

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA
MASTER EN POSTPRODUCCIÓN DIGITAL



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**Edición y montaje de un producto
audiovisual multidisciplinar. Del documental
musical al videoclip.**

Jose Antonio Jorro Ivars

Trabajo Final de Máster dirigido
por el Dr. Héctor J. Pérez López
(Tipología 3)

*Universidad Politécnica de Valencia,
Escuela Politécnica Superior de Gandía
Gandía, diciembre de 2010*

ÍNDICE

1. Objeto de estudio y estado del arte 3

2. Objetivos del trabajo 4

3. Metodología 5

3.1. Ficha técnica 5

3.2. Introducción 5

3.3. Analizando el videoclip 6

3.4. El clip en la actualidad 13

3.5. El videoclip en el arte contemporáneo 16

3.6. El documental en el videoarte 17

4. Estructura de la memoria. Diario 18

4.1.1.- Montaje 18

4.1.2.- Captura 19

4.2 Trabajando por secuencias 20

5. Conclusiones 37

5.1.-Videoarte: formato documental 38

6. Bibliografía 43

Objeto de estudio y estado del arte

“El grado en que el documental refleja la realidad, la verdad, la vida, o como se quiera llamar, sigue planteando un debate abierto. Los encuadres y los cortes en el montaje son cuidadosamente elegidos por razones de continuidad o efectismo, aparentemente naturales si bien ampliamente meditadas.”

David A. Goldsmith

Varese, 2003

La especificidad de los métodos de trabajo en el cine documental lo diferencian del cine de ficción a lo largo de la preproducción, el rodaje y la postproducción. El editor de documental se enfrenta comúnmente a una cantidad de material bruto muy superior a aquella que maneja el editor de ficción. Las diversas búsquedas en el rodaje, las tentativas de aproximación al tema desde diversos ángulos, los imprevistos que acontecen durante la grabación del material, los cambios de punto de vista que esos mismos imprevistos suelen acarrear, la inclusión beneficiosa de personajes con los que no se contaba, lo dilatado del tiempo del rodaje, etc.

Todo ello redundando en un material muy cuantioso, diverso, a veces contradictorio, a menudo muy heterogéneo en cuanto a lenguaje y propuesta formal. Puesto que no suele existir un guión en estos casos, el editor debe "encontrar" la película que palpita en esa abundancia de material, una película, de entre las muchas posibles que laten en esas imágenes. Para manejar todo ese material, hace falta cierta disciplina en cuanto a la metodología de trabajo.

2. Objetivos del trabajo

1.- Finalizar un producto audiovisual en formato DVD preparado para ser producido, habiendo sido grabado y editado en alta definición.

2.- Integrarse en un equipo multidisciplinar dentro del esquema de trabajo lo mas similar a como trbajariamos en una productora profesional.

3.- Consturir un *Workflow* adecuado para maximizar la eficiencia y evitar cuellos de botella y tiempos muertos en el montaje.

4.- Aportar a la pieza un punto de vista creativo, buscando el equilibrio entre narración y Arte.

5.- Montar una pieza completa de larga duración con un software profesional: Final Cut Pro y Avid

6.-Aplicar los recursos audiovisuales aprendidos durante el master para la mejora estética y comprensión discursiva de la pieza.

7.-Realizar complementariamente un proceso de investigación y consulta bibliográfica para la redacción y resolución de problemas.

8.- Buscar nexos entre el videoarte y el documental, aplicandolos al montaje.

3 Metodología

3.1 FICHA TÉCNICA:

TÍTULO ORIGINAL: Music: Research Are Experience.

AÑO: 2010.

DURACIÓN:66 min.

GÉNERO: Documental.

DIRECTOR: Hector J. Perez.

GUIÓN: Hector J Perez, Ana Piles Gimenez.

MÚSICA: Sven Kristersson, Juan Parra.

FOTOGRAFÍA: Alberto Ventura Galante.

PAÍS : España.

PRODUCTORA: Universidad Politécnica de Valencia.

SINOPSIS: cinco personajes de diferentes lugares, nos hablan sobre su experiencia en la investigación musical, a través del relato de sus respectivas tesis doctorales. Aunque tienen diferentes visiones sobre la música, sus vivencias son comunes, y sirven de elemento vertebrador de la historia.

3.2.-INTRODUCCIÓN

El documental muestra de una forma pausada pero crítica mediante un discurso distante, que apenas sugiere juicios morales, el escenario y los personajes que toman a la música como forma no solo de estudio sino de vida.

Cada músico nos habla de la parcela a la que ha dedicado su tiempo de estudio, y nos aporta de esta manera, una valiosa reflexión a través de su metodología.

También tenemos la ocasión de aproximarnos a su contexto social y profesional,

donde se observan paralelismos entre personaje y obra, habitat e inspiración y en definitiva, las influencias presentes en cualquier creador-investigador, que condicionan su obra y sus conclusiones al mismo tiempo.

3.3.-ANALIZANDO EL VIDEOCLIP

El videoclip es un formato audiovisual sometido al ritmo de un tema musical que marcará su duración, pero no así su saldo o tema, pudiendo ser éste lineal, complementario o totalmente conceptual o metafórico. Caracterizado por la radicalidad y experimentación en materia de efectos visuales y por la agilidad de sus cortes, el clip se basa en texturas, filtros y contornos que le otorgan una identidad propia a cada uno, pudiendo afirmar que, con seguridad, no existen dos videoclips iguales. Sus formas y estilos han ido evolucionando desde su creación, y nada mejor para ahondar en el concepto que hacer un recorrido a lo largo del siglo XX, para ver de dónde viene, quién lo introdujo y algunas cuantas curiosidades más.

PRECEDENTES:

Alrededor de 1870, en los salones de baile, la música era acompañada por imágenes en diapositivas, lo que mostraba la necesidad de representar visualmente la canción, pero es a mediados de esta década que surgen nuevas condiciones gracias al invento del fonógrafo realizado por Edison.

Dicho aparato permitía la grabación de música con lo que se logra dar uno de los primeros pasos para que una de las industria más ligadas al videoclip, la industria discográfica, de algún modo comience a nacer, sentando el que pudiese ser el primer precedente.

Años después y con el nacimiento del cine, la música y la imagen comenzaron a verse más ligadas, aunque la primera siempre era sometida a los intereses de la segunda, hasta que en 1920 con el nacimiento del llamado cine de vanguardia aparecería Oskar Fischinger, director que cambiaría este sometimiento, ya que comenzaría a filmar lo que él llamaba una música visual (Pérez J.R. *El arte del video*. España).

Fishinger realizaba películas vanguardistas, donde la imagen buscaba acompañar música clásica o jazz, además de realizar cortos publicitarios donde combinaba artes gráficas con música, siendo un antecedente importante para lo que después sería el cine musical y el videoclip. Cabe mencionar, que este director fue el realizador de la apertura de la obra *Fantasía* donde la música llevaba la pauta y el ritmo de lo que visualmente se presentaba.

En este sentido y continuando por el camino del cine, en 1927 aparece *The jazz singer* que da el paso del cine mudo al sonoro, lo que no significa que sea la primera unión música-imagen como se ha visto, sino que comienza la sincronización entre imagen y sonido que se culminaría en los años 30.

En esta década aparece la comedia musical, que mezcla la narrativa clásica con la música y con un elemento que es muy importante para el video-clip desde su nacimiento: el baile. El baile aparece como un elemento de la fantasía, y como un escape de la realidad que vemos en pantalla, un lenguaje lleno de connotaciones que será utilizado para crear distintas tensiones (Fiske J., 1978: 127-141) y que después será utilizado por los autores de la video música como otro elemento para la configuración del lenguaje videoclip.

Uno de los primeros antecedentes directos, en cuanto a elementos técnicos del video-clip, aparece en la década de los 40: el *panoram*, el cual funcionaba como una caja musical (Jukebox) también conocida como rocola, con la diferencia que el *panoram* contaba con una pantalla en blanco y negro que proyectaba imágenes del artista que se había elegido para escuchar su canción.

Este aparato se vería relegado por la televisión años después, aunque en Francia en 1960 aparece su versión mejorada, el *scopitone* que técnicamente ofrecía innovaciones, ya que proyectaba imágenes a color en una pantalla de 16 pulgadas y en 16 mm.

No sólo se proyectaban imágenes del artista, si no que se buscaba darle una secuencia en las imágenes presentadas a través de una historia que se relacionara con la letra de la canción elegida.

En Europa, el *scopitone* fue un éxito, ya que permitía a grupos sociales marginados por la televisión como los jóvenes, y a géneros musicales igual de

segregados como el rock, tener un espacio donde poder recurrir para expresarse visualmente; aunque el *scopitone* no puede soportar la competencia de la televisión, queda como uno de los registros más importantes de lo que sería la evolución del videoclip.

ANTECEDENTES:

En la década de los 50 y con el auge por el surgimiento de la televisión, la industria discográfica se da cuenta de la importancia de este medio y lo ve como una plataforma para sus artistas; aparecen programas como *The Ed Sullivan Show* donde se presentan artistas a realizar sus performances y a promocionar sus discos, lo cual se liga directamente con la naturaleza promocional con la que es vista el videoclip.

Aunque para la industria este medio es importante al igual que la radio para lograr la promoción de sus artistas, también observan en el cine la alternativa de promover a los cantantes en esa plataforma y lograr sus objetivos de difusión.

Es en esta década de los 50 cuando artistas como Elvis Presley o Bill Halley son llevados a la pantalla grande, cumpliendo otras funciones distintas a la de los cantantes. Ahora, el artista musical juega a ser actor, desempeñando un papel que después será importante en la función de los grupos musicales en el videoclip. Gracias al resultado de estos filmes, otros artistas comienzan a interesarse en la plataforma cinematográfica, y una década después, uno de los grupos más importantes en la historia de la música pop y de la industria discográfica, *The Beatles* decide realizar su primer filme.

En 1964, aparece *A Hard day's night* dirigido por Richard Lester. En este filme, aparece el que podría ser el primer antecedente directo de la videomúsica, ya que existe en la primer secuencia del filme una puesta en escena musical del grupo que se asemeja a lo que hoy conocemos como videoclip.

La importancia de este filme como antecedente directo es innegable, porque inaugura una nueva dinámica visual en el espectador, la cual se verá consolidada con la llegada del videoclip.

Un año después aparecería el segundo filme del grupo británico titulado *Help*, que serviría para confirmar su éxito e impacto en la pantalla con fines publicitarios, dejando para la historia uno de los antecedentes más importantes de la videomúsica.

En esa misma década, surge el auge por el video arte siendo Nam June Paik uno de los pioneros al grabar las calles de Nueva York en un taxi, combinando las técnicas del documental con la ficción y fusionando expresiones como el pop art con el video, abriendo campo al desarrollo del videoclip, al innovar tanto en el campo tecnológico como en el artístico. Como veremos posteriormente.

Con estos sucesos, se abre el campo para la llegada de la década más importante para el nacimiento del videoclip: los años 70. Al inicio, en 1970 aparece el filme *Performance* dirigido por Donal Camel, donde actúa la estrella de rock y vocalista de *Rolling Stones*, Mick Jagger: en este filme se busca mostrar al artista desde distintos ángulos, siempre con la premisa de fragmentar la historia para favorecer al cantante y a su presentación.

En ese mismo año, aparece el sencillo de *The Beatles*: "*Captain beefheart and his magic band*", el cual será el primer single que se promociona como tal en formato de video en la televisión.

Pero no es hasta 1975 cuando se da el paso definitivo al videoclip, ya que aparece el primero concebido como tal.

"*Bohemian rhapsody*" sencillo del disco *A night at the opera* del grupo *Queen* es convertido en videoclip por el director Bruce Gower, con el fin de promocionar el álbum. Dicho video obtuvo excelentes resultados de acuerdo a los fines con los que surge, ya que elevó las Tanto la industria discográfica como la televisiva notan el éxito de este clip y buscan incrementar su producción, así es como surge el programa de televisión "*The Kenny Everett video show*" que transmitía los videos que se iban produciendo.

Pero es durante la década de los ochenta cuando aparece el momento más importante para el desarrollo de la video-música, un año que cambiaría la historia de la televisión, de la industria discográfica, de la música y sin exagerar de la vida de muchas personas.

Es en 1981 cuando el videoclip cambia para siempre con la aparición del canal MTV. El 1 de octubre de dicho año comienza la transmisión del primer canal de televisión dedicado exclusivamente a la transmisión de videoclips las 24 horas del día, con el video "*Video kill the radio stars*" del grupo *The Bangles*.

En ese mismo año, se premia por primera vez con un *Grammy* al mejor videoclip; apenas comienza la década de los ochentas y el auge por esta nueva alternativa audiovisual comienza a sentirse.

En 1983 aparece el filme *Flashdance*, concebido con parte del recién nacido lenguaje del videoclip. Este filme es dirigido por Adryan Lane, y será filmado como videoclip meses después reduciéndolo a tres minutos, realizando un puente entre el cine, la promoción y la video-música.

Este mismo año aparecen en MTV los *top list*, que aunque ya habían sido realizados en otros programas de radio y televisión proponen al clip una competencia que llevará a elaborar mejores productos.

También en este año aparece el videoclip *Billy Jean*, del cantante afro americano Michael Jackson que logra ingresar a la programación del canal y a los *Top list*, abriéndole las puertas a otro tipo de artistas, logrando que el clip fuera llevado a nuevos sectores musicales.

Dos años después aparece otro video de Jackson que cambiaría para siempre la manera de hacer videos, un video dirigido por John Landis, director del filme "*Hombre lobo en París*" que revolucionaría el concepto narrativo, estético y promocional del videoclip.

Thriller, sencillo del disco homónimo de Michael Jackson se convierte en uno de los momentos históricos más importantes del clip, ya que ofrece una nueva manera de narrar en la videomúsica, acercándose al llamado video-concepto y alejándose del video-performance (Sherman B., 1986: 79-80).

Además se convierte en el videoclip más costoso hasta esa época, elevando el costo se encontraba entre 30,000 y 50,000 dólares a 500, 000 dólares marcando la pauta para la inversión por parte de la industria discográfica en este nuevo fenómeno. Este video marcó la pauta a seguir en los próximos años, ya que también se alejó del concepto de tres minutos del videoclip, durando poco más de veinte minutos, llevando a la canción a otros niveles y no sujetando el tiempo de duración del clip a la duración del tema, por lo que este momento resulta importante tenerlo en cuenta.

Por último, cabe resaltar que gracias a la difusión de este video se logró que el álbum al que pertenecía la canción, se convirtiera en el disco más vendido de todos los tiempos ayudando a rescatar a la decadente industria discográfica.

Los años que transcurrieron se vieron envueltos en distintas discusiones, ya que el clip mostraba un crecimiento muy acelerado aunque se dirigía solamente con fines promocionales y muy ligado a MTV, hecho que hasta la fecha continua.

Este canal aprovechó el auge del videoclip para intercalarlo con distintos programas de producción propia, como lo fueron caricaturas o programas especializados en algún género musical que eran conducidos por los Veejays (Video jockeys) que lograban mantener el interés de la gente con sus acciones.

MTV no conforme con lo que había logrado a favor del crecimiento del video-clip como alternativa a los medios audiovisuales existentes, da otro empujón al desarrollo del clip, ya que comienza a regionalizar el canal por el mundo, comenzando con la fundación de MTV Europa en 1987.

Este suceso permitió que la industria del video-clip de otros lugares del mundo creciera y encontrara un espacio para sus producciones locales dentro del canal regionalizado marcando una pauta del crecimiento de la industria discográfica en conjunto con la del video-clip en cada país en el que aparecía MTV regionalizado.

Todo esto se consolida con la aparición del canal MTV Latino con la presentación del video *We are southamerican rockers* .

Esta regionalización permite que la industria del clip en Latinoamérica sufra un cambio favorable en su producción debido a que ahora ya existía la opción de tener un lugar de transmisión de sus productos.

Desde su función publicitaria, pasando por la narración y la función del artista el video-clip ha pasado de ser un mero acompañamiento promocional de un disco para convertirse en un nuevo lenguaje audiovisual con características propias que ha logrado sobrevivir y consolidarse gracias a las innovaciones que el paso del tiempo le ha ofrecido.

3.4.-EL CLIP EN LA ACTUALIDAD

La década de los 90 se ha dado en llamar "dorada" por la multitud de cambios que se dieron. El primero y más importante, un devenir en el formato que negará cualquier tipo de historietas para volverse descriptivo, antinarrativo y esteticista. Fueron dos los fotógrafos los que tuvieron más que ver en este cambio: Anton Corbijn, que llevó a Depeche Mode a la cima gracias a imágenes manipuladas desde un laboratorio: mezcla de soportes y texturas, desenfoques, virados... Y Jean-Baptiste Mondino que dirigió entre otras a Madonna en su polémico "Justify for love". Otra figura importante es Tim Pope, que ha conseguido durante quince años perpetuar la imagen siniestra de The Cure, a través de videoclips impactantes, innovadores y de gran calidad técnica, que rayan desde lo infantil hasta lo experimental. Su visión oscura y minimalista lo llevaron a dirigir "El cuervo 2: ciudad de ángeles". Loquillo define al videoclip como "una escuela de cine" y su parte de razón tiene, ya que los más exitosos videoclippers probaron suerte en el mundo del cine, como Pope, aunque con desigual suerte.

Sin embargo, desde el surgimiento del videoclip varios directores han vuelto sus ojos hacia él como una de las formas de expresión más libres y sobre todo, única. Kevin Godley y Lol Creme, aparte de ser músicos profesionales, han realizado numerosos videoclips, con experimentos fotográficos con disolvencias en "Cry", considerado por MTV como uno de los mejores 100 videos de la historia. También han dirigido a Police, Duran Duran, Blur, Sting o U2 entre otros. Alex Proyas dirigió a Crowded House en "Don't dream it's over", aunque es más conocido por ser el director de "El cuervo", film en el que falleció Brandon Lee durante el rodaje, lo que visto desde una perspectiva maquiavélica, ayudó a engrosar la taquilla. Samuel Bayer, declarado "porrero anarquista" supo encontrar la esencia de Nirvana al hacer uno de los mejores videoclips hasta la fecha "Smells like teen spirit". Significó la llegada del *grunge* como corriente opuesta al rock ochentero, lleno de hairspray, donde el aspecto y la imagen lo eran todo.

Pero la tendencia que se considera más vanguardista viene de Europa, y en

especial de Francia, país que ejerce en la actualidad poderosa influencia sobre el medio. Y es que en la corta historia del videoclip, dos de las más grandes influencias han sido el ya citado J.B. Mondino y Michel Gondry. "Gondry probablemente ha puesto el vídeo pop al nivel del arte real. Hay más invención, inteligencia, poesía, emoción y generosidad en cada uno de sus vídeos que en el 95% de los actuales largometrajes. "Bachelorette" de Björk, "Around the world" de Daft Punk, son gemas, llenas del tema de la infancia, constantemente invirtiendo hechos y ficción, inyectando una rara fe creciente en el gesto artístico". Por lo que parece, los críticos no lo tratan del todo mal, según sugiere la cita que he escogido de uno de ellos.

Este prolífico director, ha realizado videoclips desde 1992 para Sinead O'Connor, Chemical Brothers, Radiohead, Kylie Minogue, Sheryl Crow, Rolling Stones o Foo Fighters.

Spike Jonze

La lista de artistas con los que ha trabajado es larga y extensa: entre otros, se han puesto delante de su cámara Björk, Beastie Boys, Fatboy Slim, Breeders, Daft Punk y REM. Jonze explica su pasión por el videoclip: "Este formato te permite hacer lo que sea, cualquier cosa, por eso me gusta. Y encima en tres o cuatro minutos. Supongo que debe resultar difícil condensar una historia que puede ser compleja en tan poco tiempo pero, cuando lo puedes hacer de cualquier manera, literal, metafóricamente, emulando cualquier género o arte, no tiene por qué serlo. No pasa como con el cine: aquí es inspiración absoluta, una historia con un personaje, sin él... Lo puede ser absolutamente todo". Jonze ha explotado todas las posibilidades narrativas que el videoclip permite. Su estilo tiene una identidad propia, expedida por él mismo: un personaje original, estrambótico y algo enclenque. Sus vídeos parten de un personaje base y de las relaciones que ejerce con el medio. Los cantantes parecen convertirse en actores, lo que le ha llevado irremediabilmente al cine. Su primera película, *Cómo ser John Malkovich*, sentó las bases de un universo personal que se ha caracterizado

siempre por la creatividad y la ocurrencia. Obra original donde las halla, su segunda película, "Adaptation: El ladrón de orquídeas" no se quedó atrás, narrando los problemas creativos y de adaptación social de Charlie Kauffman, el guionista de la película, que para la ocasión se inventa un hermano gemelo y lo incluye en los títulos de crédito.

Chris Cunningham

Apodado como el nuevo padre del videoclip, este artista visionario inglés de tan sólo 29 años, ha protagonizado varias de las ediciones de Art Futura recibiendo sonoros homenajes por su influencia en la industria. Sus creaciones le han valido el reconocimiento de crítica y público, que lo han definido como la figura más innovadora y revolucionaria de la historia de los videos musicales.

El videoclip que más éxitos le ha reportado ha sido el que hizo para la islandesa Björk titulado "All is full of Love", donde se observan dos perfectos robots que protagonizan una extraña y sensual historia de amor lésbico. Cunningham afirma "Mucha gente piensa que mis trabajos son terroríficos. Personalmente, yo los encuentro hilarantes. Terroríficos para mí son, por ejemplo, los vídeos de las Spice Girls". Lo suyo es la mezcla de texturas distorsionadas y extrañas imágenes subliminales. Utiliza todo tipo de efectos especiales mecánicos y digitales con el fin de asustar al espectador. En la actualidad se ocupa de traducir en imágenes la obra "Neuromante" de William Gibson, la cual dio origen al *ciber-punk* y que definió por vez primera el concepto del ciberespacio. La adaptación al cine de este clásico de la ciencia-ficción se encuentra en fase de pre-producción y no la podremos contemplar hasta dentro de unos años.

3.5.-EL VIDEOCLIP EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En el arte contemporáneo se crean trabajos videográficos tanto de naturaleza conceptual como con referencias a la cultura pop (por ejemplo, videos musicales y películas), performances o experimentos con percepciones visuales.

El videoarte propiamente dicho surge con el equipo de vídeo portátil y, como en casi ningún otro medio artístico, la forma de expresión del vídeo se transforma a medida que evoluciona la tecnología. Si bien en las fases iniciales del videoarte la imagen grabada por la videocámara se presentaba directamente en un monitor al que estaba conectada, más adelante los artistas empezaron a realizar extensas producciones de vídeo con enfoques artísticos a fin de proyectarlas en forma de instalaciones en las que las imágenes en movimiento a menudo se exhibían en un gran número de monitores.

“Tal y como la técnica del collage reemplazó a la técnica del óleo, el tubo catódico reemplazará a la pantalla de tela.”

Nam June Paik

3.6.-EL DOCUMENTAL EN EL VIDEOARTE

Nam June Paik, Les Levine y el protagonista del movimiento *pop art* Andy Warhol son solo algunos de los artistas que se hicieron con un equipo de vídeo portátil tras su inmediata aparición en los mercados. En el año 1965, Paik presentó en el neoyorkino café Au Go Go su primer filme, que contenía grabaciones de la visita del Papa ese mismo día y que Paik volvió a grabar mas tarde.

Ese mismo año, Warhol expuso la obra *Outer and Inner Space* (1965), grababa con una cámara cinematográfica en dos cintas y proyectada con la técnica *Splitscreen* (división de la pantalla).

Una de las cuatro divisiones mostraba a la "Factory-Girl", es decir, a Edie Sedgwick contemplando esa misma película en un monitor, mientras se oyen los comentarios grabados que la actriz hace de sí misma. Con la obra *Outer and Inner Space*, Warhol refleja las condiciones de producción y permite que las imágenes dialoguen entre ellas.

En su obsesión por despreciar la creatividad, Warhol es uno de los primeros artistas en construir su obra con un lenguaje mas propio del documental.

4. Estructura de la memoria. Diario

4.1.-MONTAJE

Las sesiones de trabajo, se fueron distribuyendo en función de las secuencias que iba pidiendo el director. Este es el esquema de workflow que se siguió en todo momento. Se distribuían las cintas entre dos montadores, cada uno capturaba sus imágenes y editaba su secuencia, y posteriormente se juntaban y unificaban en el taller de imagen.

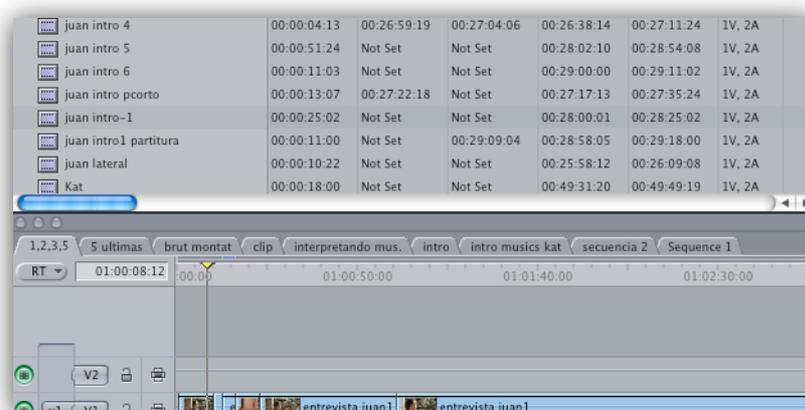


Imagen: pestañas de las diferentes secuencias en el timeline

4.1.1-SOFTWARE EMPLEADO:

Para la postproducción de este documental han sido necesarios los programas Avid, Final Cut Pro y After Effects, para el montaje, DVD Estudio Pro, Compressor y Photoshop, para la animación, maquetación y grabación del DVD, Belle Nuit, para los subtítulos, Soundtrack Pro, Logic Pro y Protools. Para el tratamiento y corrección del audio.

4.1.2.-CAPTURA

El proceso de montaje, comenzó por la captación de las imágenes grabadas, es decir, el paso del metraje al ordenador, para poder empezar a manipular las imágenes.

Se distribuyo el material entre dos montadores según el reparto de personajes previo.

El material existente estaba compuesto por un total bruto de 19 bobinas de DV, que contenían aproximadamente 19 horas de video en formato de alta definición HDV 1080i. De las cuales, 11 tenían imágenes de los personajes que me habían correspondido en el esquema de trabajo.

La reproducción se hizo con una videocámara Sony HDV FX 1000 E, conectada a través del puerto Firewire 400.

Para la captura se empleó un Apple Mac Pro, con doble procesador de 8 núcleos a 2,8 Khz, el software usado fue el Final Cut Pro. Esto nos ha permitido trabajar con la imagen sin compresión, sin necesidad de hacer una “Batch Capture”.

Proceso que consiste en capturar las imágenes con menor calidad para su procesamiento, y sustituirlas posteriormente por las imágenes originales.

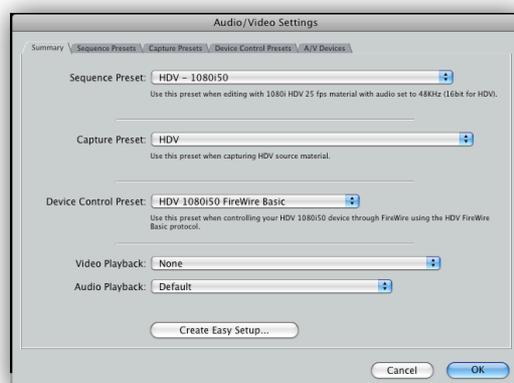


Imagen: pantalla de los settings del proyecto

4.2 TRABAJANDO POR SECUENCIAS

En un primer proceso de edición, me encargué del montaje de 8 secuencias:

Secuencia 1:

Duración 6'40''

Esta parte pertenece a las respuestas de Juan y Kathryn, a las 5 primeras preguntas del test al que se les sometió.

El montaje aquí es simple, puesto que se pretende respetar la imagen original ya que estamos en el fragmento mas científico del documental.

Solo se ha empleado un pequeño fundido para diferenciar una pregunta de otra y se han intercalado cortes con los personajes alternándose, para darle más fluidez a la narración a fin de hacer un producto mas entretenido al espectador.

Hablamos en este caso de ritmo visual. Hay que tener en cuenta que todo espectador ha tenido un aprendizaje previo, puesto que la imagen en movimiento nos invade en todas las áreas de la sociedad. Se sabe que todos invertimos muchas horas de nuestra vida frente al televisor, si sumamos cine, internet, publicidad estática, también espacios lúdicos como clubs o museos, por medio de Video Jockeys, etc... nos damos cuenta de que todo el mundo maneja conceptos como el ritmo, aunque no sea consciente.

De tal forma autores como Martin S. hablan de la cultura del Videoclip, en referencia a la velocidad vertiginosa con la que vemos las imágenes en la actualidad.

Podemos observar en los medios la sobre información que hay en las imágenes, que son invadidas por grafismos, al tiempo que ofrecen datos y te narran una acción.

Así pues, contamos con el condicionamiento previo, cumpliendo con todas las leyes gestálicas de la percepción y creando la complicitad necesaria del espectador.

Un buen ejemplo de ello es la publicidad en la tele. Con una capacidad de síntesis extraordinaria, ya que se consiguen contar verdaderas historias complejas en tan solo 20 segundos.



Imagen: visión de todo el espacio de trabajo en la primera secuencia

Secuencia 2:

Duración 16'35''

La segunda secuencia comienza con una interpretación en vivo de la música de Juan Parra. Vemos un tratamiento distinto en el montaje. Hay mayor cantidad de cortes, jugando con los planos y contraplanos. Al ser una única toma de un hecho efímero, a la hora de plasmarlo, se ha tenido que reducir el tiempo, por cuestiones de ritmo, y así se han podido aprovechar imágenes fuera del fragmento seleccionado para darle riqueza visual.

De esta forma, engañamos la percepción del vidente, puesto que usando imágenes que no pertenecen al momento real de la interpretación, dotamos de mayor coherencia a la acción.

El montador recurre a su archivo de imágenes para darle viveza a la edición; es por eso que es recomendable hacer tomas de sobra, a la hora de grabar cualquier cosa, aunque esto revierte en un aumento de costes por material y tiempo.

Puede ser tan costoso la selección de imágenes como el trabajo de montaje.

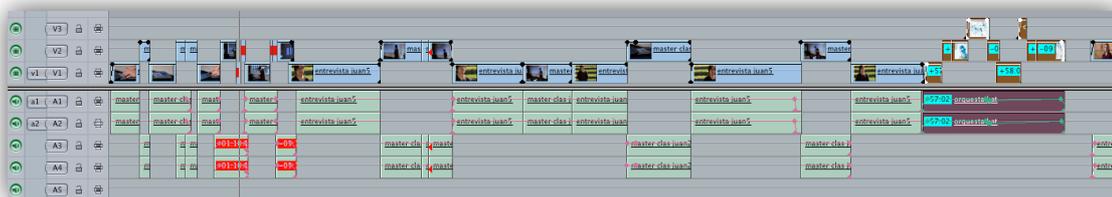


Imagen: detalle de los cortes en el timeline de la secuencia 2

Tras la interpretación en una *master class* de Juan, se intercalan otras preguntas del cuestionario en ambos personajes.

Al final de la secuencia, hay un trozo con idéntico planteamiento que la actuación del personaje, pero esta vez aplicado a un ensayo de la orquesta de Kathryn.

Secuencia 3:

Video clip

Duración 1'50''

Posiblemente esta sea la parte mas creativa a la hora de montar. Las imágenes se superponen, con mayor cantidad de transparencias, así como mayor número de efectos. Algunos de ellos han sido compuestos con After effects, como las imágenes en las que vibran los edificios, que han sido logradas combinando el efecto Wiggler de A.E. con el luma key del final cut; logrando que solo vibren los colores blancos en la pantalla.

Paso a analizar este clip, por planos, el cual nos situa en el día a día del protagonista y nos presenta el paisaje urbano en el que vive, al ritmo de la música sintética compuesta por él mismo.

3.1.-Secuencia 1

Plano 1 (00:00-00:09)



En este plano, Juan Parra está en su rutina diaria, recogiendo los instrumentos que suele usar. Toda la acción que comienza desde un fundido a negro, está distorsionada con un efecto *ghost* que nos transmite al mundo onírico, a pesar de ser aparentemente cotidiana. Este tratamiento se acentúa gracias a las características del audio. Se suma la ambigüedad del efecto a la del sonido extradiagético.

El contenido del plano no es repetitivo, sino evolutivo, puesto que el personaje está comenzando una acción que intuimos. La curiosidad aquí mantiene nuestra atención y la sorpresa va en aumento a medida que el plano avanza sin parecer tener un final.

La acción va creciendo a medida que avanza el plano. La manera en que está escogido el principio y el fin del plano no es casual, ya que vamos adentrándonos en su acción así como nos condiciona el edificio donde transcurre, que marca el final de esta.

Movimiento de cámara, profundidad de campo. A medida que el plano avanza y

la acción aumenta, se produce aumento de foco, aproximándonos la acción a primer plano, lo que nos mete en los detalles, y hace que parezca que el movimiento de cámara sea más rápido de lo que es.

Sonido acción. En concordancia con la pretensión de aumento de la tensión, se reconoce un ligero aumento, casi imperceptible de nivel en el sonido acción a medida que avanza el plano, además del hecho de que existe más acción en sí.

La música, en forma de ruidos, en ocasiones parece diegética, puesto que esta acompasada con la acción.

Plano 2 (00:09-00:13)

Acaba de cargar los utensilios y sigue con la acción. Han desaparecido los efectos para ir centrando nuestra atención sobre el personaje. El plano sigue siendo evolutivo, y se mantiene en enfoques medios.



Plano 3 (00:13-00:21)

La cámara está en movimiento y sin embargo enfoca a un punto fijo, portada por el mismo protagonista. Nos sigue transmitiendo una mayor tensión sin dejarse de percibir ese pasillo que no está transportando a un terreno desconocido.



Plano 4 (00:30-00:36)

Contra plano subjetivo, que por fin nos muestra el pasillo por el que nos está desplazando la cámara. Este traveling acaba en un fundido a blanco, para dar paso a las imágenes de exterior. Puesto que hasta ahora la acción transcurre en el puesto de trabajo.



3.2.-Secuencia 2

Consecución de planos (00:36-01:10)

La acción pasa al exterior como si atravesáramos la pared que teníamos delante. Se desencadena una sucesión de planos de edificios de la ciudad de Amsterdam. Este es el recorrido que hace Juan a menudo. Vemos un paisaje cosmopolita, y aparecen distorsiones, construidas con el efecto Wiggler, acompasando al sonido.



En el plano situado a la izquierda la imagen se congela, y vemos un pájaro capturado por el objetivo, acentuando el efecto de surrealismo que se intercala con las visiones cotidianas.

La imagen en movimiento se convierte en fotografía para aumentar la sensación un tanto dramática.



3.3.-Secuencia 3

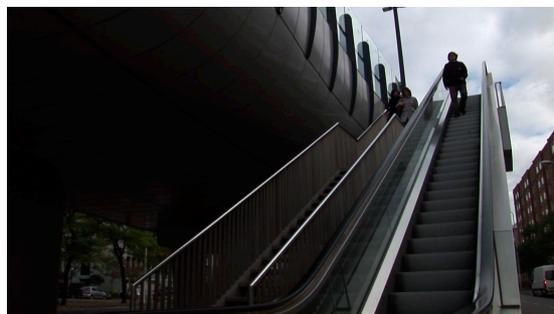
Plano 1 (01:10-01:15)

De Nuevo, el montaje se centra en las personas. En un plano fijo, va pasando gente a ritmo acelerado. De Nuevo descontextulizando la imagen para llevarla al terreno del videoclip.



Plano 1 (01:15-01:18)

Lo mismo que con el plano anterior, el ritmo está alterado, jugando también con la arritmia de la música. Esta vez la imagen se centra en él.



Consecución de planos (01:28-01:35)

Empieza con la vision de los trenes, que llegan y se van, pra introducir la imagen de Juan Parra regresando a casa, lo cual marcará el final del documental.



Sigue habiendo una alteración del ritmo que juega con la real y lo ficticio. Siempre combinados con el sonido extradiegético.



La imagen pasa de tener luz diurna a luz interior, puesto que atraviesa un tunnel, y con la mirada perdida se acaba la secuencia, coincidiendo el audio con su parpadeo

Se puede hablar en general de montaje en continuidad, en la que los sucesos siguen una línea de causa-efecto, escondiendo información para ir entregándola dosificadamente. Sólo se recurre al montaje alternado en momentos puntuales, buscando cambios de ritmo en la narración.

El punto de vista en el que nos encontramos durante toda la secuencia, a pesar de ciertos momentos en los que domina la acción, se sitúa en el músico

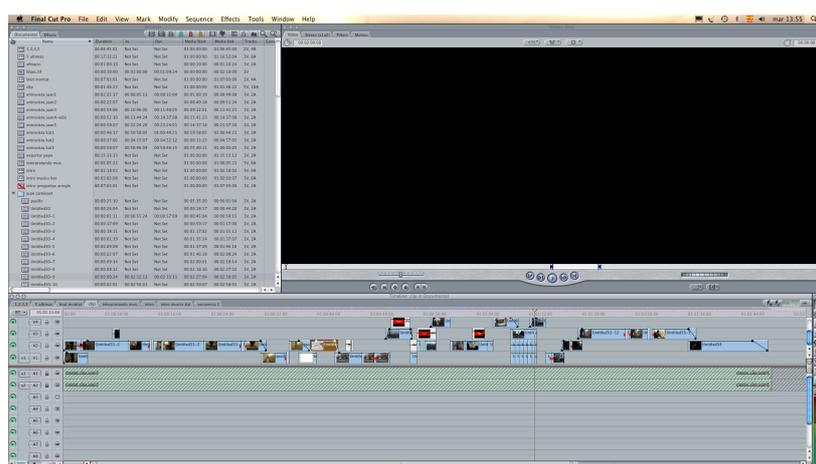
Se podría decir que el discurso es transparente y pasa desapercibido en general, creando esa ilusión de continuidad, salvo en casos concretos e involuntarios, cuando los observados miran a cámara, ahí nos sabemos detrás de esta, dándonos la sensación de intrusismo. En este caso no está buscado, pero el matiz que aporta apoya la perspectiva de la historia y no al contrario..

A lo largo de todo el documental se hace un uso bastante interesante de la música. En especial, el tipo de composiciones resultan del todo adecuadas a la temática, y a la imagen, complementándola y aportando significados. En esta primera aparición de la música se podría decir que es perfecta para la secuencia, así como el momento y la forma en la que ésta entra. Se trata de música íntegramente sintetizada, pero con evocaciones a sonidos diegéticos que guardan relación con el plano visual.

A las funciones ya mencionadas de la música como sensibilizadora y sugerente de introversiones y reflexiones, habría que añadir, que ésta elección en particular completa el significado de las imágenes con sonidos que siendo claramente extradiegéticos, se perciben más como "*diegéticos simulados*".



Al mismo tiempo las imágenes pretenden transmitir el paisaje urbano en el que desarrolla su actividad nuestro personaje, para mostrar con mayor amplitud el contexto social y temporal de los diferentes protagonistas.



Secuencia 4:

Interpretando Música

Duración: 6'10''

En esta secuencia, he montado a los dos personajes interpretando sendas actuaciones, que al final han ido incluidas en diferentes momentos del documental.

En la primera, Parra esta ejecutando una *performance* en una de sus *master class*. Usando el metraje de sobra, hemos construido una acción con diferentes planos, como si hubiéramos grabado con varias cámaras cuando solo había una, para que el resultado tenga coherencia.

En el caso del ensayo de la orquesta de Kathryn, esto ha sido particularmente complicado, porque salen muchos músicos y lógicamente es más difícil acompañar la imagen con la música.



Imagen: ensayo de "The Amsterdam Baroque Orchestra"

En determinados planos, se ve al coro cantando y resultaría más evidente si el sonido no corresponde a la imagen. Por eso, la escena está montada en base a la toma principal que tiene el audio original y se han ido superponiendo diferentes primeros planos, dando viveza a la secuencia.

SECUENCIA 5:

Intro

Duración 2'18''

Se titula así porque es el inicio del documental. La secuencia pertenece a los momentos en que ambos personajes están en sus respectivos lugares de ensayo habituales, en sus propias casas.

De nuevo se ha recurrido al montaje como en un videoclip, en base a la banda sonora.

El documental comienza con la música original de Juan Parra. Con diferentes planos, vamos reflejando de nuevo el espacio en el que se desenvuelve el músico. Construyendo un mapa sonoro, asociando imágenes a sonidos, puesto que cada personaje se desenvuelve en diferentes lugares, que se acaban uniendo a sus diferentes propuestas musicales.

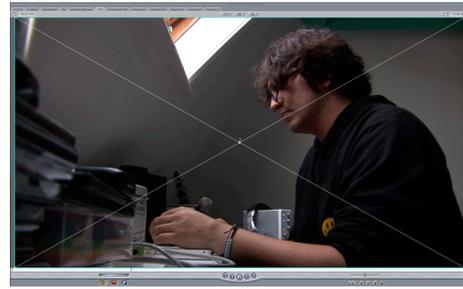
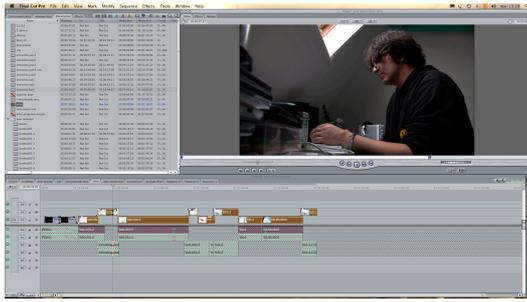


Imagen: detalle de las dos pantallas en la secuencia Intro

SECUENCIA 6:

Intro musics Kat

Duración 2'06''



Imagen: detalle del screen de esta secuencia

Esta es una corrección de la secuencia “Interpretando Música”, ya que la parte del ensayo de la orquesta de Kathryn Cok, resultaba larga en el proyecto final. De modo que se tuvieron que reconstruir los planos ya que se acortaron y hubo que acoplarlos de nuevo al audio.

Se dotó de mayor dinamismo la escena mediante el corte y se añadieron nuevas imágenes. La corrección resultó efectiva y no hizo falta rehacerla de nuevo.

SECUENCIA 7:

Montaje Final

Duración 62'23''

Esta es la secuencia definitiva, donde importé todo el video montado en el taller con el Avid, en HDV, para hacerle los últimos montajes. En esta fase se añadió las imágenes de la conferencia en Valencia de Kathryn, las secuencias de animación que se fueron intercalando en el documental, y se eligió los segmentos de música interpretados por Luisa Domingo, que previamente grabé, en una calurosa noche de verano, en Cullera, donde reside la solista de la Orquesta de la Comunitat Valenciana.



Imagen: Luisa Domingo interpretando el audio de las animaciones.

Una vez acabado el montaje, se reescribieron los subtítulos, para poder exportarlos a otro programa, con el que poder montar el DVD definitivo, con los subtítulos activos en dos idiomas (inglés y Español).



Imagen: detalle del timeline, del canvas y del viewer, con los subtítulos.

Ello entrañaba una dificultad añadida, puesto que teníamos un proyecto en el que solo el video pesaba 12 GB. Y había que reducirlo a 4 GB. Para grabarlo en un DVD, junto con las pistas de audio terminado y las pistas de subtítulos.

Para esta operación gastamos el DVD estudio Pro, programa perteneciente al paquete de Final Cut Estudio Pro, aunque con la contradicción de que no tienen exportación de archivos comunes, y se tuvo que usar el Belle Nuit para hacer de intermediario. Siendo fieles en todo momento a la línea de tiempo, porque un pequeño error en este sentido hubiera descoordinado todo el proyecto.

Todas estas operaciones de compresión y exportación finales eran tremendamente costosas, debido a la envergadura del proyecto. Se realizaron diferentes pruebas hasta encontrar la compresión adecuada para no perder la calidad de imagen con la que habíamos estado trabajando en todo momento.

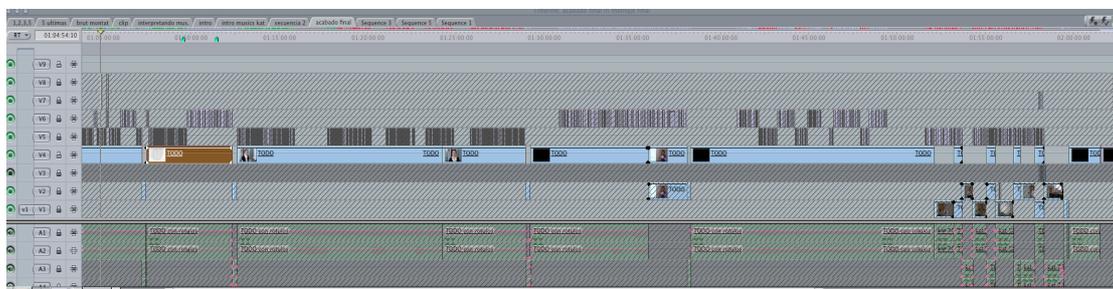


Imagen: detalle del Timeline de todo el proyecto. Arriba las dos pistas de subtítulos, colocados por clips.

SECUENCIA 8:

Montaje final (acabado)

Se anidó la secuencia anterior para añadir los títulos del principio, los créditos del final y los nombres de los músicos en su primera aparición en pantalla.

Estos últimos, aparecen siempre junto a un primer plano del personaje.

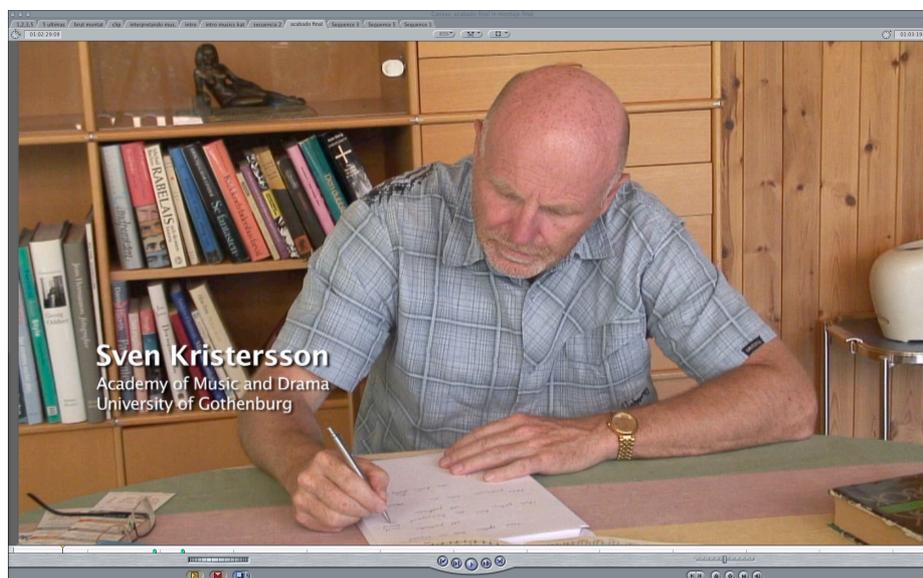


Imagen: títulos de crédito finales.

Finalmente, diseñé el menú del DVD, a partir de un fotograma de la animación para el fondo.

La maquetación también se ha basado en fotogramas de la animación, respetando su formato original, añadiendo esta vez una nueva tinta, en forma de recuadro amarillo para resaltar el título. Jugando con un tono vibrante, en relación al monocromatismo del fondo.

Se ha creado una primera carátula, con portada y contraportada y una *galleta* para el disco del interior.



Imagen: portada y contraportada del documental.

5. Conclusiones

El documental es tan antiguo como el cine. Se trata de un género reconocido, a menudo ingenioso y también provocador, que exige inversiones considerables y puede atraer a audiencias considerables en todo el mundo. Al tiempo que el documental televisivo florece, su pariente cinematográfico ha quedado relegado a un reducido circuito de cineclubes y salas especializadas.

De todos los formatos televisivos –entretenimiento, actualidad, series, deportes-, el documental es el menos claramente definido y el más abierto a interpretaciones. Aún se producen debates apasionados acerca de lo que es y lo que no es documental, pero sea cual sea la definición que se le dé, hay un criterio tácito entre el realizador y el público según el cual el contenido de un documental debe atenerse a la realidad.

Así que el aspirante a realizador de documentales deberá ser tanto arquitecto como artesano. Y luego está la vocación periodística, pues el documentalista tendrá que aplicar a la recopilación de datos, a la exposición de hechos y a la obtención de puntos de vista alternativos los mismos niveles de exigencia que observaría cualquier corresponsal competente.

Al fin y al cabo, el documental no sólo tiene por objeto informar o despertar el interés sino que también debe entretener, pues está obligado a competir por tiempo y espacio con todo tipo de programas.

Una rápida mirada a la breve historia del cine nos muestra que el documental ya estuvo presente en su nacimiento. La voluntad de documentar imágenes en movimiento llevó al desarrollo de la cámara cinematográfica, que se requería para comprender los mecanismos de la dinámica. Para el francés Jules César Janssen, fue el tránsito del planeta Venus sobre el disco del Sol, en 1874; unos seis años después, para el inglés Eadweard Muybridge fue la necesidad de analizar el galope de un caballo de carreras. Enseguida se desató una intensa competición comercial por el desarrollo de la cámara cinematográfica, una competición que en el tramo final del siglo XIX lideraron el estadounidense

Thomas Alva Edison y el francés Louis Lumière. Por su lado, Lumière vislumbró el futuro del cine y capturó maravillosas imágenes de la naturaleza y de ingenio humano. Mostró al mundo la vida cotidiana, fascinó a los espectadores con escenas de gente como ellos trabajando y jugando, y los asustó con eventos aparentemente tan ordinarios como la llegada de una locomotora a la estación de La Ciotat, en el sur de Francia.

La Historia del documental televisivo está moldeada por la tecnología: el paso del celuloide al video, del blanco y negro al color, de lo analógico a lo digital, del montaje lineal al no lineal, de la escasez de cadenas de televisión a la eclosión de las emisoras por cable y por satélite. Cada nueva era ha estado acompañada de una nueva aproximación a la realización de documentales. Y cada adelanto ha planteado a los documentales nuevos retos: artísticos, morales, políticos, religiosos o sociales. Sin embargo, independientemente de sus orígenes, religión y pertenencia étnica, todos los documentalistas tienen en común la búsqueda de un público.

5.1.-VIDEOARTE: FORMATO DOCUMENTAL

Las estructuras narrativas son una constante en las obras mediáticas desde la década de 1980. La película clásica y también obras cumbre de la literatura como *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, constituían puntos de referencia con los que el flexible medio del vídeo podía seguir trabajando. La imagen, el sonido, a menudo superpuesto a las imágenes como *voiceover*, y el texto ya no eran unidades individuales sino que creaban complejos contextos en diferentes niveles narrativos, tal y como lo muestra de forma ideal Eija-Liisa Ahtila en su video-instalación con pantallas múltiples *Talo/the House* (2002).

Contra esta construcción de realidad nació hace bastante tiempo un enfoque de representación de la realidad defendido por artistas como Kutlug Ataman, Annika Eriksson, Fiona Tan, Gitte Villesen, Mark Wallinger, Jane & Louise Wilson.

Este enfoque se caracteriza por un estilo cercano a la realidad aunque al mismo tiempo contiene medios de expresión videográficos. La artista Gitte Villesen consigue expresar el estatus de los vídeos documentales de un modo muy claro: “Quiero que la línea entre arte y documental, ficción y realidad sea eliminada”.

El formato del documental se basa en una tradición marcada por el cine experimental, por estudio socio-históricos del cine y por productores como Chantal Akerman, Chris Marker o Jean Rouch. Con el estilo documental, los artistas permanecen cercanos a los sucesos a tiempo real: un pedazo de realidad aislado mediante conocidas técnicas, tales como la modificación de la estructura temporal, cortes y ajustes, así como con el empleo del sonido, lenguaje y texto. Todas esas modificaciones son añadidas al documental sin afectar al auténtico carácter general de la obra. En caso de que el artista no utilice el material audiovisual ya preparado, será necesario su acercamiento o implicación en alguna de las situaciones; ya que con su cámara se mueve entre la presencia pasiva y la implicación activa.

La presencia de una cámara grabando consigue casi siempre un estado de excepción para todos los participantes, que se ven expuestos de repente a sí mismos y a su día a día cotidiano.

Mark Wallinger filmó para su obra *Threshold to the Kingdom* (2000) la salida de la terminal de llegadas internacionales en un aeropuerto; a través de la puerta y en espacios irregulares aparecen personas, tanto individualmente como en grupo, provenientes de la “nada celestial”. Gracias a la perspectiva concentrada y ralentización del tiempo real, una escena tan familiar alcanza un nivel metasimbólico superior, en el que se trata el ciclo de la vida.



Imagen: Threshold to Kingdom, 2000, videoinstalación proyectada, 11'10'', Mark Wallinger

También Anri Sala trabajó con una posición fija de la cámara en su obra *Uomoduomo* (2000); en ella retrata a un anciano que duerme sobre un banco en la iglesia y cuya personalidad no se define con el intercambio de miradas sino con los imperceptibles movimientos de una persona que duerme sentada. La acción alrededor del anciano transcurre en relación a la imagen y al sonido en un tiempo normal, mientras que el durmiente pertenece a un transcurso del tiempo totalmente diferente.

Jane & Louise Wilson, por el contrario, desnudaron en su videointalación *Dream Time* (2001) a un mito real al filmar el despegue de un cohete en la ciudad de Baikonur (antigua Unión Soviética, actualmente Kazajistán), durante largo tiempo inaccesible. En esta instalación de pantalla única, las artistas presentaban las grabaciones a tiempo real como a cámara lenta, y volvían a introducir

mediáticamente todos los secretos del lugar y de la acción gracias a una falta de nitidez intencionada.

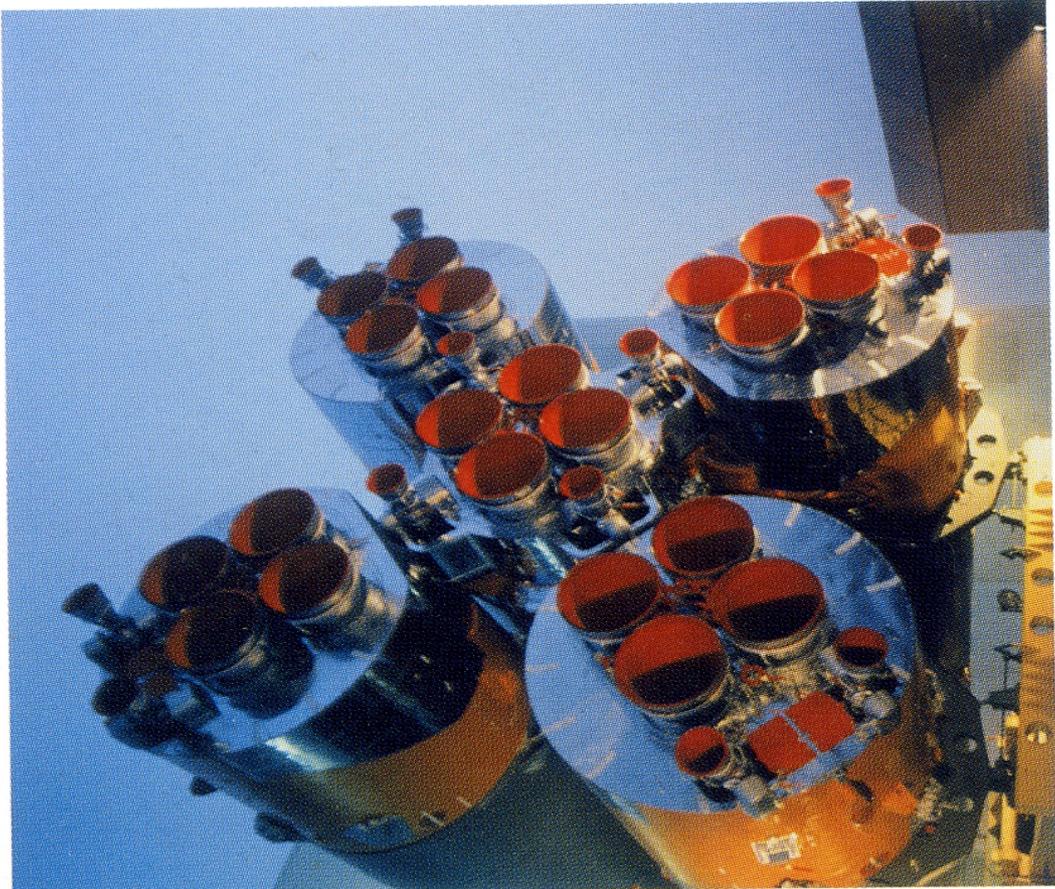


Imagen: Dream Time, 2001, película de 35mm, 7'11'', Jane & Louise Wilson

Kutlug Ataman presentó con su obra *The Four Seasons of Veronica Read* (2002) un video documental de las cuatro estaciones de la flor *Amarilis belladonna* y de la atareada persona que la cultiva. Veronica Read ha dedicado su vivienda completamente a la amarilis. Ataman analiza videográficamente tanto el organismo de la planta como el comportamiento social de la bióloga aficionada.



Imagen: The Four Seasons of Veronica Read, 2002, DVD, cada uno
aproximadamente 1 hora

Estos y otros artistas transmiten con sus “vídeos documentales” imágenes individuales del mundo contorneadas; consiguen unir lo lejano y lo cercano y convierten lo desconocido y lo personal en categorías centrales de su trabajo.

Una generación joven de artistas repara nuevamente a comunidades mundiales agrupadas y reducidas mediante la globalización y la red mediática, y encuentra un pedazo de realidad en el espacio intermedio entre lo general y lo especial, entre el arte de los medios y la sociedad.

6.- BIBLIOGRAFÍA

GOLDSMITH D. A. (2003)El documental (version española) España, Editorial Océano

MURCH,W.(2003):En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico. España. Ocho y medio.

CHION,M.(1998):La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona. Paidos Ibérica.

SANGRO COLON,P.(2000): Teoría del montaje cinematográfico: Textos y textualidad. España. Universidad Pontificia de Salamanca.

SANCHEZ ALARCON,I. y DIAZ ESTEVEZ,M.. (2009): Doc.21.Panorama del reciente cine documental en España. España. Luces de Gálibo.

ESCUDERO,N. (2000): Las claves del documental. España. Instituto oficial de radio y televisión.

ORTEGA,M.L.(2005): Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental. España. Ocho y medio.

BARNOUW,E.(1998): El documental. Historia y estilo. Gedisa

MARTIN S. (2006): Videoarte. Alemania. Ediciones Taschen.

KONSBERG I. (2004): Diccionario técnico Akal de cine. España, Ediciones Akal.

KRACCUER S. (1996): Teoría del Cine. España ,Editorial Paidos.

BRESCHAND J. (2004): El documental, la otra cara del cine. España. Editorial Paidos.