CAPÍTULO V

Sinergia del Marco Teórico.

Rompiendo las Reglas

Ya expuestas las reglas que se deben seguir para realizar una edición invisible y un montaje conceptual, creativo y que manifieste ideas a las audiencias; daremos el paso hacia el manejo de estas reglas, respetando o rompiéndolas para una forma de expresión que nos llevará aún lenguaje, es decir emplear la cámara como una pluma para expresar el sentimiento del autor.

"el cine sencillamente se está convirtiendo en un medio de expresión, algo que todas las demás artes han sido antes que él, en especial la pintura y la novela. Tras haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión bastante similar al *théâtre de boulevard* y una manera de conservar las imágenes de la época, se está convirtiendo poco apoco en un lenguaje. Un lenguaje; es decir, una forma en la cuál y por medio de la cual un artista puede expresar sus ideas, por abstractas que puedan, o traducir sus preocupaciones exactamente del mismo en que lo hace hoy con el ensayo o la novela. Por eso llamo a esta nueva época del cine la caméra-stylo…" (Alexandre Astruc 1948, pp 144. Citado por Raisz 1953, pp. 298)

Esto no lleva a tomar al cine como instrumento de expresión, no simplemente como un medio del espectáculo, o un medio de comunicación de noticias. Aunque también esto fue originado, en gran medida por economizar costos, expresarse sin el gran uso de enormes estudios, y un equipo de

producción de gran magnitud. Ahora se busca una búsqueda de la simplicidad, plasmar la realidad, “de manera que el deseo de utilizar la cámara como una pluma para consignar los hechos tan directamente como en la escritura está relacionada con esta búsqueda de la simplicidad”. (Raisz 1953, pp. 299)

La Nueva Ola Francesa

A finales de los años cincuenta se dio un movimiento innovador, que vino a romper con las reglas totalmente del montaje y de la narrativa. Este movimiento se le otorgó el término de nueva ola francesa; “el término es útil para referirse con concisión a unos hechos que se iniciaron Francia hacia 1958-59 y que tendrían repercusiones internacionales en los años siguientes. Si la nueva ola era una nueva expresión inventada in mantenida por los periodistas, no obstante designa de manera genérica un cambio repentino en la industria del cine: un cambio en los métodos de producción un cambio en los contenidos, un cambio quizás en las actitudes morales; sin duda alguna un cambio en el estilo y aspecto de la película.” (Ídem.)

Los principales expositores de este movimiento son Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, entre otros. Para fines de esta investigación se expondrá dos películas significativas para la historia del montaje “Sin Aliento” de Jean-Luc Godard (1960) y “El año pasado en Marienbad” de Alain Resnais (1963). Desde luego la cantidad de películas que marcaron esta época es muy amplia, pero el presente escrito sólo se enfocará en algunas de las

secuencias que demostrarón el rompimiento de la narrativa que traía el montaje dentro del cine hasta este momento.

La exposición se hace gracias a las libertades que se dieron estos dos autores. *About de soufflé* rompía por completo con las leyes tradicionales de la descripción de una acción continua. Al comienzo del film en la persecución entre el coche que conduce Jean-Paul Belmondo y la moto del policía se producen continuamente transgresiones del eje. Se suele considerar que, si un desplazamiento lineal se filmo en un primer plano y como yendo de izquierda a derecha, por fuerza hay que respetar esa dirección en los planos siguientes, so pena de hacerle creer al espectador que el objeto que se desplaza a dado media vuelta. Por su parte Godard filma esa persecución tanto de izquierda a derecha como derecha a izquierda. De un plano al otro, la moto de repente parece más cerca del coche o más lejos… la inteligencia editora Cécile Decugis, estuvo en comprender al instante hasta que punto esas transgresiones de todas las reglas clásicas eran el punto de partida de un nuevo lenguaje de la dirección y, por eso mismo, del montaje. Cuando Belmondo le dispara al de la moto, el montaje emplea varios primeros planos: el rostro del actor, su mano, el tambor del revolver mientras gira, pero no muestra el momento del impacto. Cada plano es una sorpresa total respecto del anterior, este estil del montaje, curiosamente, le proporciona al espectador un placer superior al que resulta de la espera satisfecha. Con esto, Godard puede poner de relieve el carácter convencional de la “gramática” clásica pero, sobre todo, incita al espectador a concentrarse en el

aspecto puramente emocional de las relaciones entre sus personajes." (Jurgenson, 1995: pp. 74)

A lo largo de toda la película se presenta este rompimiento de ejes de edición, así como el rompimiento fotográfico. En esta escena en específico el director afirma que cuando existe un incidente como éste, en la realidad, no observamos con claridad el suceso, debido al alto impacto puede ocasionar un disparo, o el asesinato de una persona. La editora tiene en todo momento la justificación, en cada escena, de montar contrariamente a como se venía realizando. "**la regla general** absoluto de la continuidad de cada acción. Si, por ejemplo, se veía a un costado a un personaje que salía por una puerta, era de rigor, del otro lado, la volviera a cerrar aplicadamente antes de seguir. En la actualidad se pasa de un lugar a otro sin siquiera la mediación de una puerta… ¿Y esto es una elipsis? Por su parte el espectador la percibe más bien como una aceleración narrativa que le parece que cae de su peso." (Jurgenson, 1995: pp. 75)

La película de Alain Resnais "El año pasado en Marienbad para dejar sentados algunos principios de inmediato, es tan parecida a un que las especulaciones sobre su argumento han demostrado ser una pérdida de tiempo (como habían prevenido sus realizadores Resnais y Robbe-Grillet). El tema de Resnais es la mente humana, la estructura de sus películas es la incesante catarata de imágenes de la mente; el drama de las películas esta en el flujo y reflujo de las emociones que iluminan las imágenes, o que las oscurecen: la convicción frente a la duda, la persuasión frente a la resistencia, el amor al odio.

La distinción tradicional entre presente y pasado, fantasía y realidad, queda eliminada, no por simple juego sino por la convicción de que es una manera de más honrada de representar el fluir de la percepción." (Raisz 1953, pp. 330)

Como Godard, Resnais se encontró en la apertura de un nuevo lenguaje, en la búsqueda de una nueva forma de expresión. ¿Cómo está construida la película? "en fragmentos de imaginación; y la imaginación, si es lo bastante intensa, siempre está en tiempo presente. Los recuerdos que "re-vemos", los lugares lejanos, los futuros encuentros, los episodios del pasado que todo el mundo lleva en la cabeza reorganizando su desarrollo con el paso del tiempo: todo esto constituye una especie de película que se está proyectando continuamente en muestras mentes, cada vez que dejamos de prestar atención a lo que ocurre realmente entorno nuestro. En otros momentos estamos registrando a través de todos nuestros sentidos un mundo exterior por el que estamos positiva y claramente rodeados. De manera que la película completa que pasa por nuestra mente tienen en cuenta simultáneamente los fragmentos de experiencia real, las cosas vistas y oídas en ese momentos y los fragmentos que pertenecen al pasado, al futuro, a las distancias remotas o totalmente al reino de la fantasía." (Raisz 1953, pp. 331)

Resnais aporta un elemento psicológico, complejo desde el punto de vista de la novela. No es simplemente escribir con una pluma, como lo intenta hacer la caméra-stylo. De esta forma Resnais nos presenta una nueva forma de hacer montaje, antes de rodar la película el tratado del guión fue un trabajo extenso, en algunas ocasiones el guión fue modificado con base a las locaciones, grabó los

diálogo primero con su voz y después con los de los actores y comenzó a rodar algunas escenas que no tenía diálogos. (Fernando Martín Peña, 2008) pero sobre todo el guión es el que nos marca la guía que debemos seguir para el montaje de cualquier audiovisual.

Construyendo Tres Historias

Se expondrá ahora la posibilidad de montar tres historias con diferentes significados. Basado en la teoría y en la presentación que se realizó del marco teórico se puede decir lo siguiente: “edición deberá entenderse como un conjunto de operaciones destinadas a ordenar, cortar y ajustar sincrónicamente un material filmado. Tal operación se ejecuta en una máquina especial llamada **moviola** o mesa de edición”. (Rafael Sánchez, 1970: pp. 53) Pero actualmente son muy pocos los editores que tienen la suerte de trabajar con la moviola. Actualmente existe sistemas que no son sólo físicos, como el celuloide, sino electrónicos, y hasta digitales. “La realización cinematográfica con tecnología digital requiere un proceso de edición no lineal. Las tomas y el sonido, pasa a un sistema de edición digital a software de computadora (Avid, Final cut, media 100, premier, etc.) que tienen herramientas que van desde efectos ópticos de cine comunes, como fades y disolvencias, hasta funciones de mayor avance tecnológico como composición de pantalla azul y pistas de audio múltiples. Con el uso de pistas de audio múltiples, el editor puede crear grabaciones provisionales que pueden ser reproducidas durante la proyección. Al unir estas pistas de sonido mezclarlas en el sistema de edición, el editor tiene más posibilidades de proporcionarle al director

una visión no solo de cómo se verá la película terminada, sino también una idea de cómo se oirá. Una cosa es ver una enorme explosión sin efectos de sonido, y otra muy distinta verla con siete niveles de efectos de sonido sobrepuestos junto con alguna música tomada de un disco compacto." (T. Ohanian y M. Phillips, 1996: pp.51)

Pero el proceso creativo es el mismo, construir, montar o editar un largometraje; requiere más el sentimiento por la búsqueda del mejor material para contar una historia. uno de los grandes editores de México Carlos Bolado afirma los siguiente: "el editor debe poner la piezas de la película juntas, tratar de ayudar al director a contar una historia y tratar de solucionar los problemas del rodaje en la medida de lo posible; darle ritmo, fluidez, a una película intentando que el guión funcione. Para ello es preciso platicar con el director, encontrar soluciones a los problemas que hayan surgido durante el rodaje: que no se haya podido filmar ciertas secuencias, o que no se haya podido terminar la película a tiempo, todas esas cosas que se derivan del rodaje."(Entrevista de Gutiérrez José Luis, 1996 pp. 42)

"En muchos países se acostumbra el verbo montar como sinónimo de editar. En otros en cambio, se adoptado la traducción directa del término usado en Inglaterra y E.U: editar, de *to edit y* edición*, de editing*. Montaje es un término destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica; como la necesidad o exigencia del espectáculo fílmico de estar fraccionados en planos o tomas. Es, por lo tanto, un término estético que lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca todo por igual. De este modo, desde el momento que

comienza a concebir el film en la mente de un cinematografista, y desde el momento en que él redacta el guión técnico en un papel que señala planos o tomas por separado, ya se está creando el montaje de un film." (Rafael Sánchez, 1970: pp. 54)

La filmación, rodaje es la puesta en escena de la historia concebida en el guión técnico. "la edición es la realización ejecución cobre el material filmado de aquel montaje imaginado desde el principio. Es por esto que suelen señalarse tres etapas: guión técnico, filmación y edición, como el momento donde se aplican todas las leyes." (Ídem.)

Pregunta de investigación

Bien, después del análisis de la teoría general del montaje lo siguiente es pasar a la pregunta de investigación:

¿La edición nos presenta distintos significados con el mismo material filmado o grabado?

Algunos directores se han hecho esta pregunta, pero son muy pocos los que han llevado a la pantalla esta idea. Se han tomado dos ejemplos en la historia del montaje, los cuales no son los únicos, pero si los más significativos. Sin embargo siempre existirán directores en búsqueda de nuevos lenguajes de comunicación. El primero es Rashomon (1951) de Akira Kurosowa. Y el Segundo es Corre Lola Corre (1998) de Tom Twtker.

La claridad narrativa debe tener su origen al contar una historia desde el punto de vista de cada personaje, es la tarea del montador y del director. Obtener es claridad a través del montaje.

"**Rashomon** es una historia simple de época acerca de una violación y un asesinato. Un bandido ataca a un samurái que viaja por el bosque con su esposa. Ata al samurái, viola a su mujer y luego lo mata a él. La historia es narrada retrospectivamente por un pequeño grupo de viajeros que esperan que pase la lluvia. El film presenta cuatro puntos de vista: el bandido, el de la esposa, el del espíritu del samurái muerto y el de un leñador que atestiguo los sucesos. Cada historia es distinta de las demás, lo que señala una interpretación diferente de la conducta de cada uno de los participantes. En cada historia, una persona diferente es responsable de la muerte del samurái. Cada interpretación de los sucesos se presenta en un estilo de montaje diferente". (Jurgenson, 1995: pp. 160)

En la primera historia el estilo del montaje apoya la versión Tajomaru el bandido, presenta a los contendientes como fuertes y valerosos, no es posible designar un ganador, el montaje dinámico apoya el valor de cada uno. Mientras que en la historia narrada por la esposa del samurái, el montaje la hace ver como la víctima del suceso. Desde el punto de vista del samurái muerto, el montaje es dinámico apoya la forma como Kurosawa narra y justifica porque el samurái tomo la muerte por su propia muerte. Y la última versión del leñador sugiere que los dos, tanto el samurái como el bandido se notan cobardes y que la esposa se

deslumbro del bandido; el montaje en este caso es muy lento, apoyando la cobardía de los contendientes.

“Al presentar una narración desde cuatro perspectivas, Kurosawa sugirió no solo la relatividad de la verdad, si no también que las opciones estéticas de un film –desde el emplazamiento de la cámara hasta el estilo del montaje- deben apoyar la tesis del film. El éxito de Kurosawa en esta tarea abre opciones en términos de la flexibilidad de los estilos del montaje, incluso dentro de un mismo film.” (Jurgenson, 1995: pp. 162)

Por otro lado **Corre lola corre** (1998) de Tom Twtker, hace una introducción, que le dice al espectador que la vida es un “partido de fútbol”, y con un montaje de acción nos hace preguntarnos de que manera se va a resolver. “Lola recibe una llamada de teléfono. Es su novio, Manni, que entre sollozos le dice que tiene un problema. Manni le confiesa a Lola que se dedica al tráfico de drogas. Esa mañana, iba en el tren con 50.000 euros metidos en una mochila para pagar a su "proveedor", y al bajar del tren, se le ha olvidado la mochila dentro. Como no entregue el dinero en veinte minutos, le matarán.

Curiosamente, Lola no pierde los nervios y decide ayudar a su novio. La solución es sencilla: sólo tiene que conseguir 50.000 euros en veinte minutos y hacérselos llegar a Manni. Como no tiene tiempo de pararse a pensar cómo los va a conseguir, se echa a la calle a correr, confiando en que ya se le ocurrirá algo por el camino”. (Emilienko2007)

Tom Twtker presenta tres estilos de montaje diferentes, pero a diferencia de Kurosawa, Twtker hace tomar al personaje tres decisiones diferentes que la llevan por caminos distintos, dentro de la historia. En la primera la perspectiva de algunos planos y el ritmo de las secuencias nos presentan el inevitable hecho de que Manni asalta el supermecado, mientras en la segunda historia Lola es orillada a asaltar el banco donde labora su padre, el montaje continúa dinámico, pero el cambio repentino de la decisión de Lola nos lleva por una brecha distinta en esta historia. La última historia, la posibilidad de conseguir ganar un juego, por medio de la manipulación de Lola, presenta un montaje lento, que origina suspenso y ansiedad por sabe que sucederá dentro del juego.

Es la representación dinámica de un montaje que nos muestra como la sociedad, en cualquier situación, se encuentra unida al tiempo, sociedad esclavizada por el tiempo, presente, pasado e inclusive futuro.

Hipótesis

Con la presentación del marco teórico y reforzado por estos dos ejemplos, de que el montaje puede contar diferentes historias, se da una respuesta tentativa a la pregunta de investigación, de la presente tesis. La hipótesis es la siguiente

Es posible obtener diferentes historias y significados, de un mismo material filmado o grabado; por medio del montaje y la edición del mismo.

Para aceptar o rechazar la hipótesis, se realizará un cortometraje, planificado con diferentes escenas que guarden la misma línea narrativa pero con diferente interpretación por parte de los talentos histriónicos.

Preproducción

"Toda etapa de preproducción requiere de un profundo análisis de la obra, para prever las necesidades artísticas, técnicas y económicas del proyecto, así como los problemas y dificultades que podrían presentación en la realización del mismo. Prever es fundamental un error de cálculo provocaría, inclusive, un trabajo inconcluso". (Vega Escalante, 2004: pp. 93) o en diferentes momentos a creado a que proyectos de gran magnitud se prolonguen por extensos periodos de tiempo.

Directriz de Video Ficción.

Tres chicas se encuentran en un dilema por detener a una de ellas al intentar suicidarse. Intentan averiguar cuál es el verdadero sentimiento que existe entre ellas.

Guión Literario.

La escrita del audiovisual es presentada por el guionista, en presente. "es una etapa que requiere de una descripción precisa de los personajes, acciones y lugares que tiene la obra. Debemos insistir en que todo lo que se escribe en este proceso debe visualizarse para que todo lector tenga una idea clara de lo que está leyendo: desde el actor que personificará a uno de los personajes hasta el productor que se encargará de proporcionar todo el material para concretar la idea final. El guionista describe con palabras las imágenes de una historia, la cual

incluye una estructura dramática coherente, a la vez que emocionante, divertida o trágica, etc.” (Vega Escalante, 2004: pp. 88) El guión que se presenta a continuación describe las escenas principales en el cortometraje y es que en la mayoría de las filmaciones es posible que el montaje comience a eliminar escenas o a agregarlas, es por esto que muchas de las escenas que aquí se presentan se hacen como una guía a seguir por el realizador y los personajes.

ARCANGEL PRODUCCIONES
P r e s e n t a

TRIUNVIRATO

GUIÓN

Yasuri Adrianela Ariza Rodríguez

OTOÑO ‘09

FADE IN

1. INTERIOR. HABITACIÓN. DÍA.

Y, vestida con bata de pijama entra a la habitación. Sentada en la orilla de la cama distendida está Z, cubriendo su cuerpo desnudo con una sábana (Se entiende que han tenido relaciones). Tranquilamente Y comienza a platicar de algo cotidiano y espontáneo ante lo cual Z responde que ahí queda todo. Con miradas penetrantes y llanto contenido Y reclama por qué le hace esto.

2. INTERIOR. HABITACIÓN. DÍA.

Y, vestida casualmente y sosteniendo una taza de café entra a la habitación donde la espera Z, sentada en la orilla de la cama (se entiende que van a tener relaciones).

Z
¿Ya no has tenido problemas con el gas?

Y
Lo normal.

Z
¿Viste lo de la sudadera?

Y
¿La morada?

Z
No, la naranja.

Y
Pues, no pensé que…

Sin escuchar atentamente lo que Y le dice Z con actitud decidida la interrumpe.

Z
Yo pago la renta el próximo mes…

Y
¿Segura? Y si…

Sin perder el tema de sus preguntas de nuevo Z interrumpe.

Z
Aja, ¿Y el mantenimiento?

Antes de la última pregunta van olvidando la conversación y con miradas y caricias comienzan a seducirse mutuamente en la cama.

3. INTERIOR. HABITACIÓN. DÍA.

Y, vestida con bata de pijama y sosteniendo una taza de café entra a la habitación donde la espera Z, vestida casualmente y sentada en la orilla de la cama distendida (se entiende que acaban de tener relaciones).

Y se sorprende y comienza a caminar lentamente al ver que Z se ha vestido. Volteando a ver a Y, Z le dice.

Z

Este no es mi lugar…

En su rostro Y demuestra que no puede creer lo que Z le está diciendo: se va. Volviendo la mirada y atención a lo que guarda en su bolsa Z continúa.

Z

…El viaje es largo.

Nerviosa, desesperada y llorando Y se acerca a la cama para pedir a Z que no se vaya; mientras habla busca su mirada. No se ve la reacción de Z.

Y

Yo me encargo de todo: la renta, el mantenimiento…

Z voltea a ver a Y, no le estaba prestando atención.

Z

¿Y el esmalte rojo?

Y insiste.

Y

Yo veo lo de la luz, y lo del agua…

Z con rostro serio y actitud firme interrumpe su actividad, voltea a ver a Y y le asegura.

Z

No voy a estar con alguien.

Y la interrumpe por última vez, su rostro proyecta tristeza y frustración por sentir que la pierde.

Y

Pero…

Manteniendo la actitud firme y decidida Z no se interesa en lo que Y quiere decirle.

Z

Es por el bien de todas. Me voy.

4. INTERIOR. AUTO. DÍA.

X con la mirada hacia el frente y el rostro húmedo de llanto, mientras conduce el auto discute con Y el por qué Z le falló.

X

Es que, no entiendo… ¿Por qué?

Voltea a ver a Y en busca de una respuesta.

X

¿Por qué?

Y se queda callada, voltea a ver a X cuando ésta le pregunta y al no tener respuesta, vuelve la mirada al frente.

5. INTERIOR. AUTO. DÍA.

X con la mirada al frente mientras conduce el auto escucha en silencio a Y (copiloto) quien discute el por qué Z le falló.

Y

Es que, no entiendo… ¿Por qué?

Voltea a ver a X en busca de una respuesta.

Y

¿Por qué?

X se queda callada, voltea a ver a Y cuando ésta le pregunta y al no tener respuesta, vuelve la mirada al frente.

6. INTERIOR. AUTO, DÍA.

X mientras conduce el auto discute con Y lo que les pasó, ambas con la mirada hacia el frente se notan enojadas, furiosas pero es más el coraje que les dejó Z y la intriga de su actitud.

X

Es que, no entiendo…

Y

Es increíble lo que nos hizo.

7. INTERIOR. HABITACIÓN VACÍA. DÍA.

Sentada en un banco y sosteniendo una pistola con su mano derecha Z se mantiene inmóvil, con postura encorvaba y la mirada hacia el frente. La habitación

es blanca, vacía y amplia. Tras diez segundos de silencio y aparente inercia entran a la habitación X y Y, evitando que Z se suicide.

8. INTERIOR. HABITACIÓN VACÍA. DÍA.

Sentada en un banco y sosteniendo una pistola con su mano derecha Z se mantiene inmóvil, con postura encorvaba y la mirada hacia el frente. La habitación es blanca, vacía y amplia. Tras diez segundos de silencio y aparente inercia, cuando Z mete la pistola a su boca para dispararse, entran a la habitación X y Y pero no pueden evitar que jale el gatillo frente a sus rostros.

9. INTERIOR. HABITACIÓN VACÍA. DÍA.

Sentada en un banco y sosteniendo una pistola con su mano derecha Z se mantiene inmóvil, con postura encorvaba y la mirada hacia el frente. La habitación es blanca, vacía y amplia. Tras diez segundos de silencio y aparente inercia entran a la habitación X y Y. Cuando X se acerca para evitar que se mate, Z la mira con rencor y con una sonriendo sarcásticamente le dispara. En seguida gira su brazo extendido con el arma en la mano y apunta a Y. Se escucha un disparo.

10. INTERIOR. HABITACIÓN VACÍA. DÍA.

Sentada en un banco y sosteniendo una pistola con su mano derecha Z se mantiene inmóvil, con postura encorvaba y la mirada hacia el frente. La habitación es blanca, vacía y amplia. Tras diez segundos de silencio y aparente inercia entran a la habitación X y Y. Cuando X se acerca para evitar que se mate, Z la mira con rencor y sonriendo sarcásticamente le dispara. En seguida gira su brazo extendido con el arma en la mano, apunta a Y y manteniendo su mirada fija en ella se apunta a la boca. Dos segundos más tarde, pensativa saca la pistola, la mantiene a la altura de su rostro, la mira y apunta hacia arriba mientras mira desafiante a Y. Se escucha un disparo.

11. EXTERIOR. EDIFICIO. DÍA.
Se ve salir caminando a dos mujeres, cada una toma un rumbo diferente.

12. EXTERIOR. EDIFICIO. DÍA.
Se ve salir caminando a dos mujeres y se van juntas.

13. EXTERIOR. EDIFICIO. DÍA.
Se ve salir a una mujer, no queda claro quién es.

11. EXTERIOR. CALLE. DÍA.
X (conductor) y Y (copiloto) se suben a un auto y se van.

Presupuesto

"El productor debe visualizar todo el proyecto cinematográfico desde un punto de vista general hasta particular de los detalles, al que aplica su experiencia y conocimiento de todas áreas cinematográficas, así como su sentido estético. Sobre esta base estudia las diversas técnicas, prácticas y artísticas del mismo. Se procederá a presentar el presupuesto de este cortometraje, el costo real por proyecto.

Cortometraje	**TRIUNVIRATO**
Costo Total	170100
1. Argumento y guión	$7500
2. Productor	$ 21000
3. Director	$ 21000
4. Personal artístico	$ 7500
6. Honorarios staff técnico	$ 21000
7. Construcción	$ 4000
8. Gastos de materiales de operación	$5000
9. Música	$12000
10. Sonido	**$2000**
11. Transportes	$ 2000
12. Locaciones	$600

13. Renta de equipo	$41500
14. Pruebas y retakes	$1500
15. Seguros	

TOTAL	**$164100**

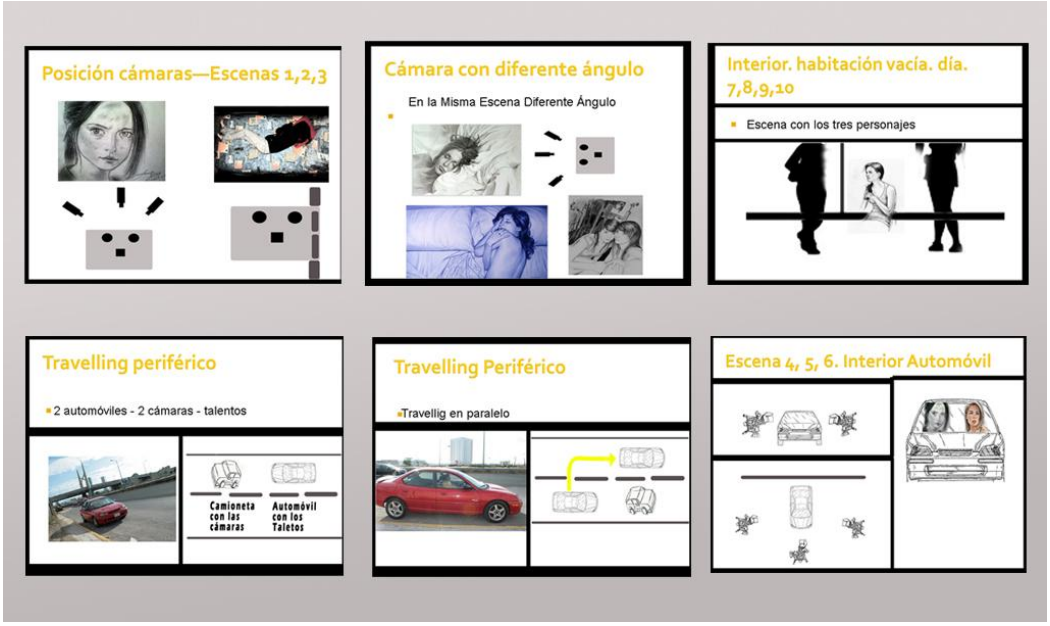
Horas trabajas de edición	**24 hrs.**
Costo por hora de edición	**$250**
	TOTAL DE LA EDICIÓN $6000

Storyboard .

Existen diversas formas de representar un Storyboard, inclusive existen realizadores que emplean fotografías propias o fotografías de revistas o libros. La definición más exacta es la siguiente: “es la visualización de cada una de las escenas planeadas, por medio de un gráfico, que sin tener que ser perfecto, sirve para dar una idea general de cuál será el aspecto final de las mismas. Existen varios formatos para la elaboración del Storyboard; algunos consideran el cuadro mismo, mientras que otros incluyen espacios para colocar indicaciones muy precisas del encuadre o del movimiento.” (Vega Escalante, 2004: pp. 106).

Lo más importante es que el staff que trabaje en el audiovisual, tenga perfectamente claro lo que el director requiere para determinada escena que

marca el guión. Se presenta a continuación el Story board que se uso para el cortometraje.



Crew de Producción

El crew de producción o staff técnico “es el grupo de personas encargadas de labores diversas, como el transporte técnico, instalación de la tramoya, colocación de aparatos especiales, como el *dolly* o la grúa, entre otras cosas.” (Vega Escalante, 2004: pp. 93) Para fines de la realización del cortometraje de la presente tesis, se hizo un taller en el que alumnos de la carrera de comunicación, de Udlap participaran en la realización del mismo, sin ningún costo extra para ellos. El perfil está basado en estudiantes interesados en la producción audiovisual, así como contar con habilidades necesarias para el mismo, este último requisito no era de alta importancia como el primero. Los integrantes son los siguientes:

CREW DE PRODUCCIÓN
▪ **Pamela Susana Vázquez García- cámara**
▪ **Julieta Cuevas Parra- cámara**
▪ **Daniela Zavala Calva- cámara**
▪ **Christian Take Ramírez- cámara**
▪ **Yuri Martínez Lara-Cámara**
▪ **Yasuri Adrianela - asistente de dirección**
▪ **Miguel Ángel Jiménez- Dirección.**

El personal de un audiovisual nunca será definido del todo en un solo lugar o puesto de trabajo, debido a que este tipo de trabajos, requiere que las habilidades de todos y cada uno de ellos se empleen en diversas áreas. Y máxime en México, todos tienen que hacer de todo, menos actuar; los actores son los únicos que necesitan de la concentración necesaria para su desempeño. Sin embargo se puede asegurar que los talentos empleados en esta producción, trabajaron en algunas ocasiones, apoyando al staff técnico sin que se les requiriera. El elenco artístico del audiovisual está marcado por el guión que incluyen locutores, actrices, actores, conductores, cantantes, músicos y cómicos que participarán en audiovisual.(D´Victoria, 2004: pp. 43)

TALENTOS.
▪ **Camila Noriega-"Y" (Maneja- Habitación- habitación vacía)**
▪ **Tania Cansino- "Z" (Habitación- habitación vacía)**
▪ **Kristel Calderón- "X" (Copiloto- Habitación vacía)**

Plan de Rodaje

Un buen plan de rodaje proporciona un orden a la filmación del audiovisual. "con una película que se desarrollaba en Europa había un plan de rodaje que preveía, precisamente los traslados de todo el equipo. La exigencia que muestra el director en su trabajo, la complejidad de la dirección y la presencia de grandes actores, a todo lo cual se agregaron algunos accidentes meteorológicos y otras cosas devastaron el plan de rodaje. En un rodaje de esta naturaleza, el menor contratiempo tiene múltiples recuperaciones. Por ejemplo se había fijado fechas para filmar en Roma, en Bruselas, en Baden-Baden, en Biarritz, en París, en el norte y en el sur de Francia y en cada uno de estos lugares, ciertos planos previstos no pudieron rodarse". (Jurgenson, 1995: pp.59)

La importancia de planificar el rodaje origina que la filmación, o grabación del material fluya adecuadamente y no existan imprevistos que afecten más que beneficien.

December 2009

Sun	Mon	Tue	Wed	Thu	Fri	Sat
9	7 Junta de producción	8 Grabacion, habitación día	9 Grabación estacionamiento Día	10 Grabación habitacion vacía día	11 Grabación Exterios Edificio	12 Re-takes detalles

La grabación del cortometraje se llevó a cabo en la segunda semana de diciembre 2009, sólo fue necesario el sábado para poder levantar detalles, tomas de protección, y sonido.

Producción

"La producción es un procesos creativo que abarca todas la áreas y las etapas de desarrollo de un trabajo cinematográfico. Es el trabajo mediante el cual una idea se transforma hasta concluirse en términos reales de creatividad". Podríamos resumir a la producción como el logro de un proyecto, desglosado en diferentes fases creativa y organizativas, de unificación de talentos y habilidades de personal técnico y artístico". (Vega Escalante, 2004: pp. 93)

Grabación de audiovisual

Una vez planificado y ensayado con los actores, basados en el guión técnico, se llevó a cabo la grabación. A la gente del staff se le dio la oportunidad de tener opinión dentro de los límites de la misma producción. “Para esta etapa es muy importante hacer nuevamente énfasis en el hecho de que el director es la persona designada para elaborar el guión técnico, ya que fue su decisión el método de filmación o rodaje que utilizará dentro del set. Así mismo es su decisión si utilizará uno o varios planos secuencia, filmara en orden o en desorden el guión, o si filmara varias tomas de un solo tiros, etc.” (Vega Escalante, 2004: pp. 93)

La grabación se llevó a cabo en orden de acuerdo como lo marcaba el guión, sin embargo el editor decidirá junto con el director en que parte de la historia se montara determinada escena, en beneficio de la narrativa del guión.

Posproducción

El proceso de posproducción abarca diferentes etapas y como dice Vega Escalante, “nos encontramos lejos de la meta final del audiovisual, este proceso involucra una serie de pasos que requieren la máxima atención, del productor que además se combina con habilidades artísticas y específicas en diversas tecnologías.” (Vega Escalante, 2004: pp. 126)

Aquí juntamos todo el material grabado para montar la historia:

Edición off-line.- el material se une en un corte grueso, buscando contar la historia que marca el guión, no importa su duración si no lo que va y donde es colocado, dentro de la narrativa.

“al trabajar en el modo off line la intención es producir un bosquejo, el cual es una presentación básica de cómo se verá el producto terminado. En la edición off line, el editor trabaja con ediciones individuales para asegurarse que cada final del segmento lleve de manera adecuada al siguiente, que el tiempo sea el correcto y que los elementos del audio visual se unan apropiadamente.”

Edición on-line.- aquí interviene directamente el director y junto con el editor deciden a profundidad un corte más fino, se agrega ritmo y se decide finalmente donde quedarán establecidos los planos. Se agregan efectos, como encadenados, disolvencias y fades.

“Una vez que el editor y los involucrados en el audiovisual están satisfechos y seguros de que todo está correcto el audiovisual se editará de nuevo en el modo on line, por lo general con equipo de alta calidad. Al contemplar la edición on line, se contará con un *master* editado, que después se usará para su exhibición.”(T. Burrows y otros, 2003: pp. 205)

En este trabajo se contó con el programa Final cut 5.1, en plataforma Mac, máquina G5, con el apoyo del centro de posproducción digital de Universidad de las Américas puebla.

Posproducción de Audio

“El montaje y la edición como parte del proceso creativo en la construcción de un audiovisual, por supuesto no se limita al trabajo de la imagen. La combinación de sonidos y hasta ruidos puede marcar el rumbo de la película. El contexto sonoro maneja acentos y ambientes, sonidos externos (en off) y musicales que manipulan la conciencia del espectador para crear una situación

deseada.” (Vega Escalante, 2004: pp. 126) por supuesto que esta definición es de forma general y que para fines del cortometraje es lo más adecuado. En el capítulo IV se profundizó, sobre la edición del sonido, desde el punto de vista teórico.