayor autonomía en su actividad informativa; dejaron de depender de las instancias de los gobiernos y las limitaciones solo estaban supeditadas a las condiciones técnicas. Por primera vez la población accede a versiones fotográficas directas de los protagonistas de la guerra y la documentación visual de sus consecuencias. Se inician los objetivos comerciales: venden las imágenes principalmente a la prensa. La prensa las compra porque mediante las fotos

³ (<http://www.kathrinpeters.com/Fotografia/Historia/index.htm>) (Web Arte, 2010)

forjaban grabados que podían ser publicados. Aun así, claro, entre foto y grabado existía una gran diferencia de calidad, de detalle, pero por el solo hecho de vender un grabado que se sabía que estaba copiado de foto la credibilidad era mucho mayor, igual que su éxito.

A finales del siglo XIX se perfeccionó mucho técnicamente, pero no son los fotógrafos ni los periodistas los que hacen los innovadores descubrimientos, sino los científicos, especialmente los ingleses y franceses.

Nos encontramos en una época de profundos y vertiginosos cambios sociales como consecuencia de la Revolución Industrial. Los paisajes cambian y es la foto, no la pintura, la que se convierte en testimonio de excepción por su rapidez y credibilidad.

Muchos artistas empiezan a interesarse por la fotografía, caracterizada por su precisión. Esta corriente se denomina FOTOSECESION, y nace en los EUA gracias a un grupo llamado F64. Es la primera generación de fotógrafos de EUA, quienes fueron los primeros en competir con los europeos. Alcanzan un elevado nivel de control y dominio técnico, así como a un gran dominio del entorno fotográfico.

Jackes Enrich Cartige, fotógrafo de los años 20, fotografía no el mundo en sí, sino su propio mundo: la realidad a la que el fotógrafo está vinculado directamente y de la cual, gracias a que la conoce a la perfección, da una visión muy personal. Retrata pues su mundo individual, afectivo y vivencial... Son fotos que podríamos calificar como familiares, simples fotos domésticas, pero al ser de calidad extraordinaria y hecha de manera sistemática, se convierten en un documento histórico.

Las vanguardias artísticas se dan en los años 20, cuando se debate en torno a si la fotografía puede ser arte o no. La respuesta definitiva es "sí", ya que el automatismo en ningún modo anula lo artístico. La fotografía no constituye un procedimiento más de las vanguardias, sino que condiciona todas las vanguardias artísticas pues llevan a la foto a la fascinación por la velocidad, el movimiento y la fidelidad de la imagen... Utilizan procedimientos para generar movimiento en la foto. Después de estos avances formales, nace el comic. En

definitiva, fotografías que constituyen arte, pero que además nos enseñan la realidad de maneras diferentes.

Se comienza a experimentar con el hecho de fotografiar desde diferentes puntos de vista: picados, contrapicados, etc. Hoy en día esto es algo normal, pero en ese momento fue algo sorprendente puesto que a la gente le costaba reconocer las imágenes, los lugares.

En el mismo momento en el que se generaba todo este proceso, nace el Fotoperiodismo, entre el final de la I Guerra Mundial y principios de la Segunda, en Alemania.

Se utiliza la foto en prensa, floreciendo un tipo de prensa eminentemente gráfica, práctica que constituirá la base para el posterior desarrollo de la prensa gráfica; toda ella se inspirará en la primera prensa gráfica alemana. Es un modelo muy parecido al semanario gráfico, con grandes fotos en portada y reportajes primordialmente visuales.

Alfred Eiseinstein es otro de los fotógrafos de esta generación. Al huir de Alemania por estar perseguido políticamente, permite que los fotógrafos puedan exportar sus ideas y extenderlas por el mundo. En 1933 el gobierno nazi interviene todas las publicaciones, pero no logra hacerlas desaparecer. Sus editores tuvieron que huir, ya que en caso contrario podían ser detenidos y asesinados en los campos de concentración.

Enrich Cartier Bresson es uno de los fotógrafos más reconocidos de la historia. Fue autor de textos sobre la foto y gestor de fotografías Además creó la agencia Magnum y creo la "teoría del instante decisivo", entre otras cosas.⁴

Otros autores hablaron de esta idea, pero él la convirtió en teoría: en toda acción hay un momento de máxima expresividad. El papel del fotógrafo es estar presente y captar el momento en que los objetos se conjugan en esta máxima expresividad; para ello tiene que detectar y avanzarse a este momento

Op. cit. pag. 32

y, además, tiene que intervenir al mínimo en la realidad para no modificarla ni manipularla.

La evolución de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX produjo una gran renovación del Documentalismo. Se pasó del documentalismo frío y distante a otro más subjetivo y libre que reflejaba la libertad. Nick Add fue el gran fotógrafo de Vietnam, ganador del Pulitzer con la foto desgarradora de unos niños corriendo después de un ataque americano. Vietnam es la guerra en la que el fotoperiodismo llega a sus cotas máximas de análisis y expresión. La gran intervención de los medios de comunicación en este conflicto armado cogió por sorpresa a todo el mundo, sobre todo a la administración de los EEUU. La libertad de prensa ayudó a que se difundieran imágenes de Vietnam que no ayudaron en nada a los EEUU a ganar la guerra, mostrando los horrores que provocó este país y que influenciaron increíblemente en la opinión pública; esto fue el principio de la libertad de expresión y a la vez su fin.

El fotógrafo actual más destacado es Naxwey, heredero del estilo de Cappa. Su teoría sobre la guerra es que el sufrimiento ha sido trasladado del campo de batalla a la población civil. Por esto él, reportero de guerra, sólo fotografía a éstos últimos, las verdaderas víctimas de la guerra.

Todos los géneros fotográficos surgidos en momentos históricos anteriores tienen su continuación tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Especial relevancia presenta en la evolución en estos años el periodismo fotográfico, el ámbito de la fotografía documental y los nuevos diálogos que se establecen entre la fotografía y las artes plásticas, que comienzan a fundirse en la denominación genérica de artes visuales.

Si antes hablamos de la niñez y la adolescencia de la fotografía, luego de casi dos siglos de existencia hemos llegado a una madurez asombrosa, hoy de la mano de internet y las nuevas tecnologías.

De las antiquísimas cámaras analógicas con película hemos saltado a la imagen digital y su difusión a escala mundial en la red. Ahora los cánones de

calidad y nitidez se miden en mega píxeles, y los productos fotográficos al alcance de la mano de cualquiera, de manera remota y con un sentido absolutamente mágico.⁵

1.3. LOS FUNDADORES DEL CINE

La historia del cine se inicia el 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Louis y Auguste Lumière realizaron la primera proyección pública de imágenes en movimiento. Los Lumière habían inventado lo que muchos han calificado como la fábrica de los sueños, mientras que para muchos otros es una fábrica, sí, pero de hacer dinero.

El cinematógrafo, el invento de los Lumière, tenía como antecedente el kinetoscopio de Thomas Edison. Ellos consiguieron fabricar una cámara más portátil y funcional a partir de aquel artefacto que registraba imágenes en movimiento, aunque no era capaz de reproducirlas. Aunque los hermanos Lumière nunca tuvieron excesiva confianza en las posibilidades técnicas y artísticas del nuevo invento, poco a poco estas proyecciones fueron atrayendo a un número de espectadores cada vez mayor. Las primeras películas combinaban indistintamente dos tendencias cinematográficas que pronto se escindirían: El CINE DOCUMENTAL y el CINE DE FICCIÓN. Por un lado exhibían escenas de la vida cotidiana, filmadas en exteriores: trabajadores saliendo de las fábricas, trenes, transeúntes... y, por otro, representaciones escenificadas grabadas en interiores. Algunas de estas cintas a las que nos referimos son las famosas “Salida de la fábrica” (1895) y “La llegada del tren a la estación” (1895)

Pronto el particular invento fue distribuido por todo el mundo, bien a través de la compra de la patente, o bien mediante la copia del artificio. Diferentes

⁵ http://www.wikilearning.com/apuntes/teoria_del_fotoperiodismo-vi_historia_de_la_fotografia/11046-6, 2006

inventores alemanes, norteamericanos e ingleses reprodujeron y mejoraron el cinematógrafo, y puede decirse que a finales del siglo XIX un amplio número de personas en Europa y en Estados Unidos habían visto algún tipo de imágenes en movimiento. Por ejemplo, en el caso de la India, el cinematógrafo llegó solamente un año después de que lo inventaran los hermanos franceses.

Una vez comprobado su potencial económico, el cine se convirtió vertiginosamente en un espectáculo de feria, barato y popular, despreciado por los intelectuales, muy alejado de la categoría de Arte bajo la que hoy se le considera. Poco a poco el cine comenzó a dejarse de ver como un espectáculo de feria y ciertos intelectuales ya lo empezaban a reivindicar como un Arte. A partir de 1910 comienzan a producirse en Europa películas de mayor duración y más calidad. En Francia se adaptaron obras de Víctor Hugo o Emile Zola, mientras que en Italia se consolidaba una forma de hacer cine que influiría en todo el mundo. Concomitantemente, en Estados Unidos empiezan a fundarse los primeros estudios cinematográficos

En la Exposición Universal de 1900 el aparato causó una gran sensación, lo que supone el impulso definitivo para su expansión. En Estados Unidos se eliminó la marca Lumière del cinematógrafo, tras un forzado conflicto legal, lo que marcó la desligazón del cine europeo y anglosajón. Por su parte, sería la firma de Charles Pathé la que extendería el cinematógrafo a Berlín, Londres, Roma, Moscú... Antes de la Primera Guerra Mundial, el cine francés se había adueñado del mundo. En 1913 la firma Pathé equipaba el 95% de las salas de Bélgica, el 60% de Rusia y el 50% de Alemania. Incluso durante esta época el cine americano, pese a su producción autónoma, continuaba importando filmes franceses. A partir de la Primera Guerra Mundial, el testigo del mayor productor de cine pasaría a manos anglosajonas.

Pronto se advirtió que la capacidad de conexión que provocaba el cine con el público implicaba excelentes expectativas económicas. Aunque hoy hablemos del cine europeo como un cine de autor, y de un cine norteamericano centrado en los aspectos comerciales, lo cierto es que a ambos lados del Atlántico pronto se enfocó el cine como un negocio. El cine nació con una pronta

vocación industrial, que se concretó rápidamente en la creación de diferentes empresas con la intención de rentabilizarlo, es decir, las productoras. Esta visión del cine como un producto rentable contribuyó a la realización de cada vez mejores películas, haciendo avanzar el lenguaje cinematográfico, ya que el público demandaba mejores historias. Todo ello animaba a las empresas a invertir en esta industria.

Algunas de las películas rodadas durante las tres primeras décadas del siglo XX han pasado a la historia del cine, convirtiéndose en clásicos y marcando inexorablemente la evolución posterior del lenguaje cinematográfico. “El nacimiento de una nación” (1915) e “Intolerancia” (1916) convierten a su autor, David W. Griffith (1915), en uno de los padres del lenguaje cinematográfico, quién materializó en estas dos películas todas las aportaciones hechas en el cine hasta entonces. De la misma manera pasarían a la historia Fritz Lang, Sergei M. Eisenstein, Cecil B. DeMille, Charles Chaplin, Friedrich W. Murnau, Vertov, Jean Epstein, etc.⁶

Paulatinamente el cine se iba desarrollando a lo largo de todo el mundo, pero no homogéneamente y de manera universal, sino impregnado de los valores culturales de cada país. Desde un primer momento se detectaron aspectos y formas de lenguaje en cada país que remitían a una manera distinta de entender la producción cinematográfica, constituyendo distintas identidades cinematográficas a lo largo del mundo.

A un lado del Atlántico se sitúa la poderosa industria de Hollywood, que desde un principio se conforma en torno a unas pocas sociedades que concentrarán la producción, distribución y exhibición de las películas con el fin de conseguir rentabilidad. Por su parte, las vanguardias europeas se caracterizaron durante estos años por su experimentación formal con el lenguaje cinematográfico, reivindicando para el cine el estatus de arte. A pesar de que el cine caminaba con paso firme en todos los países, ya durante los años 20 la producción de Estados Unidos comienza a destacar sobre la del resto de cinematografías

⁶ GUBERN, Roman. (1999). *Historia del cine*. Barcelona:Edit. Lumen. Pag. 43

mundiales, incluida la francesa. En 1920 Estados Unidos produjo 796 largometrajes, frente a los 646 producidos por Alemania o a los 65 en Francia. En este año, cerca del 80% de las películas proyectadas en Europa fueron estadounidenses. Hollywood arrancaba como sede mundial de la industria cinematográfica.

1.4. EL ADVENIMIENTO DEL VIDEO

El video actualmente se considera un híbrido cultural que ha logrado integrar tendencias forjadas en otros medios como la computadora, y que está siendo modificado por diversos movimientos artísticos. Por otra parte, su influencia social ha adquirido relevancia como medio de denuncia y documentación histórica, además de su utilización en el campo del entretenimiento y la educación.

Etimológicamente, la palabra video proviene del latín video, vidi, visum; y significa “ver”. Esto en principio parece sencillo, pero adquiere cierto grado de complejidad al observar que el término video se utiliza con muy poca precisión, por lo que se presta a equívocos y generalizaciones diversas.

Originalmente, a esta tecnología de grabación electromagnética de la imagen visual se le llamó videotape, para diferenciar la filmación en celuloide tradicional del cine y la transmisión en directo de la televisión. El videotape, o cinta de video, registra tanto imágenes visuales como sonoras; sin embargo, el término hace referencia sólo al ámbito visual. En forma rigurosa se le debería llamar audio video, aunque desde el principio se le denominó “video”, porque es ahí donde radica su novedad primordial.

Un video es una sucesión de imágenes presentadas a cierta frecuencia. El ojo humano es capaz de distinguir aproximadamente 20 imágenes por segundo. De este modo, cuando se muestran más de 20 imágenes por segundo, es posible engañar al ojo y crear la ilusión de una imagen en movimiento. La

fluidez de un video se caracteriza por el número de imágenes por segundo (*cuadros por segundo*).

Además, el video multimedia generalmente está acompañado de sonido, es decir, datos de audio.

1.4.1. VIDEO DIGITAL Y ANÁLOGO

Las "imágenes animadas" generalmente se clasifican en diversas grandes familias:

- El cine, que consiste en el almacenamiento de la sucesión de imágenes negativas en una película. La película se muestra mediante una fuente de luz que proyecta las imágenes sucesivas, de una copia positiva, en una pantalla.
- El video análogo, que representa la información como un flujo continuo de datos análogos para mostrarse en una pantalla de TV. Existen diversas normas para el video análogo: Las principales son:
 - PAL
 - NTCS
- El video digital, que consiste en la codificación del video en una sucesión de imágenes digitales.

1.4.2. EL FORMATO PAL

El formato PAL/SECAM (*Phase Alternating Line/Sequential Colour with Memory*), utilizado en Europa para la televisión hertziana, permite la codificación de videos en 625 filas (sólo se muestran 576 porque el 8% de las filas se utiliza para sincronización), a una frecuencia de 25 imágenes por segundo con un formato 4:3 (es decir, con una proporción 4/3 de ancho/altura).

No obstante, a 25 imágenes por segundo, muchas personas perciben cierta intermitencia en la imagen. Por lo tanto, como no era posible enviar más información debido a las limitaciones del ancho de banda, se decidió entrelazar las imágenes, es decir, enviar las filas pares en primer lugar y después las filas

impares. El término "campo" indica la "media imagen" formada por las filas pares o las filas impares. La transmisión completa que comprende los dos campos se llama pantalla entrelazada. Cuando no hay entrelazado, se utiliza el término pantalla progresiva.

Gracias a este procedimiento llamado "entrelazado", un televisor PAL/SECAM muestra 50 campos por segundo (es decir, a una frecuencia de 50 Hz), lo que significa 2 x 25 imágenes en dos segundos.

1.4.3. LA NORMA NTSC

La norma NTSC (National Television Standards Committee), utilizada en los Estados Unidos y Japón, utiliza un sistema de 525 filas entrelazadas a 30 imágenes por segundo (es decir, a una frecuencia de 60 Hz). Como en el caso de la norma PAL/SECAM, el 8% de las filas se utiliza para sincronizar el receptor. De esta manera, dado que la norma NTSC muestra un formato de imagen de 4:3, la resolución que se muestra en realidad es de 640 x 480.

1.5. VIDEO DIGITAL

El video digital consiste en mostrar una sucesión de imágenes digitales. Dado que estas imágenes digitales se muestran a una frecuencia determinada, es posible saber la frecuencia de refresco, es decir, el número de bytes mostrados (o transferidos) por unidad de tiempo.

De esta manera, la frecuencia necesaria para mostrar un video (en bytes por segundo) equivale al tamaño de la imagen multiplicado por el número de imágenes por segundo.

Consideremos una imagen a color verdadero (*24 bits*) con una definición de 640 X 480 píxeles. A fin de mostrar un video en forma correcta con esta definición, es necesario mostrar al menos 30 imágenes por segundo.

Además de referirse a la forma de grabación, el término video se usa para nombrar al aparato que los reproduce; así muchas personas dicen “me compré una video (videocasetera)”.

Otra acepción muy común es que se llama video al soporte, la caja de plástico que tiene los cabezales donde se enrolla la cinta y que puede adquirirse con una película grabada o virgen para realizar una grabación casera.

Así se nombra con la misma palabra video: al medio de comunicación, la cámara de registro y grabación, el aparato reproductor casero, al soporte en forma de casete y a los programas mismos.⁷

1.6. TIPOS DE VIDEO

Un aspecto digno de mención es el gran soporte que el video ha dado al cine; aunque en sus inicios muchos pesimistas llegaron a presagiar la muerte del llamado “séptimo arte”, e incluso las salas de cine disminuyeron su tamaño y el número de usuarios. Actualmente cine y video conviven y, paradójicamente, a través del alquiler de videos para ver en casa, muchas personas le toman gusto y afición al cine.

Por otro lado están proliferando festivales y bienales de video, desplegándose áreas de expresión específicas como videoarte, videos de política, video erótico y los video-clips musicales, mismas que lo sitúan como un medio que favorece la creatividad.

Con el nacimiento y auge de la informática, el video ha sufrido una doble transformación: por un lado, su utilización se generaliza en el campo de la cultura, el entretenimiento y la educación y, por otro, el formato DVD lo está supliendo en la difusión de películas y acortando sus espacios de divulgación. Se pronostica que pronto será reemplazado por esta nueva técnica, aunque

⁷ FERRÉ PRATS, J. (1991). *El video: enseñar con el video*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili.

aún le quedan algunos años de uso educativo, cultural, político y de maniobra por sus bajos costos y procesos de manipulación.

Al introducirse los formatos de videocasete Betamax y el Sistema para video casero o Video Home System (VHS), se abaratan los costos, proliferan las obras experimentales y surgen actividades en torno a los vide-o clips musicales, entre otros.

1.6.1. VIDEO CLIP

Es una forma de arte dinámico en la que lo visual y lo musical se combinan. La forma ideal es la música visual, una fascinante combinación de disciplinas que se complementan mutuamente. Esa combinación de formas, colores y música crea ilimitadas posibilidades de expresión artística. Incorporando elementos del vídeo experimental, el videoarte y la animación dentro de un formato comercialmente viable, el video clip ha hecho fácilmente más por popularizar y promocionar experimentos con visualización y narratividad que todos los esfuerzos previos que combinaron arte y medios de comunicación.

1.6.2. VIDEO ARTE

Es una de las tendencias artísticas que surgieron al hilo de la consolidación de los medios de comunicación de masas, y que pretendían explorar las aplicaciones alternativas y aplicaciones artísticas de dichos medios. Se usan medios electrónicos (analógicos o digitales) con un fin artístico. En él se utiliza información de video o audio. No debe confundirse con la televisión o el cine experimental. Una de las diferencias entre el videoarte y el cine es que el videoarte no necesariamente cumple con las convenciones del cine, ya que puede no emplear actores o diálogos, carecer de una narrativa o guión, u otras convenciones que generalmente definen a las películas como entretenimiento.

El videoarte es una alternativa más económica a la producción tradicional en cine. Es una propuesta enfocada a personas que rompen con los parámetros comerciales y buscan un medio más económico, pero no por este motivo con

menor valor que las formas tradicionales de producción. Ha incidido en la producción de cortometrajes principalmente.

Se sustenta en el formato y en la posibilidad de establecer una dinámica visual y conceptual a través de la narración filmo o fotográfica. Es eminentemente conceptual, de esta premisa emerge este estilo de relato visual o audiovisual.

El video arte defiende un lenguaje audiovisual que se conforma en la indagación de cualquier razón alternativa para sintetizar y articular códigos expresivos procedentes de diversos ámbitos del audiovisual. Sus producciones se diferencian de otras prácticas como el video clip, el video documental y el video de ficción, porque, sobre todo, intenta crear nuevas narrativas y nuevas formas de visualizar al operar con presupuestos que no se restringen a las premisas de estos géneros. De manera que se trata de una manifestación que significa una ruptura con lo convencional o “visualmente correcto”, pues se vale de parámetros espacio-temporales e interactivos completamente distintos.

1.6.3. VIDEO EDUCATIVO

Desde una perspectiva general, se puede considerar como video educativo a todo aquel material audiovisual, independientemente del soporte, que pueda tener un cierto grado de utilidad en el proceso de enseñanza aprendizaje. Este concepto genérico engloba tanto al video didáctico propiamente dicho (elaborado con una explícita intencionalidad didáctica) como aquél video que, pese a no haber sido concebido con fines educativos, puede resultar ventajoso su uso; en este caso se hace necesaria una intervención más activa del docente. De cualquier manera, todo material audiovisual es susceptible de ser empleado didácticamente, siempre que su utilización esté en función del logro de objetivos previamente formulados por el docente.⁸

⁸ MARQUES, P. (2003). *Los videos educativos: tipología, funciones, orientaciones para su uso.*

1.6.4. VIDEO PUBLICITARIO

Tiene como objetivo principal vender el producto, tiene libertad formal absoluta, no respeta las reglas de dramaturgia del guion de ficción, es imaginativa en forma y contenido, se acopla con la imagen del producto que se desea vender, no hay continuidad en la acción, es fantástico se genera generalmente un conflicto que es resuelto por el producto existe un estudio detallado del concepto del producto que se quiere vende, hay que traducir en la imagen del producto, y determinar el publico a ser dirigido ese comercial.

1.6.5. VIDEO REPORTAJE

El reportaje televisivo es el género periodístico más cercano al séptimo arte, el que permite al periodista audiovisual contar a fondo una historia, desentrañar todas las cuestiones y definir, con certeras pinceladas, a los protagonistas. Es el género donde el periodista desarrolla todos sus recursos. A diferencia de la noticia, que a veces roza la superficie de los sucesos, y de la crónica, que narra los hechos simples, el reportaje profundiza en cada uno de los fenómenos descritos. Investiga todos y cada uno de los vericuetos de la información y los da a conocer. El gran reportaje es un trabajo de investigación periodística exhaustivo sobre un tema de actualidad, trascendencia social e interés público. Debe realizarse mediante aplicación de técnicas de investigación de campo, documental y testimonial, así como del desarrollo de los géneros periodísticos informativos (noticia, entrevista y crónica), los cuales se integrarán dentro de las propias estructuras del gran reportaje.

1.6.6. VIDEO DOCUMENTAL

DOCUMENTAL: El documental es un género cinematográfico en forma de película o programa audiovisual que se realiza en base a materiales tomados de la realidad. La organización y estructura de imágenes y sonidos determina el tipo de documental. El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo.

1.7 TECNICAS BASICAS DEL VIDEO

Con el fin de crear y producir una calidad de vídeo es importante tener un conocimiento básico de las técnicas de vídeo diferente. Tener una comprensión de estas ayudas visuales y de sonido hará que sus videos tienen una apariencia mucho más profesional. Las siguientes pistas de vídeo están diseñadas para proporcionar un fondo de conocimientos básicos para la visualización y grabación de vídeo.

1.7.1. LA TOMA

La toma es cada uno de los fragmentos en los que se fracciona el diálogo de una película o serie para que los actores de doblaje puedan realizar su trabajo con mayor facilidad. Éstos visualizan cada uno de ellos por separado para memorizar o anotar las pausas, intenciones y gestos sonoros que se produzcan en la misma utilizando un texto que ha pasado un proceso de traducción y ajuste.

Comprende desde el momento en que se acciona el interruptor o disparador hasta que se interrumpe su funcionamiento. Por lo tanto puede incluir uno o varios planos.

La toma pertenece por lo tanto, al ámbito externo, mecánico o electrónico, de la operación de grabación.

1.7.2. EL PLANO

El plano es la perspectiva de los personajes, objetos y elementos de las imágenes tal como los capta el observador desde un lugar y un ángulo determinados. Mientras el punto de vista se mantiene fijo en un lugar y no varía el ángulo ni la distancia desde la que se contempla se habla de un mismo tamaño de plano.

- Plano panorámico o general extremo: muestra un gran escenario. El o los personajes no aparecen o quedan diluidos en el entorno. Tiene un valor descriptivo y puede adquirir un valor dramático cuando se pretende destacar la soledad o la pequeñez del hombre en comparación con el entorno.
- Plano general: muestra un escenario amplio en el cual se incorpora la persona, y ocupa entre una 1/3 y una 1/4 de la cámara. Tiene un valor descriptivo de personas o un ambiente determinado Tiene un valor descriptivo, narrativo o dramático.
- Plano entero: cuando los límites superior e inferior del cuadro casi coinciden con la cabeza y los pies. Apareció porque se requería un tipo de plano medio que capturase al sujeto con desperdicio del fondo pero que permitiese ver el desenfunde del revólver. Tiene un valor narrativo y dramático.
- Plano medio: Presenta la figura humana cortada por la cintura. Tiene un valor expresivo y dramático, pero también narrativo.
- Plano medio corto: muestra la figura humana (busto) desde el pecho hasta la cabeza.
- Primerísimo primer plano (close up): muestra una parte de la figura humana desde muy cerca (una mano, un ojo, la boca etc.)
- Primer plano (big close up): va desde las clavículas hacia arriba.
- Plano detalle: se centra en un objeto (un bolígrafo, un despertador etc.)
- Plano americano: El Plano americano, o también denominado 3/4, o plano medio largo, recorta la figura por la rodilla aproximadamente. Es óptimo en el caso de encuadrar a dos o tres personas que están interactuando. Recibe el nombre de "americano" debido a que este plano apareció ante la necesidad de mostrar a los personajes junto con sus revólveres en los westerns americanos.
- Plano de Situación: puede ser de lugar o temporal y se utiliza para localizar la acción tanto temporal como espacialmente.⁹

Ángulo visual

⁹ HERNÁNDEZ CAVA, F. E. (1982). *En un hombre, mil imágenes*, nº 1 (pág. 38). Editorial Norma

- Normal o neutro: el ángulo de la cámara es paralelo al suelo y se encuentra a la altura de los ojos o, en caso de ser un objeto, a su altura media.
- Picado: es una angulación oblicua superior, es decir, por encima de la altura de los ojos o la altura media del objeto y está orientada ligeramente hacia el suelo. Normalmente, el picado representa un personaje psíquicamente débil, dominado o inferior.
- Contrapicado: opuesto al picado. Suele representar un personaje psíquicamente fuerte, dominante o superior.
- Nadir: la cámara se sitúa completamente por debajo del personaje, en un ángulo perpendicular al suelo.
- Cenital: la cámara se sitúa completamente por encima del personaje, en un ángulo también perpendicular.
- Plano holandés o aberrante: Cuando la cámara está ligeramente inclinada, por lo regular a un ángulo de 45 grados. Esto demuestra inestabilidad.
- Subjetiva. La cámara nos muestra lo que el personaje está viendo, es decir, toma por un momento la visión en primera persona del personaje.

1.7.3. CUADRO

Es el campo visual, lo que se abarca a través de la cámara, los límites de la visión que corresponden al rectángulo del visor, incluyendo objetos, personajes, paisajes, etc. Son conceptos decisivos para la puesta en escena: el campo y fuera de campo se corresponde con su salidas y entradas del personaje u objetos en el cuadro.

Son elementos que pueden aparecer y formar parte del funcionamiento de la narración. Es un elemento que exige la participación más activa del espectador, pues le obliga aceptar la continuidad de la escena más allá de su visión y a establecer relaciones más creativas entre la presencia o ausencia de la imagen.

1.7.4. EL ENCUADRE

Es la selección del campo abarcado por el objetivo en el que se tiene en cuenta el tipo de plano, el ángulo, la altura, y la línea de corte de los sujetos y/u objetos dentro del cuadro, y su precisa colocación en cada sector, para lograr la armonía de la composición y la fluidez narrativa con que se habrá de montar posteriormente. Es decir, la forma de organizar la toma. Es uno de los momentos más delicados e importantes de la filmación ya que en él se tiene en cuenta el tipo de plano, la colocación de objetos y actores, la ubicación de la cámara y todos los puntos de vista que se requerirán para iniciar la toma.¹⁰

1.7.5 LA SECUENCIA

Es una unidad de división del relato audiovisual en la que se plantea, desarrolla y construye una situación dramática. Es una unidad narrativa con estructura – introducción, desarrollo y desenlace.

Puede estar intercalada con otras secuencias o puede variar los escenarios, siempre se trata de una unidad narrativa.¹¹

A mediados del siglo XIX ocurre el despegue definitivo del negocio fotográfico, decenas de fotógrafos europeos ponen en marcha sus carreras artísticas. Uno de ellos es Claudius G. Wheelhouse, quien en 1849 realiza numerosos calotipos en Portugal, Italia y España; su obra "Photographic Sketches of the Mediterranean" es un álbum de fotografías, a partir de negativos de papel, en los que colecta vistas de ciudades como Sevilla o Cádiz, añadiendo anécdotas sobre la naturaleza de su trabajo y de alguno de sus colegas pioneros del negocio fotográfico. Considerados magos o espías por una sociedad pasmada ante el misterio y la novedad de la imagen fotográfica. Wheelhouse no fue el único que encontró problemas durante su aventura fotográfica. Otros pioneros

¹⁰ SIMÓN FELDMAN, El director de cine, técnicas y herramientas, Editorial Gedisa, España, 1996.

¹¹ FERNÁNDEZ DIEZ, Federico; MARTÍNEZ ABADÍA, José. (1999). *Manual Básico del lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

extranjeros estuvieron a punto de ser arrestados mientras tomaban fotografías, o encontraron dificultades al intentar cruzar de un país a otro con el daguerrotipo a cuestas.

A finales del siglo XIX, los hermanos Lumière revelan el proceso de obtención de fotografías en color. La obtención de originales en color fue uno de los principales intereses de amateurs y profesionales. Fue L. Ducas de Hauron el primero en poner en práctica el principio de la descomposición de toda la gama cromática en tres colores básicos (azul, verde y rojo), aunque fue el físico Lippman el pionero en obtener fotografías en color, hecho por el que le fue otorgado el premio Nobel en 1908.

Durante la primera década se publican infinidad de artículos sobre la fotografía en color. Ramón y Cajal escribe en 1907 el libro "La fotografía de los colores".

También en este año el diario francés L'illustration publica la primera foto en color y en España, en 1912, la revista Blanco y Negro anuncia la publicación de la primera fotografía en color titulada "La primera lección" (reflejaba a un violinista enseñando a una niña a tocar el violín). La foto en color se emplea por los aficionados más vanguardistas. Los profesionales siguen empleando la fotografía en blanco y negro.

El retrato es el primer uso masivo de la fotografía, lo que la convierte en negocio. Cumple la misma función que el retrato pictórico. Por lo tanto, los primeros fotógrafos son retratistas, y entre ellos hay pintores frustrados y otros que se dedican realmente a la foto. El retrato triunfa porque tiene mucho realismo y, en otro sentido, porque acerca la cara de personas famosas al público.

Ya desde los inicios de la fotografía hubo muchas mujeres involucradas que la adoptaron como una actividad liberadora, por ejemplo Margaret Cameron, excelente retratista. La fotografía puede enfocarse como la forma de ganarse la vida haciendo retratos, o como expresión artística, y Cameron, como sus coetáneos artistas, no tuvo referencia propia ni estilo, simplemente siguió con

la corriente pictórica vigente en su época, ya sea el romanticismo, el simbolismo y después el impresionismo. Aunque pretendieron hacer arte, en esa época no fueron considerados artistas. El fotógrafo comercial retratista estaba sometido a la voluntad del cliente. Disdere fue el primer fotógrafo comercial de verdad, inventó las tarjetas de visita con la imagen, el nombre y dirección del interesado. Tuvieron un éxito increíble que hizo abrir muchos estudios de fotografía.¹²

En los inicios de este proceso se produjo mucho interés por los VIAJEROS FOTÓGRAFOS, quienes adquirieron un enorme prestigio por ser portadores de testimonios fidedignos de los sitios que visitaban. Durante la Revolución Industrial se sustituyó el colonialismo territorial por el colonialismo económico: surgieron muchas fábricas, se amplió la comercialización de materias primas, se mejoraron las redes de transporte y se viajó mucho, sobre todo las clases altas, porque daba un alto prestigio social. Se evidenciaron fotográficamente sitios reales que hasta ese momento se conocían solo a través de pinturas, y a veces ni por estas. Esta actividad puede considerarse como un antecedente del Documentalismo por que da a conocer, mediante pruebas fotográficas, sitios desconocidos visualmente.

Los antecedentes del fotoperiodismo se encuentran en las fotos de guerra. Los procedimientos noticiosos eran muy primitivos y los resultados muy sosos, pero existía la voluntad de informar y cubrir los acontecimientos. Lo que falló, sobre todo en los inicios, es que no se podían difundir esas imágenes testimoniales porque los diarios todavía no podían reproducir fotografías.

Durante la Guerra de la Independencia (1863) la fotografía adquirió mayor realismo y autenticidad en la medida en que los periodistas alcanzaron mayor autonomía en su actividad informativa; dejaron de depender de las instancias de los gobiernos y las limitaciones solo estaban supeditadas las condiciones técnicas. Por primera vez la población accede a versiones fotográficas directas de los protagonistas de la guerra y la documentación visual de sus

¹² (<http://www.kathrinpeters.com/Fotografia/Historia/index.htm>) (Web Arte, 2010)

consecuencias. Se inician los objetivos comerciales: venden las imágenes principalmente a la prensa. La prensa las compra porque mediante las fotos forjaban grabados que podían ser publicados. Aun así, claro, entre foto y grabado existía una gran diferencia de calidad, de detalle, pero por el solo hecho de vender un grabado que se sabía que estaba copiado de foto, la credibilidad era mucho mayor, igual que su éxito.

A finales del siglo XIX se perfeccionó mucho técnicamente, pero no son los fotógrafos ni los periodistas los que hacen los innovadores descubrimientos, sino los científicos, especialmente los ingleses y franceses.

Nos encontramos en una época de profundos y vertiginosos cambios sociales como consecuencia de la Revolución Industrial. Los paisajes cambian y es la foto, no la pintura, la que se convierte en testimonio de excepción por su rapidez y credibilidad.

Muchos artistas empiezan a interesarse por la fotografía, caracterizada por su precisión. Esta corriente se denomina FOTOCESION, y nace en los EUA gracias a un grupo llamado F64. Es la primera generación de fotógrafos de EUA, quienes fueron los primeros en competir con los europeos. Alcanzan un elevado nivel de control y dominio técnico, así como a un gran dominio del entorno fotográfico.

Jackes Enrich Cartige, fotógrafo de los años 20, fotografía no el mundo en sí, sino su propio mundo: la realidad a la que el fotógrafo está vinculado directamente y de la cual, gracias a que la conoce a la perfección, da una visión muy personal. Retrata pues su mundo individual, afectivo y vivencial... Son fotos que podríamos calificar como familiares, simples fotos domésticas, pero al ser de calidad extraordinaria y hecha de manera sistemática, se convierten en un documento histórico.

Las vanguardias artísticas se dan en los años 20, cuando se debate en torno a si la fotografía puede ser arte o no. La respuesta definitiva es "sí", ya que el automatismo en ningún modo anula lo artístico. La fotografía no constituye un procedimiento más de las vanguardias, sino que condiciona todas las vanguardias artísticas pues llevan a la foto a la fascinación por la velocidad, el

movimiento y la fidelidad de la imagen... Utilizan procedimientos para generar movimiento en la foto. Después de estos avances formales, nace el comic. En definitiva, fotografías que constituyen arte, pero que además nos enseñan la realidad de maneras diferentes.

Se comienza a experimentar con el hecho de fotografiar desde diferentes puntos de vista: picados, contrapicados, etc. Hoy en día esto es algo normal, pero en ese momento fue algo sorprendente puesto que a la gente le costaba reconocer las imágenes, los lugares.

En el mismo momento en el que se generaba todo este proceso, nace el Fotoperiodismo, entre el final de la I Guerra Mundial y principios de la Segunda, en Alemania.

Se utiliza la foto en prensa, floreciendo un tipo de prensa eminentemente gráfica, práctica que constituirá la base para el posterior desarrollo de la prensa gráfica; toda ella se inspirará en la primera prensa gráfica alemana. Es un modelo muy parecido al semanario gráfico, con grandes fotos en portada y reportajes primordialmente visuales.

Alfred Eiseinstein es otro de los fotógrafos de esta generación. Al huir de Alemania por estar perseguido políticamente, permite que los fotógrafos puedan exportar sus ideas y extenderlas por el mundo. En 1933 el gobierno nazi interviene todas las publicaciones, pero no logra hacerlas desaparecer. Sus editores tuvieron que huir, ya que en caso contrario podían ser detenidos y asesinados en los campos de concentración.

Enrich Cartier Bresson es uno de los fotógrafos más reconocidos de la historia. Fue autor de textos sobre la foto y gestor de fotografías Además creó la agencia Magnum y creo la "teoría del instante decisivo", entre otras cosas.¹³

Otros autores hablaron de esta idea, pero él la convirtió en teoría: en toda acción hay un momento de máxima expresividad. El papel del fotógrafo es estar presente y captar el momento en que los objetos se conjugan en esta

¹³ Op. Cit. Pag. 57

máxima expresividad; para ello tiene que detectar y avanzarse a este momento y, además, tiene que intervenir al mínimo en la realidad para no modificarla ni manipularla.

La evolución de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX produjo una gran renovación del Documentalismo. Se pasó del documentalismo frío y distante a otro más subjetivo y libre que reflejaba la libertad. Nick Add fue el gran fotógrafo de Vietnam, ganador del Pulitzer con la foto desgarradora de unos niños corriendo después de un ataque americano. Vietnam es la guerra en la que el fotoperiodismo llega a sus cotas máximas de análisis y expresión. La gran intervención de los medios de comunicación en este conflicto armado cogió por sorpresa a todo el mundo, sobre todo a la administración de los EEUU. La libertad de prensa ayudó a que se difundieran imágenes de Vietnam que no ayudaron en nada a los EEUU a ganar la guerra, mostrando los horrores que provocó este país y que influenciaron increíblemente en la opinión pública; esto fue el principio de la libertad de expresión y a la vez su fin.

El fotógrafo actual más destacado es Naxwey, heredero del estilo de Cappa. Su teoría sobre la guerra es que el sufrimiento ha sido trasladado del campo de batalla a la población civil. Por esto él, reportero de guerra, sólo fotografía a éstos últimos, las verdaderas víctimas de la guerra.

Todos los géneros fotográficos surgidos en momentos históricos anteriores tienen su continuación tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Especial relevancia presenta en la evolución en estos años el periodismo fotográfico, el ámbito de la fotografía documental y los nuevos diálogos que se establecen entre la fotografía y las artes plásticas, que comienzan a fundirse en la denominación genérica de artes visuales.

Si antes hablamos de la niñez y la adolescencia de la fotografía, luego de casi dos siglos de existencia hemos llegado a una madurez asombrosa, hoy de la mano de internet y las nuevas tecnologías.

De las antiquísimas cámaras analógicas con película hemos saltado a la imagen digital y su difusión a escala mundial en la red. Ahora los cánones de calidad y nitidez se miden en mega píxeles, y los productos fotográficos al alcance de la mano de cualquiera, de manera remota y con un sentido absolutamente mágico.¹⁴

¹⁴ (http://www.wikilearning.com/apuntes/teoria_del_fotoperiodismo-vi_historia_de_la_fotografia/11046-6, 2006)

CAPÍTULO 2

2. EL VIDEO DOCUMENTAL

Este capítulo profundizará sobre el video documental, su evolución, tipos, técnicas y demás aspectos que son la base para el desarrollo del producto planteado en esta tesis.

2.1 HISTORIA DEL VIDEO DOCUMENTAL

El video documental aparece después del desarrollo alcanzado por el cine documental en los años 60, cuando se instala el cine directo con las nuevas tecnologías.

La aparición del videotape recorder, en especial cuando se hace portátil, permite aplicar este soporte a diversos usos no-artísticos, como la investigación, la terapia, la docencia, en general a todos los fenómenos en que la memoria de los actos o sucesos resulta de una gran utilidad. Esta posibilidad del registro imagen audio simultáneo, con tomas de larga duración, hace del video un medio eficaz para la técnica de la encuesta y la entrevista, tan caros al cine-directo.

En Estados Unidos, a partir de 1968, a través de la acción del Grupo "Commediation" y otros similares, para quienes el Festival de Woodstock (1969) es un importante catalizador, realizan una extensión del cine documental que practicará el "New American Cinema Group" al video, de carácter directo, de contra información. Las tendencias más relevantes se plantean la actividad en relación a comunidades específicas (minorías étnicas y grupos raciales), como el "People's Video Theatre"; otro campo son las actividades pedagógicas y de dinamización en escuelas primarias, como el "Me día Access Center"; también como contracultura a través de los video-bus (Videofrex) itinerantes, que culminan con la creación del Canal Lanesville TV, dedicado al servicio comunitario.

Luego se desarrollan experiencias de "guerrilla televisión", alternativa a la TV no sólo en la expresión, sino que también en cuanto a estructura de información, puesto que se piensa que el video puede aportar diversificación, complejidad, etc. Esta tendencia sucumbe; el video no proveyó la alternativa.

Las experiencias que siguen la vía anterior, permiten que ya en esos años se hable de video comunitario, sociológico, militante, etc., diferenciado del video-arte, campo de acción para los artistas plásticos.

En Francia, por la misma época y motivado por los acontecimientos de mayo del '68, se cataliza la producción video de diversos artistas (entre ellos del cineasta Jean-Luc Godard) y grupos, cuyos trabajos recibirán el apelativo de "video militante", en los cuales se incorporan y profundizan los aportes de ruptura del cine de la "nueva ola francesa".

En Canadá, luego del programa "Challenge for Change", iniciado en cine y luego realizado en video (1967-1969) y que fuera discontinuado por "fomentar la subversión con recursos estatales" (sic), nace en 1971 el "Video graphe", centre heredero de esa experiencia que pone énfasis en el apoyo tecnológico entre los video-trabajadores. Los trabajos se relacionan con problemáticas o sucesos contingentes, como los de Pierre Falardeau y Julien Poulin, (video documentales "La Magra", sobre formación de policías, y "Pea Soup", 1978, collage sobre el colonialismo cultural).

El video comunitario, una de las vertientes testimoniales o de comunicación horizontal más desarrolladas en el campo del video documental y cuyo origen se halla en el documental del cine-directo, va alcanzando con todos estos aportes cierta estructura característica.

Si bien se trata de la elaboración de un programa destinado a distribución formal, el acento está puesto en el proceso: aquí se acorta al mínimo el lapso de tiempo que va de la producción a la presentación, así como de la distancia entre el lugar de producción y el de exhibición, lo que abre el debate y a nuevas acciones. Generalmente, se verifica este proceso dentro de una

comunidad determinada, de tal manera que el grupo-video cataliza una necesidad y dinamiza a la comunidad; muchas veces son los especialistas que abren camino a la infraestructura video. Una de las experiencias más interesantes de que se tiene noticia, es la que realiza el Medienzentrum Fuhlsbuettel de Hamburgo, que financiado con aportes de sus propios miembros, trabaja con grupos organizados del distrito de Fuhlsbuettel sobre temas que les preocupen; a partir de ahí conciben juntos el video y realizan conjuntamente el montaje.

Para algunos analistas y sostenedores de esta tendencia del video-comunitario, ella apunta a una opción por la práctica colectiva, que buscaría una cierta objetividad frente a la materia, con carácter alternativo o intención alternativa frente a la TV y los medios oficiales, cuestión que ciertamente llama a la discusión, como toda división categórica.

Entiendo que la idea que subyace es la de funcionalidad e inserción en un uso determinado por generación colectiva, en donde emisor sería igual que receptor (no en sentido individual sino en sentido de interés grupal), pero convengamos que aparece como una postulación insuficientemente desarrollada.¹⁵

2.1.1 VIDEO - DOCUMENTAL EN EL ECUADOR

Si revisamos los videos documentales expuestos en los circuitos de exhibición alternativos del país, nos encontramos, por una parte, frente a una importante cantidad de producciones, la que se debe, sin duda, a la accesibilidad a la tecnología video en sus diversos formatos, lo que ha permitido la formación de grupos, organismos y empresas que se dedican al documental, con distintos fines.

Por otra parte, se pueden advertir diversas líneas de trabajo, las mismas que se logran diferenciar a partir de la estructura audiovisual, de la posición del

¹⁵ RABIGER, MICHAEL .Dirección de documentales. 1983

realizador (individual o corporativamente) frente a la obra y al destinatario, y de las líneas de continuidad o no respecto a la tradición documental. Se reconocen al menos cuatro líneas de trabajo, las mismas que pueden conectarse o entrecruzarse en más de un video:

a) Video documental con base tradicional: Aquellos documentales que siguen la raigambre cinematográfica, con una estructura más clásica, que privilegia la presencia del autor, que establece una mirada sobre un hecho o un personaje, como en el caso de "El ermitaño", o en otra vertiente, los videos con sentido didáctico, como los producidos en organismos científicos no gubernamentales, en Universidades o productoras independientes especializadas, ligadas fundamentalmente a los medios televisivos. En éstos, el montaje ocupa un lugar importante, como un recurso para estructurar un texto destinado a desarrollar cierta tesis personal para develar un fenómeno o un objetivo comunicacional.

b) Video-memoria: Hace uso de las cualidades tecnológicas antes descritas del video, para acercarse, colaborar o servir a las ciencias sociales. No es raro encontrarse con videos que plantean no sólo una tesis metodológica de la ciencia con la que se conecta, sino también una tesis personal.

El video desarrolla un proceso que demuestra la tesis, con empleo de técnicas de encuesta casi siempre y rara vez con un montaje creativo, sino que generalmente como recurso de síntesis, o de unión entre fragmentos, tratando que los fragmentos se apeguen al transcurrir de tiempos reales. Se incluyen aquí el video-reportaje, con carácter alternativo y de interés coyuntural o de registro para una documentación sociopolítica, como es el caso de "**LaTigra**", de Camilo Luzuriaga.

c) Video comunitario alternativo: Observa las características y aspiraciones descritas anteriormente; es una forma que ha podido desarrollarse fundamentalmente por la tecnología propia del video. Indudablemente, su efectiva evolución futura va a depender de las condiciones económicas y socio-políticas como también de los trabajadores-video, de los grupos-video y de las propias comunidades por desembarazarse de la intromisión de la TV, que

incrusta en las mentes no sólo formas televisivas sino también una manera arquetípica de verse y ver, como se puede vislumbrar en muchos de los videos comunitarios-alternativos.

Quizás una apropiada crítica estructural en la concepción del video, y no sólo de contenido o tema a tratar, puede hacer avanzar a esta forma documental. De hecho, aparece como una línea que hoy vive un período de intensa discusión teórica sobre su definición.

d) Video -a partir- de realidades: En esta línea encontramos una serie de videos que acusan cierta familiaridad con el video-documento, no exento de un intento experimentalista, destinados a intervenir sobre el material mismo, con la tecnología video como registros parciales y necesariamente individuales de "realidades" (**ejemplos**). Esta práctica se fusiona a veces con el video-arte, un tanto cercano con lo postulado por los realizadores del llamado cine-puro en cuanto al funcionamiento de imágenes construidas o reales, desprovistas de historia o cualquier lastre de otro arte.

Generalmente estos trabajos, a diferencia de los anteriores, se estructuran en duraciones breves de tiempo, donde el recurso del montaje se privilegia, pero ya no tan sólo un montaje del corte, sino también de la incrustación y otras técnicas del video. Es una línea aún poco desarrollada y que tiene dificultades de acceso a la tecnología, por lo que no podrá rebasar su ámbito de emisores minoritarios.¹⁶

2.2 FUNDADORES DEL VIDEO DOCUMENTAL

Después de *Robert Flaherty*, llamado no sin razón "el padre del documental", quien privilegiaba la presencia humana y el rol fundamental del individuo (*Nanook el esquimal*, *el hombre de Arán*, entre otras obras notables), fue sin duda el británico John Grierson quien más hizo por definir un terreno de acción para esta forma cinematográfica, considerándola no sólo una forma de

¹⁶ cursosdeacmusac.files.wordpress.com/2009/.../video-documental.doc

expresión sino también otorgándole una función social, lo que hace apreciar la fuerte influencia del cineasta soviético Dziga Vertov (el del "cine ojo") en él.

Siguiendo estas motivaciones origina la "Escuela Documental Británica" en la década del '30, postulando el documental como "tratamiento creativo de la realidad", por tanto, no el mero registro sino la intervención en el material; elabora sus documentales -generalmente de información laboral, comercial y social- casi siempre en un estilo austero y con un marcado intento de objetivismo, de imparcialidad política, y considera que el cine es "como un púlpito y uso de él como propagandista", abogando porque éste tenga un "sentido social más definido". Muchos cineastas británicos se forman en esta escuela, llegando a conformar posteriormente el llamado "Free Cinema", como Lindsay Anderson, grupo que introduce elementos de ruptura formal, pero sin llegar a desarrollar un trabajo muy amplio. Grierson irá a Canadá, en los '40, donde fundará el National Film Board, el que desarrollará un serio quehacer del documental que dará un impulso renovador a este género después de la Segunda Guerra Mundial.

Otros grupos y movimientos seguirán a esta Escuela Británica, aparte de los dos mencionados - en los que se da de manera directa la influencia de Grierson -. En Estados Unidos se aprecia más la labor de grupos como la Escuela de Nueva York, cuya obra tiene carácter más contradictorio y que muere por falta de apoyo (vaya sorpresa), o el New American Cinema Group, del que saldrán cineastas renovadores que introducirán lo testimonial.

En Europa, donde el complejo de autores es mayor, serán realizadores individuales los que harán los aportes más significativos, como el sueco Arne Suckdorff, el "documental de arte" de los italianos Luciano Emmer y Enrico Grass, o los franceses Alain Resnais, de quien conocemos su "Van Gogh", y Henri G. Clouzot (El Misterio Picasso, 1956), quienes introducen variantes importantes en el montaje, siguiendo una visión de individuo creador.

Después de Grierson, el documentalista más importante lo es el holandés Joris Ivens, en especial para nosotros los latinoamericanos, puesto que su trabajo es el que más ha influenciado a buena parte de los documentalistas de esta zona

del mundo. Si dejamos paso a sus propias declaraciones sobre el sentido de su obra, entenderemos por qué: "Mi obra ha tendido a centrarse siempre en aspectos o momentos conflictivos de la historia". "Todo mi trabajo consiste en utilizar el arte del documental para descubrir la verdad profunda que se oculta tras una situación determinada" (referencia fílmica: "A Valparaíso" ,1962).

Siguiendo estas ideas matrices y para mejor cumplir con ellas, Ivens se ha ido adaptando a los cambios de la técnica, sin dejar de trabajar los rasgos estilísticos que identifican sus filmes, como el uso del montaje (contrastes, contrapuntos, ritmo visual) y la función de la cámara (austera, componiendo un cuadro siempre significativo, con contrapuntos o contrastes ya al interior del plano). Así, acoge el sonido directo en su película sobre China, "Como el Yukong movió las montañas" (1975), en colaboración con Marceline Loridan, y explica: "Queríamos que los espectadores tuviesen acceso directo al pueblo chino (el protagonista de la película), ésa es la razón de que utilicemos sonido directo en un 80% en la película... De esa manera no se suprime el discurso de la gente y ésta no se convierte en simples marionetas en manos de los cineastas". Advierte contra el peligro del naturalismo en esta opción; puesto que la inclusión de diálogos plantea, entre otros problemas, que el tiempo cinematográfico debe ser igual al real, lo que impide realizar los saltos temporales y espaciales a los que Ivens acostumbra.¹⁷

2.2.1 EL DOCUMENTAL DE LOS '60

Junto con la renovación del cine en todo el mundo (nueva ola francesa, cines nacionales y del tercer mundo) y, seguramente, influenciados por el neorrealismo italiano, como por las experiencias de los grupos de relevo de la Escuela Documental Británica y los trabajos de Joris Ivens y más lejanamente de Robert Flaherty, los documentalistas en los '60 hicieron pesar cada vez más un principio del documental: -el cineasta debía encontrarse presente cuando las cosas empezaban a ocurrir. En los hechos relevantes, debía estarse

¹⁷ ALIAGA, Ignacio. Cine y video documental. Santiago de Chile, 2004

presente e intentar captar la realidad, corriendo determinados riesgos si era preciso.

El verdadero cine documental, siguiendo este principio, era difícil y riesgoso, y requería de un nuevo tipo de tecnología. La nueva tecnología, que permitió también el advenimiento de la "nouvelle vague" francesa y los cines del tercer mundo, tuvo un desarrollo vertiginoso hacia fines de los '50 y comienzos de los '60: fabricación de emulsiones hipersensibles; cámaras ligeras, portátiles y compactas (cámara KMT en 1960), con motor para registros de larga duración; grabación magnética del sonido en sincronismo con la cámara (grabadora Nagra en 1958); avances en la óptica: objetivos más luminosos (que permitía rodar con luz natural en condiciones antes adversas), de mayor distancia focal (que permitió acercar acontecimientos), la fabricación del lente zoom (que permitió elegir el material mientras se filma, en una sola toma continua y montada en la propia cámara, a la vez que acercar y alejar el objeto filmado). Así mismo se hizo corriente descomponer los procesos espacio-temporales, registrar por radiaciones luminosas invisibles, lograr movimientos acelerados y ralenti, desarrollar la macro y el micro cinematografía.

2.3 QUE ES EL VIDEO DOCUMENTAL

Las definiciones que se han dado al documental por parte de las grandes escuelas, giran básicamente, en torno a los problemas clásicos que siempre ha planteado este género: la objetividad, la intervención que se hace a la realidad y la posición del realizador.

Estos problemas siempre serán vigentes y su concepción determinará la manera de trabajar y el estilo de cada realizador. Sin embargo, la discusión a nivel mundial se podría decir que está resuelta, por cuanto se sabe que la objetividad es inalcanzable (pues la narración depende de sujetos y de su particular forma de mirar al mundo y de escoger lo que quieren mostrar).

Además, siempre que se filma existe una intervención en la realidad y el realizador toma partido frente a los hechos (cuando se decide desde cuál

perspectiva se va a narrar una historia, cuando escoge unos personajes u otros, cuando se construye un discurso visual y sonoro en la edición, inevitablemente se toma una posición).

Hoy se deja al documentalista solamente la posibilidad de que intervenga de una manera más activa o más pasiva en su historia, respetando la ética.

“Aunque un documental ha de mostrar lo que es actual, el verdadero reto no es el de lograr una espontaneidad en la pantalla. Naturalmente, ha de dedicar alguna atención a este problema, pero para cualquier autor que se dedique a la pantalla, lo esencial es el logro del equilibrio de las facetas éticas, morales y dramáticas.”¹⁸

De esta forma, se puede retomar la idea básica sobre el documental que se viene desarrollando en este capítulo, para concluir que: Documental es aquella producción fílmica que documenta la realidad con una sólida investigación, utilizando la narración audiovisual para seducir y teniendo como principio básico la ética. Esta definición no constituye de ningún modo la última palabra (en el documental nunca la habrá y en realidad cada vez importa menos que la haya) y aunque se asume que otros géneros pueden tener cabida en ella, comprende, de manera simplificada, las diferentes concepciones mostradas a través de esta exposición:

- El documental puede convertirse en un documento susceptible de utilización científica y un medio para la transmisión del conocimiento.
- Al ser un documento, se trata de un filme que se basa en un fragmento de la realidad y la representa, apoyándose en el conocimiento y la investigación de su objeto de estudio.

¹⁸ RABIGER, Michael, Directing the documentary. Focal Press, Third edition. Boston 1998.

- No existe la pretensión de ser un género solamente científico-informativo, pues se menciona la narración, que se refiere al tratamiento creativo de la realidad, o su lado artístico. Se asume así, que el realizador toma partido al momento de narrar.
- La ética es el último y más importante concepto, pues reconcilia lo científico (documento), con lo artístico (narración audiovisual), debido a que principios éticos como la verosimilitud y el respeto son, en último término, los que le dan el verdadero valor documental a una producción, (sin que esto quiera decir que los otros géneros estén exentos de esta responsabilidad), pues la ética referida al documental garantiza básicamente que se realizó una investigación seria y rigurosa, que hay conocimiento del tema y que existe un pacto honesto con una realidad percibida.

2.4 LAS MODALIDADES DEL DOCUMENTAL

Las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva, y reflexiva.

Estas categorías son en parte el trabajo del analista o crítico y en parte el producto de la realización cinematográfica en sí.

Estas cuatro modalidades pertenecen a una dialéctica en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas, y en la que la

credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente. Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad.

2.4.1 LA MODALIDAD EXPOSITIVA

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con inter títulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Las noticias televisivas con su presentador y su cadena de enviados especiales constituyen un ejemplo.

Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico. El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con un fin diferente. De un modo similar, los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen hacer las extrañas yuxtaposiciones.

Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en voice-over puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen. De un modo similar permite una economía de análisis, así como establecer cuestiones de un modo sucinto y enfático, en parte a través de la eliminación de la referencia al proceso a través del que se produce, organiza y regula, el conocimiento, de modo que éste también esté sujeto a los procesos históricos e ideológicos de los que habla la película.¹⁹

La presencia en calidad de autor del realizador queda representada a través del comentario, y en algunos casos la voz (por lo general invisible) de la autoridad será la del propio realizador como ocurre. En otros casos, como el de las noticias televisivas, un delegado, el presentador, representará a una fuente de autoridad institucional más amplia.

¹⁹ NICHOLS, Bill. "La Voz del documental". Ed. Alan Rosenthal, 1998.

Finalmente, el espectador por lo general esperará que el texto expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o enigma: presentando las noticias del día, investigando el funcionamiento del átomo o del universo, abordando las consecuencias de los desechos nucleares o la lluvia ácida, siguiendo la historia de un acontecimiento o la biografía de una persona.

2.4.2 LA MODALIDAD DE OBSERVACIÓN

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje, como en *Night Mail* o *Listen to Britain*, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en voice-over, la música ajena a la escena observada, los inter títulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.

La realización de observación provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas. Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez dentro del discurso institucional.

Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes. Estas técnicas anclan el discurso en las imágenes de observación que sitúan el diálogo, y el sonido, en un momento y lugar histórico específicos. Cada escena, como la de la ficción narrativa clásica, presenta una plenitud y unidad tridimensionales en las que la situación del observador está perfectamente determinada. Cada plano respalda el mismo sistema global de orientación en vez de proponer espacios que no guardan relación entre ellos. Y el espacio ofrece todos los indicios de haber sido

esculpido a partir del mundo histórico en vez de fabricado como una puesta en escena de ficción.

El cine de observación, por tanto, transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándonos entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores.

2.4.3 LA MODALIDAD INTERACTIVA

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro. Surgen cuestiones de comprensión e interpretación como una función del encuentro físico: ¿cómo responden mutuamente el realizador y el ente social; reaccionan a los matices o implicaciones que pueda haber en el discurso del otro; son conscientes de cómo fluye entre ellos el poder y el deseo? El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general sin la ventaja de un comentario global, cuya lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o al intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales.

La interacción a menudo gira en torno a la forma conocida como entrevista. Esta forma plantea cuestiones éticas propias: las entrevistas son una forma de discurso jerárquico que se deriva de la distribución desigual del poder, como ocurre con la confesión y el interrogatorio. El principio ético de la autorización con conocimiento de causa ofrece otra pauta, pero muchos realizadores documentales prefieren hacer caso omiso de él, argumentando que el proceso de investigación social o histórica se beneficia de los mismos principios que la libertad de expresión y de prensa, que da una autorización considerable a los periodistas en su búsqueda de noticias.²⁰

El texto interactivo adopta muchas formas pero todas ellas llevan a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador. Cuando se oye, la voz del realizador se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador.

La entrevista común está más estructurada incluso que la conversación o el diálogo. Entra en juego una secuencia de desarrollo específica y la información extraída del intercambio se puede situar dentro de un marco de referencia más amplio al que contribuye una porción definida de información factual o trasfondo afectivo. El grado de ausencia del realizador en el pseudo monólogo puede variar considerablemente. A menudo no se ve ni se oye al realizador, que deja a los testigos que «hablen por sí mismos». En ocasiones la voz del realizador se oye mientras su cuerpo permanece invisible.

El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto. El texto aborda, además de aquello sobre lo que versa, la ética o la política del encuentro. Se trata del encuentro entre una persona que blande una cámara cinematográfica y otra que no lo hace. La sensación de presencia corporal, en vez de ausencia, sitúa al realizador en la escena y lo ancla en ella, incluso cuando está oculto por ciertas estrategias de entrevista o representación de un encuentro. Los espectadores esperan encontrar información condicional y

²⁰ NICHOLS, Bill. "La Voz del documental" ed. Alan Rosenthal. Los Ángeles: 1998.

conocimiento situado o local. La ampliación de encuentros particulares a encuentros más generalizados sigue siendo perfectamente posible, pero esta posibilidad sigue siendo, al menos en parte, una posibilidad que los espectadores deben establecer a través de su propia relación con el texto en sí.

2.4.4 LA MODALIDAD DE REPRESENTACIÓN REFLEXIVA

En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el meta comentario, hablándonos menos del mundo histórico en sí, como en las modalidades expositiva y poética o en la interactiva y la que se presenta a modo de diario personal, que sobre el proceso de representación en sí. Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico. Como ocurre con la exposición poética, el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto.

La reducción del actor social a un espacio dentro del sistema textual nos plantea las cuestiones de la interpretación y, en algunos casos, el texto reflexivo opta por una interpretación como tal en vez de exigir a otros que disfracen de interpretación virtual la representación de sí mismos.

Este mismo razonamiento hace que muchos textos reflexivos presenten al propio realizador en la pantalla, dentro del encuadre no como un participante observador sino como un agente con autoridad, dejando esta función abierta para su estudio.

La modalidad reflexiva de representación hace hincapié en el encuentro entre realizador y sujeto. Esta modalidad es la última en aparecer en escena porque es en sí misma la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras

modalidades dan por sentadas. En su forma más paradigmática el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. A menudo el montaje incrementa esta sensación de conciencia, más una conciencia del mundo cinematográfico que del mundo histórico al otro lado de la ventana realista como también hacen los planos largos cuando se prolongan más allá de la duración necesaria para su «tiempo de lectura»: el tiempo necesario para absorber su significado socialmente trascendente. Cuando una imagen se demora acaba por dirigir la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea.²¹

Las expectativas del espectador en los documentales reflexivos difieren de sus expectativas en otras modalidades: en vez de la representación de un tema o cuestión, con atención al papel interactivo del realizador o sin ella, el espectador llega a esperar lo inesperado, cuya función no es tanto una tentativa surrealista de impresionar y sorprender como una forma de devolver a la película sistemáticamente a cuestiones de su propio estatus y del documental en general.

2.5 GÉNEROS DEL VIDEO DOCUMENTAL

El vide Documental tiene diversas formas de plasmar, dependiendo del objetivo es así que tiene diversos géneros tales como:

2.5.1 EL DOCUDRAMA

Es un género difundido en cine, radio y televisión que trata, con técnicas dramáticas, hechos reales propios del género documental. En televisión, el docudrama tiene su origen en los programas de teleridad pero debido a su evolución se distinguen tres categorías:

Op. cit. pag. 63

Docudrama puro o docushow, en el que se presenta la realidad tal como ocurre en el momento, pero bajo una estructura de historia dramática, por ejemplo, los programas que muestran el trabajo en una sala de emergencias de un hospital. Docudrama parcialmente puro, en éste los protagonistas recrean sus historias. Docudrama ficcionado, en el que, a partir de una historia real, generalmente de carácter trágico (asesinatos, violaciones, accidentes, casos paranormales, etc.) se representa por medio de actores.

2.5.1.1 RASGOS DEL DOCUDRAMA

Desde un punto de vista de contenidos, el docudrama es un género híbrido, que muestra situaciones cotidianas límites o extremas, que le han ocurrido a personas comunes y corrientes, pero no son narradas en formato documental ni de docureality, sino de modo ficcionalizado y más libre; esto es, no se ciñen exactamente al caso referencial sino que cabe la introducción de elementos ficcionales. La música que emocionaliza el relato es parte importante de esta mayor libertad narrativa.

El género está claramente emparentado con el melodrama de la telenovela latinoamericana: las situaciones dramáticas más bien centradas en los problemas privados generados en torno a la familia y el hogar; por el ello el espacio escenográfico del hogar es preponderante; el relato no tiene el ritmo vertiginoso de una serie de acción cuyo héroe busca decididamente alcanzar una meta épica, sino más bien es una narración lenta cuyos protagonistas intentan asimilar una desventura, con fuertes emociones involucradas, y tienen grandes incertidumbres u obstáculos acerca de la forma de resolverla. La temática del género es el reverso de la comedia, que alude a equivocaciones y desventuras en un tono de alegría y optimismo.

El origen factual de la situación presentada supone una importante investigación previa de los casos: entrevistas con las personas, su autorización

para representar ficcionalmente el caso, las medidas para preservar la privacidad y anonimato, etc.

Las fuentes de estos casos pueden ser los periódicos, consultorios clínicos de salud y psicología, archivos de violencia familiar, policiales, y otros. A veces los canales piden a la audiencia enviar casos para ser dramatizados.

La exigencia de casos límite puede provocar estrechez y repetición en la selección, y por consiguiente agotamiento textual y en la audiencia. Se ha experimentado con soluciones como acortar los episodios a 40 minutos televisivos; también se ha propuesto especializar las temporadas en temáticas segmentadas; de este modo sería posible abordar temáticas relacionadas con jóvenes y niños, que han comparecido escasamente en los docudramas; por lo general se han dedicado a mujeres y familia

El docudrama trata de contar una historia con la mayor veracidad posible, y reconstruir esa historia real en la que se basa. En este momento la televisión ha cambiado el docudrama por los reality shows, que no son buenos, porque están hechos para que la gente no piense. El docudrama es mucho más rico que eso.

Hay que tener un sentido de la verdad, y hay que usar actores que actúen diferente que en una ficción. El trabajo de cámara es distinto, porque no hay que tratar de crear imágenes bellas, sino crear la sensación de que eso está pasando y que la cámara está allí para verlo. La cámara no tiene que moverse todo el tiempo, como hacen en televisión para destacar que se trata de una recreación, porque puede perder verosimilitud. Plantearse la decisión de hacer un docudrama es todo un desafío.

2.5.2 EL DOCU-FICCION

La apertura del documental hacia la fabulación y lo "ficticio" dio a luz en los años 60 a un nuevo estilo de películas, híbridos asumidos entre el realismo de la tradición documental y la libertad narrativa de las ficciones. El "documental-ficción", afirmando la zona de "indiscernibilidad" entre lo real y lo fabulado,

adquirió su propio lenguaje, hecho de referencias al arte documental y caracterizado por un humor tramposo. Tenemos que considerar también la tendencia cada vez más presente de la intrusión de imágenes reales en las películas de ficción y viceversa, para constatar que las ficciones tienen tanta importancia hoy que algunas se vuelven “patrimonio” cultural impactando e influyendo en lo real. El género del docu-ficción constituye un rasgo muy característico de la contemporaneidad, dado que trastorna toda tradición dogmática de la primacía de la verdad y de la moralidad en el arte y el pensamiento.

Peter Watkins en sus falsos documentales (*Punishment Park*, *The War Game*) pone en duda la neutralidad de la información que nos llega de los medios de comunicación y del mundo verosímil, demostrando como esas son en muchos casos manipulación y propaganda. En cambio él, al crear obras totalmente inventadas (pero contadas con un tono de realismo extremo) revela una cara mucho más potente e impactante de la realidad. Esto es otro ejemplo que destaca el lado serio de lo imaginario, y que muestra que lo ficticio puede ser más veraz que el relato fiel a los hechos.

El *F for Fake* de Orson Welles es una oda al arte de la mentira y de la falsificación: nos cuenta la historia real de un falsificador de verdad, con un tono tan poético que en cada instante vacilamos entre realidad y ficción.²²

Los híbridos documental/ficción nos enseñan las virtudes creativas de la deformación de lo real, de su exageración y de su puesta en escena; constituyen en sí una sólida crítica del valor-verdad y desplazan “lo falso” de pecado moral a arte. La traición de la verdad, la afirmación de lo falso como potencia y realidad de la imagen, en su presencia directa, hacen fusionar imágenes y realidades. Al acercar las imágenes existentes y las fábulas creativas, este tipo de cine sobrepasa lo “todo real” o lo “todo ficción” (es decir lo “todo verosímil” o lo “todo inventado”) para hacernos sentir las posibilidades artísticas que nacen de su enfrentamiento.

²² WILDE Oscar, *La decadencia de la mentira*, Ciruela, Madrid, 2007

Al acompañar el trastorno de los antiguos criterios de la obra de arte (única, original, veraz, firmada), las docu-ficciones demuestran que el arte permite todas las astucias y se hace más operativo cuando más asume su condición de traidor de realidad.

2.5.3 DOCUMENTAL AMBIENTALISTA (DOCUMENTAL ECOLÓGICO)

Si bien estas producciones no desechan visiones naturalistas y biológicas, toman más en cuenta la interacción del ser humano con el medio. Por tanto, recurren a disciplinas sociales tales como la economía, la sociología, la política, la antropología, la filosofía, la historia y otras, para analizar determinado ecosistema o alguna problemática ambiental.

Aunque no puede negarse la influencia de los documentales de vida salvaje en la formación de una sensibilidad ecológica y de despertar un interés audiovisual por la naturaleza, los documentales ambientalistas se desarrollaron de una manera independiente. Nacieron en los años 70, como producto de las preocupaciones ambientales de los activistas y las ONG's (varias han producido innumerables documentales) y como un experimento de periodistas ambientales, que quisieron llevar su exitosa labor de los diarios y los noticieros, al mundo de lo documental. Estas producciones nunca han poseído grandes índices de sintonía, debido posiblemente a su carácter crítico, pero cada vez toman mayor fuerza, por la creciente preocupación sobre la problemática ambiental a nivel mundial.

La temática de los documentales ambientalistas es muy amplia y abarca desde temas urbanos como el reciclaje, la energía atómica, la polución, hasta asuntos muy cercanos a los documentales de vida silvestre.

Diferenciar estos subgéneros es a menudo difícil, pues se confunden entre sí. Los realizadores de documentales ambientalistas cada vez utilizan más la táctica de darles a sus producciones un carácter naturalista, para hacerlos más accesibles al gran público y de otro lado, cada uno de estos documentales ha ingresado al campo de acción que pareciera ser de su homónimo. Así, varias producciones ambientalistas han hecho el seguimiento de especies o de ecosistemas silvestres, para denunciar o mostrar amenazas existentes. A su vez, varios realizadores de vida silvestre se han dedicado a mostrar la biodiversidad y las aventuras de una gran urbe. No obstante las diferencias, ambas perspectivas del documental han logrado un compromiso con la naturaleza y han contribuido significativamente a dar a conocer la biodiversidad del planeta, sus características y sus amenazas, sensibilizando de esta forma la opinión pública mundial.

2.6 RECURSOS DEL VIDEO DOCUMENTAL

Un documental se mezcla con éxito la visión y el acceso, los materiales y la técnica. A diferencia de una película de ficción, un documental que exige a los recursos de investigación de minas y convencer a la gente a compartir sus experiencias con usted. Esto toma una cantidad muy graves de la planificación de una pre-producción que es único y diferente a cualquier otro tipo de proceso de película.

2.6.1 LÍNEA DE TIEMPO Y TRATAMIENTO

Dado que lo más probable es que los eventos se caracterizan en la película debe empezar a poner juntos una línea de tiempo y el tratamiento de la historia esto le ayudará a mantener organizado, saber qué materiales se necesitan y lo que se desea entrevistar. No es necesario para desarrollar plenamente su opinión sobre los temas o lo que va a terminar siendo interesante, pero es necesario tener una dirección práctica para realizarla.

2.6.2 PERSONAJE

Empezar a identificar los principales personajes de la historia, así como las personas que van a ser entrevistados para la película. Las entrevistas suelen ser el elemento clave de cualquier documental, por lo que se necesita saber todo lo que sería eficaz para hablar y que es importante seguir las secuencias de cine directo. Debe hacerse una investigación a estas personas tanto como sea posible, y tratar de conocer absolutamente todos los bits de información en cuestión, esto incluye su afiliación política y social y los antecedentes personales, ya que necesitará saber cómo hablar con ellos y cosas que se debe tratar de evitar hablar en la conversación.

2.6.3 ENTREVISTAS

Preparar preguntas para la entrevista del proyecto tratar de mantener la estructura de la historia que han desarrollado al hacer las preguntas en el orden correcto.

2.6.4 SECUENCIAS

Hacer una lista de imágenes de cine directo que desee en la película esto puede ser una lista de fotos y documentos, así como secuencias de video, conseguir todos los eventos, lugares, personas, y las imágenes importantes que es necesario estar representado o volver a crear lo que tendrá que saber lo que quiere y cómo va a ser capaz de conseguirlo, Hacer una lista de los tipos exactos de disparos que se desea conseguir y cuánto metraje cine directo que desee, también hay que planear las imágenes difíciles de acceder y tratar de identificar posibles alternativas que podrían tomar su lugar.

2.6.5 LIBRO

Es necesario empezar un libro que identificará a los primeros entrevistados, el tratamiento de la historia, las posiciones de los miembros de la producción, y otras importantes piezas de información de la producción, esto es fundamental porque va a establecer un estándar para el equipo de producción y la historia que tiene la intención de capturar puede terminar siendo la Biblia durante el rodaje, y siempre se puede hacer referencia a ella cuando las cosas no se han organizado. También se declara en la impresión de las posiciones para que todos sepan sus puestos de trabajo y responsabilidades.

2.6.6 EQUIPO

Garantizar el acceso a equipos y sistemas de edición, la identificación de donde conseguirlos y si es o no le costará dinero esto para no quiere tener que luchar una vez en la producción o post-producción en busca de todo el equipo que se va a necesitar. Lista de los tipos de cámaras y periféricos de la cámara, necesitará, así como qué tipo de instalaciones de estudio que pueda necesitar.

CAPÍTULO 3

3. PROCESO DE REALIZACIÓN DE UN VIDEO DOCUMENTAL

En este capítulo profundizaremos sobre las etapas para realizar un video documental desde la pre producción, pasando por la producción y la post producción etapas necesarias para realizar un producto de calidad.

3.1 PRE-PRODUCCIÓN DEL VIDEO DOCUMENTAL

La metodología de trabajo que cada producción audiovisual utiliza es muy específica según sus características propias. Entre los documentales existen algunos puntos que pueden ser comunes, pero la mayoría de veces el proceso de realización entre uno y otro puede diferir considerablemente, debido a que la metodología depende directamente del tema seleccionado, las condiciones ambientales de grabación, el tipo de personajes, el público al que va a ser presentado el trabajo, el estilo del director, los recursos y el tiempo con que se cuenta.

La pre-producción es la primera etapa que cualquier audiovisual. Se trata de todas las actividades que conducen a la preparación de un video y que básicamente se dividen en la guionización y en la organización de la producción.

La pre-producción incluye la elaboración de un proyecto documental, donde se desarrolla el tema inicial, hasta llegar a un guión sustentado en una importante labor investigativa y que describirá lo más detalladamente posible diferentes aspectos de la película. Paralelamente se efectúan todos los preparativos y decisiones necesarias para el rodaje, es decir, en esta etapa se responden las 5 preguntas básicas a las que cualquier narrador de historias se tiene que enfrentar: Qué se va a decir? (contenido) Para qué se va a decir? (finalidad) A quién se le va a decir? (público) Cómo se va a decir? (Forma; estructura y estilo) De qué manera se va a lograr? (planeación).

La importancia de la pre-producción es enorme, pues ella determina en buena medida las condiciones de realización. Mientras mayor tiempo y calidad se le dedique a la investigación, a las decisiones narrativas, a la elección de recursos y a la planeación en general, menores serán las posibilidades de cometer errores o de tener olvidos, minimizando el impacto negativo de éstos en la producción.

Además, y lo que es más importante, si este proceso se lleva de manera consciente, ayudará a que el producto final tenga unidad y coherencia.

3.1.1 ELECCIÓN Y DEFINICIÓN DEL TEMA

Lo primero que cualquier realizador de documentales debe hacer es definir el tema de su película. Esto, que parece tan obvio, es esencial, pues muchos proyectos se tienen que abortar porque su temática no fue bien precisada desde un comienzo.

La elección puede implicar grandes diferencias en cuanto a tratamiento, producción, equipos o distribución y debe responder básicamente a motivaciones personales, que garantizarán la pasión con que se trate el tema, pero también debe tener en cuenta los objetivos, el público, las posibilidades financieras, las locaciones, la importancia del tema y las posibilidades reales de producirlo.

En el documental es de gran importancia delimitar muy bien la temática, para no divagar posteriormente dentro de algo imposible de abarcar. Además, el realizador debe situarse ante el tema, esto es, definir un punto de vista que, aunque puede ser flexible a los descubrimientos que se tengan durante la investigación y la producción, orientará el rumbo de toda la película y le dará fuerza.

Desde la elección misma del tema, se deberá pensar en los objetivos y el público.

3.1.2 EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

La investigación es el primer compromiso ético que debe tener una producción documental y su buena realización es lo que va a decidir en últimas, la calidad del producto final e incluso le dará el carácter de documento o no.

En esta etapa se recogen todas las informaciones relacionadas con el objeto de estudio, para entender los diferentes aspectos y matices involucrados. No obstante, la investigación no puede abarcar temas muy extensos pues nunca finalizaría. Por el contrario, se debe enfocar en ciertos límites dados por la hipótesis de base sobre la que se apoya el punto de vista elegido. La investigación es un proceso de verificación de esta hipótesis inicial y es importante tener claro que verificar no es necesariamente confirmar, premisa esencial para no caer en problemas de tergiversación, donde por seguir unas ideas preconcebidas o una dramaturgia ya planeada, se hace coincidir la realidad, restándole cualquier carácter documental y ético a la película.

Durante el proceso de investigación se puede recurrir a múltiples fuentes, que incluyen tanto los libros, artículos, videos, páginas web, como las fuentes más directas, que en el caso de los documentales serían básicamente los científicos y las personas que están en permanente contacto con el objeto de estudio.

En los documentales la relación con la gente que conoce el tema sobre el que se está trabajando es fundamental, pues estas producciones normalmente precisan hacer el seguimiento, además una buena asesoría previa y en especial en el momento de grabación, facilita la observación de detalles, peculiaridades y elementos que serían difíciles de documentar sin un conocimiento previo. Por otra parte, la investigación irá a determinar ciertas reglas básicas de seguridad que dependen del tema a grabar y algunos de los recursos técnicos necesarios.

En los documentales es importante además de la investigación teórica, una investigación fotográfica y locativa, donde básicamente se estudiarán las condiciones de luz, los lugares donde se filmará y sus condiciones ambientales, el posicionamiento de la cámara, las posibilidades sonoras, las necesidades

técnicas, e incluso, habrá un primer y básico acercamiento a las personas a las que se va a entrevistar y, de ser posible, a las personas que irán a salir en el filme. Eso último es de suma importancia, pues en el documental existe una premisa básica que dice que “el grado de calidad de los documentales está en proporción directa con las relaciones que hacen posible que se fabriquen”²³ y esto puede suponer días o hasta meses, para llegar a conocer y ganar la confianza de los “actores” de la película.

3.1.3 EL PROCESO DE GUIONIZACIÓN.

Lo que hasta ahora se ha expuesto, configura una primera etapa de la pre-producción, que terminará en la redacción del pre-proyecto. A partir de éste, ya se puede partir a realizar un guión de la película documental.

“El guión es la primera materialización (sustituta, provisoria, híbrida) de la totalidad de un film. El guión es el intento de “traducir” en palabras el lenguaje cinematográfico, del que el montaje es su aspecto definitorio. Es un instrumento, una guía para la acción”²⁴.

Todo guión tiene varias etapas: etapa del argumento, etapa del guión escrito, etapa del guión de rodaje, etapa del guión de montaje. El énfasis en cada una de ellas depende del estilo del director y del tema; sin embargo, en el documental normalmente se le da un mayor énfasis a la primera y última etapas.

Debido a que se trata de un género donde la mayoría de las escenas son impredecibles muchas veces solo se puede hacer una especie de boceto del guión de rodaje, basado en cierto argumento y darle una forma final a este guión al visualizar la totalidad del material. El guión documental solo se termina de redactar en el momento en que se termina de editar la película.

²³ RABIGER, Michael. *Dirigiendo el documental*. 3ª. ed. Boston: Editorial Focal Press, 1998.

²⁴ BORDWELL, D.; Thompson, K (1995): *El arte cinematográfico, una introducción*. Barcelona: Paidós.

El guión documental consiste en poner en el papel los diferentes elementos que se articularán. Es un armazón, una estructura flexible que ayuda a pensar anticipadamente la grabación y sobre la cual se puede organizar lo que el equipo traiga del rodaje, de su encuentro con la realidad. El hecho de concebir las ideas de una manera escrita obliga a definir las, precisarlas y estructurarlas, para así poder visualizar el producto terminado. No obstante, el guión documental debe ser lo suficientemente flexible para ser modificado por la confrontación con la realidad.

En el guión se deben seleccionar los datos más significativos de que se dispone y organizarlos de tal forma que sean interesantes y significativos para el espectador. Para ello se puede recurrir a ciertos procedimientos que desde la antigüedad clásica se han utilizado para relatar historias. A pesar de ello, estas antiguas reglas deben ser usadas con reserva, pues existen múltiples formas de organizar un documental.

No todos los documentales “cuentan una historia”. Del mismo modo que todas las culturas no comparten universalmente una sola y única manera de “contar una historia”, de estructurar un relato. Además, la elección de emplear procedimientos narrativos para organizar el contenido de un documental, es un enfoque muy influenciado por un punto de vista típicamente occidental (cuyos orígenes se remontan a la Grecia antigua y al mismo Aristóteles) y que no es, por lo tanto, el único posible.

Es también un enfoque que no comparten ciertos realizadores, para quienes el recurrir a procedimientos narrativos es una técnica de guionización más o menos mentirosa y artificial, que tiene por efecto deformar la realidad y educirla a un suceso trivial. Deformar? Reestructurar? Representar? Reconstruir? Recrear?... el debate está abierto²⁵.

También los documentalistas deben ser críticos ante las reglas que la comercialización internacional y el raiting imponen. Las grandes productoras de documentales cada vez tienden más a repetir incansablemente fórmulas narrativas exitosas, cerrando las puertas a cualquier nueva propuesta o

²⁵ BEAUVAIS, DANIEL. Produire en vidéo l'égère. Editorial Vidéo Tiers-Monde inc. Montreal. 1989

experimentación. Ello implica un gran estancamiento, que le niega la posibilidad a la innovación y a las búsquedas artísticas, convirtiéndose en un producto más en serie, que ya tiene asignados matemáticamente los lugares y las dosis exactas de entrevistas, de paisajes, de escenas violentas, de escenas tiernas, de música, de narración, como de hecho ocurre en las productoras más comerciales.

Es muy importante que el documentalista siempre esté dispuesto a innovar y podría aceptarse que algunas de las reglas del relato entren a ser violadas. Sin embargo, el requisito más importante sobre el cual se debe construir la posibilidad de subvertir es el conocer. Es decir, se deben conocer primero muy bien las reglas de la dramaturgia clásica, para poderlas romper y esto es un principio que se ha discutido en todas las artes...

En la narración existe una sola regla que es inviolable, universal y absolutamente inamovible: el producto tiene la obligación de capturar al espectador. Un documental tiene la imposición de que su historia sea vista y escuchada de una manera amena, de tal forma que el espectador se interese y no se salga de la narración, que se enganche a ella²⁶.

3.1.4 DRAMATURGIA

Para Aristóteles²⁷, la dramaturgia es la creación del drama (de la raíz griega “dran” que significa acción). Por tanto, la dramaturgia es en esencia la disposición de las acciones del relato en un orden que logre obtener el mayor efecto posible sobre el espectador y la organización de estos hechos conforme a la manera más apropiada en que se los debe expresar.

De esta forma, según Eugene Valè²⁸ la construcción dramática depende y está condicionada por tres factores: la forma, los hechos del relato y las peculiaridades de la mente del espectador. Para él, la construcción dramática

²⁶ MEJÍA, LUIS EDUARDO. La responsabilidad social del narrador. Conferencia dictada en la IX Muestra de producción Audiovisual de la Facultad de Comunicación Social de la UPB. 2 de agosto de 1996.

²⁷ ARISTÓTELES. El arte poética. Editorial Espasa. Buenos Aires 1948.

²⁸ VALÈ, EUGENE. Técnicas del guión para cine y televisión. Gedisa, Barcelona, 1985.

se puede definir de una manera casi matemática, ya que sus principios básicos son pocos. Dicha afirmación puede parecer limitativa y conservadora, pero es una realidad que han tenido presente, consciente o inconscientemente, los grandes dramaturgos, novelistas y guionistas en la historia. La televisión y el cine no han inventado una nueva forma de narrar. Simplemente han adaptado y utilizado de manera creativa antiguas y poderosas fórmulas dramáticas.

La dramaturgia del guión busca organizar los diferentes elementos de una película, de la mejor manera posible, para que el conflicto central sea planteado, desarrollado y resuelto y, a la vez, cree expectativa y emoción en el espectador.

Una metáfora muy apropiada para visualizar la dramaturgia clásica, es compararla con un collar de cuentas irregulares. Las cuentas más gruesas representan los momentos de clímax, de mayor intensidad, que soportan y movilizan la acción.

Estos cada vez deben ser mayores, siguiendo la ley de la progresión dramática, para llegar a un gran clímax final. Las cuentas menores representan los momentos de transición y las acciones menores que enriquecen y le dan color a la historia. El collar a su vez está hilvanado por cuentas regulares que representan en esta metáfora los momentos cotidianos, aportando información necesaria para poder llegar a las cuentas gruesas. El hilo en el que todas las cuentas están ensartadas representaría la estructura o columna vertebral del relato, que es la que le da la forma final y la unidad.

En la dramaturgia siempre se parte de una anécdota, de una síntesis de los momentos seleccionados para contar una historia. Allí se establecen personajes y conflictos en un tiempo y un espacio, es decir, se escoge un principio significativo y un final significativo, que a su vez debe llevar a un desarrollo significativo.

La anécdota da una línea de ordenación lógica o ruta, que es el punto de partida para el guión. Busca que el antes y el después se reúnan en forma dinámica y con algún sentido. Lo contrario sería empalmar situaciones sin ninguna relación preestablecida, e inclusive en estos casos podría haber una

cierta forma de anécdota automática, no pensada y espontánea, como en el caso de los surrealistas o en el video arte o cine experimental, donde se puede rastrear la anécdota en la capacidad de recuperación sensorial de su sentido que tenga el espectador.

En la dramaturgia clásica los personajes siempre deben tener un conflicto. Ello es necesario para crear movimiento. Pero lejos de estereotipaciones, la dramaturgia enseña que el conflicto es simplemente algo opuesto a algo y que se mueve en virtud de esa oposición, es un juego dialéctico que hace surgir la acción. El conflicto se puede dar entre humano y humano, entre humano y medio que lo rodea, entre hombre y cualquier tipo de fuerza que lo agreda en tanto protagonista, e incluso entre personajes de la naturaleza.

3.1.5 LA ESTRUCTURA

La estructura del relato fue el primer concepto de la dramaturgia sobre el que empezaron a trabajar los pensadores griegos. Se define como la disposición y orden de las partes de un todo, es decir, la columna vertebral que guía el relato en forma progresiva y lo hace comprensible y coherente.

La estructura es la clave de una buena película. Todo buen libro, obra teatral, narración, necesita una estructura y lo mismo debe hacer un documental, presentando una historia interesante de una manera bien organizada y narrada, con buen ritmo y una satisfactoria conclusión. Ello lo saben muy bien los ejecutivos de las grandes productoras internacionales de documentales, quienes lo primero que revisan y estudian en los proyectos que les son enviados es la manera de estructurar el relato. Por estas razones, se dedica en este capítulo un espacio importante a analizar diferentes estructuras observadas en los diferentes documentales, con la intención de que puedan aportar algo a la realización de unas películas con mayor sentido dramático, carencia que tienen muchos documentales. “Un documental sin algo de lucha

por conseguir un movimiento, acabará siendo solamente un catálogo de episodios”²⁹.

Aristóteles dividió el arte dramático en dos géneros básicos: la tragedia y la comedia. A grandes rasgos, la primera hace referencia a los sentimientos “nobles” y la segunda a los sentimientos “vulgos” o manifestaciones prosaicas. Sobre esta diferenciación empezó a trabajar el teatro y luego el cine para construir las diversas estructuras sobre las cuales se monta la historia.

El documental mismo, fue concebido desde las leyes dramáticas desde su comienzo. Flaherty, era un gran estudioso de los griegos y aplicó sus conocimientos en magistrales tragedias documentales.

El gran logro en un documental es encontrar la estructura o la combinación de estructuras más apropiada para el tema y el relato que se quieren narrar. Muchas veces puede funcionar una sola estructura, otras se puede escoger entre varias que funcionarían e incluso se pueden mezclar o hacer cientos de variantes que enriquecen el relato.

“En qué medida puede elegirse la estructura adecuada para desarrollar un tema? Puesto que existen infinidad de temas y muchos géneros, deberíamos comenzar considerando que la cuestión debe manejarse con la imprescindible dosis de flexibilidad e imaginación para que la sujeción a una estructura predeterminada no termine asfixiando al libre curso de las ideas”³⁰.

Exposición, conflicto y desenlace, son los elementos básicos de cualquier estructura. La exposición busca situar y “engancha” de una manera breve y contundente al espectador frente a los personajes y el tema. El conflicto o desarrollo es el cuerpo del relato, donde suceden las acciones y se confrontan los protagonistas y el desenlace es la resolución o resultado final de la historia. En la vida real, a diferencia de la ficción, los conflictos no se resuelven de una manera clara y definitiva. Estos pueden continuar durante largos períodos,

²⁹ RABIGER, Michael. *Dirigiendo el documental*. 3ª. ed. Boston: Editorial Focal Press, 1998

³⁰ FIELDMAN, Simón. *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

parecer que no tienen solución o no tener ni vencedores ni vencidos y ello es importante tenerlo muy en cuenta en el documental.

Las estructuras pueden ser naturales o inventadas por el realizador. Dentro de los clásicos del documental se encuentran dos tipos de estructuras naturales: “estructura de la crisis” y “estructura del cambio”. La primera se basa en un acontecimiento crítico que irá a suceder en un corto período de tiempo, el cual marca el clímax y después del cual termina el filme. El segundo se basa en un cambio brusco que sufre un individuo en un corto período y que puede ser interesante y fílmico.

En cuanto al manejo del tiempo existen varios tipos de estructuras que dibujarán el argumento, determinando que momentos irán sucediéndose unos antes que otros, para hacer que la película evolucione con coherencia y verosimilitud. Conocerlas a fondo puede ayudar considerablemente a elaborar un excelente relato.

3.1.6 PLANEACIÓN Y ORGANIZACIÓN

Paralelamente al trabajo creativo, se realizan todas las actividades de planeación y organización del rodaje, las cuales deben estar íntimamente ligadas a los objetivos y posibilidades de la producción. Esta etapa busca administrar de una manera adecuada los recursos humanos, materiales y financieros.

Algunos documentales pueden rodarse de una manera muy semejante a una película de ficción. Por ejemplo muchos de las producciones científicas y pedagógicas, buscan demostrar o enseñar tópicos muy específicos, debiéndose presentar el documento en un orden determinado y elaborarse con precisión. En estas películas el desglose técnico y la planeación, no dejan casi nada al azar, ya que existe suficiente control sobre los actores, los lugares y las acciones. Hacer un guión de rodaje en estas condiciones facilita la producción, dándole un orden a la grabación de las escenas, de los planos necesarios, de los recursos y del tiempo presupuestado.

Por otra parte, existen otro tipo de documentales donde la mayoría de las acciones se dejan al azar, pues es casi imposible planear lo que pasará delante de la cámara. En estos casos únicamente se hace un esbozo de planeación, que sin embargo debe ser lo suficientemente completo como para prever muchas de las posibles necesidades técnicas y logísticas del rodaje y ello solo se consigue con una buena investigación previa.

En esta etapa de planeación se trata entonces de visualizar el proceso de producción de una manera anticipada, para tomar las mejores decisiones.

3.1.7 FORMACIÓN DEL EQUIPO

Como una de las partes básicas de la planeación, se encuentra la formación y desarrollo de un buen equipo humano de producción. Desde antes del rodaje ya se deben saber perfectamente las funciones que tiene cada integrante del grupo y haberlas comprendido bien. Normalmente en los documentales se buscan equipos de producción pequeños, donde cada persona acumula varias funciones, sin embargo ello no debe llevar a que todos hagan de todo o cualquier tarea.

Muchos documentalistas coinciden en que es más importante un equipo de producción solidario, que trabaje por una meta común, de manera armoniosa y eficaz, que una reunión de personas muy competentes. Los documentales son un proceso arduo y demorado, donde un equipo de trabajo debe compartir muchas horas de trabajo juntos. Si esto se suma a las condiciones ambientales que implican muchos documentales, se entiende mejor la necesidad de unas buenas relaciones dentro del grupo, las cuales deben ser tenidas en cuenta desde antes del proceso de rodaje y se deben consolidar con algunas salidas preparatorias que además servirán para poner en común metodologías de trabajo, señales, técnicas y otros puntos críticos de la producción.

Algunas de las funciones en que tradicionalmente se han dividido los documentales, son las siguientes:

3.1.7.1 PRODUCTOR

Es la persona que debe conducir, administrar y supervisar el contenido de una producción. Le concierne el financiamiento del proyecto, la administración de los recursos, la parte legal y en general planifica y organiza todos los elementos de la producción, para que funcionen sin problemas, en los grandes proyectos se asigna toda la parte de investigación, pre guiones y asistencia a un productor asociado y el manejo administrativo a gran escala a un productor ejecutivo de la compañía contratante.

3.1.7.2 DIRECTOR

Es quien debe desarrollar la concepción, la planificación y la dirección de la producción desde la idea inicial hasta el final de ésta. El debe ser el líder del equipo, pero siempre trabajando en cooperación con cada uno de los miembros. Comparte la elaboración del guión con el guionista, junto con el productor elige y controla los medios materiales con que se cuenta, durante el rodaje coordina las actividades del equipo, dirige tomas de imágenes y grabación de sonido, y en la posproducción dirige el proceso de edición.

3.1.7.3 INVESTIGADOR

Es la persona que recolecta, selecciona, transforma, adapta, resume y sintetiza la información útil para la producción. Hace un inventario de las fuentes de información humana y física, para elaborar un plan de investigación luego. Muchas veces es él mismo el que juega el rol de entrevistador, pues es quien mayor contacto tiene con las personas. En algunos casos además, esta tarea recae en los hombros del director o de un productor asociado.

3.1.7.4 GUIONISTA

El guionista es la persona que redacta los textos que definen la trama del documental. Organiza el contenido de una manera interesante y coherente, utilizando muchas de las técnicas dramáticas ya descritas, para así hacer que el contenido básico de la investigación sea audiovisualmente comunicable.

3.1.7.5 CAMARÓGRAFO

El camarógrafo es la persona a la que se le asigna el trabajo de operar los equipos de rodaje, de mantener su buen mantenimiento, funcionamiento y sobretodo de cuidar la buena calidad de las imágenes filmadas. Debe estar atento permanentemente al encuadre, la iluminación, el manejo de los ejes y en general a todos los aspectos técnicos relacionados con la imagen en el rodaje. Trabaja en equipo con el director y cuando el presupuesto lo permite con un director de fotografía y con un director de tomas especiales (close up, microscopio, infrarrojo, tele.), solucionando y sugiriendo aspectos relacionadas con el aprovechamiento óptimo de las condiciones encontradas.

3.1.7.6 SONIDISTA

El sonidista es responsable de capturar y seleccionar todos los elementos sonoros que sean importantes para la película. En la posproducción el mismo realiza la mezcla sonora de las pistas de audio, o asesora a un técnico de posproducción en esta tarea.

3.1.7.7 EDICIÓN

El editor analiza, evalúa, y selecciona los planos filmados y el material sonoro grabado, para reunirlos en un orden definitivo según el guión y los elementos nuevos que presente el material. En un documental esta persona debe ser muy experimentada y tener un gran conocimiento del lenguaje audiovisual y de las leyes dramáticas, pues es en la etapa de postproducción, cuando se le dará la verdadera narración al documental. Es por esta razón que el editor de documentales debe ser un gran narrador de imágenes y no un técnico.

Dentro del equipo de producción muchos documentales con suficientes presupuestos, utilizan diferentes cargos que no están reseñados acá; como guías, personal de seguridad y rescate, asesores, director de fotografía, presentador, asistente de producción, asistente de dirección y otros. Se utilizan diversos nombres para los cargos y múltiples combinaciones de estos dependiendo de la dinámica propia del equipo. No obstante, el común denominador es el de conformar equipos de producción pequeños, que tengan movilidad y sean económicamente sostenibles. De esta forma, se juntan funciones y surgen diferentes clases.

3.1.8 FORMATO Y EQUIPO DE RODAJE

En la etapa de preproducción hay que pensar detenidamente en el formato y el equipo de rodaje. Luego de analizar los objetivos, el público, las exigencias técnicas de los distribuidores y el presupuesto planeado, se puede hacer una buena decisión.

El problema básico del cine, es el alto costo del material de trabajo y la dificultad para visualizar rápidamente el material. Es por esta razón que el video se convierte en una alternativa apropiada en muchos casos, pues se pueden grabar muchas horas a un costo menor. El formato Betacam SP es el

más apropiado, aunque en los últimos años se ha venido imponiendo la tecnología digital. Las cámaras profesionales y semi profesionales DV se están utilizando con suceso, debido a su alta calidad de resolución y al tamaño de los equipos que les permiten moverse por los más difíciles terrenos, con toda facilidad.

Los equipos de grabación de sonido tienen igualmente que tener una buena elección. Hay muchos sonidistas en el mundo que siguen prefiriendo el registro análogo. La grabadora Nagram aún es considerada la reina del “todoterreno” en la grabación sonora. Ella soporta temperaturas de menos 35 grados bajo cero, hasta 45 grados al sol, pues está diseñada para eso, sin embargo es un aparato un poco pesado, las cintas ocupan mucho espacio, frente al DAT, que es el sistema de grabación electrónica que se ha impuesto, reemplazando en muchos casos a la Nagram, pues es pequeño, portátil y su sonido muy puro. Sin embargo el sonido digital aún no tiene el campo de registro sonoro que posee el sonido análogo y por sus componentes electrónicos es muy sensible a las condiciones climáticas extremas, sobretodo en caso de humedad o polvo.

3.1.9 LOGÍSTICA, PLAN DE PRODUCCIÓN Y PLAN DE RODAJE

Cuando todo el proceso de preproducción se ha planeado, se llega a la parte organizativa en sí, donde se debe hacer todo el plan logístico de producción, que incluyen los contratos, reservaciones y elección de transporte, alojamientos, alimentación, materiales y equipos necesarios, permisos, fechas de grabación y todos los demás ítems necesarios para el perfecto funcionamiento del rodaje.

Si el guión lo permite, se puede hacer un desglose de éste por locaciones, fechas, tipo de plano, encuadre, sonido, equipo, material, personal que se necesita, informantes, etc. Cada producción y cada director tienen su estilo propio de hacer este plan de rodaje y de producción, que puede ir desde los story boards y planeación minuciosa, hasta otros que se van construyendo en

el mismo momento del rodaje. No obstante un alto grado de planeación es indispensable en esta actividad que involucra altos presupuestos.

En esta etapa es importante tener en cuenta todos los imprevistos que se pueden presentar y conocer a fondo las condiciones en que se va a trabajar. Así mismo la parte legal y autorizaciones para grabar ciertos lugares o testimonios deben adelantarse, para no llevarse sorpresas en el rodaje.

El plan de producción llevará consecuentemente a un cronograma de trabajo y a un presupuesto del rodaje, donde se deben incluir entre otros, los recursos humanos en cada etapa de la producción, el alquiler y compra de equipo de rodaje, el transporte, los gastos operativos (alimentación, alojamiento, etc.), la administración (contabilidad, papelería, teléfono, correo), la distribución (publicidad, copias) y los gastos diversos e imprevistos.

3.1.10 REDACCIÓN DEL PROYECTO.

Todos los elementos vistos hasta ahora, son de suma importancia para aclarar y concretar las ideas del proyecto documental y así poderlas comunicar fácilmente al grupo de producción. Sin embargo existe otra importante razón de seguir todos los pasos descritos anteriormente y es la de redactar un resumen claro y conciso de todo el proceso en un proyecto, el cual será el documento clave para conseguir la financiación necesaria.

No obstante las diferencias de presentar los proyectos, estos deben ser lo más concisos, claros y contundentes que sea posible y deben tener como mínimo los siguientes ítems:

Asunto y grandes temas de la producción

Tratamiento: tipo de estructura, sinopsis

Características técnicas. Duración, formato

Público

Presupuesto de producción

Hoja de vida de los miembros del equipo.

El paso siguiente es la financiación de la película, donde existen dos alternativas básicas: Ser inamovible con un proyecto, que se buscará como venderlo o investigar lo que necesita cada una de las empresas financiadoras sin que ello quiera decir que se pierdan las ideas originales propias, y las ideas o principios del equipo de realización.

3.2 LA PRODUCCION O RODAJE

En esta etapa se debe poner en práctica todo lo que se había planeado y concebido desde la preproducción. Durante el rodaje se debe tener claridad acerca de la propuesta de la película, lo que realmente se quiere que ella diga. Con ello se consigue estar enfocado y no perder el rumbo. Este foco además ayudará a marcar la visión personal o estilo, el cual se debe reflejar de una forma consistente en la manera de narrar, en la iluminación, la fotografía y todos los demás elementos que componen la película.

Al llegar al rodaje de la película ya se debe tener mucha familiaridad con el tema, buenas relaciones con las personas con las que se va a grabar, y se tienen en la cabeza o inclusive en un guión, algunos de los planos, ángulos y acciones, es decir, qué imágenes se van a buscar, dejando todo el campo posible también a la realidad y lo que esta revele nuevo.

De igual forma la edición juega un papel clave en el rodaje. Aunque es un paso posterior, debe marcar toda la producción, pues a todo momento se debe tener en cuenta que las imágenes y sonidos van a ser usados después en el proceso de posproducción, lo que exige un conocimiento preciso del lenguaje audiovisual.

Uno de los elementos más importantes en muchos documentales, sobre todo en los de carácter más social, es la entrevista. En ella se busca revelar la

personalidad del entrevistado o datos significativos para el tema. Se deben realizar preguntas inteligentes, de fondo, y que logren sacar de las entrevistadas respuestas reveladoras a manera de una conversación. Ello solo se logra si se ha tenido un considerable período de inserción, donde se crea un clima familiar y se establecen los acuerdos entre las partes. Lo más importante es saber muy bien los objetivos y estar enfocado, lo que se consigue conociendo muy bien al tema y a la persona.

Durante el rodaje la responsabilidad recae más aun en los hombros del director. Él o ella debe ser el punto de confluencia de todo el equipo, el vértice que orienta y coordina el trabajo. Debe por lo tanto, tener una visión de conjunto que le permita motivar, mantener informado y proveer de lo que necesita, al grupo. Para el documentalista Alan Rosenthal el director debe tener como cualidades básicas la inteligencia, la paciencia y la capacidad de trabajo. Además debe tener la habilidad de escuchar, pues muchos documentales dependen de las entrevistas y sonidos; la habilidad de tomar decisiones rápidamente, ya que en el documental todo es impredecible y tener un muy buen ojo, para aprovechar todo el potencial visual del cine o el video³¹.

3.2.1 La fotografía.

La fotografía juega un papel fundamental, es este tipo de películas una de las que más exige a los camarógrafos, por lo tanto éste debe tener una gran capacidad estética, especializarse en la narración documental, pero sobretodo conocer muy bien lo que va a filmar.

En la etapa del rodaje el problema fundamental ya no debe ser tanto el qué filmar, (se debe haber reflexionado sobre ello anteriormente) sino el cómo filmar. Tanto el director, como el camarógrafo deben estar atentos a la mejor manera de expresar la escena. El director debe ser el guía, pues sabe mejor que nadie como se va a ser usada la escena en la edición; sin embargo el

³¹ ROSENTHAL, Alan. Escribir, dirigir y producir documentales y videos. Ed. SIU. Illinois, 1996

camarógrafo debe poseer también el mayor conocimiento posible de lo que se quiere con la película. Ambos deben conocer a la perfección la gramática audiovisual para aprovecharla al máximo.

Algunos de los elementos básicos del lenguaje audiovisual que deberían tenerse en cuenta, son los siguientes:

- Movimientos de cámara: El paneo, tilt, dolly, zoom, travelling, se deben conocer, saber cómo se hacen y que motiva su uso (significado). Los movimientos de cámara son esenciales en el documental ambiental, pues le dan significados y acción. Muchas veces en estas producciones se deben inventar nuevas técnicas para realizarlos, como el manejo de cuerdas y arborismo en las tomas del dosel de la selva, grúas improvisadas, etc.
- Continuidad: igual que en cualquier otro producto audiovisual, el documental necesita mantener los ejes correctamente y la continuidad entre las secuencias.
- Motivar al espectador: Esta es la primera regla de la dirección de cámaras. Se debe pensar en guiar al público por la historia, creando suspenso, drama, humor, ansiedad, y esto solo se logra en la edición si tanto la imagen como el sonido fueron pensados anticipadamente con estos fines. Los planos de referencia, de corte y de acción, deben ser bien concebidos desde la filmación y para ello se necesita tanto la buena técnica del camarógrafo, como la decisión rápida de un director que debe saber donde hacer un plano secuencia de una situación que no se repetirá jamás, o descomponerla en múltiples planos. La carencia de diferentes planos, sobre todo los de corte, es un problema que puede ocurrir muchas veces en los documentales.
- Impacto de la toma: los diferentes encuadres, ángulos, y composición tienen diversos significados, que deben ser conocidos, para que cada toma tenga una intención precisa.
- Elementos técnicos: los lentes, filtros, iluminación y manejo de la cámara, son los recursos materiales con que se cuenta para realizar una buena imagen. Conocer a fondo su funcionamiento y posibilidades ayudará a aprovecharlos de la manera más creativa.

Las imágenes deben no solo captar la belleza por sí misma, sino que deben ser concebidas para una posterior edición, pensando en la gramática audiovisual y sobretodo en el terreno conceptual, donde deben aportar siempre elementos importantes al documental. Un buen camarógrafo es entonces el que combina la técnica y la estética, con una visión amplia del quehacer audiovisual.

Con la cámara hay días en los que uno ve venir los movimientos aun antes de que estos hayan comenzado, en cuadro y fuera de cuadro. Uno está ahí donde se debe estar, en el ángulo y distancia adecuados como para seguir a la gente y las cosas en la totalidad de su recorrido. Se consigue, sin demasiada dificultad, mover con una sola mano el diafragma, el zoom y el foco; hacer travelling a pie de manera estable y tranquila; y panorámicas largas y lentas sin titubeos ni sobresaltos. Se tiene tiempo, mientras se rueda, de apoyarse contra un árbol o una pared cuando uno está por resbalarse; de sentarse y levantarse para cambiar de altura de plano; de agacharse para evitar golpearse la cabeza cuando se pasa bajo un puente excepcionalmente bajo... y mientras que uno realiza todo esto, se va pensando, sin reflexionar demasiado, en la continuación de los encuadres, de la acción, de los encadenamientos y de las paradas que deben determinar la composición de la película, pensamiento que será retomado, aclarado y extendido durante la fase de edición³²

3.2.2 La banda sonora

El sonido debe estar presente durante todas las etapas del documental. Debe ser cuidadosamente planeado desde la preproducción y manipulado adecuadamente en la posproducción, para lograr el mejor efecto. A pesar de eso, es en la etapa del rodaje donde debe prestarse especial atención, pues una buena grabación del sonido, asegurará calidad auditiva al documental.

³² VAN DER KEUKEN, JOHN, citado por Daniel Beauvais, Produire en vidéo légère. Editorial Vidéo Tiers-Monde inc. Montreal. 1989

El sonido es en cualquier producto audiovisual, un componente básico, que al igual que la imagen posee un altísimo valor comunicativo. Puede revelar elementos diferentes a los visuales, complementar, reforzar el sentido de las escenas, localizar, crear emociones, contrastar situaciones, ambientar, unir los planos en el tiempo y el espacio, dar ritmo, darle una “tercera dimensión” o “textura” a la imagen, motivar, inducir.

La banda sonora construye una historia paralela a la visual y directamente relacionada con ella, donde ninguna de las dos tiene mayor importancia que la otra, complementándose, para lograr un producto comunicativo y estético coherente.

No obstante, muchas veces el sonido es subutilizado en el documental, y se cae en la monotonía de reiterar con una narración sin mayor interés, lo que la imagen ya está mostrando, mientras una música de fondo y algunos sonidos ambientes suben y bajan para darle paso al locutor en off. También es común todavía, la visión de que el documental es un testigo totalmente objetivo, donde el sonido debe ser registrado directamente de la realidad sin ser intervenido, olvidando así que quien capta el sonido siempre tendrá una selección subjetiva del entorno. El micrófono al igual que la cámara, registra en determinados planos y encuadres.

El sonido documental, entonces, a pesar de su función de documento, jamás es totalmente objetivo. De esta forma el responsable de la banda sonora debe partir de los elementos que le brinda la realidad, modificándolos según su punto de vista y posibilidades creativas, pero siendo ético y veraz con la realidad sonora que escucha.

Desde el ángulo de la banda de sonido qué significa partir de los elementos que ofrece la realidad? Significa a nuestro juicio, no descuidar ninguno de esos elementos: reflexiones, comentarios, críticas, ironías, anécdotas, voces radiofónicas, encuestas, estadísticas, murmullos, sonidos y ruidos reales, silencios... Todo ello ejerciendo funciones múltiples: como información didáctica, como contraste enfatizador, como impacto emocional... No hay

reglas para ello, salvo mantener la claridad expositiva, el interés del espectador y la fidelidad de los objetivos³³.

Es importante tener muy claro lo que se quiere decir y ello solo se logra luego de un intensivo trabajo investigativo donde tanto el sonidista y el músico, como el director, conocen a fondo la realidad sonora a la que se van a enfrentar. Así desde la concepción misma del guión, se debe involucrar la banda sonora como un elemento indispensable. Aunque un documental no permite una planeación tan estricta como el dramatizado, un buen director debe pensar en el sonido, es decir en como sonarán las imágenes o como se verán los sonidos. Debe planear como podría ser el sonido, con que situaciones se puede encontrar y ya en el rodaje se van encontrando nuevos elementos que la realidad misma ofrece.

No obstante, cuando se va a pensar en el concepto sonoro en un audiovisual, lo primero que se debe hacer es enfrentarse al carácter de la obra, de la historia que se está narrando, y a la sensación que ella genere en el corazón. Esta última relación es la que realmente importa, de lo contrario se puede saber toda la teoría del sonido, sin servir de mucho. Debe existir una relación directa entre el sentido estético del sonido como tal, con los referentes que se desean mostrar. El sonido entonces se basa en una subjetividad que debe partir de un conocimiento objetivo previo.

Teniendo esta planeación inicial y un estilo narrativo sonoro definido, hay que adaptarse a lo imprevisto, aprovechando todas las posibilidades de la banda sonora, que solo a través de la visualización y audición temprana del trabajo, podrá controlarse y explotarse bien pues cualquier elemento del sonido o la música tomado a la ligera puede cambiar todo el sentido de la película.

La visualización ayudará a formar una idea cada vez más clara de la dramaturgia que se quiere dar con la imagen y el sonido. Así, se pasa a un

³³ FIELDMAN, SIMÓN. Guión argumental, Guión documental. Editorial Gedisa. Barcelona 1996.

proceso de posproducción donde cada elemento sonoro es tratado como parte de una gran partitura. Ambientes, música, silencios, efectos y palabras se van editando contrapuestas o disueltas o una tras otra, para crear la obra sonora. Aunque existen algunas corrientes documentalistas que están en desacuerdo con la intervención en la posproducción del material grabado de la realidad.

3.3 LA POST-PRODUCCIÓN

Esta etapa es la continuación de la producción, es el momento final y crucial donde todos los elementos se ordenan y se transforman en la película final que el público va a ver. En el documental esta etapa es tal vez la más importante, pues es donde realmente se va a desarrollar una estructura y a imprimir el estilo narrativo. Es por esta razón que el editor se convierte en un segundo director en este tipo de producciones. El director debe supervisar constantemente el trabajo, pero lo más recomendable es que siempre sea el editor el de la mayor responsabilidad en esta etapa, pues imprime una mirada fresca y sin prejuicios del material rodado.

El editor debe ser una persona con un gran conocimiento de la gramática audiovisual y con experiencia en el documental, no simplemente un técnico, en suma, en la que se dota de unidad al programa y se añaden los últimos detalles antes de su emisión. Las tres áreas más importantes en la finalización de un producto audiovisual son: la edición, la sonorización y los efectos especiales.

3.3.1 Edición

Ya hemos dicho que es el conjunto de operaciones realizadas sobre el material grabado para obtener la versión completa y definitiva del programa. El responsable de realizar esta operación es el *editor* (equivalente al montador en

cine) que trabaja bajo la supervisión del realizador. El realizador y el editor deben tener en cuenta una serie de características para dotar de armonía al conjunto y transformarlo en un producto de consumo para el espectador. En los programas en directo hay que ser especialmente cuidadoso con:

1. El orden de las tomas, para mantener la relación de continuidad que establecen entre sí dos o más planos.
2. Su duración temporal, teniendo en cuenta que tomas muy largas se corre el riesgo de que el espectador desconecte y cambie de canal.
3. El Ritmo, cada programa ha de tener su propio ritmo, un aspecto tan subjetivo que depende del instinto y la sensibilidad del realizador y el editor.

3.3.2 Sonorización

Construcción de la banda sonora de un programa uniendo voces, sonido ambiente, músicas y efectos de sonido. Los encargados son, durante la grabación en directo, el jefe de sonido, y durante la edición, el ingeniero de sonido. En los programas en directo el sonido es registrado al mismo tiempo que se realiza la grabación; para ello se utiliza una mesa de mezclas de sonido que, además de enviar al control de realización la señal que recogen los micrófonos de estudio, también añade música y efectos de sonido pre-grabados. A través de los distintos canales de audio va seleccionando la fuente y regulando su intensidad y su calidad.

3.3.3 Efectos visuales

Es la creación de ilusiones ópticas por medio de la manipulación de las imágenes grabadas. Su gama es muy extensa, tratándose de un campo en continua expansión. Desde la aparición de los efectos generados digitalmente por ordenador, la experimentación y la creación parecen no tener fin. Al margen de los efectos de mezclador como los fundidos, cortinillas y chroma key de los que hablamos en el epígrafe de *Tecnología*, debemos recordar ahora que los

efectos digitales, provienen siempre de fuentes externas a las analógicas y son generadas por estaciones cibernéticas monitorizadas.

Los efectos digitales se han convertido en una de las señas identificativas de la ola tecnológica que recorre la televisión contemporánea. Los efectos digitales tienen presencia en el desarrollo narrativo de las historias de ficción.³⁴

3.4 Distribución y Comercialización.

Luego de salir de una sala de edición, el documental aun no está listo. Por el contrario apenas empieza el importante proceso de la comercialización y distribución, es decir, la etapa donde le empieza a llegar al público, que es el gran objetivo, la razón de ser de todo audiovisual.

Desde la planeación misma se debe pensar muy conscientemente en la distribución. Se debe prever el tipo de público y el canal de distribución, así la producción es concebida de acuerdo a las necesidades del mercado, buscando siempre que ello no implique salirse de las normas éticas, ni de los objetivos e idea básica del documental planteado.

El tema, el tratamiento, la duración, el formato, pueden influir positiva o negativamente en la distribución en varios mercados potenciales. Ya existe un video muy semejante?, existe un verdadero mercado para el video?, el formato, la duración y la calidad responden a las exigencias del mercado al que se quiere llegar?

La distribución bien sea que la realice el equipo de producción mismo o una empresa distribuidora, debe estar basado en un plan estratégico de mercadeo, pues el éxito de esta etapa depende de la toma de decisiones muy claras y

³⁴ <http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque5/pag10.htm>

muy precisas, que dependen de las características propias de producción y de público de la película realizada.

Este plan estratégico debe estar basado en cuatro grandes ejes³⁵:

Contexto (lugar y momento de emisión), la *coyuntura* (como se inscribe el tema del video dentro de las actuales preocupaciones del público), la *publicidad* (como va a conocer el público la existencia y momento de presentación del trabajo) y las *condiciones materiales* de presentación.

La distribución se puede pensar a nivel local, regional, nacional o internacional, y cada una de estas elecciones lógicamente implica un plan diferente de comercialización. Se debe investigar previamente los requerimientos técnicos, los aspectos legales, el tipo de temas, la dramaturgia y otros elementos, que son básicos para entrar a cada uno de los diferentes mercados.

En el medio Ecuatoriano, la comercialización de los documentales ha sido tradicionalmente muy difícil y en muchos casos la producción implica pérdidas para las empresas o personas que invierten en ellos. Este fenómeno tiene probablemente unas raíces históricas que se remontan a la política del sobreprecio, a la poca inversión estatal y particular en el cine, a la ausencia de escuelas documentales en el país, a la poca calidad de muchos documentales nacionales, al nivel educativo de la población, a la poca visión de las programadoras y otros elementos que aún falta por estudiar más a fondo, para diseñar un plan de mercadeo nacional y local de estos productos.

Por el contrario, en el mercado internacional de la televisión, los documentales ambientales y específicamente los de vida silvestre son uno de los negocios más rentables, y cada vez más empresas ingresan a él. Los documentales proliferan en las tiendas de video, surgen nuevos canales por cable exclusivos de documentales, los canales públicos proliferan con contenidos educativos,

³⁵ Beauvais, Daniel. Produire en vidéo légitime. Editorial Vidéo Tiers-Monde inc. Montreal. 1989

reciben premios y buenos ratings, los museos y zoológicos contratan los servicios de los documentalistas. Es un mercado que está en todo su apogeo y que tiene grandes perspectivas para los realizadores del tercer mundo, y muy especialmente de países como Ecuador, donde existe uno de los más altos índices de biodiversidad del planeta. Sin embargo hasta que no se logre una producción de una calidad internacional estándar, no va a poder ingresar al mercado internacional.

Capítulo 4

4. REALIZACION DE DIRECCION DE ARTE PARA EL VIDEO DOCUMENTAL “CUENCA: PATRIMONIO CULTURAL ONCE AÑOS DESPUES”

En este capítulo aplicaremos los pasos de preproducción, producción y post producción en la realización del video documental desde el proceso de investigación llegando a la comercialización del producto.

4.1. PREPRODUCCION DE DIRECCION DE ARTE PARA EL VIDEO DOCUMENTAL “CUENCA: PATRIMONIO CULTURAL ONCE AÑOS DESPUES”

4.1.1 Elección y definición del tema.

Cuenca fue nombrado Patrimonio Cultural de la Humanidad el 21 de Diciembre de 1999 desde entonces la ciudad ha sufrido cambios en parte de sus edificios esta propuesta documentara el ayer y hoy de estos cambios y la trascendencia de estas adecuaciones en la imagen de la ciudad. para posteriormente realizar un análisis del la historia de Cuenca, partiendo desde los valores estéticos urbanos y humanos que fueron causa para designar a Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad y los cambios estructurales realizados por diversas causas después de once años.

4.1.2 Proceso de investigación.

La declaratoria de Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad fue uno de los grandes acontecimientos celebrados por unanimidad por los habitantes, no solo de esta ciudad, sino del Ecuador.

El título sustituyó a los calificativos anteriores de homenaje a la ciudad: ciudad de la eterna primavera, Atenas del Ecuador, ciudad cargada de alma, entre los más conocidos.

El miércoles 1 de diciembre de 1999 el Alcalde Fernando Cordero, a las 7 de la mañana, interrumpió los informativos de las emisoras de Cuenca para decir emocionado “Somos Patrimonio”, llamando desde Marrakech, donde los miembros de 21 países integrantes del Comité Mundial de la UNESCO, por unanimidad, acababan de aceptar a Cuenca en la lista de ciudades patrimoniales del mundo.

La declaratoria fue la culminación de un proceso de instituciones cuencanas que, desde los años 70, empezaron a valorar los singulares méritos del paisaje, la arquitectura y la gente, como elementos dignos de un reconocimiento trascendental. El 9 de marzo de 1982 el Gobierno expidió un decreto declarando el centro histórico de Cuenca bien cultural de la nación y ese mismo año la Municipalidad creó la Comisión del Centro Histórico.

El afán de precautelar los bienes patrimoniales fue cobrando intensidad con iniciativas municipales, de la Universidad, de colegios profesionales. En 1988 se restauraron edificios como el hospital San Vicente de Paúl, monasterio de las Conceptas, museo Remigio Crespo, la Casa de Chaguarchimbana y la Catedral Vieja. Ese año la Municipalidad creó la presea José María Vargas, para premiar cada año la mejor restauración de un inmueble patrimonial.

La gestión decisiva para tramitar el reconocimiento mundial la inició en junio de 1998 el Alcalde Fernando Cordero, que presentó en las oficinas de la

UNESCO, en París, el expediente que sería sometido a un exhaustivo análisis de entidades especializadas, hasta culminar el 1 de diciembre de 1999 con la aceptación unánime de los miembros del Comité Mundial de Ciudades Patrimoniales de la UNESCO, en Marrakech, bajo la dirección de Abdelaziz Touri, que aprobaron la propuesta favorable planteada por el delegado del Japón en julio de ese año.

En los 11 años transcurridos, se ha acrecentado el prestigio de Cuenca como ciudad capaz de valorar su pasado y proyectarse al futuro respetando su historia y su paisaje, pues precisamente, la convivencia armónica del entorno con la gente y la arquitectura, fundamenta el título honorífico que reconoce los encantos naturales, culturales y humanos de la ciudad. La ocasión es propicia, también, para revisar las falencias en la protección de los patrimoniales y asumir acciones que impidan, en el futuro, depredación de inmuebles que debieron preservarse y han sido arbitrariamente demolidos en tiempos recientes.

4.1.3 Edificaciones Patrimoniales de la ciudad de Cuenca

4.1.3.1 Museo de Arte Moderno

El Museo de Arte Moderno, conocido anteriormente como Casa de la Temperancia en 1981, que entonces servía como centro de reclusión para enfermos y alcohólicos. Está ubicado en el tradicional barrio de San Sebastián en la ciudad de Cuenca. En su interior guarda colecciones en pintura, xilopintura, tinta, dibujo, serigrafía, grabado, aguafuerte, fotografía y escultura. Además exhibe periódicamente obras de consagrados maestros del arte ecuatoriano y extranjero.

El museo desde sus inicios estuvo ligado a la literatura y el arte plástico, transformándose en el centro de las manifestaciones artísticas de la ciudad, manteniendo una constante actividad de promoción con exposiciones, conferencias y conciertos.

El museo en sus salas acogido muestras de arte provenientes de diversos lugares de la patria y fuera del país. Ha exhibido creaciones de artistas cuencanos como: Honorato Vázquez, a quien se le dedicó una exposición antológica, y ha marcado su historia con exhibiciones como las de los grabados de Goya, y las producciones de Jesús Soto.

El Museo de Arte Moderno gracias a importantes donaciones ha logrado construir el fondo artístico, el cual está dividido en ocho Bienales Internacionales de Pintura, dos Sala de Grandes Maestros y un Salón Andino de Escultura, en donde se puede observar piezas de arte que forman parte del patrimonio de Cuenca. Además cuenta con una biblioteca especialista en arte.

4.1.3.2 Colegio Benigno Malo

Se inicia con el nombre de “San Gregorio”, en el convento de los padres de Santo Domingo. En el año de 1869, esta institución pasó a ser regentada por los padres jesuitas, que le denominaron “San Luis”. En 1910, el plantel fue regentado por civiles, bajo el nombre de “Benigno Malo”.

El edificio de esta institución educativa evoca la arquitectura francesa del Renacimiento. Fue edificado entre 1923 y 1950, diseñado y planificado por el arquitecto quiteño Luis Donoso Barba.

En 1925 toma la obra Octavio Cordero Palacios. Fue el primer colegio secundario de Cuenca. Por sus aulas han transitado presidentes, embajadores, arzobispos, entre otras personalidades. Para mantener esta joya de la arquitectura cuencana y azuaya, la Unidad de Gestión de Emergencia de Patrimonio Cultural realizó trabajos de reparación e impermeabilización de cubiertas y terrazas; reparación y construcción de un sistema de evacuación de aguas lluvias; limpieza y protección de los ladrillos de las fachadas; y, reparación del cielo raso y pisos en corredores.

4.1.3.3 Catedral de la Inmaculada Concepción (Catedral Nueva)

La construcción de la nueva catedral de Cuenca quedó inconclusa por un error de cálculo arquitectónico, faltan dos cúpulas, las mismas que iban en la parte frontal de la iglesia. Las cúpulas están cubiertas con azulejos de Checoslovaquia y son de ese estilo renacentista. Los planos de la catedral fueron elaborados por el hermano alemán Juan Bautista.

La construcción de la catedral duró más de 100 años en terminarla. Su fachada es imponente y su tamaño provoca una impresión de enorme peso. Tiene capacidad para ocho mil personas, tiene 105 metros de longitud y 43.5 metros de ancho. La altura de la cúpula central es 53 metros y 12 metros de diámetro. Además posee una cripta de 96 metros de largo, 12 de ancho y 4.2 de alto, con capacidad para tres mil personas.

En el interior de la iglesia predominan en las naves laterales, los bellísimos vitrales elaborados por el artista vasco Guillermo Larrazábal. En el centro del templo, el gran baldaquino de estilo barroco y columnas salomónicas, presenta características muy similares a la Basílica de San Pedro en El Vaticano. Los vitrales de Larrazábal, que son de vidrio antiguo, soplado francés de colores de varias gamas, pintadas al horno y armados en nervadura de plomo.

En la edificación se puede apreciar elementos góticos, como son los tres grandes rosetones, las ventanas bíforas de la fachada, los torreones y los vitrales de los muros, combinando varios estilos arquitectónicos, predominando el románico.

4.1.3.4 Iglesia San Francisco

La construcción de este bien data de 1560; sin embargo, la iglesia que hoy admiramos es el resultado de varias remodelaciones realizadas a partir de 1920. La edificación tiene características arquitectónicas de estilo

neoclásico. Pilastras robustas, rematadas por capiteles y cornisas muy elaboradas. Junto a este bien patrimonial, funciona el Orfanato Antonio Valdivieso, ocupa una construcción de las mismas características de la Iglesia San Francisco. Las dos edificaciones fueron intervenidas por la Unidad de Emergencia de Patrimonio Cultural. Se puede destacar, en los dos bienes, un importante trabajo de impermeabilización de cubiertas, sistemas de drenaje de aguas lluvias, consolidación de muros e instalaciones eléctricas.

4.1.3.5 Monasterio de El Buen Pastor

Las misioneras de El Buen Pastor se establecieron en Cuenca alrededor de 1892. Años más tarde y con la colaboración de limosnas y aportes se inició la construcción del Monasterio, cuyo diseño y construcción se atribuye al hermano redentorista Juan B. Stiehle, quien ya había participado en otras edificaciones de la ciudad.

Este inmueble se encuentra dentro del área del Centro Histórico de Cuenca, pertenece al Patrimonio Cultural. La edificación ha sufrido varias modificaciones a lo largo de los años y su estado era ruinoso, razón por la cual la Unidad de Gestión de Emergencia de Patrimonio Cultural intervino de manera inmediata.

Varios trabajos se realizaron:

Consolidación de cubiertas impermeabilización de terrazas, reparación de canales y bajantes, reposición de la tabiquería de bahareque colapsado, liberación y reposición del cielo raso. La intervención ha logrado devolverle vida y utilidad a este símbolo nacional.

4.1.3.6 Monasterio de las Madres Conceptas

El Monasterio de La Inmaculada Concepción, conocido también como Monasterio de Las Conceptas, fue fundado el 13 de junio de 1599. Es el tercero de este género que se fundó en lo que hoy es territorio ecuatoriano.

Esta obra patrimonial, con más de 400 años de historia, fue construida con el apoyo de donativos y el aporte del tesoro real, que colaboró con centenares de pesos para su levantamiento.

La edificación tiene características de arquitectura vernácula de los siglos XVIII y XIX, con espesos muros de adobe, pilares de madera, pisos de ladrillo en la planta baja y tabla de viejas maderas en el segundo piso. Los patios delimitan un conjunto de ambientes medidos, ajenos a cualquier signo de monumentalidad.

La Unidad de Gestión de Emergencia de Patrimonio Cultural realizó trabajos emergentes para evitar que el deterioro avance en este bien histórico. Se impermeabilizaron las cubiertas, con un desmontaje de tejas, tratamiento y reposición de piezas de madera; también se repararon y construyeron sistemas de aguas lluvias y se arreglaron los cielos rasos, entre otras.

4.1.3.7 Casa Cordero

Aquí funciona el Centro Cultural de la familia Cordero, familia que formó parte fundamental de la cultura cuencana en la época colonial. Resaltan sus detalles trabajados en bahareque. Está ubicada en la calle Luís Cordero 10-64 y Gran Colombia.

4.1.3.8 Salón del Pueblo

Aquí funciona la Casa de la Cultura núcleo del Azuay, que fue la entidad que compró el inmueble al separarse del monasterio del Carmen de la Asunción, en 1970. Es una edificación de finales del siglo XVIII.

Está ubicada en la calle Sucre, entre Benigno Malo y Padre Aguirre.

4.1.3.9 Casa de las Palomas

En esta casa resaltan los corredores con pintura mural del pintor Joaquín Rendón. En 1922 se construye el segundo piso con materiales importados desde Europa. En la actualidad funciona aquí el Instituto de Patrimonio Cultural y está en proceso de restauración.

Ubicada en Benigno Malo 6-40 y Jaramillo.

4.1.3.10 Casa de los Canónigos

Es una edificación de finales del siglo XIX. Los Canónigos ocuparon esta casa hasta 1960. Luego es restaurada por el Banco Central. Actualmente funciona el Archivo Histórico de la Curia de Cuenca.

Se encuentra en la calle Luís Cordero, entre Sucre y Bolívar.

4.1.3.11 Colegio Febres Cordero

Esta edificación fue construida para ser una institución educativa. Los Hermanos Cristianos de la Salle cedieron este edificio al Municipio y éste lo

convirtió posteriormente en la sede del Colegio Febres Cordero. Está ubicado en la Gran Colombia 6-54, entre Borrero y Hermano Miguel³⁶

4.1.3.12 IGLESIA SAN ALFONSO

Fue construida en el año de 1875. Su estilo combina algunas tendencias arquitectónicas, reflejando algunos rasgos góticos en sus torres afiladas. Tiene tres puertas de madera tallada en su frontis. En su interior se puede observar cuadros al óleo con motivos religiosos, que datan del siglo XVIII. Ubicación: Calle Simón Bolívar y Presidente Borrero

4.1.3.13 Municipio de Cuenca

Esta es una edificación como varias dentro del centro histórico de la ciudad de Cuenca, cuyo revestimiento exterior está hecho de mármol donde resaltan sus enormes pilares. Es un edificio en plena esquina de las calles Simón Bolívar y Borrero. Su planta baja generalmente es utilizada para exposiciones de arte. Hasta el año de 1999 funcionó como Banco del Azuay.

4.1.3.14 La Casa de las Posadas

Ubicada en las calles Gran Colombia 17-44 y Manuel Heredia, fue hogar de muchas personas que se dedicaron a negocios, especialmente de comercio en la ciudad de Cuenca. A finales del siglo XVIII era muy común observar sus cuartos llenos de huéspedes, inclusive con animales, pasaban la noche en dicha casa. Hoy en día funciona como vivienda.

³⁶ www.GuiaOficialCuenca_EdificiosdelPatrimonioCulturaldeCuencaEcuador.htm

4.1.3.15 Casa de Chaguarchimbana

Su nombre significa “Lugar menos profundo del río” y se debe a que se asienta en la parte baja de las orillas del río Yanuncay. Se la consideró en su época como una de las casas más elegantes de Cuenca, debido a que su locación se encontraba entre la ciudad y el campo. Muchos la consideraron una quinta o una hacienda. Fue restaurada en el año de 1922 y ahora funciona el museo de Tierra y Artes de fuego.

Está ubicada en la Calle de las Herrerías, entre 10 de Agosto y del Arupo.

4.1.3.16 Corte Superior de Justicia

Este edificio de mármol y ladrillo traídos de Sayausi y El Tejar, fue concebido originalmente como sede de la Universidad de Cuenca. Los acabados fueron importados desde Europa.

La Corte Superior de Justicia se traslada a este edificio en 1949, cuando compra esta instalación. Se ubica en la Calle Sucre y Luís Cordero.

4.1.3.17 CASA DE LOS ARCOS

La casa fue construida a finales de 1800. Durante muchos años estuvo abandonada, y ese mismo abandono apagó los colores marrones y blancos, convirtiéndolos en oscuros y tristes. Pero desde hace más de dos años la Universidad de Cuenca adquirió ese bien y con la ayuda de artistas y especialistas en restauración empezaron un arduo trabajo de recuperación.

La labor fue difícil, cada espacio se debía trabajar con sumo cuidado para no perder detalle alguno. Vicky Piedra, administradora del lugar, dijo que lo más demorado fue la restauración de la pintura mural, puesto que tenían que determinar qué tipo de materiales se utilizaron.

Sin embargo, las largas horas de trabajo llegaron a su final, la casa está lista y recuperada para darle un nuevo uso.³⁷

³⁷ <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/7137-casa-de-los-arcos-una-historia-presente/>

4.2. El Proceso de Guionización

4.2.1 Guion Técnico

PROPUESTA DE DIRECCION DE ARTE PARA EL VIDEO DOCUMENTAL “CUENCA: PATRIMONIO CULTURAL ONCE AÑOS
DESPUES”

DURACIÓN: 22 MINUTOS

PRODUCCIÓN: Gerardo Vélez

REALIZACIÓN: Gerardo Vélez

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
1	1	1	P.M.	NORMAL	ENTREVISTA AL DR. JOSE ORELLANA CALLE	ES UN EDIFICIO DE CORTE.....	MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	FADE IN	12``
1	1	2	P.G	NORMAL	EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5``

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
1	1	3	P.G	TIL UP	EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7''
1	1	4	P.M	PANING	COLUMNAS DEL EDIFIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
1	1	5	P.G	TILT UP	INTERIOR DEL EDIFIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7''
1	1	6	P.M	TILT DOWN	TECHO AL PISO DEL CORREDOR DEL EDIFIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
1	1	7	P.M.	NORMAL	ENTREVISTA AL DR. JOSE ORELLANA CALLE	Y UNIDAS CON CAL.....	MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	11''
1	1	8	P.D	PANING	DEL CIELO RAZO DEL CORREDOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
1	1	9	P.G	TILT DOW	DELCIELO RAZO DEL CORREDOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES		
1	1	10	P.G	ZOOM IN	DEL CORREDOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
1	1	11	P.G	CONTRAPICADO	INTERIOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	10''
1	1	14	P.M.C	ZOOM OUT	DEL CORREDOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7''
1	1	15	P.D	NORMAL	DELBUSTO DEL GENERAL SUCRE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
1	1	16	P.G	ZOOM IN	DE LA PILETA DEL INTERIOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
1	2	17	P.G	NORMAL	DEL INTERIOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
1	12	18	P.M.L	NORMAL	DEL BUSTO DEL GENERAL SUCRE CON LOS PILARES DEL EDIFICIO		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
1	1	19	P.D	TILT UP	DE LA PILETA DEL PATIO DEL EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
1	1	20	P.G	ZOOM IN	DEL CORREDOR SUPERIOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE		MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
7	1	21	P.M.	NORMAL	ENTREVISTA AL DR. JOSE ORELLANA CALLE	TODOTURISTA QUE VIENA AQUÍ.....ESTE EDIFICIO	MUSICA INSTRUMENTAL TITULO OCAR VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA FADE OUT	10''
2	2	22	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL SR. EFREN CEDILLO	LA ETAPA EN LA QUE FUE CONSTRUIDA.....	MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	FADE IN	10''
2	2	23	P.G	PANING	FACHADA DEL LA CASA DE LAS POSADAS		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
2	2	24	P.M.	TILT DOWN	CIELO RAZO DEL CORREDOR AL PISO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7''
2	2	25	P.G	NORMAL	DE LAS PARED CON LAS VENTANAS		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
2	2	26	P.M	TILT UP	DE LA PUERTA INTERIOR DE LA CASA DE LAS POSADAS		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
2	2	27	P.M	PANING	DE LAS GRADAS		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7''
2	2	28	P.D	ZOOM OUT	DE LA PIEDRA CENTRAL DEL PATIO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES		6''
2	2	29	P.G	NORMAL	DE LA ENTRADA PRINCIPAL DESDE EL PATIO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
2	2	30	P.G	NORMAL	DEL SEGUNDO PISO DE LA CASA VISTA DESDE EL PATIO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES		5''
2	2	31	P.G.C	NORMAL	DEL SEGUNDO PISO VISTA DESDE EL PATIO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
2	2	32	P.G	PANING	DESDE EL CORREDOR AL PATIO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES		7''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
2	3	33	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL SR. EFREN CEDILLO	EJECUCION ESTUBO A CARGO.....	MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	10``
2	2	34	P.G	ZOOM IN	FOTO DE ALBAÑILES RECONSTRUYENDO EL TECHO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6``
2	2	35	P.D	TILT UP	FOTO DE ALBANIL RECONSTRUYENDO UNA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5``
2	2	36	P.G	TILT UP	DELPISODEL CORREDOR		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6``
2	2	37	P.G	NORMAL	DEL PISO DE LA ENTRADA		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5``
2	2	38	P.D	ZOOM OUT	DE LA PINTURA EN LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5``
2	2	39	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL SR. EFREN CEDILLO	EL GUSTO QUE TENIA.....NECESARIO PARA LA EPOCA	MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA FADE OUT	10``
3	3	40	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL ING. EDMUNDO ITURRALDE	ESTA CASA TIENE.....	MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	FADE IN	10``

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
3	3	41	P.G	ZOO IN	FACHADA CASA DE LA PALOMAS		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
3	3	42	P.G	PICADO	DEL PATIO INTERIOR		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
3	3	43	P.G	TILT UP	DEL PISO DEL PATIO HACIA EL SEGUNDO PISO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
3	3	44	P.G	PANING	DEL PATIO INTERIOR		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
3	3	45	P.G	TILT DOWN	DEL TECHO HACIA EL PATIO INTERNO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES		5''
3	3	46	P.G	NORMAL	DE LA ENTRADA INTERIOR		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
3	3	47	PD.	TILT UP	DE LA PINTURA DE LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES		7''
3	3	48	PG.	ZOOMIN	DE LA PINTURA EN LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
3	3	49	PG	NORMAL	DE LA PARED Y EL CIELO RAZO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
3	3	50	PD.	NORMAL	DELCIELO RAZO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
3	3	51	PG.	NORMAL	DE LAS GRADAS INTERNAS		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
3	3	52	PG	CONTRAPICADO	DE LA PINTURA Y EL BALCON INTERNO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
3	3	53	PG	ZOOM IN	DEL PISO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
3	3	54	PG	PANING	DEL BALCON INTERNO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
3	3	55	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL ING. EDMUNDO ITURRALDE	ES EL INTENTO DE IMITAR.....	MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	10''
3	3	56	PG	NORMAL	DEL PASILLO INTERNO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
3	3	57	PG	TILT UP	DELCIELO RAZO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
3	3	58	PG	ZOOM IN	DE LA PINTURA EN LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7''
3	3	59	PG	TILT DOW	DEL TECHO Y LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES		6''
3	3	60	PG	ZOOM OUT	DE LA PINTURA EN LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
3	3	61	PG	PANING	DE LAS GRADAS INTERNAS		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES		5''
3	3	62	PD	ZOOM IN	DE LA FACHADA DEL EDIFICIO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
3	3	63	PD	NORMAL	DE LA CUBIERTA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7''
3	3	64	PG	NORMAL	DE LA FACHADA DEL EDIFICIO		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
3	3	65	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL ING. EDMUNDO ITURRALDE	SE DESCUBRIO ESO.....PARA LA RESTAURACION	MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA FADE OUT	10''
4	4	66	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL PADRE GUILLERMO ANDRADE	DE LO QUE NOSOTROS SABEMOS.....	MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	FADE IN	10''
4	4	67	PG	PANING	DEL PLANO ANTIGUO DE A CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	7''
4	4	68	PG	CONTRAPICADO	DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	6''
4	4	69	PG	CONTRAPICADO	DE LA VIRGEN EN LA CUPULA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	5''
4	4	70	PG	PANING	DE LAS CUPULAS DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	6''
4	4	71	PD	ZOOM IN	DE LA CUPULA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	7''
4	4	72	PG	CONTRAPICADO	DE UN PARED EXTERNA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		
4	4	73	PD	TILT UP	DE UNA CORNIZA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	6''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
4	4	74	PG	NORMAL	DE LAS CORNIZAS DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	7"
4	4	75	PG	ZOOM IN	DE LA DECORACION EXTERNA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		5"
4	4	76	PG	TILT UP	DE LA PARED EXTERNA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	6"
4	4	77	PD	PANING	DE LAS DECORACIONES EXTERNAS DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		5"
4	4	78	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL PADRE GUILLERMO ANDRADE	PERO EN ESE TIEMPO.....	MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	FADE IN	10"
4	4	79	PG	CONTRAPICADO	DE LAS CUPULAS DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	7"
4	4	80	PD	CONTRAPICADO	DE LOS DETALLES EN LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		6"
4	4	81	PG	NORMAL	DE LOS CAMPANARIOS		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	5"
4	4	82	PG	CONTRAPICADO	DE UNA DE LAS CUPULAS		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		5"
4	4	83	PG	TILT UP	DEL PISO A LAS CUPULAS		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	6"

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
4	4	84	PG	CONTRAPICADO	DE LA CUPULA INTERNA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES		7''
4	4	85	PG	NORMAL	DE LAS COLUMNAS INTERNAS DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		
4	4	86	PD	ZOOM OUT	DE LA CUPULA INTERNA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	5''
4	4	87	PG	TILT DOWN	DE LAS CUPULAS DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	6''
4	4	88	PD	NORMAL	DELOS ANGELES EN LA PARED EXTERNA DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	7''
4	4	89	PG	ZOOM AOUT	DE LAS PUERTAS EXTERNAS DE LA CATEDRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		6''
4	4	90	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL PADRE GUILLERMO ANDRADE	Y NOS HICIERO.....PARA CONSTRUIR	MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA FADE OUT	10''
5	5	91	P.M	NORMAL	ENTREVISTA A LA ING. VICTORIA PIEDRA	ESTA CASA MAS O MENOS.....EL DUEÑO ORIGINAL	MUSICA INSTRUMENTAL AICHA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	10''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
5	5	92	PG	TILT UP	DE LA FACHADA DE LA CASA DE LAS PALOMAS		MUSICA INSTRUMENTAL AICHA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
5	5	93	PD	ZOOM OUT	DE LOS BALCONES		MUSICA INSTRUMENTAL AICHA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7''
5	5	94	PD	ZOOM OUT	DEL CIELO RAZO		MUSICA INSTRUMENTAL AICHA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''
5	5	95	PG	TILT UP	DELA PUERTA AL CIELO RAZO		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	5''
5	5	96	PG	PANING	DELCIELIO RAZO Y LAS PAREDES		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	6''
5	5	97	PG	ZOOM IN	DEL CIELO RAZO		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	7''
5	5	98	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL DR. JAIME ASTUDILLO	MANTENIENDO ADEMAS...CON PERNOS	MUSICA INSTRUMENTAL AICHA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	10''
5	5	99	PD	ZOOM OUT	DEL ESTANTE		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
5	5	100	PG	PANING	DELPATIO INTERNO		MUSICA INSTRUMENTAL AICHA VARIOS INTERPRETES		5''
5	5	101	PG	TILT DOWN	DEL CIELO RAZO AL PISO		MUSICA INSTRUMENTAL AICHA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
5	5	102	PG	TILT UP	DE LA PUERTA DEL ARCO		MUSICA INSTRUMENTAL AICHA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	7"
5	5	103	PG	PANING	DE LA HABITACION		MUSICA INSTRUMENTAL AICHA VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	6"
5	5	104	PG	PANIN G	DE LA FACHADA EXTERNA		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	5"
5	5	105	P.M	NORMAL	ENTREVISTA AL DR. JAIME ASTUDILLO	REALMENTE AGOTADOR....RESULTADO MAGNIFICO	MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA FADE OUT	10"
6	6	106	P.M	NORMAL	ENTREVISTA A ING. TANIA ROSALES	ES UNA CASSA.....BASES EN ADOBE	MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	10"
6	6	107	PG	NORMAL	DE LA FACHADA CASA CHAGUARCHIMBANA		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET		6"
6	6	108	PG	PANING	DE LOS BALCONES EXTERNOS		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	5"
6	6	109	PD	NORMAL	DE LA PINTURA EN LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	5"
6	6	110	PG	NORMAL	DE LAS GRADAS DE ACCESO INTERNO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	6"
6	6	111	PG	NORMAL	DELPASILLO INTERIOR		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET		7"

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
6	6	112	PG	TILT UP	DE LA PINTURA EN LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	6''
6	6	113	PG	ZOOM IN	DE LA PINTURA EN LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET		5''
6	6	114	PD	TILT UP	DE LA PINTURA EN LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	6''
6	6	115	PG	PANING	DEL CIELO RAZO Y LA PARED		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	7''
6	6	116	PG	TILT UP	DEL PISO AL CIELO RAZO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET		6''
6	6	117	PG	NORMAL	DELPATIO INTERNO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET		5''
6	6	118	PG	CONTRAPICADO	DE LA ESTRUCTURA DEL TECHO		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	5''
6	6	119	P.M	NORMAL	ENTREVISTA A LA ING. TANIA ROSALES	ALBAÑILES Y TODO.....A PARTIR DEL 88	MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	10''
6	6	120	PG	NORMAL	DE UNA FOTO ANTIGUA		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	7''
6	6	121	PG	ZOOM IN	DE UNA FOTOANTIGUA		MUSICA INSTRUMENTAL ROMEO AND JULIET	DISOLVENCIA	6''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
6	6	122	PG	PANING	DE UNA FOTO ANTIGUA		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	5''
6	6	123	PG	ZOOM IN	DE UNA FOTO ANTIGUA		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	6''
6	6	124	PG	NORMAL	DE UNA FOTO ANTIGUA		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	7''
6	6	125	PG	NORMAL	DE UNA FOTO ANTIGUA		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		6''
6	6	126	P.M	NORMAL	ENTREVISTA A LA ING. TANIA ROSALES	YA NO ES NUEVA MAS....USTEDES ESTAN VIENDO	MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA FADE OUT	6''
7	7	127	P.M	NORMAL	ENTREVISTA A LA ARQ. MARIA DE LOURDES ABAD	ES UNA IGLESIA..... SOCIAL	MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	5''
7	7	128	PG	PANING	DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	6''
7	7	129	PG	NORMAL	DEL INTERIOR DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	7''
7	7	130	PD	CONTRAPICADO	DE LA DECORACION EN LA COLUMNA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	6''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
7	7	131	PG	CONTRAPICADO	DEL ALTAR DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	5''
7	7	132	PG	NORMAL	DE LA OS ARCOS INTERNOS DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	6''
7	7	133	PD	NORMAL	DE UNA IMAGEN DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	7''
7	7	134	PG	NORMAL	DE UNA FOTO ANTIGUA DE LA FACHADA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	6''
7	7	135	PG	NORMAL	DEL INTERIOR DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	5''
7	7	136	PG	PANING	DE LAS COLUMNAS Y LOS ARCOS		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING		6''
7	7	137	PG	CONTRAPICADO	DE UN ARCO DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING		6''
7	7	138	PD	ZOOM OUT	DEL ORGANO DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	7''
7	7	139	P.M	NORMAL	ENTREVISTA A LA ARQ. MARIA DE LOURDES ABAD	VARIOS CAMBIOS..... UNOS ARCOS	MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	10''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
7	7	140	PD	ZOOM OUT	DE LOS ARCOS A LA SALA CENTRAL		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		5''
7	7	141	PG	TILT UP	DEL ATRIO		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		6''
7	7	142	PG	NORMAL	DE LOS ARCOS CENTRALES		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA		7''
7	7	143	PD	ZOOM OUT	DEL ALTAR DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL SAVIA ANDINA PIEL MORENA	DISOLVENCIA	6''
7	7	144	PD	CONTRAPICADO	DE LOS DETALLES DE LA COLUMNA		MUSICA INSTRUMENTAL ROMANCE ANDINO VARIOS INTERPRETES	DISOLVENCIA	5''
7	7	145	PD	ZOOM OUT	DE UNA IMAGEN DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	6''
7	7	146	PD	NORMAL	DE LA CORNIZA DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING		6''
7	7	147	PG	NORMAL	DEL EXTERIOR DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA	7''
7	7	148	P.M	NORMAL	ENTREVISTA A LA ING. TANIA ROSALES	VIDA DEL MONUMENTO...EN CUBIERTAS	MUSICA INSTRUMENTAL HOUSES OF THE RISING	DISOLVENCIA FADE OUT	10''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
8	8	149	P.M	NORMAL	ENTREVISTA SOR LEONOR MARIA DEL ESPIRITU SANTO	EL TEMPLO.....EN A RAIZ	MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA FADE OUT	10''
8	8	150	PG	TILT UP	DE LA FACHADA DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	6''
8	8	151	PG	PANING	DEL INTERIOR DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA		7''
8	8	152	PG	TILT UP	DEL ALTAR DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	6''
8	8	153	PG	ZOOM IN	DE UNA IMAGEN DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	5''
8	8	154	PD	TILT UP	DE UNA IMAGEN DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA		6''
8	8	155	PG	NORMAL	DE LAS IMÁGENES DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	6''
8	8	156	PG	CONTRAPICADO	DEL TECHO DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	7''
8	8	157	PG	NORMAL	DE LA IMAGEN DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	6''

Esc.	Sec.	No.	Plano	Encuadre	Descripción	Dialogo Voz off	Banda Sonora	Efecto	Tiempo
8	8	158	PG	ZOOM IN	DEL DETALLE EN LA COLUMNA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA		6''
8	8	159	PG	TILT UP	DEL ALTAR A L CIELO RAZO DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	6''
8	8	160	PD	ZOOM OUT	DE LA IMAGEN CENTRAL DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA		7''
8	8	161	PG	CONTRAPICADO	DE LA COLUMNA DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	6''
8	8	162	PD	CONTRAPICADO	DEL DETALLE EN LA COLUMNA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	6''
8	8	163	PG	NORMAL	DE LA IMAGEN DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA		6''
8	8	164	PD	NORMAL	DE LA IMAGEN DE LA IGLESIA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA		6''
8	8	165	PG	TILT UP	DEL LA PINTURA EN LA COLUMNA		MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA	7''
8	8	166	P.M	NORMAL	ENTREVISTA SOR LEONOR MARIA DEL ESPIRITU SANTO	DANDO LAS MISMAS.....ESTILO ROMANO	MUSICA INSTRUMENTAL EL TREN QUE SE PARA	DISOLVENCIA FADE OUT	10''

4.2.2 GUIÓN LITERARIO

[TOMA 1]

INTRODUCCION

Fade in

En letras se hace un recuento breve sobre la declaratoria de Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

DURACIÓN: 0:45 S

FADE OUT

[TOMA 2]

Fade in

Imágenes: Collage de Imágenes de Cuenca

Aparece en letras: " Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad 11 años después".

DURACIÓN: 0:50S

DISOLVENCIA

[TOMA 3]

Fade in

Imagen del edificio de La Corte Superior de Justicia

Aparece en letras el título del Edificio Corte Superior de Justicia

DURACIÓN: 0:05 S

DISOLVENCIA

[TOMA 4]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA AL DR. JOSÉ ORELLANA CALLE

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 5]

Disolvencia

Imágenes descriptivas que apoyan la narración del entrevistado

DURACIÓN: 3 MINUTOS

Disolvencia

[TOMA 6]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA AL DR. JOSÉ ORELLANA CALLE

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 7]

Fade in

Imagen de la Casa de las Posadas

Aparece en letras el título Casa de las Posadas

DURACIÓN: 0:05 S

DISOLVENCIA

[TOMA 8]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA AL SR. *EFRÉN CEDILLO*

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 9]

Disolvencia

Imágenes descriptivas que apoyan la narración del entrevistado

DURACIÓN: 3 MINUTOS

Disolvencia

[TOMA 10]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA AL SR. *EFRÉN CEDILLO*

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA11]

Fade in

Imagen de la Casa de las Palomas

Aparece en letras el título Casa de las Palomas

DURACIÓN: 0:05 S

DISOLVENCIA

[TOMA 12]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA AL ING. *EDMUNDO ITURRALDE*

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 13]

Disolvencia

Imágenes descriptivas que apoyan la narración del entrevistado

DURACIÓN: 3 MINUTOS

Disolvencia

[TOMA 14]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA AL *ING. EDMUNDO ITURRALDE*

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 15]

Fade in

Imagen de la Catedral Nueva

Aparece en letras el título Catedral Nueva

DURACIÓN: 0:05 S

DISOLVENCIA

[TOMA 16]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA AL *PADRE GUILLERMO ANDRADE*

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 17]

Disolvencia

Imágenes descriptivas que apoyan la narración del entrevistado

DURACIÓN: 3 MINUTOS

Disolvencia

[TOMA 18]

Disolvencia

IMAGEN: *PADRE GUILLERMO ANDRADE*

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 19]

Fade in

Imagen de la Casa de los Arcos

Aparece en letras el título Casa de los Arcos

DURACIÓN: 0:05 S

DISOLVENCIA

[TOMA 20]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA A LA ING. VICTORIA PIEDRA

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 21]

Disolvencia

Imágenes descriptivas que apoyan la narración del entrevistado

DURACIÓN: 3 MINUTOS

Disolvencia

[TOMA 22]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA A LA ING. VICTORIA PIEDRA

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 23]

Fade in

Imagen de la Casa de Chaguarchimbana

Aparece en letras el título Casa de Chaguarchimbana

DURACIÓN: 0:05 S

DISOLVENCIA

[TOMA 24]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA A LA ING. TANIA ROSALES

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 25]

Disolvencia

Imágenes descriptivas que apoyan la narración del entrevistado

DURACIÓN: 3 MINUTOS

Disolvencia

[TOMA 26]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA A LA ING. TANIA ROSALES

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 27]

Fade in

Imagen de la Iglesia de San Francisco

Aparece en letras el título Iglesia de San Francisco

DURACIÓN: 0:05 S

DISOLVENCIA

[TOMA 28]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA A LA ARQ. *MARÍA DE LOURDES ABAD*

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 29]

Disolvencia

Imágenes descriptivas que apoyan la narración del entrevistado

DURACIÓN: 3 MINUTOS

Disolvencia

[TOMA 30]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA A LA ARQ. *MARÍA DE LOURDES ABAD*

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 31]

Fade in

Imagen de la Iglesia del Carmen

Aparece en letras el título Iglesia del Carmen

DURACIÓN: 0:05 S

DISOLVENCIA

[TOMA 32]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA A SOR LEONOR MARÍA DEL ESPÍRITU SANTO

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 33]

Disolvencia

Imágenes descriptivas que apoyan la narración del entrevistado

DURACIÓN: 3 MINUTOS

Disolvencia

[TOMA 34]

Disolvencia

IMAGEN: ENTREVISTA A SOR LEONOR MARÍA DEL ESPÍRITU SANTO

DURACIÓN: 0:15S

DISOLVENCIA

[TOMA 35]

Disolvencia

En letras se hace un recuento sobre los edificios Patrimoniales y se recomienda cuidarlos.

DURACIÓN: 0:45 S

FADE OUT

FIN

4.3 ESTRUCTURA DEL DOCUMENTAL

El documental se centra en los testimonios y entrevistas en algunos casos de los administradores de estos edificios emblemáticos, y en otros de las personas que realizaron estas intervenciones a los mismos.

A lo largo del documental se trabaja una línea narrativa la cual es conducida por los testimonios de los entrevistados que le permiten al espectador hacer una asociación entre los acontecimientos narrados y la forma en que la estos edificios han sido modificado a lo largo de estos años.

Por otra parte, se alternan los planos medios de los personajes entrevistado con diferentes planos que va desde el detalle a los generales de los edificios involucrados para mantener al espectador involucrado con la narración.

4.4 PLANEACIÓN Y ORGANIZACIÓN.

El documental fue desarrollado en tres etapas, la primera corresponde a la investigación de campo hecho que condujo a Cuenca ser nombrada como patrimonio Cultural de la Humanidad, la segunda se refiere al proceso de grabación con los entrevistados, , la tercera etapa corresponde a la postproducción en cuanto a edición y musicalización del trabajo audiovisual.

Durante cerca de dos meses se investigó a través de diferentes fuentes documentales, teóricas y personales la indagación a través de la búsqueda en internet y en periódicos y revistas de circulación nacional, que pudieran

dar cuenta del hecho. Asimismo, se buscó en diferentes fuentes históricas y teóricas que permitieran reconocer la historia del municipio y las características que permitieron a Cuenca tan honorable reconocimiento.

Después de haber escuchado las entrevistas realizadas y se escogieron los protagonistas del documental se buscó que los testimonios proporcionaran riqueza en cuanto a sus vivencias y que los entrevistados pudieran expresarse ante cámaras de la misma manera que lo habían hecho en los análisis exploratorios. Después de escuchar minuciosamente las primeras entrevistas se escogieron ocho edificios

- Edificio de la Corte
- Casa de las Posadas
- Casa de las Palomas
- Catedral Nueva
- Casa de los Arcos
- Casa Chaguarchimbana
- Iglesia de San Francisco
- Iglesia del Carmen

De esta manera se hizo un plan de trabajo de acuerdo al tiempo libre de cada uno de los entrevistados y la disponibilidad del realizador. Además de las entrevistas se hizo un itinerario para grabar las tomas

4.5 FORMATO Y EQUIPO DE RODAJE.

El formato en el que se grabó es DVCAM en resolución 16:9 NTSC y el equipo técnico consta de las siguientes características:

Cámara mini DV marca Sony modelo DSRPD170

1 micrófono corbatero marca Shure.

5 Cassetes Marca Sony Mini DV de 60 minutos en grabación sp

4.6 LOGÍSTICA, PLAN DE PRODUCCIÓN Y PLAN DE RODAJE.

Cronograma de grabación

Semana del 12 al 16 de Julio de 2010

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
17	18	19	20	21
Hora inicio: 15:00 Locaciones: - Oficina del Dr. José Orellana Actividades - Entrevista Dr. José Orellana y grabación de tomas Hora fin: 18:00	Hora inicio: 8:00 Locaciones: Iglesia del Carmen Actividades -Entrevista a Sor María del Espíritu Santo y grabación de tomas Hora fin: 15:00	Hora inicio: 8:00. Locaciones: Iglesia de San Francisco Actividades - Entrevista Arq. María de Lourdes Abad y grabación de tomas Hora fin: 14:00.	Hora inicio: 14:00 Locaciones: Casas de las Posadas Actividades - Entrevista Efrén Abad y grabación de tomas Hora fin: 18:00.	Hora inicio: 10:00 a.m. Locaciones: Casa de las Palomas Actividades - Entrevista Ing. Edmundo Iturralde y grabación de tomas Hora fin: 14:00

Cronograma de grabación

Semana del 19 al 23 de Julio de 2010

Miércoles	Jueves	Viernes
22	23	24
Hora inicio: 9:00	Hora inicio: 14:00.	Hora inicio: 8:00
Locaciones: Casa Chaguarchim bana	Locaciones: Catedral Nueva	Locaciones: Casa de los Arcos
Actividades -Entrevista Ing. Tania Rosales y grabación de tomas	Actividades Entrevista al Padre Guillermo Andrade y grabación de tomas	Actividades Entrevista Ing. Victoria Piedra y Dr. Jaime Astudillo grabación de tomas
Hora fin:	Hora fin: 18:00	

4.7 LA FOTOGRAFÍA.

En lo que respecta al tratamiento visual se manejan planos medios durante la entrevista a los personajes. Todos los entrevistados se sitúan en lugares que hacen parte de las estructuras. Estos planos son estáticos y no tienen ningún tipo de zoom ni movimientos de cámara.

La línea grafica que muestran el crédito de cada uno de los personajes, se elaboraron con el objetivo de identificar la bandera de Cuenca.

Para diferenciar las secuencias del documental se presenta unas fotos que simbolizan el cambio o el tema que se va a tratar en la siguiente secuencia.

Con el documental se busca reflejar la realidad de los edificios, por tanto en la grabación se procuró que las imágenes fueran fieles a este propósito. No se utilizaron luces artificiales y se aprovechó al máximo la iluminación dada por el sol. Cuando se grabó en ambientes cerrados, se buscó que en las tomas, detrás del personaje no estuviera ubicada una ventana, ni una puerta para evitar el efecto de contraluz. En ambientes abiertos se ubicó la cámara de tal manera que el sol quedara detrás, para evitar el destello de luz sobre el lente.

Se usa la sensibilidad del CCD de la cámara, la abertura del iris y el balance de blancos para lograr una fotografía de calidad óptima. Se trata de evitar en gran medida el exceso de brillo en la cara de los personajes.

4.8 LA BANDA SONORA

En lo que respecta al audio del documental se evito el uso de la voz en off con el fin de utilizar las voces de los personajes como elemento narrativo principal. Las voces de los entrevistados fueron grabadas con un micrófono tipo Lavalier inalámbrico. Se procuró que el micrófono quedara oculto a la cámara. Esto proporciona una mejor calidad de sonido a la voz de los personajes, evitando que se pierda el hilo conductor de la historia.

El sonido ambiente fue grabado con los micrófonos internos de las cámaras, en formato de 16 bits (48.000 Hz) con la opción de corte de viento. Su importancia es fundamental en las tomas de apoyo, así como en

la secuencia de introducción, donde se hace la caracterización visual y sonora del municipio.

En postproducción se trata el sonido de tal modo que se eliminan algunos sonidos de interferencia sobre el micrófono inalámbrico y que afectan la calidad de las voces.

A su vez, en posproducción se adiciona, música instrumental latinoamericana compuesta por diferentes interpretes. Se busca mantener un estilo similar a la música autóctona de la región, haciendo honor a las identidades de la ciudad.

4.11 LA POST-PRODUCCIÓN

Después de hacer la grabación, se dio inicio a la transcripción de las entrevistas y al visionado de los casetes. En este proceso de observación de las tomas y de las entrevistas se concluyó que los testimonios de los 8 de los entrevistados podrían ser los de mayor aportación para el proyecto.

Se procedió a realizar el guión, a partir del cual, se estableció la estructura del documental y las secuencias principales que guiarían el desarrollo del trabajo audiovisual. De esta manera se inició el proceso de edición que fue desarrollado esporádicamente de acuerdo al tiempo libre del realizador. Después de tener la estructura principal del trabajo, se procedió al escogitamiento de la música para cada una de las secuencias. Para finalizar, se hizo la postproducción de audio y video y la creación de los rótulos y el título del documental. En adelante se especificará el cronograma de postproducción, el cual tomó 7 meses debido a que se ejecutó dependiendo del horario de los realizadores y de las personas que colaboraron en este proceso.

4.12 EDICIÓN

Semana del 9 al 15 de Agosto del 2010

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
9	10	11	12	13	14	15
				Hora inicio: 3:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Cámaras -Televisión Actividades -Visionado Hora Fin: 7:00 p.m.	Hora inicio: 3:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Cámaras -Televisión Actividades -Visionado Hora Fin: 7:00 p.m.	Hora inicio: 8:00 a.m. Sala: -Casa Recursos: -Computador -Audios entrevistas Actividades Transcripción entrevistas Hora Fin: 7:00 p.m.

Semanas del 6 al 19 de Septiembre del 2010

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
6	7	8	9	10	11	12
				Hora inicio: 3:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Cámaras -Televisión Actividades -Visionado Hora Fin: 7:00 p.m.	Hora inicio: 3:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Cámaras -Televisión Actividades -Visionado Hora Fin: 7:00 p.m.	Hora inicio: 8:00 a.m. Sala: -Casa Recursos: -Computador -Audios entrevistas Actividades Transcripción entrevistas Hora Fin: 7:00 p.m.
13	14	15	16	17	18	19
	Hora inicio: 2:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.	Hora inicio: 3:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.	Hora inicio: 2:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.		Hora inicio: 10:00 a.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.	Hora inicio: 9:00 a.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 7:00 p.m.

Semanas del 4 de Octubre al 24 de Octubre del 2010

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
4	5	6	7	8	9	10
	Hora inicio: 3:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.	Hora inicio: 2:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 6:00 p.m.	Hora inicio: 2:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.		Hora inicio: 10:00 a.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.	
11	12	13	14	15	16	17
	Hora inicio: 2:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 6:00 p.m.	Hora inicio: 3:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 7:00 p.m.		Hora inicio: 2:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.	Hora inicio: 3:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.	
18	19	20	21	22	23	24
Hora inicio: 2:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 6:00 p.m.			Hora inicio: 3:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.	Hora inicio: 2:00 p.m. Sala: -Casa Recursos: -Equipos de edición Actividades -Edición Hora Fin: 8:00 p.m.		

4.13 GUION DE EDICION MUSICALIZACION Y EFECTOS

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
00:00:00	00:47:01	Intro	BACK EN NEGRO CON LA INTRODUCCION EN LETRAS LA RESEÑA HISTORICA DE LA DECLARACION DE PATRIMONIO	Sin audio
00:47:01	01:35:27	Animación título	COLLAGE DE IMAGENES INTRODUCTORIAS AL TEMA FINALIZA CON UN BACK DE LA CATEDRAL Y EL TITULO DEL VIDEO	Tema musical de la chola cuencana
Transición 1 fade out				
01:35:27	01:43:02	Animación Título	FOTOGRAFIA CON CLAQUETA DEL EDIFICIO DE LA CORTE	Tema musical Ocar de varios interpretes instrumental
01:43:02	01:55:22	Secuencia 1	P.M. ENTREVISTA AL DR. JOSE ORELLANA	Fondo: Tema musical Ocar de varios intérpretes instrumental DR. JOSE ORELLANA CALLE: es un edificio de corte.....
01:55:22	01:59:03	Secuencia 1	P.G NORMAL EDIFICIO DE LA CORTE	
01:59:03	02:05:19	Secuencia 1	P.G TIL UP EDIFICIO DE LA CORTE	
02:05:19	02:11:12	Secuencia 1	P.M PANING COLUMNAS DEL EDIFIO DE LA CORTE	
02:11:12	02:18:10	Secuencia 1	P.G TILT UP INTERIOR DEL EDIFIO DE LA CORTE	
02:18:10	02:23:14	Secuencia 1	P.M TILT DOW TECHO AL PISO DEL CORREDOR DEL EDIFIO DE LA CORTE	
02:27:27	02:37:15	Secuencia 1	P.M. NORMAL ENTREVISTA AL DR. JOSE ORELLANA CALLE	
02:37:15	02:43:02	Secuencia 1	P.D PANING DEL CIELO RAZO DEL CORREDOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE	
02:43:02	02:49:09	Secuencia 1	P.G TILT DOW DELCIELO RAZO DEL CORREDOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE	
02:49:09	02:56:13	Secuencia 1	P.G ZOOM IN DEL CORREDOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
02:56:13	03:02:02	Secuencia 1	P.G CONTRAPICADO INTERIOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE	
03:02:02	03:06:29	Secuencia 1	P.M.C ZOOM OUT DEL CORREDOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE	
03:06:29	03:16:18	Secuencia 1	P.M. NORMAL ENTREVISTA AL DR. JOSE ORELLANA CALLE	
03:17:00	03:22:17	Secuencia 1	P.M.C ZOOM OUT DEL CORREDOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE	
03:22:17	03:26:11	Secuencia 1	P.D NORMAL DELBUSTO DEL GENERALSUCRE	
03:26:11	03:30:04	Secuencia 1	P.G ZOOM IN DE LA PILETA DEL INTERIOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE	
03:30:04	03:36:05	Secuencia 1	P.G NORMAL DEL INTERIOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE	
03:36:05	03:39:29	Secuencia 1	P.M.L NORMALDEL BUSTO DEL GENERAL SUCRE CON LOS PILARES DEL EDIFICIO	
03:39:29	03:46:13	Secuencia 1	P.D TILT UPDE LA PILETA DEL PATIO DEL EDIFICIO DE LA CORTE	
03:46:13	03:52:16	Secuencia 1	P.G ZOOM IN DEL CORREDOR SUPERIOR DEL EDIFICIO DE LA CORTE	
03:52:16	04:01:19	Secuencia 1	P.M. NORMAL ENTREVISTA AL DR. JOSE ORELLANA CALLEES UN MONUMENTO DE LA CIUDAD ESTE EDIFICIO
Transición 2 fade out				
04:01:19	04:07:13	Animación Titulo	FOTOGRAFIA CON CLAQUETA DEL EDIFICIO DE LA CASA DE LAS POSADAS	Tema musical Romance anónimo de varios intérpretes instrumental
04:07:13	04:15:15	Secuencia 2	P.M NORMAL ENTREVISTA AL SR. EFREN CEDILLO	Fondo: Tema musical Romance anónimo de varios intérpretes instrumental
04:15:15	04:23:05	Secuencia 2	P.G PANING FACHADA DEL LA CASA DE LAS POSADAS	SR. EFREN CEDILLO: La etapa en la que fue construida.....

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
04:23:05	04:29:16	Secuencia 2	PG. TILT DOWN DEL TECHO Y LAS GRADAS	
04:29:16	04:34:29	Secuencia 2	P.G NORMAL DE LAS PARED CON LAS VENTANAS	
04:40:21	04:40:23	Secuencia 2	P.M TILT UP DE LA PUERTA INTERIOR DE LA CASA DE LAS POSADAS	
04:40:23	04:46:08	Secuencia 2	PG. PANING DE LAS GRADAS INTERNAS	
04:46:08	04:51:14	Secuencia 2	P.D ZOOM OUT DE LA PIEDRA CENTRAL DEL PATIO	
04:51:14	04:55:16	Secuencia 2	P.G NORMAL DE LA ENTRADA PRINCIPAL DESDE EL PATIO	
04:55:16	05:03:14	Secuencia 2	P.G CONTRAPICADO DEL SEGUNDO PISO DE LA CASA VISTA DESDE EL PATIO	
05:03:14	05:07:03	Secuencia 2	P.G. NORMAL DEL SEGUNDO PISO VISTA DESDE EL PATIO	
05:07:03	05:13:19	Secuencia 2	PG. DEL CORREDOR SUPERIOR Y EL TECHO	
05:13:19	05:20:08	Secuencia 2	P.G PANING DESDE EL CORREDOR AL PATIO	
05:20:08	05:33:02	Secuencia 2	P.M NORMAL ENTREVISTA AL SR. EFREN CEDILLO	
05:33:02	05:38:03	Secuencia 2	P.G ZOOM IN FOTO DE ALBAÑILES RECONSTRUYENDO EL TECHO	
05:38:03	05:43:01	Secuencia 2	P.D TILT DOWN FOTO DE ALBAÑIL RECONSTRUYENDO UNA PARED	
05:43:01	05:49:17	Secuencia 2	PD. ZOOM AUT DE LA FOTO DE UN ALBAÑIL	
05:49:17	05:53:27	Secuencia 2	P.G TILT UP DEL PISO DEL CORREDOR	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
05:53;27	05:57;03	Secuencia 2	P.G NORMAL DEL PISO DE LA ENTRADAque era necesario para la época
05:57;03	06;03;08	Secuencia 2	P.D ZOOM OUT DE LA PINTURA EN LA PARED	
06;03;08	06;18;17	Secuencia 2	P.M NORMALENTREVISTA AL SR. EFREN CEDILLO	
Transición 2 fade out				
06;18;17	06;24;21	Animación Titulo	FOTOGRAFIA CON CLAQUETA DEL EDIFICIO DE LA CASA DE LAS PALOMAS	Tema musical El tren que se para de varios intérpretes instrumental
06;24;21	06;36;16	Secuencia 3	P.M NORMALENTREVISTA AL ING. EDMUNDO ITURRALDE	Fondo: Tema musical El tren que se para de varios intérpretes instrumental ING. EDMUNDO ITURRALDE: Esta casa tiene.....
06;36;16	06;42;10	Secuencia 3	P.G ZOOM IN FACHADA CASA DE LA PALOMAS	
06;42;10	06;45;05	Secuencia 3	P.G PICADO DEL PATIO INTERIOR	
06;45;05	06;50;09	Secuencia 3	P.G TILT UP DEL PISO DEL PATIO HACIA EL SEGUNDO PISO	
06;50;09	06;59;12	Secuencia 3	P.G PANING DEL PATIO INTERIOR	
06;59;12	07;06;25	Secuencia 3	P.G TILT DOWN DEL TECHO HACIA EL PATIO INTERNO	
07;06;25	07;06;25	Secuencia 3	P.G NORMAL DE LA ENTRADA INTERIOR	
07;06;25	07;12;08	Secuencia 3	PD TILT UP DE LA PINTURA DE LA PARED	
07;12;08	07;19;19	Secuencia 3	PG. ZOOMIN DE LA PINTURA EN LA PARED	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
07;19;19	07;22;15	Secuencia 3	PG NORMAL DE LA PARED Y EL CIELO RAZO	
07;22;15	07;27;27	Secuencia 3	PD. NORMAL DELCIELO RAZO	
07;27;27	07;31;09	Secuencia 3	PG. NORMAL DE LAS GRADAS INTERNAS	
07;31;09	07;33;26	Secuencia 3	PG CONTRAPICADO DE LA PINTURA Y EL BALCON INTERNO	
07;33;26	07;37;26	Secuencia 3	PG ZOOM IN DEL PISO	
07;37;26	07;44;12	Secuencia 3	PG PANING DEL BALCON INTERNO	
07;44;12	07;56;02	Secuencia 3	P.M NORMAL ENTREVISTA AL ING. EDMUNDO ITURRALDE	
07;56;02	07;59;23	Secuencia 3	PG NORMAL DEL PASILLOINTERNO	
07;59;23	08;04;20	Secuencia 3	PG TILT UP DELCIELO RAZO	
08;04;20	08;08;13	Secuencia 3	PG ZOOM IN DE LA PINTURA EN LA PARED	
08;08;13	08;17;29	Secuencia 3	PG TILT DOW DEL TECHO Y LA PARED	
08;17;29	08;20;18	Secuencia 3	PD. DE LA PINTURA EN LA PARED	
08;20;18	08;26;08	Secuencia 3	PG ZOOM OUT DE LA PINTURA EN LA PARED	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
08:26;08	08:32;16	Secuencia 3	PG PANING DE LAS GRADAS INTERNAS	
08:32;16	08:37;28	Secuencia 3	PD ZOOM IN DE LA FACHADA DEL EDIFICIO	
08:37;28	08:41;02	Secuencia 3	PD NORMAL DE LA CUBIERTA	
08:41;02	08:45;10	Secuencia 3	PG NORMAL DE LA FACHADA DEL EDIFICIO	
08:45;10	08:53;09	Secuencia 3	P.M NORMAL ENTREVISTA AL ING. EDMUNDO ITURRALDE	
Transición 3 fade out				
08:53;09	09:00;14	Animación Titulo	FOTOGRAFIA CON CLAQUETA LA CATEDRAL NUEVA	Tema musical Piel morena del grupo Savia Andina instrumental
09:00;14	09:14;04	Secuencia 4	P.M NORMAL ENTREVISTA AL PADRE GUILLERMO ANDRADE	Fondo: Tema musical Piel morena del grupo Savia Andina instrumental
09:14;04	09:20;12	Secuencia 4	PG PANING DEL PLANO ANTIGUO DE A CATEDRAL	PADRE GUILLERMO ANDRADE: De lo que nosotros sabemos.....
09:20;12	09:26;22	Secuencia 4	PG CONTRAPICADO DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL	
09:26;22	09:30;10	Secuencia 4	PG CONTRAPICADO DE LA VIRGEN EN LA CUPULA DE LA CATEDRAL	
09:30;10	09:36;09	Secuencia 4	PG PANING DE LAS CUPULAS DE LA CATEDRAL	
09:36;09	09:48;25	Secuencia 4	PD ZOOM IN DE LA CUPULA DE LA CATEDRAL	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
09;48;25	09;54;24	Secuencia 4	PG CONTRAPICADO DE UN PARED EXTERNA DE LA CATEDRAL	
09;54;24	10;03;02	Secuencia 4	PD TILT UP DE UNA CORNIZA DE LA CATEDRAL	
10;03;02	10;09;23	Secuencia 4	PG NORMAL DE LAS CORNIZAS DE LA CATEDRAL	
10;09;23	10;14;13	Secuencia 4	PG ZOOM IN DE LA DECORACION EXTERNA DE LA CATEDRAL	
10;14;13	10;22;12	Secuencia 4	PG TILT UP DE LA PARED EXTERNA DE LA CATEDRAL	
10;22;12	10;28;28	Secuencia 4	PD PANING DE LAS DECORACIONES EXTERNAS DE LA CATEDRAL	
10;28;28	10;42;27	Secuencia 4	P.M NORMAL ENTREVISTA AL PADRE GUILLERMO ANDRADE	
10;42;27	10;49;21	Secuencia 4	PG CONTRAPICADO DE LAS CUPULAS DE LA CATEDRAL	
10;49;21	10;53;12	Secuencia 4	PD CONTRAPICADO DE LOS DETALLES EN LA PARED	
10;53;12	11;02;09	Secuencia 4	PG NORMAL DE LOS CAMPANARIOS	
11;02;09	11;08;08	Secuencia 4	PG CONTRAPICADO DE UNA DE LAS CUPULAS	
11;08;08	11;16;07	Secuencia 4	PG TILT UP DEL PISO A LAS CUPULAS	
11;16;07	11;20;06	Secuencia 4	PG CONTRAPICADO DE LA CUPULA INTERNA DE LA CATEDRAL	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
11;20;06	11;23;19	Secuencia 4	PG NORMAL DE LAS COLUMNAS INTERNAS DE LA CATEDRALque tardó más de 100 años para construirse
11;23;19	11;29;09	Secuencia 4	PD ZOOM OUT DE LA CUPULA INTERNA DE LA CATEDRAL	
11;29;09	11;37;17	Secuencia 4	PG TILT DOWN DE LAS CUPULAS DE LA CATEDRAL	
11;37;17	11;41;26	Secuencia 4	PD NORMAL DE LOS ANGELES EN LA PARED EXTERNA DE LA CATEDRAL	
11;41;26	11;45;16	Secuencia 4	PG ZOOM AOUT DE LAS PUERTAS EXTERNAS DE LA CATEDRAL	
11;45;16	12;05;15	Secuencia 4	P.M NORMAL ENTREVISTA AL PADRE GUILLERMO ANDRADE	
Transición 4 fade out				
12;05;15	12;12;01	Animación Titulo	FOTOGRAFIA CON CLAQUETA CASA DE LOS ARCOS	Tema musical Aicha instrumental varios interpretes
12;12;01	12;27;12	Secuencia 5	P.M NORMAL ENTREVISTA A LA ING. VICTORIA PIEDRA	Fondo: Tema musical Aicha instrumental varios intérpretes ING. VICTORIA PIEDRA: Esta casa más o menos data.....
12;27;12	12;34;07	Secuencia 5	PG TILT UP DE LA FACHADA DE LA CASA DE LAS PALOMAS	
12;34;07	12;42;14	Secuencia 5	PD ZOOM OUT DE LOS BALCONES	
12;42;14	12;47;01	Secuencia 5	PD ZOOM OUT DEL CIELO RAZO	
12;47;01	12;52;21	Secuencia 5	PG TILT UP DE LA PUERTA AL CIELO RAZO	
12;52;21	12;57;08	Secuencia 5	PG PANING DEL CIELO RAZO Y LAS PAREDES	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
12;57;08	13;02;22	Secuencia 5	PG ZOOM IN DEL CIELO RAZO	Fue una restauración muy difícil por que se trato..... tenemos un resultado magnifico.
13;02;22	13;21;24	Secuencia 5	P.M NORMAL ENTREVISTA AL DR. JAIME ASTUDILLO	
13;21;24	13;27;06	Secuencia 5	PD ZOOM OUT DEL ESTANTE	
13;27;06	13;33;22	Secuencia 5	PG PANING DELPATIO INTERNO	
13;33;22	13;39;21	Secuencia 5	PG TILT DOWN DEL CIELO RAZO AL PISO	
13;39;21	13;44;08	Secuencia 5	PG TILT UP DE LA PUERTA DEL ARCO	
13;44;08	13;49;03	Secuencia 5	PG PANING DE LA HABITACION	
13;49;03	13;54;24	Secuencia 5	PG PANIN G DE LA FACHADA EXTERNA	
13;54;24	14;02;25	Secuencia 5	P.M NORMAL ENTREVISTA AL DR. JAIME ASTUDILLO	
Transición 5 fade out				
14;02;25	14;09;11	Animación Titulo	FOTOGRAFIA CON CLAQUETA DE LA CASA CHAGUARCHIMBANA	Tema musical Romeo and Juliet instrumental varios interpretes
14;09;11	14;18;19	Secuencia 6	P.M NORMAL ENTREVISTA A ING. TANIA ROSALES	Fondo: Tema musical Romeo and Juliet instrumental varios interpretes
14;18;19	14;26;04	Secuencia 6	PG NORMAL DE LA FACHADA CASA CHAGUARCHIMBANA	ING. TANIA ROSALES: Esta casa más o menos data.....

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
14;26;04	14;28;17	Secuencia 6	PD. DEL BALCON FRONTAL DE LA CASA	
14;28;17	14;35;01	Secuencia 6	PG PANING DE LOS BALCONES EXTERNOS	
14;35;01	14;37;26	Secuencia 6	PD NORMAL DE LA PINTURA EN LA PARED	
14;37;26	14;41;05	Secuencia 6	PG NORMAL DE LAS GRADAS DE ACCESO INTERNO	
14;41;05	14;46;25	Secuencia 6	PG NORMAL DELPASILLO INTERIOR	
14;46;25	14;50;20	Secuencia 6	PG TILT UP DE LA PINTURA EN LA PARED	
14;50;20	14;57;22	Secuencia 6	PG ZOOM IN DE LA PINTURA EN LA PARED	
14;57;22	15;04;01	Secuencia 6	PD TILT UP DE LA PINTURA EN LA PARED	
15;04;01	15;11;26	Secuencia 6	PG PANING DEL CIELO RAZO Y LA PARED	
15;11;26	15;18;08	Secuencia 6	PG TILT UP DEL PISO AL CIELO RAZO	
15;18;08	15;27;28	Secuencia 6	PG DEL BALCON AL PATIO INTERNO	
15;27;28	15;32;15	Secuencia 6	PG NORMAL DELPATIO INTERNO	
15;32;15	15;38;14	Secuencia 6	PG CONTRAPICADO DE LA ESTRUCTURA DEL TECHO	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
15:38;14	15:50;04	Secuencia 6	P.M NORMAL ENTREVISTA A LA ING. TANIA ROSALES	
15:50;04	15:55;16	Secuencia 6	PG NORMAL DE UNA FOTO ANTIGUA	
15:55;16	16:01;09	Secuencia 6	PG ZOOM IN DE UNA FOTOANTIGUA	
16:01;09	16:07;08	Secuencia 6	PG PANING DE UNA FOTO ANTIGUA	
16:07;08	16:13;03	Secuencia 6	PG ZOOM IN DE UNA FOTO ANTIGUA	
16:13;03	16:19;06	Secuencia 6	PG NORMAL DE UNA FOTO ANTIGUA	
16:19;06	16:25;13	Secuencia 6	PG NORMAL DE UNA FOTO ANTIGUA	
16:25;13	16:39;25	Secuencia 6	P.M NORMAL ENTREVISTA A LA ING. TANIA ROSALES	
Transición 6 fade out				
16:39;25	16:47;11	Animación Titulo	FOTOGRAFIA CON CLAQUETA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO	Tema musical houses of the rising instrumental varios interpretes
16:47;11	16:59;09	Secuencia 7	P.M NORMAL ENTREVISTA A LA ARQ.MARIA DE LOURDES ABAD	Fondo: Tema musical houses of the rising instrumental varios interpretes
16:59;09	17:06;02	Secuencia 7	PG NORMAL DE LA FACHADA CASA CHAGUARCHIMBANA	ARQ.MARIA DE LOURDES ABAD: Es una Iglesia que contiene.....

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
17;06;02	17;11;01	Secuencia 7	PG NORMAL DEL INTERIOR DE LA IGLESIA	
17;11;01	17;13;09	Secuencia 7	PD CONTRAPICADO DE LA DECORACION EN LA COLUMNA	
17;13;09	17;15;22	Secuencia 7	PG CONTRAPICADO DEL ALTAR DE LA IGLESIA	
17;15;22	17;19;13	Secuencia 7	PG NORMAL DE LAOS ARCOS INTERNOS DE LA IGLESIA	
17;19;13	17;22;21	Secuencia 7	PD NORMAL DE UNA IMAGEN DE LA IGLESIA	
17;22;21	17;25;08	Secuencia 7	PG NORMAL DE UNA FOTO ANTIGUA DE LA FACHADA	
17;25;08	17;27;29	Secuencia 7	PG NORMAL DEL INTERIOR DE LA IGLESIA	
17;27;29	17;33;07	Secuencia 7	PG PANING DE LAS COLUMNAS Y LOS ARCOS	
17;33;07	17;39;06	Secuencia 7	PG CONTRAPICADO DE UN ARCO DE LA IGLESIA	
17;39;06	17;46;05	Secuencia 7	PD ZOOM OUTDEL ORGANO DE LA IGLESIA	
17;46;05	17;56;29	Secuencia 7	P.M NORMAL ENTREVISTA A LA ARQ. MARIA DE LOURDES ABAD	
17;56;29	18;06;04	Secuencia 7	PD ZOOM OUT DE LOS ARCOS A LA SALA CENTRAL	
18;06;04	18;16;07	Secuencia 7	PG TILT UP DEL ATRIO	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
18;16;07	18;22;07	Secuencia 7	PG NORMAL DE LOS ARCOS CENTRALEScontrola la humedad en cubiertas
18;22;07	18;29;18	Secuencia 7	PD ZOOM OUT DEL ALTAR DE LA IGLESIA	
18;29;18	18;32;14	Secuencia 7	PD CONTRAPICADO DE LOS DETALLES DE LA COLUMNA	
18;32;14	18;40;13	Secuencia 7	PD ZOOM OUT DE UNA IMAGEN DE LA IGLESIA	
18;40;13	18;43;29	Secuencia 7	PD NORMAL DE LA CORNIZA DE LA IGLESIA	
18;43;29	18;50;11	Secuencia 7	PG NORMAL DEL EXTERIOR DE LA IGLESIA	
18;50;11	18;59;23	Secuencia 7	P.M NORMAL ENTREVISTA A LA ING. TANIA ROSALES	
Transición 7 fade out				
18;59;23	19;07;24	Animación Titulo	FOTOGRAFIA CON CLAQUETA DE LA IGLESIA DEL CARMEN	Tema musical el tren que se para instrumental varios interpretes
19;07;24	19;18;01	Secuencia 8	P.M NORMAL ENTREVISTA A SOR LEONOR MARIA DEL ESPIRITU SANTO	Fondo: Tema musical el tren que se para instrumental varios interpretes
19;18;01	19;24;26	Secuencia 8	PG TILT UP DE LA FACHADA DE LA IGLESIA	SOR LEONOR MARIA DEL ESPIRITU SANTO: El Templo del Carmen de la Asunción.....

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
19;24;26	19;33;29	Secuencia 8	PG PANING DEL INTERIOR DE LA IGLESIA	
19;33;29	19;40;07	Secuencia 8	PG TILT UP DEL ALTAR DE LA IGLESIA	
19;40;07	19;49;27	Secuencia 8	PG ZOOM IN DE UNA IMAGEN DE LA IGLESIA	
19;49;27	19;58;13	Secuencia 8	PD TILT UP DE UNA IMAGEN DE LA IGLESIA	
19;58;13	20;05;08	Secuencia 8	PG NORMAL DE LAS IMÁGENES DE LA IGLESIA	
20;05;08	20;10;28	Secuencia 8	PG CONTRAPICADO DEL TECHO DE LA IGLESIA	
20;10;28	20;15;17	Secuencia 8	PG NORMAL DE LA IMAGEN DE LA IGLESIA	
20;15;17	20;21;23	Secuencia 8	PGZOOM IN DEL DETALLE EN LA COLUMNA	
20;21;23	20;30;26	Secuencia 8	PG TILT UP DEL ALTAR A L CIELO RAZO DE LA IGLESIA	
20;30;26	20;39;12	Secuencia 8	PD ZOOM OUT DE LA IMAGEN CENTRAL DE LA IGLESIA	
;20;39;12	20;45;02	Secuencia 8	PG CONTRAPICADO DE LA COLUMNA DE LA IGLESIA	
20;45;02	20;47;28	Secuencia 8	PD CONTRAPICADO DEL DETALLE EN LA COLUMNA	
;20;47;28	20;52;14	Secuencia 8	PG NORMAL DE LA IMAGEN DE LA IGLESIA	

TC/ IN	TC/OUT	SECUENCIA	VIDEO	AUDIO
20;52;14	20;57;18	Secuencia 8	PD NORMAL DE LA IMAGEN DE LA IGLESIAantiguo que tuvo estilo romano.
20;57;18	21;04;15	Secuencia 8	PG TILT UP DEL LA PINTURA EN LA COLUMNA	
21;04;15	21;10;28	Secuencia 8	P.M NORMAL ENTREVISTA SOR LEONOR MARIA DEL ESPIRITU SANTO	
21;10;28	21;57;29	Cierre	BACK EN NEGRO CON LAS CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.PARA PRESERVAR LAS	

4.11.2 Lista de créditos

“CUENCA: PATRIMONIO CULTURAL ONCE AÑOS DESPUES”

Dirección, Producción, Guión, Cámara, Edición:

Gerardo Augusto Vélez Viteri.

Postproducción de Video:

Gerardo Augusto Vélez Viteri.

Sonido directo:

Gerardo Augusto Vélez Viteri.

Música:

Gerardo Augusto Vélez Viteri.

Agradecimientos

Institucionales:

Alcaldía Municipal Cuenca

Edificio de la Corte

Casa de las Posadas

Casa de las Palomas

Catedral Nueva

Casa de los Arcos

Casa Chaguarchimbana

Iglesia de San Francisco

Iglesia del Carmen

Agradecimientos

Personales:

Ing. Tania Rosales

Padre Guillermo Andrade

Victoria Piedra

Dr. Jaime Astudillo

Dr. José Orellana

Sor María del Espíritu Santo

Ing. Edmundo Iturralde

Efrén Abad

Arq. María de Lourdes Abad

Universidad Politécnica Salesiana

Cuenca Ecuador

2010

Conclusiones

Las diferentes aproximaciones teóricas y definiciones acerca del documental que se han realizado desde varios campos del saber, han mostrado que no es posible llegar a una definición cerrada del documental, pues es un género en constante evolución, con diferencias muy sutiles con otros géneros y que toma múltiples formas. Solo se pueden ofrecer entonces, algunos parámetros básicos que orienten, tanto al realizador como al espectador, frente a lo que puede ser el documental I, tomando los aportes de varias disciplinas.

El documental es un heredero de toda una tradición científica, artística y periodística de la humanidad. Sus antecedentes se pueden encontrar tanto en la pintura más antigua, como en las revistas ilustradas de exploración; en las películas de viajes, como en las ilustraciones científicas; en el periodismo, como en las antiguas crónicas de viajes.

El documental cinematográfico es el género más importante del patrimonio fílmico. Este género ha sido utilizado durante décadas, pasando por diversas etapas, escuelas e ideologías que han dejado un valioso material para la posteridad, pues además de su importancia como documentos históricos, este tipo de películas han posibilitado que muchos realizadores describan e interpreten algo de la realidad social, política, cultural, turística y en algunos casos ecológica

La metodología de trabajo que cada producción audiovisual utiliza es muy particular a sus características propias. Entre los documentales existen algunos puntos que pueden ser comunes, pero la mayoría de veces el proceso de realización entre uno y otro puede diferir considerablemente, debido a que la metodología depende directamente de las condiciones ambientales, organizativas y temáticas.

La importancia de la pre-producción es enorme, pues ella determinará en buena medida las condiciones de realización, que en el documental. Mientras

mayor tiempo y calidad se le dedique a la investigación, a las decisiones narrativas, a la elección de recursos y a la planeación en general, menores serán las posibilidades de cometer errores o de tener olvidos, minimizando el impacto negativo de estos en la producción. Además, y lo que es más importante, si este proceso se lleva conscientemente, hará que el producto final tenga unidad y coherencia.

Es muy importante que el documentalista siempre esté dispuesto a innovar y en mi opinión hay una serie de reglas del relato que pueden ser violadas. Sin embargo el requisito más importante sobre el cual se debe construir la posibilidad de subvertir es el conocer. En la narración existe una sola regla que es inviolable, universal y absolutamente inamovible: el producto tiene la obligación de capturar al espectador.

El rodaje es un engranaje dentro de la cadena que va desde la preproducción hasta la edición y comercialización. Se debe tener claridad acerca de la propuesta de la película, lo que realmente se quiere que ella diga. Con ello se consigue estar enfocado y no perder el rumbo. Este foco además ayudará a marcar la visión personal o estilo. Es indispensable además tener un gran conocimiento del tema, pues la calidad de los sonidos e imágenes, depende directamente de ello.

La posproducción es en realidad la continuación de la producción. Es el momento final y crucial donde todos los elementos se ordenan y se transforman en la película final que el público va a ver.

La etapa de la comercialización y distribución, es la última y definitiva pues el público es el gran objetivo, la razón de ser de todo audiovisual. La distribución bien sea que la realice el equipo de producción mismo o una empresa distribuidora, debe estar basado en un plan estratégico de mercadeo. El éxito de esta etapa depende de la toma de decisiones muy claras y muy precisas,

que dependen de las características propias de producción y de público de la película.

Recomendaciones.

En nuestro país no existen mucho material sobre documentales sería muy importante poder tener referencias bibliográficas o trabajos que orienten desde un punto de vista más aplicable a nuestro medio.

A través del documental se conserva la historia e identidad de nuestro pueblos y sobre todo de aquella cultura que con el tiempo se ha perdido, sería importante que las instituciones públicas y privadas apoyen y contribuyan para poder realizar estos trabajos que son verdaderos referentes de nuestra ciudad.

Al realizar este trabajo he podido ver y palpar la intención por algunas instituciones gubernamentales por preservar estos edificios tan emblemáticos que son un referente para las personas quienes vivimos en esta hermosa ciudad, debería haber una campaña de concienciación que informe y eduque sobre la conservación de ellos.

Al parecer el desconocimiento de los jóvenes sobre esta hermosa profesión de poder trabajar detrás de una cámara para poder plasmar sueños e ideas, así como la falta de escuelas de enseñanza, ya sea por los pocos profesionales que existen en esta rama, o por no ser una carrera comercial en nuestro medio, nos frustra a seguir creciendo como una carrera del futuro, debería ser promocionado por las universidades públicas y privadas.

Bibliografía:

- ALIAGA, Ignacio. Cine y video documental. Santiago de Chile, 2004
- ARISTÓTELES. El arte poética. Editorial Espasa. Buenos Aires 1948.
- BEAUVAIS, DANIEL. Produire en vidéo légère. Editorial Vidéo Tiers-Monde inc. Montreal. 1989
- BEAUVAIS, Daniel. Produire en video Léger. Editorial Video Tiers-Monde Inc. Montreal. 1989
- BORDWELL, D.; Thompson, K (1995): El arte cinematográfico, una introducción. Barcelona: Paidós.
- CEBRIÁN HERREROS, m. p. teoría y técnica de la información audiovisual. s/e 1995
- FEDERICO FERNÁNDEZ DIEZ Y JOSÉ MARTÍNEZ ABADÍA, Manual Básico del lenguaje y narrativa audiovisual, Ediciones Piados Ibérica, España, 1999
- FERRÉ PRATS, J. (1991). El video: enseñar con el video. Barcelona: Edit. Gustavo Gili.
- FIELDMAN, SIMÓN. Guión argumental, Guión documental. Editorial Gedisa. Barcelona 1996.
- GUBERN, ROMÁN B. (1999). Historia del cine. Barcelona:Edit. Lumen.
- HERNÁNDEZ CAVA, F. E. (1982). En un hombre, mil imágenes, nº 1 Editorial Norma
- MARQUES, P. (2003). Los videos educativos: tipología, funciones, orientaciones para su uso.
- MEJÍA, LUIS EDUARDO. La responsabilidad social del narrador. Conferencia dictada en la IX Muestra de producción Audiovisual de la Facultad de Comunicación Social de la UPB. 2 de agosto de 1996.

NEWHALL., BEAUMONT. (1983). Historia de la fotografía. Barcelona. : Edit. Gustavo Gili

NICHOLS, BILL. "La Voz del documental", ed. Alan Rosenthal. Alan Rosenthal. Los Angeles: University of California Press, 1998.

RABIGER, MICHAEL. Dirigiendo el documental. Editorial Focal Press. Tercera edición. Boston 1998.

ROSENTHAL, Alan. Escribir, dirigir y producir documentales y vídeos. Ed. SIU. Illinois, 1996

SIMÓN FELDMAN, El director de cine, técnicas y herramientas, Editorial Gedisa, España, 1996.

VALÈ, EUGENE. Técnicas del guión para cine y televisión. Gedisa, Barcelona, 1985.

VAN DER KEUKEN, JOHN, citado por Daniel Beauvais, Produire en vidéo légère. Editorial Vidéo Tiers-Monde inc. Montreal. 1989

WILDE Oscar, La decadencia de la mentira, Ciruela, Madrid, 2007

Internet

<http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque5/pag10.htm>

www.GuiaOficialCuenca_EdificiosdelPatrimonioCulturaldeCuencaEcuador.htm

<http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/7137-casa-de-los-arcos-una-historia-presente/>

<http://www.kathrinpeters.com/Fotografia/Historia/index.htm> (Web Arte, 2010)

(http://www.wikilearning.com/apuntes/teoria_del_fotoperiodismo-vi_historia_de_la_fotografia/11046-6, 2006)

<http://cursosdeacmusac.files.wordpress.com/2009/.../video-documental.doc>

RESUMEN EJECUTIVO

El presente trabajo consiste en la elaboración de un libro de producción para realizar un video documental, trata el video desde su inicio, precursores y fundadores de este género cinematográfico tales como Joseph Nicephore NIEPCE precursor de la fotografía hasta los actuales referentes cinematógrafos en este género.

El video Documental surge de la televisión donde inicialmente pretendía mostrar los acontecimientos fidedignos que transcurrían en el mundo, actualmente este género tiene distintos tipos que van desde en documental ecológico al Docu-ficción. El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo.

Un documental exige recursos de investigación y convencer a la gente a compartir sus experiencias. Esto toma una cantidad muy graves de la planificación de una pre-producción que es único y diferente a cualquier otro tipo de proceso de película, es decir la investigación debe ser fidedigna y esta usa diferentes recursos para conseguirla ya sean bibliográficas de archivo hasta las entrevistas o testimonios de los distintos temas a tratar.

A partir de una investigación se pasan por distintos procesos, comenzando por la pre-producción en este documental que hemos titulado Cuenca Patrimonio Cultural 11 Años después he basado la investigación en archivos y principalmente en los testimonios de los entrevistados que intervienen en el trabajo video grafico realizado la guionización donde se desprenden un guion técnico y un literario.

En el guion técnico constan los planos, secuencias, encuadres y demás parámetros que varían según el director en este caso describimos las imágenes con sus respectivos tiempos y musicalización.

El guión literario consta de una descripción breve de lo dicho en la escena además del tiempo y transiciones entre secuencias es decir una guía para poder grabar lo requerido.

Es importante que en esta etapa se visualice la concepción y el montaje, así como el equipo a trabajar desde el productor hasta el editor del video.

La etapa de producción se refiere a la grabación del producto aquí se desglosa los cronogramas de grabación y las planificaciones para ellas. En esta parte se plasma la fotografía, en el documental muchas veces se adapta el guion a las circunstancias del material recopilado ya que son escenas de algo que ya sucedió.

Por último tenemos la etapa de post producción donde a través de un guion de edición se van editando las imágenes previamente escogidas para armar el video.

Este guión consta del tiempo de cada secuencia con la descripción del diálogo, o el audio a intervenir ya sea este voz en off, música, o diálogos, así como los efectos de transición entre las escenas.

La comercialización en los videos documentales es muy escasa ya que no tiene mayor tendencia entre el público, en la actualidad hay cadenas que se dedican a producir documentales ambientalistas donde la vida salvaje es su principal objetivo.

Es importante acotar que en los videos documentales no existe un esquema establecido en cuanto a formatos y procedimientos son más bien flexibles a la intención del director y del material con el que se consta para trabajar.