

TFG

DOCUMENTAL: NO ES COSA DE RISA

Presentado por Diego Fortea Gómez
Tutor/a: David Roldán Garrote

Facultad de Belles Artes de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014 - 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

"No es cosa de risa" es un documental que recoge un compendio de entrevistas a determinadas personalidades maduras en el mundo del espectáculo en las que se cuestionan ciertas interioridades de su ámbito como el reconocimiento, la relación con el público, la censura, el 21% de IVA cultural o la incursión del intérprete en otros medios. Cuento con la inestimable colaboración de Pablo Motos, Moncho Borrajo, Santi Rodríguez, Juan Echanove, Enrique San Francisco, o Carlos Latre, entre otros artistas. Con este cúmulo de testimonios pretendo compartir una visión global y contrastada del que emana la esencia de este tratado sobre la comedia: la búsqueda de respuestas sobre los enunciados expuestos, algunas veces encontradas y otras no. Por ello, me he inclinado por circunscribir la opinión de personas relevantes a mi parecer. A pesar de estas aportaciones, he tratado de afrontar cada una de mis visitas de un modo íntimo y personal, en el que hago al espectador partícipe de mis inquietudes. Este registro se va a ver reflejado a lo largo de todo el metraje y es de vital importancia para comprender su contenido.

PALABRAS CLAVE

Documental, humor, cine, censura, IVA, teatro, televisión, público.

ABSTRACT

"No es cosa de risa" is a documentary which contains a compendium of interviews with experienced personalities in showbusiness. In this film some showbiz intimacies are questioned as popularity, the relationship with the public, censorship, cultural IVA, or actor's success in other areas. The cast consists Pablo Motos, Moncho Borraro, Santi Rodriguez, Juan Echanove, Enrique San Francisco, Carlos Latre, and other artists. With these testimonies I intend to share a global vision that emanates the essence of this treatise on comedy: the search for answers about the exposed statements, sometimes found, sometimes not. Therefore, I inclined to circumscribe the opinion of relevant people. I have tried to address each of my visits an intimate and personal way. This record is going to be reflected throughout the whole film and it is vital to understand its contents

KEY WORDS

Documentary, humor, film, censorship, VAT, theater, television, public.

AGRADECIMIENTOS

A todos los amigos y demás allegados que me lo han puesto más fácil a la hora de afrontar este proyecto. A David Roldán y a Eulalia Adelantado, por su asesoramiento; y a Enrique Villén, por su respaldo humano.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN, REFERENTES.....	7
1.1. DOCUMENTAL “EL CULO DEL MUNDO”	7
1.2. PELÍCULA “MUERTOS DE RISA”	9
1.3. SERIE “¿QUÉ FUE DE JORGE SANZ?”	10
CAPÍTULO 2. PROCESO DE TRABAJO.....	11
2.1 PREPRODUCCIÓN.....	12
2.2 RODAJE.....	19
2.3. POSTPRODUCCIÓN.....	27
2.3.1. Montaje y edición.....	27
2.3.2. Grafismos.....	32
2.4. DISEÑO Y MAQUETACIÓN.....	33
2.5. PLAN DE DIFUSIÓN.....	34
CONCLUSIONES.....	35
BIBLIOGRAFÍA.....	37
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	38
ANEXOS.....	39
Anexo 1. Glosario de términos.....	40
Anexo 2. Trailer “No es cosa de risa”	42
Anexo 3. Documental “No es cosa de risa”	42
Anexo 4. Entrevistas en los medios.....	42

INTRODUCCIÓN

Por medio de este documento marco las inquietudes que me han permitido afrontar un proyecto de semejante magnitud tanto a nivel técnico como artístico. Considerando mis referentes, expongo de forma concisa una serie de propósitos para detallar la forma de llevarlos a cabo dentro del contexto en el que se han establecido, influyendo notoriamente a la hora de estructurar y desarrollar la narración.

He desglosado las diferentes fases del rodaje, analizando sus procesos y pormenores, así como las decisiones que escogí para resolverlos.

Finalmente describo mi intención de expandir este proyecto con el respaldo de un equipo de promotores profesionales con el que difundir el documental fuera del panorama académico.

"No es cosa de risa" es un compendio de entrevistas en las que he trabajado con la colaboración de un equipo de profesionales de la realización audiovisual allegados a mi persona.

La intención del documental se ha basado en un contraste de diferentes personalidades artísticas con respecto a la concepción de determinadas cuestiones vinculadas a las interioridades que conforman el ámbito del espectáculo, tomando como exponente crucial su vertiente sobre el género humorístico.

Los apremios surgidos durante los procesos de rodaje y edición constan con todo tipo de detalles en esta memoria, adhiriéndose a un anecdotario de resoluciones que se terciaron para asumirlos con la mayor coherencia posible.

El estilo de redacción aplicado a lo largo de este cuerpo teórico se corresponde también a un sumario de vivencias relatadas en algunos apartados a modo de diario de rodaje; siempre sumidos al desarrollo de unos objetivos, métodos y conclusiones encomendadas en el manual de estilo de la universidad.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El principal objetivo de este documental es exponer una sucesión de criterios enunciados a lo largo de un compendio de entrevistas entabladas con expresos intérpretes de la comedia, emprendida en distintas áreas de trabajo de cara al público como lo son la televisión, el teatro o la radio.

Ya desde la preproducción originé un claro afán por proyectar las perspectivas de ciertas figuras presentes en el sector mediático, cuyos diferentes puntos de vista alternados entre sí permitirían al espectador razonar sus propias conclusiones sin implantar focos de influencias exacerbadas. Es por ello que el azar y la improvisación han estado presentes durante toda la dinámica de rodaje. Partiendo de estas premisas, y a medida que los diferentes modos de ayuda se van desvelando, voy posicionándome de manera subjetiva, pues desconocía con qué me iba a encontrar y cuáles iban a ser las respuestas de los entrevistados.

Las reflexiones que manaron de mi experiencia directa, interpersonal y emocional derivaron en un segundo objetivo: combinar mis inquietudes como aspirante a cómico junto a la ingente experiencia de los veteranos curtidos en plataformas de dicha índole; con el fin de disipar consabidas incertidumbres planteadas por parte de los espectadores y de un servidor. Las fuentes y recursos fueron las entrevistas cometidas, de cuyo contenido sólo he incluido en montaje de cara a la exhibición una selección discurrida con especial atención en contribución a una premeditada agilidad visual y discursiva. Ambos factores me permitieron extrapolar lo grabado hacia una visión más aproximada a los fines señalados.

Comencé concertando las primeras entrevistas enmarcándolas dentro de sus respectivas localizaciones para después reunir el instrumental técnico con el que trabajaría la imagen del documental. Supuso una gestión ardua y repleta de demoras, pero de vital trascendencia. Una vez allí, contando con espacio, material y sujeto al que entrevistar, traté de adaptar la conversación a los propósitos conceptuales ya expuestos. Los primeros meses de rodaje se fraguaron en Valencia y el resto del metraje fue madurado en Madrid, adaptándome en todo momento a la disposición de horarios y lugares señalados por los entrevistados en cuestión. Cuando éstos respondían a concretar hora y lugar de recepción, rodaba encuentros de duración condicionada por sus agendas. También se aprovecharon ciertos intermedios para grabar los alrededores de la ciudad a modo de planos recurso con los que aligerar en montaje.

El cineasta Chris Patmore hace alusión al método de los “Tres Estadios” en su libro “Debutar en el cortometraje”:

Los tres estadios en los que consiste la elaboración de una película (preproducción, rodaje y postproducción) se cubren por separado [...] El número de funciones que puedas desempeñar depende básicamente de las características de tu película.¹

¹PATMORE, C. *Debutar en el cortometraje*. p. 18

CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN, REFERENTES

1.1. DOCUMENTAL “EL CULO DEL MUNDO”.

Dirigido por Andreu Buenafuente, este tratado sobre el humor insufla de un amplio despliegue de impresiones imbuidas en la mentalidad de distintos cómicos, examinadas a raíz de un conflicto inicial: la cancelación del programa “Buenas noches y Buenafuente”. Este hecho en cuestión suscita en el showman una airada crisis de identidad personal y profesional que tratará de canalizar mediante una recopilación de pareceres expuestos por parte de sus compañeros de profesión. Con la participación de allegados pronombres de la comedia como Berto Romero, Jordi Évole, o José Corbacho, “El culo del mundo” abarcará muchas de las cuestiones que conciernen al comunicador catalán nada más cumplir 30 años de carrera curtiéndose en formatos de entretenimiento.

Andreu Buenafuente: *El culo del mundo*, 2014.

El director entrevista a Berto Romero.

Andreu Buenafuente: *El culo del mundo*, 2014.

El director entrevista a Jordi Évole.



La primera característica formal que mentalicé en referencia a los bosquejos iniciales de mi ejercicio documental atiende a la personalización de la obra ‘El culo del mundo’. Andreu Buenafuente encuadra todos y cada uno de los contenidos que plasma en su narración ejerciendo como anfitrión presencial durante el transcurso de las acciones que acontecen secuencialmente. Su rol de autor se manifiesta sobre la narración a modo de voz en off, declaraciones frente a cámara y entrevistas entabladas con los miembros del reparto en las que su réplica se percibe de forma directa -dando respuesta a las pláticas- e indirecta -atendiendo a las enunciaciones de sus entrevistados-.

Otro de los aspectos que llamaron mi atención fue la clara apertura a la espontaneidad y a los diálogos distendidos. No obstante, cabe considerar que la desvoltura logística administrada por la productora del documental permitió que este punto pudiese ser manejado con la consecuente fluidez técnica. Por tanto, cotejando tal mérito estratégico frente a mi precario sistema de provisiones, me vi abocado a prever unas acotaciones de guión mucho más ceñidas en caso de que la espontaneidad no resultase apropiada y así servirme de estas como salvoconducto. Asimismo, la confianza que antecedió la relación de Buenafuente con respecto a sus contertulios no se daba en su inmensa mayoría en mis entrevistas.

Dado que ambos caracteres han sido acuñados por parte de un amplio abanico de críticos de la prensa como un registro narcisista y abandonado a la autopromoción más categórica; a lo que atañe mi trabajo procuré no servirme demasiadas referencias de este documental con tal de no compartir dichas abusiones y así evitar adulterar el mensaje de mi propio trabajo.

Por último, quisiera añadir que he sentido afinidad hacia la insistencia del director por mantenerse lo más apegado posible a la situación que le interesa y de la cual se encuentra rodeado en varios círculos de su oficio. A la hora de contar una historia, esta se impregna de las subjetividades más inherentes al creador. La misma intención de indagar en lo que se está relatando junto a la voluntad de conferirle coherencia y magnitud es lo que nos permitirá diferir entre la ficción más precisa y su provecho como soporte para referirse a la realidad.

A lo largo de todo este transcurso de realización me he centrado en mantener ese punto de vista imparcial, en muchas ocasiones imposible de moldear. Como he mencionado con anterioridad, la importancia la fijo en el continuo intento de transmitir la esencia de lo que ocurre. Esto no se traduce en una atención plena, sino en una reflexión continua sobre lo que está ocurriendo y pensar de qué manera se puede traducir esa tarea a un lenguaje visual.

En definitiva, me he tomado “El culo del mundo” como una apología del humor con la que aprender a promover mis encuentros con diferentes cómicos para después englobar un programa de preguntas contundentes sobre el tema.

El crítico Jordi Costa publicó en un artículo de El País que “El culo del mundo” abre un discurso impúdico del yo, donde el famoso en cuestión habla sin poder controlar las derivas de su egocentrismo. Tras numerosas conversaciones previas a la ideación de mi documental, se me advirtió categóricamente sobre este peligro, con el que tendría que lidiar a la hora de enfrentarme al diálogo con mis entrevistados, también envueltos por el ininteligible espectro de la fama. Por otro lado, Costa encumbra el documental “Comedian”, de Christian Charles, que, según él, *acababa desvelando relevantes secretos del oficio, al tiempo que dibujaba el universo de los monologuistas de club como una jungla bastante despiadada.*

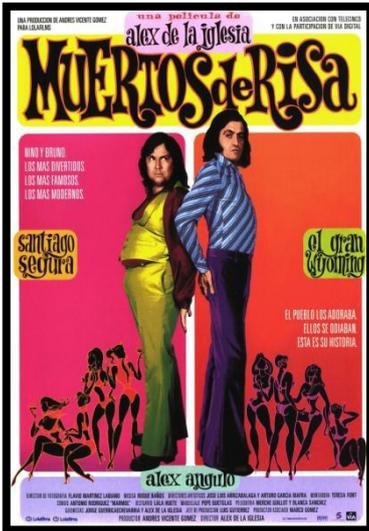
Aún así, me decanté por “El culo del mundo” para ser consciente del reverso del comediante, de la extensión peligrosamente megalómana de una parte de la farándula que existe y persiste en nuestro país. Al fin de al cabo, éste sería el campo de estudio al que destinaría mi documental: los trasfondos del espectáculo que reside en España.²



Andreu Buenafuente: *El culo del mundo*, 2014.
Cartel del documental.

² COSTA, J. *Autorretrato chanante*. EL PAÍS.

1.2. PELÍCULA “MUERTOS DE RISA”.



Álex de la Iglesia: *Muertos de risa*, 1998.

Cartel de la película.

El título “No es cosa de risa” hace alusión directa al entramado filosófico de una película escrita y dirigida por Álex de la Iglesia conocida como “Muertos de risa”, en la que se tratan las impurezas, trabas y diatribas que definen las interioridades del espectáculo en todos sus campos. Con esto pretendo enunciar que, pese a encontrarme estudiando condicionantes que giran en torno al oficio de la comedia, el documental no causa precisamente ningún tipo de argumento hilarante o enunciados que inciten a la comicidad. Prácticamente similar a la película de Álex de la Iglesia.

Dicho esto, quisiera desentramar a groso modo las ideas que profesa esta película para clarificar las concavidades con las que lidian muy a menudo los artesanos del espectáculo.

Una de las frases más enfáticas de la película es: *“Esto del humor no tiene ninguna gracia”*.

Sus protagonistas son Nino y Bruno, dos humoristas condenados al éxito más estruendoso en una España marcada por los cambios sociopolíticos, la televisión y un continuo vaivén de tendencias. Éstos se conocen en un indecoroso bar de carreteras situado a escasos kilómetros del pueblo donde residen. Nino es el camarero del lugar y Bruno un pobre aficionado al canto que no para de homenajear sobre el estrado a Nino Bravo. Tras el cierre del tugurio, Nino convence a Bruno para probar suerte en un casting ofertado en Madrid donde buscan artistas para actuar en televisión. Tras ser rechazados en la ciudad, allí se topan con un ávido cazatalentos que intuye cierto atisbo de talento en ellos digno de explotar. Dicho individuo les moverá de bolo en bolo para ir perfilando el duro diamante de la comedia antes de dar el salto a la fama. Conforme van adquiriendo notoriedad, Nino y Bruno caen paulatinamente en un pozo de envidias, rencores y demás asperezas personales que verterán de forma irrefrenable en sus peripecias como comediantes. En ese momento descubren que, cuantas más brusquedades vuelcan sobre el escenario, mayor es su acogida por parte del público. Del mismo modo, cuanto más éxito obtienen, más se odian el uno al otro.

Esta historia vehicula muchas de las particularidades que me llevaron a trabajar en mi documental. Dejando al margen el histrionismo y el exceso tan típicos en el cine de Álex de la Iglesia, observamos que Nino y Bruno son el baluarte de una conjetura bastante evidente: El humor trae consigo una dosis irrevocable de dolor y franqueza. En “No es cosa de risa”, intérpretes como Juan Echanove, o Moncho Borrajo mencionan los gajes más abruptos del productor que lucha por rentabilizar una función para el disfrute de 400 espectadores, o del individuo que sale entre vítores de un teatro para terminar desolado en un hotel alejado a kilómetros de sus seres y ambientes más afines.

1.3. SERIE “¿QUÉ FUE DE JORGE SANZ?”.

“¿Qué fue de Jorge Sanz?” en una serie escrita y dirigida por David Trueba para Canal +. Ésta responde a la misma conveniencia referencial de la que me he beneficiado con “Muertos de risa” para hilvanar mi documental: dar a conocer los conflictos internos del actor con la ayuda de la ficción.

La miniserie de seis capítulos relata los entresijos cotidianos del otrora prolífico actor Jorge Sanz. Éste aparece como un comediante venido a menos, obligado a aceptar papeles de poca monta para poder subsistir mientras su vida personal se halla inmersa en el desastre.

David Trueba: *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, 2006.
Cartel promocional.



Cada entrega forja una hábil hibridación entre la realidad y la ficción, rondando los mismos parámetros argumentales que ‘Extras’, ‘The Comeback’ o ‘Curb your enthusiasm’, espacios televisivos que han elaborado por igual ese retrato del cómico excéntrico y abrumado por el éxito.

Es esa reciprocidad entre realidad y ficción la que me permitió adoptar un enfoque distinto a la crónica que plantea “Muertos de risa”, pues, teniendo en cuenta que la película está ambientada en la época de la transición española, la serie urde la acción en la contemporaneidad. Por otro lado, “Muertos de risa” persigue un registro mucho más paródico, mientras que la serie de David Trueba confunde intencionadamente al espectador presentándole hechos reales impregnados de guión. La inmensa mayoría de las entrevistas de “No es cosa de risa” denotan a mi entender esa mezcla entre lo que nos quieren contar y entre lo que no sabemos. Por ejemplo: ¿El 21% de IVA es una imposición únicamente enlosada al sector cultural o repercute también en otras divisiones? En el testimonio de Juan Echanove podemos entrever cómo nos ilustra sólo una parte de las circunstancias que construyen la actual controversia.

CAPÍTULO 2. PROCESO DE TRABAJO

En esta sección describo detalladamente todo el procedimiento que he seguido para materializar el documental, desde los esbozos originarios hasta los períodos más afanosos en cuanto a tratamiento estético y formal. También desglosaré el modelo de entrevista empleado para refrendar la línea ensayística en la que me he mantenido a lo largo del rodaje.

2.1. PREPRODUCCIÓN

La fase de preproducción está dividida en dos etapas. La primera de ellas tuvo lugar en Valencia. La segunda constituye la continuación del rodaje más madurado, pactado enteramente en Madrid.

Mi proceso de trabajo arranca mediante una serie de ideas previas a modo de bosquejo sobre el tema que quería rodar, pues ya supe muy tempranamente que el trabajo debía acarrear técnicas audiovisuales. Ya cuando empecé a concebir ocurrencias para un proyecto final de carrera durante el último tramo del tercer curso, dividí mis intereses entre hacer un cortometraje de ficción o un documental, convicción que despertó en mi cabeza nada más descubrir “El culo del mundo”. Éste último sería el incentivo claro a la hora de decantarme por el género de mi obra audiovisual.

Fue entonces cuando a principios de septiembre de 2014 redacté en una hoja mi propuesta, inculcada en gran parte tras el visionado del documental de Andreu Buenafuente. El comunicado adjuntaba la siguiente nota:

<<Mi idea es realizar un documental que gire en torno a la profesionalización del artista en el mundo del espectáculo. Para abordar este tema en cuestión, me he propuesto llevar a cabo una serie de entrevistas a determinadas figuras consagradas dentro de dicho ámbito, y así analizar algunas de las cuestiones que ocupan la mentalidad de los que se desenvuelven en él para así nutrir el entendimiento de los que desean desempeñar estos cargos en el futuro.

Si he decidido encontrarme con creativos afamados es debido a que éstos se hallan de una forma u otra en una situación perseguida por la inmensa mayoría de los aspirantes: el reconocimiento. Dentro del ya introducido tema inicial, en este documental también trataré de estudiar la relevancia del reconocimiento del artista no como una exaltación de su propio ego, sino como un factor muy a tener en cuenta en caso de que éste quiera que se le vuelva a llamar para seguir trabajando. En esencia, esa es su auténtica motivación. Conversaré acerca de ello con reconocidas personalidades de nuestro panorama cultural. A algunos de ellos les he podido entrevistar en mi programa de radio. A otros trataré de acercarme solicitando la ayuda de sus círculos más allegados, con los que sí mantengo una relación más estrecha.

En España apenas quedan productoras solventes. El 21 % de IVA cultural ha denigrado por completo las salas de cine y de teatro tal y como las conocíamos. Las cadenas de radio y de televisión han caído en una reiteración en cuanto a sus formatos de lo más aborrecible, además de permanecer adscritas a una dependencia política y comercial casi enfermiza. Internet se ha convertido en la plataforma del entretenimiento por antonomasia. Uno no sabe adónde ir, ni con quién hablar, ni tan si quiera a qué frentes debe aspirar cuando quiere dedicarse a una carrera de semejante inestabilidad.

El que estudia ingeniería es para ser ingeniero, el que estudia derecho es para ser abogado... ¿Pero y el que estudia Bellas Artes, Artes Escénicas, o Comunicación Audiovisual? ¿Cómo encauzar tal ambigüedad de cara a nuestra propia profesionalización? Sin querer abarcar o analizar la mundología del show-bussiness en un sentido genérico o categórico, sí me he planteado pasar por algunos de sus aspectos más notorios desde el punto de vista de aquellos pronombres que más tiempo han tenido para dedicarse por entero a esta industria.>>

Tras unas cuantas semanas razonando estas palabras y el significado que encerraban en sí mismas, terminé acotando algunas de las pretensiones que propuse en el texto que acabo de incorporar a esta memoria. Para empezar, no situaría mi punto de mira de un modo totalitario en el mundo del espectáculo. Si lo hacía, sería atravesando ciertos campos como el teatro.

Más adelante, procedí a la búsqueda de personalidades dedicadas al arte del espectáculo a las que poder entrevistar. Ser locutor de radio me ha facilitado el estrechar lazos con determinados iconos del entretenimiento con los que poder contactar para estudiar la posibilidad de que colaborasen en este proyecto. Uno de los dilemas principales fue esclarecer si estas personas debían tratarse de entes reconocidos en el panorama mediático o sencillamente tenían que ser meras identidades vinculadas de alguna manera a las disciplinas interpretativas. Mientras que las figuras más consagradas, además de aderezar una promoción llamativa para el documental, es cierto que su situación de primacía a lo que la popularidad y la abundancia de trabajo se refiere, podría arraigar declaraciones más tímidas y, por tanto, mucho menos precisas e interesantes. En contraposición, todas aquellas personas no envueltas en ese cerco de prosperidad propinarían declaraciones desprovistas de compromisos o de cualquier otra repercusión mediática.

Pese a ello, decidí optar por lograr un contraste entre la experiencia de los más experimentados y mis inquietudes como principiante. Y lo cierto es que las personas más avezadas son indudablemente las que perduran como consagradas por una sencilla obviedad: el hecho de triunfar, les ha hecho existir y persistir en el oficio. De hecho, ese es uno de los temas a tratar en el documental. Aún así, también entrevisté a gente no exactamente envuelta en la popularidad, al menos, en su sentido de reconocimiento masivo.

Mi última decisión en cuanto al conjunto de preguntas que utilizaría se basó en un esquema estándar transferible a todos los entrevistados, permitiéndome alguna pregunta más que surgiera durante la conversación o que creyese conveniente dentro de la perspectiva de la entrevista.

- ¿Se aprende más sobre la interpretación de comedia sobre un escenario o sobre un set de rodaje? ¿Y en qué área experimentáis mayor sensación de libertad en términos creativos?
- Mientras que en el teatro se aprende trabajando para gente diferente cada día, en la televisión uno se muestra ante un mismo target. ¿Cómo os enfrentáis a cada tipo de recepción?
- ¿Cuál es el mayor atractivo de vuestro oficio?
- ¿Los formatos de segunda división (radio, televisión, teatro, cine, etc.) podrán sobrevivir a la precariedad?
- ¿Cómo os está afectando el 21% de IVA cultural?
- Explícame la diferencia que hay entre la fama y la popularidad, ya que la primera concierne a un fenómeno efímero y lo otro a un reconocimiento labrado a partir de un oficio labrado durante años.
- ¿Cómo distinguir a las personas que se acercan a ti por mera admiración hacia tu trabajo de las que tratan de sacar provecho a tu prosperidad profesional? ¿Es el ego un tejido con el que protegerse del segundo sector?
- Es obvio que habéis pasado de ser observadores a ser observados. ¿Cómo ha influido la irrupción de las redes sociales en ese aspecto?
- ¿Cómo vivías antes la censura y de qué manera se ha extrapolado a día de hoy?
- ¿Ha sido fácil la inclusión del cómico en otras disciplinas como la cinematografía? ¿Corre el peligro de ser catalogado en un solo registro?

Fue entonces cuando el 11 de octubre de 2014 pude contactar con un acreditado representante de con el que estipulé el que sería mi primer encuentro: el actor Enrique San Francisco, quien permanecería ese mismo fin de semana en el Teatro Olympia de Valencia representando su monólogo "La vida según San Francisco".

Quedar con Enrique no fue fácil. Y poder conducir una entrevista en condiciones, mucho menos. Se aunaron varios factores no previstos -los cuales serán expuestos en el siguiente apartado- y que tendría muy en cuenta en próximas sesiones de rodaje. A nivel de preproducción las dificultades se limitaron a la premura del entrevistado, pues éste tan sólo me concedió cinco minutos de entrevista que tuve que aprovechar en medio de un frenesí inspirado por los nervios del primer día de rodaje más la desafortunada insistencia del personal adjunto que apresuraba al artista para partir rumbo al teatro, ya que empezaba su función en una hora aproximadamente. Lo cierto es que estos asistentes no pudieron acoplar mi entrevista a cualquier otro hueco disponible en la agenda de Enrique. Conté con el respaldo de dos operadores provistos de sus propias cámaras: dos Canon 5D con sus respectivos trípodes.

Casi dos meses más tarde concertaría un encuentro con mi segundo colaborador: el showman Moncho Borrajo. Éste permanecería dos semanas en el Teatro Talía de Valencia con su obra “Yo, Quevedo”, por lo que el margen de maniobra fue mucho más amplio y fácil de acordar. Para citarme con él, decidí presentarme el 19 de noviembre en la rueda de prensa sobre la obra que dio en el mismo teatro. Su asistente de prensa por entonces sería quien me facilitaría el acceso al artista, pese a que ya mantuviese con él una relación de amistad labrada a raíz de nuestras colaboraciones conjuntas en diversos programas radiofónicos. No era la primera vez que iba a entrevistarle, por lo que esta vez contaba con más tablas a mi favor. Además, Moncho Borrajo siempre ha atendido a los medios con total paciencia y entereza, sin ningún tipo de apremio que pueda precipitar ya fuera mi tarea o su intervención. La sesión de rodaje fue programada para el 27 de noviembre. Esta vez me haría con una videocámara Panasonic AG-AC90 por medio del sistema de préstamos vigente en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.
Foto Making of de la entrevista a Moncho Borrajo.



Justo tres días después, sin ningún tipo de mediación con representantes o segundas personas, quedaría con el cómico Juan Muñoz, recordado como uno de los componentes del dúo “Cruz y Raya” que compuso junto al también aplaudido José Mota. Mi relación con Juan también es cercana, así que no tuve más que llamarle para poder sopesar su colaboración. Supe que llevaría su monólogo esa misma semana al antológico local de monólogos “Ópera”, ubicado en Valencia.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.
Plano recurso “Ópera”.



Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.
Plano recurso Juan Muñoz.

La noche anterior a la entrevista conté con la autorización de su gerente para poder tomar unas imágenes del show que poder emplear cuando llegase la fase de montaje. El rodaje de la entrevista sería emplazado en el Hotel La Playa de La Pobra de Farnals, donde también actuaría el entrevistado para un colectivo privado. De nuevo conté con la videocámara Panasonic de la Facultad y con una Canon 550D traída y manejada por una compañera.

Entrando ya al 2015, un viaje de trabajo a Bruselas y otro cargo como auxiliar de producción en una película de Álex de la Iglesia me mantuvieron más de un mes alejado del contorno universitario, por lo que apenas pude dedicarme por entero a la realización del documental.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.
Foto Making of de la entrevista a Juan Muñoz.



Aún así, intenté sacar partido en beneficio del mismo nada más disponer de algún día libre en el rodaje. Madrid es el epicentro del tipo de actividades que trato en mi documental, por lo que no podía dejar pasar la oportunidad de grabar las que pudiese.

Remití correos y llamadas a más de treinta artistas de la farándula como Santiago Segura, Dani Rovira, Pepe Viyuela, Carlos Areces, Eduardo Casanova, José María Íñigo, o Alaska, entre otros. Algunos confirmaron mi petición, mientras que otros no se encontraron en disposición de acceder, o sencillamente no llegamos a cuadrar una fecha por discordancia de horarios.

El 17 de marzo me presenté en el estudio donde se graba el aclamado programa de televisión “El Hormiguero”, el cual emite Antena 3 de lunes a jueves. Como Pablo Motos obvió por acumulación de trabajo la propuesta de colaboración que le envié por correo, decidí encontrarme con él en persona a las puertas del plató y así sugerirle la participación *in situ*. Su respuesta fue afirmativa, y concertamos la entrevista en las oficinas de su productora para el día siguiente, nada más terminar con el programa de aquella noche. Me adjudicó amablemente 10 minutos. Conté con la inestimable colaboración de una fotógrafa también familiarizada con conocimientos de comunicación audiovisual. Trajo una Canon 7D y un foco de 1000w para iluminar.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Fotos Making of de la entrevista a Pablo Motos.



El 22 de marzo me dirigí junto a mi amigo el realizador y reportero Miguel Romero a La Chocita del Loro, un café teatro ubicado en Gran Vía donde nos habíamos citado con el humorista Santi Rodríguez. Nos concedió 10 minutos de entrevista antes de comenzar su monólogo en el recinto. Dado que ya nos conocíamos anteriormente tras organizar una gala benéfica en la Universidad Politécnica de Valencia, no tuve más que llamarle para poder plantearle su aportación al proyecto. Miguel grabó con su propia cámara, una Sony NEX-FS700.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.
Foto Making of de la entrevista a Santi Rodríguez.



Con la ayuda de Miguel llevé a cabo una entrevista más en Madrid. En la librería y cafetería “8 y medio” rodé una hora de conversación con el escritor y crítico de cine Iván Reguera.

Apalabré más entrevistas con otros artistas sin llegar a determinar fechas ni lugares de encuentro. Conté con el beneplácito de Eduardo Casanova, Carlos Areces, José María Íñigo y Alaska, pero al haber cumplido con mi cometido como meritorio en la película de Álex de la Iglesia y tener que regresar a Valencia sin prácticamente poder adquisitivo con el que poder reanudar mi estancia en Madrid, nunca llegué a consolidar la colaboración de estas personas.

Contra todo pronóstico, de vuelta a Valencia tuve dos entrevistas más. El actor Enrique Villén me facilitó el contacto de su buen compañero de profesión Juan Echanove, quien se encontraba en el Teatro Olympia de Valencia produciendo, dirigiendo y representando la obra “Conversaciones con mamá”. Le llamé y quedamos en grabar la entrevista el 25 de abril en el propio escenario sobre el que salía a actuar cada día. Con Carlos Latre contacté por medio de un proceso más protocolario. Me hice con el teléfono de su representante desde la oficina de prensa del mismo Teatro Olympia, donde iba a encarnar una función de dos horas en homenaje a sus 15 años de carrera. La entrevista se grabaría el 13 de junio en el hotel donde se hospedó durante aquellos días: AC Colón Valencia.

La planificación de dietas y traslados se solventó en todo momento recurriendo a unos fondos básicos sustentados en mis propios ahorros personales. Fundamentalmente, tanto yo como mi equipo técnico nos movíamos de un lugar a otro en transporte público, viajando en metro hasta los espacios de rodaje cargando con el material de grabación.

Chris Patmore aboga que *los primeros gastos ineludibles deben emplearse en equipo y material y que el otro gasto a computar es el que se invertirá en el equipo. Aunque éste trabaje gratuitamente, habrá que pagar sus dietas y desplazamientos, buscando el salario mínimo que le correspondería a cada uno según un convenio de colaboración con posibilidades de remuneración preestablecido. El coste normal de tiempo o los servicios prestados se conoce como pago en especies. Es un concepto muy útil si se pretende obtener una beca o una subvención, pues se computa como parte de tu contribución económica al proyecto.*⁴ Siguiendo esta instrucción, pacté el susodicho acuerdo con mis colaboradores acostumbrados.

Volviendo a la redacción de las entrevistas, de camino a cada sesión de rodaje siempre traté de seguir las reglas postuladas por Glynis Marie Breakwell en su libro “Cómo realizar entrevistas con éxito”, el cual también me ha servido de antemano en mis audiencias radiofónicas. Las dos reglas de mayor predilección para mí son estas:

1 - Animar la autoevaluación: Le piden que reflexione sobre sus objetivos, aptitudes y problemas actuales; y, por lo tanto, le permiten centrarse de una forma más clara y concreta en aquellos aspectos de sus actividades entrevistadoras que debería cambiar

*2 - Descubrir estereotipos y falsas ideas: El tema de las entrevistas está plagado de toda clase de prejuicios.*⁵

Los temas de mi entrevista respondían a mis inquietudes personales:

- Los comienzos: Por captar la perspectiva de alguien experimentado que me asesore con respecto a mis incursiones en el ámbito.
- La relación con el público: Por tomar conciencia del papel del público.
- La popularidad: Por conocer la distorsión del entorno de un artista en el momento en el que alcanza el reconocimiento.
- La censura: Por prever el posible sistema de restricciones con el que me puedo encontrar.
- El 21 % de IVA: Una de las restricciones más abruptas a tener en cuenta dentro del anterior apartado

⁴ PATMORE, C. Debutar en el cortometraje. p.32.

⁵ BREAKWELL, GM. *Cómo realizar entrevistas de éxito*. p.20.

2.2. RODAJE



Panasonic AG-AC90 y Canon 550D; cámaras empleadas durante el rodaje.

Una vez descrita y mentalizada la unidad de preproducción, me dispuse a concretar un flujo de trabajo que me permitiese asegurar la conservación del metraje. Reuní aproximadamente 100Gb de capacidad para realizar las grabaciones durante el día. Estos 100Gb estaban repartidos en cinco tarjetas de memoria flash de alta velocidad, de 90mb/s. Cada vez que una tarjeta alcanzaba el máximo de su capacidad, ésta se almacenaba boca abajo dentro de un tarjetero. De esta manera distinguí rápidamente y sin ningún tipo de marca las tarjetas usadas de las vacías. Cada noche volcaba el material rodado a un disco duro de 2Tb de capacidad. Una vez almacenadas, realizaba una copia de seguridad del disco duro en otro de idénticas características en un segundo disco duro. Una vez realizada la copia de seguridad del disco, fui insertando una a una las tarjetas de memoria en la cámara para formatearlas y dejarlas listas para usar en posteriores sesiones de rodaje. Esto me permitió conservar el 100% de las capturas sin ningún tipo de anomalía en los archivos.

Mi equipo de instrumental auxiliar habitual fue el siguiente: 4 tarjetas de 32 Gb, 1 tarjeta de 64Gb, 2 baterías Canon, reflector, 2 trípodes, videocámara Panasonic AG-AC90, Canon 550D, Sony NEX-FS700, portátil y disco duro externo de 1TB. Con las cinco tarjetas y cuatro baterías tendríamos suficiente para grabar el día completo, mientras que el reflector serviría para rebotar la luz en las entrevistas y realizar posibles fotografías. Los trípodes servirían para componer panorámicas y la mayor parte de los planos. El ordenador y disco duro servirían para obtener copias de seguridad a diario y vaciar las tarjetas de cara a próximas sesiones de rodaje.

Sony NEX-FS700; cámara empleada durante el rodaje.



Como director de fotografía, la elección del formato de vídeo y compresión fue complicada, pues tan solo disponía de dos configuraciones posibles que coincidieran en ambas cámaras: 1920x1080p 25fps h264 o 1280x720p 25fps.

Decidí grabar a 1280x720 a 25 fps. De esta manera trabajaría en modo de Alta Definición normal y corriente. Grabaría enteramente, sin cortes ni tomas.

Nuestra primera sesión de rodaje sería llevada a cabo en el Hotel Xenator de Valencia, donde se alojaba el primer declarante con el que me cité para arrancar la grabación del documental: Enrique San Francisco. Me surtí de dos operadores de cámara con los que poder almacenar una serie de planos y contraplanos en los que también se me vería a mí como dirigente de la entrevista, siguiendo el método de Andreu Buenafuente en "El culo del mundo". Resultó un registro indudablemente televisivo e innecesario para este tipo de documental, tal y como descubrí ese mismo día. Las razones que me llevaron a llegar a esa conclusión tenían que ver tanto con la configuración de los planos como en el tempo empleado en su montaje. Si realizamos un decoupage del primer montaje de la entrevista, observaríamos cómo la primera relación de planos y contraplanos en conjunto a otras imágenes transcurre de forma rápida para después pasar a un punto sostenido por un solo plano máster de hasta tres minutos de duración. El motivo por el que en ese lapso de tiempo no se pudieron combinar otro tipo de planos es debido a que los operadores de cámara fueron cambiando de posiciones continuamente y éstas apenas sirvieron como tiros de cámara propicios para el montaje. Además, este método de rodaje me sería inasumible en posteriores rondas de entrevistas. Esto es debido a que no siempre contaría con especialistas de cámara que me ayudasen y el patrón estético del documental correría en peligro de resultar incongruente en caso de que no fuese capaz de adaptarlo en otras ocasiones. Preferí optar por un estilo de rodaje más estático y conciso con el que pudiese manejarme de forma liviana en situaciones más aparatosas.

La premura del entrevistado hizo que apenas pudiera acomodar un ambiente distendido o atrayente. Para más inri, el plano máster con el que se captaron sus declaraciones sufrió una clara sobreexposición de blancos de difícil resolución en postproducción, como explicaré más adelante.

Como he indicado anteriormente, empleé planos inspirados en pautas televisivas. Delimité planos medios y generales con los que poder ofrecer al espectador una visión global y sincronizada del espacio en el que nos encontrábamos. En cuanto a la toma de sonido, tanto Enrique como yo llevamos micrófonos de solapa colocados en nuestras camisas, conectados a una petaca que situaríamos en la parte superior trasera de nuestros pantalones, captando unos diálogos nítidos y depurados, libres de cualquier acople quebrado que distorsionase el entendimiento de la conversación.

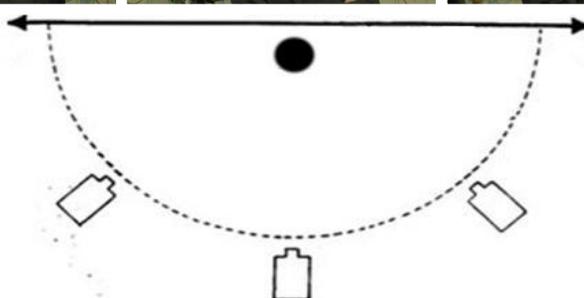
Con Moncho Borrajo todo se cumplió según lo previsto. Esta vez me encontraba yo solo, sin ningún auxiliar u operador que pudiese resguardar mi ocupación frente a la entrevista. Sin embargo, teniendo el tiempo a mi favor y una opulenta batería de preguntas que lanzar, pude cumplir el trabajo con creces. Pude permitirme el cambiar de posición de cámara sobre el eje donde se hallaba el entrevistado en un par de ocasiones para componer planos abiertos, cerrados y de distinto ángulo. Borrajo no tenía que esperar más que unos pocos minutos entre un cambio de plano y otro. En total estuvimos una hora hablando. Y esta vez sí pude coordinar la entrevista pasando por todos los puntos que me interesaban contener. Moncho Borrajo es un personaje público caracterizado por su ligera elocuencia y una incorrección política de la que sabía que saldría muy favorecido en términos de veracidad periodística.

El tipo de plano no varió notablemente. En torno a un plano general inicial del entrevistado, fui situándome de un extremo del espacio a otro en relación al eje visual que me incumbía, tomando imágenes más abiertas o cerradas del artista, sin sobrepasar los límites del plano medio. El sonido fue recogido con un micrófono de pértiga adherido a la videocámara. La toma se cogió con claridad, pero con un ligero eco no previsto que más adelante me replantearía corregir en postproducción.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.
Foto Making of de la entrevista a Moncho Borrajo.



Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.
Diferentes planos de la entrevista a Moncho Borrajo, con el tratamiento de eje pertinente



Aún sin confiar plenamente en mi presencia dentro de cuadro como delegado de las entrevistas, con Juan Muñoz establecí un plano conjunto en el que se nos vería a ambos figurando la acción. Con Moncho Borrajo sólo pude sacar imágenes de él respondiendo a mis preguntas, dado que yo mismo era quien se encontraba manejando la cámara además de formular las preguntas. Puesto que a la hora de ver a Juan contaba con una compañera al manejo de una Canon 550D auxiliar con la que tomar varios encuadres mientras que la Panasonic tomaba el plano conjunto sin ser movida de su eje, esta vez sí decidí formar parte de la acción. Ella se situaría a un costado del bar donde nos encontrábamos para coger otra serie de planos conjuntos y un primer plano de Juan dirigiéndose a mí.

La toma de sonido fue almacenada por medio de un micrófono de pértiga sostenido por una pieza incorporada a la videocámara Panasonic. Estuvimos charlando media hora y el encuentro resultó cordial y desenfadado, aunque pobre en iluminación, debido a que en esta ocasión nos fue complicado trasladar entre dos personas el material de iluminación pertinente, comprendido por focos de amplia extensión, alargadores, etc.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.
Entrevista a Juan Muñoz.



La noche anterior rodé el monólogo que ofreció al público de Ópera, Valencia. El rodaje fue acarreado bajo un planteamiento circunscrito de lleno a la dinámica de un reportaje. Conforme Juan iba desplegando sus recursos humorísticos, yo fui recorriendo con la videocámara Panasonic los rincones del local tratando de no perturbar la atención y disfrute de los asistentes que allí se encontraban.

Allí también pude tomar declaraciones a Fernando Esteso, a quien encontré de imprevisto en el lugar. Se encontraba disfrutando del espectáculo como espectador, pero pronto subiría al escenario a sumarse a los gags de Juan.

La entrevista que realicé a Pablo Motos en las oficinas de la productora de 7 y acción pudo ser rodada gracias a mi desafortunada perseverancia a la hora de solicitar su presencia en el documental y la incorporación inmediata de Sheila Rodríguez, fotógrafa profesional.

Uno de los operadores de cámara que solía ayudarme me comunicó a pocas horas antes de la entrevista que no podría trasladarse hasta los estudios donde íbamos a rodar. Fue entonces cuando contacté con un amigo fotógrafo para consultarle si podría cubrir el encuentro, o bien si conocía a alguien en Madrid que pudiese hacerlo. Él estaba en Toledo, pero le comenté la situación a una compañera suya, que terminaría desplazándose amablemente hasta las oficinas donde grabaríamos.

El amplio complejo de seguridad establecido en el edificio era estricto e imponente, por lo que tuvimos que esperar una hora para poder introducirnos en la productora y acceder a Pablo. Asimismo, un aluvión de seguidores del programa permanecía expectante a las puertas del recinto con tal de hacerse una foto con él y los colaboradores del programa. Temí que tal desbordamiento de fanáticos eclipsase mi encuentro con Pablo, ya que él es asiduo a hacerse fotografías con todos tras su exhausta jornada de trabajo, la cual se fragua entre las 8 y las 22:00h. Durante nuestra larga espera, mi compañera y yo estuvimos hablando acerca de cómo podríamos sobrellevar la realización de la entrevista, pero nos sería difícil al desconocer la distribución de las oficinas donde se llevaría a cabo. Ella trajo su Canon 7D, una cámara fotográfica digna para la grabación de vídeo. También consiguió un pequeño foco con el que hacer incidir la luz sobre el espacio o el entrevistado en caso necesario. Empecé a pensar que Pablo se encontraría indispuesto después de un duro día de exposición al público, pero finalmente pude hacerme con el atrevido del programa, a quien ya conocía de anteriores visitas a la productora. Él nos ayudó a Sheila y a mí a adentrarnos en las oficinas para dar con Pablo. Una vez éste terminó de desmaquillarse atendió generosamente la citación que habíamos concordado el día anterior.

Se sentó a un lado del sofá y yo a su derecha. Como quisimos aprovechar al máximo nuestro tiempo con él y tampoco contamos previamente con demasiado tiempo para discutir aspectos de rodaje, procedimos *ipso facto* con la entrevista, que duraría unos 15 minutos, sostenida en un plano conjunto y único. El foco nos sería de gran ayuda para poder alumbrar a Pablo.

Nada más acabar y agradecer el gesto a Pablo, mi compañera bajó a toda velocidad al exterior donde todavía se encontraban esperando los fanáticos de "El Hormiguero" para poder captar el momento en el que Pablo se fotografiase con ellos. Esto fue debido a que uno de los temas a tratar tanto en la entrevista como en el documental fue la popularidad, y fue ella misma la que supuso que recoger un instante así sería de interés a nivel de montaje. Su trabajo fue impecable.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Imágenes de archivo de la entrevista a Pablo Motos.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Entrevista a Pablo Motos.



Al día siguiente, el operador de cámara Miguel Romero y yo nos citamos con Santi Rodríguez en La Chocita del Loro. Grabamos la entrevista en el hotel adjunto que se encuentra al lado del local de Gran Vía.

La entrevista fue rápida teniendo en cuenta que el encuentro tuvo lugar minutos antes de su monólogo, pero bien ejecutada en su realización por parte de Miguel. Tomó planos medios cortos y largos para centrar la atención en las declaraciones del artista. Aún pudo hacerse con un par de planos conjuntos en los que también se me veía a mí haciéndole las preguntas, manteniendo el peso de la imagen en el rincón donde se encontraba el cómico. Volvimos a contar con un micrófono de pértiga de fácil incorporación a la cámara, cuyo radio de alcance resultó satisfactorio.

Para aprovecharnos del escenario y de la figura que nos ocupaban en esta entrevista, pedimos permiso a Santi para grabar parte de su espectáculo más la recepción del público al terminar el show, similar a lo que hicimos con Pablo Motos a la salida de "El Hormiguero".

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Entrevista a Santi Rodríguez.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Imágenes de archivo de la entrevista a Santi Rodríguez.



Al terminar el trabajo supimos de esta sesión sacaríamos en montaje más provecho de las imágenes de archivo tomadas antes, durante y después del espectáculo que de la entrevista en cuestión.



Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Foto Making Of de la entrevista a Iván Reguera.

Más adelante me cité con el escritor y crítico de cine Iván Reguera en la librería Ocho y Medio. Contando con la autorización de sus regentes, Miguel Romero y yo hicimos que se sentase en un amplio sillón. El lugar contaba con una decoración repleta de elementos vinculados a la cinematografía. Nos resultó más que apropiado, dado que esta entrevista en particular trataría sobre la incursión del cómico en producciones fílmicas. También debatiríamos sobre las inestabilidades del mundo del *showbusiness* y los medios. Trabajamos tan sólo dos planos medios cortos en correspondencia al registro más conocido de la entrevista de documental. El sonido sería recogido con un micrófono de mano que sostendría yo a una distancia lo más próxima a Iván, sin llegar a entrar en cuadro.

En este caso concreto, dado que las valoraciones del entrevistado gozarían de un punto de vista diferente al de los demás entrevistados dada su situación profesional como crítico y no como artista, decidí redactar una entrevista distinta al esquema confiado en anteriores sesiones. Se rigió por las siguientes preguntas:



Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Foto Making Of de la entrevista a Iván Reguera.

- En este negocio se distinguen dos tipos de personas: los que quieren trabajar por vocación y los que quieren trabajar por distinción, es decir, los que pasan de esa vocación y van directos a un juego de dualidades morales muy peligroso con tal de hacerse reconocidos. ¿Cómo es posible sobrevivir al bullicio sin ser pisoteado?
- ¿Qué crees que es mejor: someterse a las reglas del juego o saltárselas y rebelarse para terminar arrinconado?
- ¿Estamos tocando la fibra del porqué decidiste no dedicarte más a este oficio? Luego pasaste a la docencia y a la crítica. ¿Qué licencias adquiriste y cómo repercutieron en tu vida?
- En tu última novela expones con muy mala leche toda esa decadencia creativa y ética. ¿Esto se puede canalizar sanamente sin que te veten?
- ¿Crees que la cultura no se mete en política salvo para dar la razón al Estado y éste no se mete en cultura salvo para subvencionarla, premiarla y darle honores?



Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Entrevista a Iván Reguera.

De nuevo en Valencia, me facilitaron el teléfono de Juan Echanove. Le entrevisté en el Teatro Olympia de Valencia transfiriendo el mismo registro de planos que en la entrevista a Iván Reguera: Un plano medio largo y otro plano medio más corto. Grabé yo sólo con la Panasonic prestada por la Facultad y el sonido fue tomado con un micrófono de pértiga incorporado a la pieza de la misma. Fue en esta entrevista en la que descubriría el mejor funcionamiento y equilibrio de este tipo de carácter estético, mucho más tradicional, pero consecuentemente efectivo si nos referimos a la focalización del contenido de la entrevista.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Pruebas de cámara para la entrevista a Juan Echanove.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Entrevista a Juan Echanove.



Más tarde, el Teatro Olympia me encomendaría un reportaje promocional sobre Carlos Latre con motivo de su representación teatral "15 años no es nada". Con el consentimiento del artista, aproveché la ocasión para ampliar un repertorio de preguntas al margen de las vinculadas a la difusión de su espectáculo. El sistema fue calcado con el que operé frente a Echanove: Planos medios con la videocámara y el micrófono de pértiga incorporado para tomar los audios.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Foto Making Of de la entrevista a Carlos Latre.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Entrevista a Carlos Latre.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Entrevista a Carlos Latre.



También me beneficiaría de las imágenes que cogería para el reportaje del espectáculo en sí en provecho de planos recurso con los que montar la entrevista. A mitad del encuentro comenzó a llover y tuvimos que resguardarnos del agua bajo una terraza cubierta por un tejado.

Pese a tener la oportunidad de reanudar la fase de rodaje grabando a más artistas, consideré que la compilación de entrevistas ya me aseguraba un material más que contundente para iniciar el proceso de montaje.

2.3. POSTPRODUCCIÓN

En aras de presentar el Trabajo Final de Grado y de obtener determinados permisos he resuelto un proceso de postproducción provisional. He procurado mantener intactos ciertos aspectos estructurales para acercarme a la que próximamente se valorará como la versión definitiva. No obstante, la utilización de muchos de los temas musicales y de parte de las imágenes de archivos empleadas en montaje, terminarán siendo excluidas del metraje con total probabilidad.

2.3.1 Montaje y edición

El procedimiento que utilicé para constituir la estructura del documental fue el siguiente, inspirado en el aleccionamiento dado por Vicente Sánchez-Biosca en el libro “El montaje cinematográfico: Teoría y Análisis”:

- *Selección de planos recurso.*
- *Montaje de cada entrevista por separado.*
- *Primera edición de larga duración.*
- *Eliminación de contenidos innecesarios.*
- *Primera estructura informal.*
- *Inclusión de nuevas entrevistas.*
- *Primera estructura formal con música y transiciones.*
- *Reestructuración con nuevas técnicas de montaje.*
- *Estructura final.*

Dicha estructura final viene comprendida por la sucesión de bloques que voy a enumerar a continuación:

- Entrevista a Pablo Motos.
- Entrevista a Santi Rodríguez.
- Entrevista a Juan Echanove.
- Entrevista a Carlos Latre.
- Entrevista a Moncho Borrajo.
- Entrevista a Enrique San Francisco.

La técnica de montaje manejada ha sido tradicional, con entrevistas encadenadas e intercaladas entre sí con el sustento de planos recurso y otras vías de enlace. Para dotar mayor fluidez al metraje, decidí trabajar cabalgados en los que se incluían los

El programa de edición con el que trabajé fue el Adobe Premiere Pro CC, un software intuitivo y colmado de herramientas necesarias como para mantener un flujo de trabajo recatado en términos de montaje.

⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. El montaje cinematográfico: Teoría y Análisis. p.58.

Siempre que terminaba de rodar una entrevista trataba de montarla al menos de forma provisional para poder tener en mi haber una visualización con la que orientarme sobre la contundencia del documental conforme iba sumando sesiones de rodaje. Tras visionar cada pieza me iba figurando qué tipo de material funcionaba y cual no.

En el capítulo “Quitar los trozos malos” del libro *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*, Walter Murch señala que *el objetivo de una película es mucho más complicado debido a la fragmentación de la estructura formal y a la necesidad de comunicar estados internos [...] luego llega a ser proporcionalmente más complicado identificar un “trozo malo”*.⁷ Por tanto, traté de sustraer las fracciones de metraje más ajenos al tema central.

Comencé montando la entrevista a Enrique San Francisco al pasar unos días de su rodaje. Los tiempos fueron marcados por una clara relación de planos y contraplanos intercalados con encuadres más generales en los que se nos apreciaba conversando. Tal y como he indicado con antelación, pese a establecer un montaje bajo un tempo fluido y dinámico, hacia el final del metraje la acción tuvo que ser sostenida por un solo plano medio de Enrique revelando sus declaraciones. Esto fue debido a que el resto de planos no captaron la entrevista en su totalidad tras la decisión repentizada por los operadores de cámara -en la cual no tomé supervisión alguna-, por lo que la combinación de planos se tornó obsoleta en los últimos minutos de la duración total de esta secuencia. En cuanto al contenido de la entrevista en función de las respuestas del artista, decidí seleccionar sólo la parte referida a la censura. Escogí únicamente ese bloque debido a que el resto de réplicas dadas por Enrique San Francisco apenas me resultaron de interés debido a su clara desmotivación a la hora de asumir sus supuestas afirmaciones. Esa fue mi impresión debido a que este primer entrevistado mostró un carácter indiferente y extenuado. Por algún motivo en especial, a la hora de aseverar conjeturas sobre la censura sí despertó cierto interés, por lo que en ese punto pude extraer material de cara al montaje; al menos, a modo de introducción sobre este tema en particular.

A la hora de editar las imágenes con modos de etalonaje, tuve que ingeniármelas muy duramente con un plano de alta sobreexposición, cuyos blancos desprendían tal saturación, que casi no pude reparar información al encontrarse taxativamente enfundada por ese desbordamiento. Traté de equilibrar su brillo y contraste lo máximo posible con respecto al resto de planos utilizados.

⁷ MURCH, W. *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. p.24.

La entrevista a Moncho Borrajo siguió un proceso de montaje más simple. Tan sólo tuve que clasificarla por secciones en mención al tema tratado durante el coloquio. Comencé implantando la reseña de Moncho sobre la popularidad después de un pequeño preámbulo compuesto por imágenes de archivo tomadas durante la rueda de prensa en el Teatro Talía, encadenándoles el sonido de las primeras declaraciones del artista para entrar de lleno a la entrevista.

Este prólogo fue seguido por el resto de temas presentados en la entrevista, montados en el mismo orden en el que fueron rodados. Tan sólo obvié algunas de las confesiones del comienzo del diálogo, en las que me habló sobre las inseguridades de muchos estudiantes que finalizan sus estudios en Bellas Artes. Un punto de interés, pero demasiado ligado a términos personales para fijarlo como parte de un documental que ha terminado siendo desligado de mi aparición como autor.

A la hora de tratar el color nivelé las medidas de brillo y contraste además de suavizar las tonalidades tan exageradamente cálidas que había retraído la videocámara con matices de colores más fríos.

El sonido se escuchaba con claridad, pero con eco. Intenté suplirlo tratándolo con dos programas de edición de audio: Adobe Audition e IzoTopeRX, pero las frecuencias de audio reverberado se redujeron hasta tal punto, que el sonido genérico terminó perdiendo ajustes y resonando metálico. Es por ello que preferí dejar el archivo tal y como estaba, anteponiendo la naturalidad sonora por encima de una edición evidentemente artificiosa.

La entrevista a Juan Muñoz me daba unas posibilidades de montaje más obtusas, dado que el tipo de planos recogidos por mi amiga Ana no casaban de la manera que esperaba a nivel de montaje. Aunque tan sólo contara con un plano conjunto de nosotros dos charlando durante la entrevista, las contestaciones de Juan tampoco me convencían debido a su excesivo tono jocosos y descomedido. Esto no hubiese supuesto ningún problema si no se hubiese alterado la certidumbre de la entrevista y, por tanto, de la línea del documental. Es por ello que terminaría prescindiendo de esta secuencia del montaje final.

La entrevista de Pablo Motos fue grabada por medio de un plano único, por lo que el montaje se basó en una cadena de imágenes de archivo ligadas a las declaraciones del showman captadas con ese único plano.

Con Adobe After Effects difuminé parte de la textura granulada a raíz del ruido producido por el dispositivo de entrada. También retoqué parte del brillo, dado que el grado de claroscuros era demasiado marcado. Monté casi toda la entrevista a excepción de algunas frases más triviales mencionadas dentro de los bloques que se contuvieron durante la entrevista.

A la hora de trabajar la grabación de Santi Rodríguez seguí un esbozo similar. Reuní prácticamente todas las unidades de la entrevista excluyendo las declaraciones más intrascendentes. Rebajé los tonos más cálidos en ganancia de los azules y aumenté la escala de los encuadres más abiertos ya que en el espejo situado detrás del entrevistado se reflejaba al cámara tomando las declaraciones. Además, esta vez volví a servirme de las imágenes de archivo que grabamos del espectáculo de Santi para conferir al metraje mayor diligencia.

Otra de las entrevistas retiradas en montaje fue la de Iván Reguera. Lo deduje por pura providencia, tras ver varias reproducciones de los brutos que rodamos en Madrid. Las aserciones del crítico resultaron de lo más sugerentes, pero no parecían propias del documental. La película en sí es un sumario de entrevistas a actores, y sus epígrafes englobarían un empirismo del que se han ido impregnando a lo largo de sus años de carrera en el espectáculo. Las palabras de Iván derivaron en un criterio no sólo más distante en proporción al resto de entrevistados, sino en un juego de ejemplos y citas sobre casos del espectáculo demasiado compactos, los cuales no terminarían de acoplarse con entereza al orden del documental.

En cuanto a la conversación con Juan Echanove conservé la totalidad de la filmación. Para darle viveza, agrandé algunos planos generales convirtiéndolos en medios largos para solaparlos a la misma toma e ir conjugando distintos encuadres. Al resguardar todo el conjunto del metraje, supe que en el siguiente período de montaje tendría que intercalarlo con otras entrevistas para reanudar esa ligereza rítmica. En este caso no requerí indagar en el color e iluminación, puesto que dichos parámetros ya fueron regulados a través de las prestaciones de la videocámara Panasonic.

A la hora de montar la secuencia de Carlos Latre me regí por el mismo sistema. Aglutiné planos generales y medios largos agregando imágenes de archivo del espectáculo. Contrarresté la neutralidad cromática de la imagen compensando aspectos de contraste y me ocupé del sonido con Adobe Audition para aislar las frecuencias en las que sonaba la lluvia de fondo. La música también me ayudaría a cubrir esa función.

La música que articulé como banda sonora del documental es meramente provisional, ya que no cuento con los derechos de reproducción de la misma. De forma transitoria y a modo de presentación expresa como Trabajo Final de Grado, recopilé un repertorio de temas compuestos por el músico Raúl del Moral. La compilación de canciones es la que muestro a continuación.

- *Something about you*: Empleada como transición entre la entrevista de Pablo Motos y la de Santi Rodríguez, para suavizar la emotividad del mensaje con el que finaliza la entrevista de Pablo.

- *A Figuerone*: Tema con el que comienza el documental. También es utilizada en el tráiler debido a su agilidad y a su carácter épico con respecto al show.

- *I heard it on the radio*: Tema de farándula incrustado en las imágenes del público asistiendo al espectáculo de Santi Rodríguez. Aporta dinamismo y jocosidad.

- *Intimacy*: Pieza con la que traté de dotar de misticismo al comienzo de la entrevista a Juan Echanove, en el que se muestra un plano del escenario vacío.

- *Guitar pam*: Solo de guitarra constante y reposado con el que se mimetizan las entrevistas de Juan Echanove, Carlos Latre y Moncho Borrajo a la hora de hablar sobre su afinidad hacia el público.

- *Sky Runner*: Música cuya funcionalidad se asemeja a la primera que he expuesto. Funciona como solapa entre la entrevista de Moncho Borrajo y la de Enrique San Francisco para acompañar a las imágenes de archivo bajo un tono de armonía y serenidad.

- *Civic Pride*: Trompetas y coros con los que se ambienta el desenfado de la entrevista a Quique San Francisco.

Recurrí a una pieza de piano preliminar a la entrevista de Pablo Motos, la primera del documental. Obtuve el track de la web Jamendo, plataforma de descarga musical donde probablemente tantearé el resto de música del documental.

Hay largos huecos de entrevista en los que rehusé todo tipo de música para centrar la atención del espectador en las declaraciones de mayor peso. Aún así, ideé un empleo de la música basado en la filosofía del documental: el intimismo, el desenfado y la extravagancia. Para ello, he seleccionado el género *soul* con tintes de pop y rock and roll, lo cual también me aportó dinamismo y fluidez en torno a las imágenes.

La primera estructuración informal del montaje fue compuesta por las entrevistas que ajusté por separado, las cuales he interpolado entre sí en seguimiento al estilo más esencial y eficiente del documental arquetípico. A modo de inventario de secuencias, podríamos clasificarlas en los siguientes enunciados temáticos:

- Los comienzos: Pablo Motos.
- El público/popularidad: Santi Rodríguez, Juan Echanove, Carlos Latre y Moncho Borrajo, y Pablo Motos.
- La censura/IVA Cultural: Enrique San Francisco Moncho Borrajo y Juan Echanove.

La práctica de ensamblaje consistió en juntar aquellas declaraciones que tuviesen que ver entre sí ya fuese porque respondiesen a las mismas preguntas del formulario del que me serví como modelo en cada encuentro; o por cualquier otro nexo de unión que surgiera durante la conversación. Esta medida, junto a la utilización de imágenes de archivo, me procuró un primer orden de contenidos lo suficientemente formal como para proceder a la musicalización del metraje, el cual también sería reforzado con otras tácticas de montaje, como las transiciones. Éstas se basaron en fundidos a negro, desenfoques y destellos, fundamentalmente.

A lo largo del proceso de montaje tuve a elegir entre dos formas de conectarlas: la sucesión de una entrevista tras otra, o intercalarlas entre ellas. Escogí entremezclarlas para así aligerar la duración de cada intervención incumbiendo al tema de la entrevista a tratar, siendo éste el molde genérico seguido en la inmensa mayoría de los documentales.

Mi criterio a la hora de cortar o dejar material de las entrevistas se rigió por un sentido de la encadenación de temas. Pablo Motos comenzó contándonos su accidental incursión en la comedia y cómo ésta le condujo a determinados planteamientos de preparación profesional. Después pasamos a la aparición de Santi Rodríguez, que nos habla sobre la peliaguda destreza del cómico a la hora de aunar la aprobación de la gente. Esta mención al público nos conduce a Juan Echanove, Carlos Latre y a Moncho Borrajo, que despliegan argumentos muy específicos en cuanto a la relación con sus espectadores, aludiendo a temas que derivan de la misma como la fama y cómo esta distorsiona el entorno, el ego, o la soledad del cómico. Con Enrique San Francisco se inicia una nueva cadena, pues nos introduce su opinión acerca de la censura para darle el relevo y desarrollo a Moncho Borrajo y Juan Echanove, quienes cierran el documental.

No obstante, apenas tuve que cortar contenido de las entrevistas en bruto, dado que desde un principio tuve muy claras mis preguntas y sus posibles respuestas. Lo más complicado a nivel de montaje fue establecer una estructura que, según normativas de narración fílmica, contuviese una introducción, un núcleo y un desenlace.

He de reconocer que el frenesí y nerviosismo manado de las sesiones de rodaje apenas me permitieron clarecer esta visión global compuesta por tres actos. Fue en esta fase de montaje en la que empecé a ser consciente del material que tenía en mi mano y del provecho que querría sacar del mismo.

El esquema de preguntas que quedaron en montaje aparece a continuación:

INTRODUCCIÓN: LOS COMIENZOS (Prevención como aspirante.)

- Pablo Motos: ¿Es premeditado dedicarse a los escenarios?
- Pablo Motos: ¿Cómo se afrontan las primeras críticas?
- Pablo Motos: ¿Un creativo decide ser empresario o se ve obligado a ello?
- Santi Rodríguez: ¿Hasta qué punto es difícil hacer reír a toda una masa?
- Santi Rodríguez: ¿Qué te motiva a atender a tus espectadores a la salida?

NÚCLEO: EL PÚBLICO (Factor que más debo considerar como aspirante.)

- Juan Echanove: ¿Se aprende más sobre la interpretación de comedia sobre un escenario o sobre un set de rodaje? ¿Y en qué área experimentáis mayor sensación de libertad en términos creativos?
- Moncho Borrajo: Explícame la diferencia que hay entre la fama y la popularidad, ya que la primera concierne a un fenómeno efímero y lo otro a un reconocimiento labrado a partir de un oficio labrado durante años.
- Carlos Latre: ¿Cuál es el mayor atractivo de vuestro oficio?
- Juan Echanove / Moncho Borrajo: ¿Cómo distinguir a las personas que se acercan a ti por mera admiración hacia tu trabajo de las que tratan de sacar provecho a tu prosperidad profesional? ¿Es el ego un tejido con el que protegerse del segundo sector?

DESENLACE: LA CENSURA (Factor con el que me toparé como impedimento.)

- Enrique San Francisco / Moncho Borrajo: ¿Cómo vivías antes la censura y de qué manera se ha extrapolado a día de hoy?
- Moncho Borrajo/Juan Echanove: ¿Cómo os está afectando el 21% de IVA cultural?

2.3.1 Grafismo

He considerado que incluir los banners de los entrevistados sería significativo para estampar su participación y que, de esa manera, el espectador los ubique dentro del horizonte artístico a tratar en este documental. Del mismo modo, también rotulé los bloques temáticos para inscribir su contenido abiertamente. Cavilé un diseño de tipografía sencillo, que no distrajesse en exceso. Fue empleado por igual en el póster del documental y en los títulos de cada sección.

El nombre de la grafía de los banners es Agency FB Regular, la cual viene enmarcada en un recuadro que emula la letra e iluminación de los esplendorosos carteles vistos en teatros y otros cauces del espectáculo. La tipografía de los rótulos del póster así como los de los titulares es Swallow Falls Regular, un estilo ligado a la idiosincrasia del grafismo audiovisual, típico de obras de ficción adscritas a la comedia o a la extravagancia artística.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Rótulo de la entrevista a Juan Echanove.



Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Entrevista a Juan Echanove, con banner incorporado.



2.4. DISEÑO Y MAQUETACIÓN.

Diego Fortea: *No es cosa de risa*, 2015.

Póster oficial del documental.



El póster oficial lo diseñé con Photoshop, adecuando un estilo minimalista y sombrío con tal de simbolizar un carácter íntimo o desconocido de parte de la escena española. Para ello, me ayudé de dos elementos identificativos del espectáculo: las butacas y la incidencia de luz de los focos del escenario, como un descubrimiento del medio a estudiar. Coloqué los logos de las entidades que contribuyeron a la producción del documental, además de un encabezado textual con los nombres de los participantes del proyecto.

2.5. PLAN DE DIFUSIÓN

Este proyecto no persigue exclusivamente fines académicos, sino que en este mismo momento ya me encuentro buscando su rentabilidad profesional. He continuado pactando entrevistas meses después de ultimar el montaje con otras figuras de nuestra comedia como Álex de la Iglesia, José Mota, Joaquín Reyes, o Ernesto Sevilla. A través de una productora profesional para la que he trabajado durante los últimos dos años, he estudiado la posibilidad de ceder los derechos de emisión de este documental a la cadena de televisión privada Movistar +, fruto de la fusión entre la famosa cadena conocida como Canal + y la compañía telefónica Movistar. Tanto el dossier informativo del proyecto como el pressbook creativo han sido presentados a los departamentos correspondientes de la cadena para así tramitar su adquisición.

Por otro lado, mi estrategia principal de difusión es fomentar la promoción del documental por medio de Internet, muy especialmente en redes sociales, donde la idea es colgar en Facebook y Twitter escuetos contenidos de divulgación. Éstos se basarán en trozos del documental, imágenes del mismo y carteles oficiales. Será un escaparate óptimo para atraer la curiosidad de posibles espectadores e incluso de futuras colaboraciones en la todavía vigente progresión del proyecto. Distintos medios de comunicación dentro y fuera de la Comunidad Valenciana se hicieron eco de la existencia de este documental invitándome a promocionarlo. Fui entrevistado en la Cadena SER, en esRadio, en Onda Cero, en Cadena COPE y en Gestiona Radio, entre otros medios.

Entrevista a Diego Fortea en la Cadena SER y en esRadio, hablando de “No es cosa de risa”.



Mi profesora de Realización de documentales de creación, Eulalia Adelantado, sugirió que este documental podría reeditarse estimando cada uno de los bloques temáticos como capítulos separados, aptos de ser retransmitidos en televisión. En función de cómo concilie nuevas entrevistas y sesiones de rodaje, tomaré una medida al respecto. También me encuentro tramitando el registro de la primera versión del montaje formal en los archivos de la Propiedad Intelectual, siguiendo los procesos burocráticos oportunos.

CONCLUSIONES

Es complicado posicionarse objetivamente ante cualquier vertiente. Tengo en cuenta las casualidades y los desaciertos, alejados absolutamente de la plenitud. Cuando tratamos de comunicar a través de cualquier medio de naturaleza audiovisual, el número de espectadores prestos para proceder a su visionado ha de contener una confianza y un compromiso estrechamente relacionados.

Con respecto a mis planteamientos y propósitos iniciales puedo alegar que estoy lo suficientemente satisfecho. He prestado mucha atención a los pequeños detalles que me hubiese gustado cambiar, para afrontarlos de manera opuesta en otra ocasión. Si algo he aprendido es a grabar antes y a cortar más tarde, además de configurar planos más cerrados y con una profundidad de campo mucho más trabajada.

Si mi principal objetivo con este documental era presentar un abanico de razonamientos por medio de entrevistas a actores de la comedia en distintas formas de trabajo, puedo decir que he indagado en aquellos temas que más me incumbían y que mejor podrían encajar con el interés de la gente. El mundo del espectáculo es un contorno trazado por personas acondicionadas en las imprevisiones, la popularidad masiva, la reprobación, la aversión de un IVA cultural y otras turbulencias que he querido palpar mediante mis entrevistas a artistas familiarizados con estos hechos dada su intachable mundología artística. En ese sentido, sí he podido recoger los temas deseados y sonsacar una serie de respuestas acordes con mis propósitos.

También pretendía comparar mis aspiraciones como trabajador de la actuación así como de la comunicación junto a esas vivencias de los veteranos sobre los escenarios y/o los sets de rodaje. Desde mis primeras entrevistas en radio siempre he procurado nutrirme de los testimonios de la gente, aprendiendo a escucharlos e interpretarlos a favor de mi predisposición como aprendiz. Este documental no sólo me ha concedido voluntad de conocimiento, sino tablas a la hora de ocasionar futuras entrevistas y tertulias relacionadas con el funcionamiento de los formatos de entretenimiento. Algo que he aprendido a la hora de construir este documental es que, cuando se buscan unas respuestas específicas, se terminan planteando nuevas cuestiones; sobreviniendo un bucle de inspiraciones de lo más redundante e inabarcable, sobre todo por una sola persona. Por tanto, uno se propone a sí mismo ser capaz de afinar nuevos puntos de vista que ayuden a aportar otra comprensión adosada al tema del que se está hablando. En definitiva, el segundo objetivo creo haberlo cubierto correctamente.

Tomo total conciencia de mis errores de realización audiovisual, propios de mi inexperiencia y de mi falta de respaldo logístico humano. En resumidas cuentas, uno de los engranajes fundamentales de la producción audiovisual y de cualquier otra iniciativa es el trabajo en equipo.

Pese a haber contado con colaboraciones ocasionales de operadores de cámara y de otra serie de técnicos curtidos en métodos cinematográficos, es innegable que me ha faltado integrar un grupo de trabajo mejor consolidado. De esa manera, hubiese preferido abordar esta labor con más gente, pues la oleada de trabajo hubiese conllevado un rendimiento y calidad superior.

Podría haber tomado alternativas que posiblemente hubieran desembocado en resultados diferentes, fuese cual fuese su envergadura. No obstante, me hallo convencido de que siempre ha prevalecido mi interés por lograr un producto estimable y elocuente, atributos que relevo al libre examen de todos aquellos que vean el documental.

Iniciarme en este género ha supuesto para mí un experimento muy grato. Me he sumido en un campo de trabajo mucho más insertado en la realidad que envuelve mis intereses, al mismo tiempo que me ha sido mucho más factible de moldear con mis herramientas de trabajo disponibles. Una obra de ficción hubiese entrañado un aprovisionamiento de elementos de producción inasequibles en lo económico, como iluminación, atrezzo, maquillaje, vestuario, etc. Sin embargo, el documental me permite una libertad de expresión surtida gracias a un rol de autor mucho más liberado de los típicos factores narrativos que acontecen la escritura, rodaje y montaje de relatos de ficción. La técnica es similar, pero mantiene un registro y objetivos distintos.

Este cúmulo de conclusiones no sólo surge a lo largo de la creación del propio documental, sino que, durante mi formación en asignaturas del Departamento de Comunicación Audiovisual como Realización de documentales de creación o Estudios Fílmicos junto a la minuciosa expansión de diferentes aspectos del documental a lo largo de la maquetación del dossier, me he podido permitir madurar una visión global desde la idea de arranque hasta el producto final.

Hubiese querido ahondar en otros temas como la aparición de las redes sociales como utensilio de escaparate para muchos intérpretes. Por otro lado, lo cierto es que también querría contar con un mejor equipamiento de iluminación, pero yo solo, privado de ayuda en la mayoría de sesiones de rodaje, no pude hacerme con reflectores del voltaje adecuado que no resultasen aparatosos en su transponerte. Ha sido semejante con otros artefactos distintivos del rodaje, como pértigas para el micrófono, receptores de sonido, sets de maquillaje, o trípodes consistentes.

“No es cosa de risa” es un ensayo sobre entresijos del espectáculo que me ha ayudado a aprender a educarme en el arte fílmico, con todas sus prestancias y detrimentos.

BIBLIOGRAFÍA

PATMORE, C. *Debutar en el cortometraje*. Acanto. 2007.

COSTA, J. *Autorretrato chanante*. EL PAÍS. 2014.

BREAKWELL, GM. *Cómo realizar entrevistas de éxito*. Gestión. 2000.

KOPPELMAN, C. *Behind the Seen*. New Riders Press. 2004.

HERRÁIZ, B. *Grafismo audiovisual: el lenguaje efímero*. Universidad Politécnica de Valencia. 2011

MURCH, W. *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Ocho y medio. 2003.

PRÓSPER, J y CANET. F. *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos*.2009.

PRÓSPER, J. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. 2004.

LASZLO, A. *Every Frame a Rembrandt*. Focal Press. 2000.

KATZ, S. *Film Directing Shot by Shot*. Michael Wiese Productions. 1991.

CHRISTIE, I. *Gilliam on Gilliam*. Faber and Faber. 2000.

KAUFMANN, L. *Make your own damn movie*. LA Weekly Books. 2003.

LUMET, S. *Así se hacen las películas*. Ediciones Rialp S.A. 2004

ÍNDICE DE IMÁGENES

Andreu Buenafuente: <i>El culo del mundo</i> , 2014. El director entrevista a Berto Romero	7
Andreu Buenafuente: <i>El culo del mundo</i> , 2014. El director entrevista a Jordi Évole.	7
Andreu Buenafuente: <i>El culo del mundo</i> , 2014. Cartel del documental.	8
Álex de la Iglesia: <i>Muertos de risa</i> , 1998. Cartel de la película.	9
David Trueba: <i>¿Qué fue de Jorge Sanz?</i> , 2006. Cartel promocional.	10
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Foto Making of de la entrevista a Moncho Borrajo.	14
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Plano recurso "Ópera".	15
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Plano recurso Juan Muñoz.	15
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Foto Making of de la entrevista a Juan Muñoz.	15
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Fotos Making of de la entrevista a Pablo Motos.	16
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Foto Making of de la entrevista a Santi Rodríguez.	17
Panasonic AG-AC90 y Canon 550D; cámaras empleadas durante el rodaje.	19
Sony NEX-FS700; cámara empleada durante el rodaje.	19
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Foto Making of de la entrevista a Moncho Borrajo.	21
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Diferentes planos de la entrevista a Moncho Borrajo, con el tratamiento de eje pertinente.	21
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Entrevista a Juan Muñoz.	22
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Entrevista a Santi Rodríguez.	24
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Imágenes de archivo de la entrevista a Santi Rodríguez.	24
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Foto Making Of de la entrevista a Iván Reguera.	25

Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Foto Making Of de la entrevista a Iván Reguera.	25
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Entrevista a Iván Reguera.	25
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Pruebas de cámara para la entrevista a Juan Echanove.	26
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Entrevista a Juan Echanove.	26
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Foto Making Of de la entrevista a Carlos Latre.	26
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Entrevista a Carlos Latre.	26
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Entrevista a Carlos Latre.	26
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Rótulo de la entrevista al actor Juan Echanove.	32
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Entrevista a Juan Echanove, con banner incorporado.	32
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Póster oficial del documental.	33
Diego Fortea: <i>No es cosa de risa</i> , 2015. Proyecto de entrevista a Álex de la Iglesia.	34

ANEXOS

ANEXO 1: GLOSARIO DE TÉRMINOS

He estimado adicionar un anexo en el que constase un orden de términos empleados durante la redacción de este documento escrito, con tal de asimilar por mi parte y la del lector el significado del mismo vocabulario. También he incluido conceptos maniobrados a nivel práctico.

Angulación: Posicionar la cámara inclinada de manera que se pueda manipular el plano para crear cierto efecto en el resultado final.

Balance de blancos: Ajustar la temperatura de la luz a través de los controles de la cámara.

Banda sonora: Parte del audio de la película que contiene el diálogo, efectos de sonido y la música.

Código de tiempo: Sistema de numeración mostrado en horas, minutos, segundos y milisegundos para calcular los fotogramas durante el proceso de montaje.

Continuidad: Cerciorarse de que en la pantalla se siga viendo igual de una toma a otra.

Documental: Película real basada en cualquier tema que no esté basado en la ficción.

Enfocar: Ajustar los elementos en un objetivo de modo que la imagen resulte clara o borrosa, según lo pretendido.

Etalonaje: Equilibrar el color para mejorar la continuidad entre los distintos momentos del rodaje y su iluminación. También se utiliza para añadir efectos cromáticos a la película.

Gran angular: El objetivo con mayor profundidad de campo. Particularmente útil para interiores y otros espacios cerrados.

Localización: Escenario natural, interior o exterior, no creado en estudio, en el que se va a desarrollar el rodaje.

Montaje: Colocar los planos y los elementos de una película dentro de un conjunto coherente.

Panorámica: Seguimiento de la acción que transcurre en escena, con la cámara fijada sobre su propio eje.

Plan de rodaje: Lista de los planos que hay que realizar para la película, normalmente divididos según la hoja de rodaje diaria y un registro de necesidades basadas en la disposición del reparto, escenarios, material, etc.

Plano: Unidad narrativa. Perspectiva física visual de los personajes, objetos y elementos de las imágenes tal como los capta el observador desde un lugar determinado, abarcando el encuadre total, o cada corte a lo largo de la profundidad implícita en la imagen. Los tipos de plano toman como referente la figura humana.

Plano americano: Plano que muestra desde la cabeza hasta las rodillas. Se le denomina americano porque era utilizado en las películas de vaqueros para mostrar al sujeto con sus armas.

Plano conjunto: Plano que muestra la acción del sujeto principal junto al elemento más cercano.

Plano contrapicado: Plano de angulación contraria al plano picado.

Plano contraplano: Plano que muestra el contexto del escenario donde se van a desarrollar las acciones.

Plano detalle: Plano que muestra un objeto.

Plano general: Plano que muestra un gran escenario.

Plano picado: Angulación oblicua superior de la cámara, por encima de la altura de los ojos o la altura media del objeto y está orientada ligeramente hacia el suelo.

Plano medio: Plano que muestra al sujeto por la cintura. Puede ser medio corto (desde el pecho hasta la cabeza) o medio largo (desde la cintura hasta la cabeza).

Plano subjetivo: Plano que muestra lo que el personaje está viendo en primera persona.

Primer plano: Plano que muestra desde los hombros hacia arriba del sujeto.

Primerísimo Primer Plano: Plano que muestra desde la barbilla hasta la frente, es un primer plano muy cerrado.

Toma: Todo lo que capta la cámara hasta que deja de grabar.

ANEXO 2: TRÁILER “NO ES COSA DE RISA”

Trailer “No es cosa de risa”, de Diego Fortea. Disponible en:
<www.youtube.com/watch?v=EFwfGZXUh6g>

ANEXO 3: DOCUMENTAL “NO ES COSA DE RISA”

Documental “No es cosa de risa”, de Diego Fortea. Disponible en:
< www.youtube.com/watch?v=-sdjrmv2HXc >

ANEXO 4: ENTREVISTAS EN LOS MEDIOS

Entrevistas promocionales del documental “No es cosa de risa”, de Diego Fortea. Disponible en: <www.ivoox.com/podcast-podcast-no-es-cosa-risa-promos_sq_f1240918_1.html>

Artículo en la web oficial de la Cadena SER. Disponible en: <www.cadenaser.com/emisora/2015/09/09/radio_valencia/1441796518_763424.html>