

Vive septiembre 2008 - Vicepresidencia de Formación Integral

MANUAL DEL PRODUCTOR INTEGRAL

CONSEJOS PARA LA ENTREVISTA, REPORTAJE, DOCUMENTAL.



“Estamos aquí porque somos revolucionarios. Ser revolucionario no es solamente ser dispuesto a cambiar sino que estos cambios sean realmente revolucionarios. Podemos tener muchas ideas revolucionarias pero si no se materializan en forma revolucionaria, en una estructura revolucionaria, que se manifieste en la expresión diaria, no estamos haciendo el trabajo. Hay cosas que se tienen que ir rompiendo y tienen que ver con la división del trabajo. No puede haber algunos que pensamos y otros que producimos. Vamos a intercambiar roles, a conocer todos los procesos, inclusive en el área administrativo. Estamos intentando que este cambio sea integral en toda la parte operativa. No puede ser un cambio a pedazos porque ello conduce a que trabajemos en parcelas.”

**Blanca Eekhout, Presidenta de Vive,
asamblea con lo(a)s trabajadore(a)s,
día del lanzamiento de la producción integral,
4 de abril del 2007**

Las seis etapas de la producción integral

A/ La investigación participativa :

Primera etapa.

La investigación participativa parte de las acciones de la comunidad, del pensamiento popular. Hacer un guión es partir de una realidad que nunca antes fue tomada como punto de partida para un guión, esto quiere decir, que debemos partir de la inteligencia popular para conocer las personas, situaciones, objetivos y obstáculos, acciones y construir nuestro plano de filmación.

La conformación del guión comienza pues sin la cámara, en base a la idea motriz. Se trata primeramente de construir un espacio de encuentro, de presentarse como equipo de producción integral de Vive, de darse a conocer como portadores de un proyecto abierto, al servicio del pueblo, aprendiendo a escuchar lo que los interesados tengan que decir. El diálogo con los habitantes permite establecer elementos recurrentes en los testimonios, encontrar puntos comunes y puntos de conflicto desde lo social, así cómo descubrir los elementos reprimidos, más difíciles de expresar. Se trata de un movimiento paciente, de mucho dialogo con muchos actores, sin ningún tipo de imposición. “Vive” no es “poder sobre la gente” sino “herramienta del pueblo”.

Se trata de abandonar el punto de vista único, dominante de la “televisión como poder” para escuchar y confrontar los diferentes puntos de vista del pueblo. Desde luego al investigar la realidad de lugares permanentes (el barrio, un edificio, tal pueblo o comuna, cooperativa, NUDE, etc..) se perciben diferencias sociales, generacionales, de género, de origen, de interés, de cultura, etc. A la hora de transmitir el programa, es esta confrontación democrática, pluralista y directa de voces y de puntos de vista diferentes favorecerá la identificación del colectivo y la lucidez del espectador, y por ende la posibilidad de un debate reflexivo y transformador.

El tiempo de preparación permite una socialización mutua, comprender

las resistencias y los deseos, las autocensuras, las líneas de fuga o de evasión, los límites inviolables. También permite distinguir los elementos importantes de los secundarios, definir las situaciones claves, las personas capaces de encarnar un propósito, e incluso los conflictos interpersonales relacionados con el proyecto. Además se trata de la organización de las reuniones de filmación, según las disponibilidades de unos y otros y también del tiempo acordado para la filmación.

Desde el primer segundo tenemos que imaginar el momento de la edición, sin copiar la fastidiosa **forma del noticiero dominante (simple sucesión de entrevistas-bustos adornada por planos de apoyo pasivos y aplastados por el discurso verbal)**. O sea se trata de preparar el montaje paralelo de varios flujos de conciencia, varias realidades vividas por personajes diferentes dentro de una comunidad, de una misma realidad social.

Segunda etapa.

Con el TIEMPO de la relación y el COMPARTIR de las condiciones de vida de la comunidad, el equipo de producción integral relaciona y vincula los hechos principales entre si, los reúne en una primera hipótesis de guión, la cual conversa y evalúa con la comunidad. ¿ Es esto lo que quieren decir ? ¿ Es esto lo más útil ? Etc... O sea todo lo contrario de la televisión dominante, en la cual el guión se escribe de antemano, en una oficina, para ser impuesto luego a la realidad, cueste lo que cueste.

En la elección de los vocero(a)s tenemos que cuidar estos aspectos : algunos tienen problemas para expresarse frente a la cámara (elocución, nervios...), o por el contrario “sobreactúan” o “roban cámara”. Otros quieren hablar de un tema que no viene al caso, o incluso arreglar cuentas con el entorno a través de la cámara. Hay que escoger los “actores” del reportaje, tanto entre las personas-voceras (reconocidas por el colectivo) como entre las personas-recurso (las que tienen una experiencia vivida en relación con el tema). Se trata de equilibrar las informaciones objetivas y los datos subjetivos (conflictos y emociones de la subjetividad).

La estructura del reportaje se concibe así desde una investigación participativa, aprovechando las oportunidades, los descubrimientos, la retroalimentación por parte de la comunidad. Así la idea inicial evoluciona y se enriquece, y al mismo tiempo se concreta, sin abandonar, sin embargo, el objetivo principal.

Tercera etapa.

La producción integral del programa, su difusión, su seguimiento van a ser un momento útil de la vida de la comunidad, como modo de revisar, rectificar y reimpulsar el poder popular. Una forma de trazar el tiempo histórico de la acción popular entre pasado, presente y futuro, en cada etapa de la lucha de clases y de la necesaria transformación de las relaciones de producción.

Pero OJO : para garantizar una interacción políticamente productiva entre Vive y el pueblo es imperativo que el equipo de producción integral se forme permanentemente en lo ideológico, en lo sociopolítico (historia, economía, sociología, etc..) Por ejemplo para romper los estereotipos sobre las “zonas rojas”, los “barrios”, no basta viajar a la comunidad, es preciso construir una mirada, o sea ser capaz de analizar la realidad social. Romper con el pensamiento “localista”, “físico”, “anécdótico” de los lugares sociales para pasar a una lectura analítica, “global” de los mismos.

Desde luego lo esencial de lo que ocurre, incluyendo lo más resaltante, encuentra su explicación fuera de estas zonas. Por ejemplo los famosos ghettos norteamericanos, esos lugares del abandono, se caracterizan esencialmente por una ausencia – la del Estado (policía, escuela, salud, etc..). Al narrar una realidad local, tenemos que entender que por más local que parezca dicha realidad es parte de un “todo”, en lo económico, político, social etc.. y que en una televisión revolucionaria debemos construir programas que aporten estas claves para la transformación.

Ejemplos de preguntas generadoras de diálogo :

- ¿ Quien posee los medios de producción ? ¿ Quien los maneja efectivamente ?
- ¿ Quien a través de esa doble relación es el dominador ? ¿ Y el dominado ? ¿ ¿ Quien se aprovecha ?
- ¿ Quien consume ? ¿ Quien acumula ? ¿ Quien se empobrece ?
- ¿ A que contradicciones, a qué luchas dan lugar esas relaciones ? ¿ Con qué resultados ? ¿ Cuando comenzó toda esta historia ?
- ¿ Por qué está pasando esto ? ¿ Por qué ahora ?
- ¿ Cómo se hace presente o no el Estado ?
- ¿ Cuando serán las cosas diferentes ? ¿ Dónde está el interés común ?
- ¿ Cómo podría ser esto diferente ? ¿ Por qué el pueblo debería ocuparse de esto ? ¿ Quienes no han hablado aun ?

B/ La filmación: “las almas preparadas sacan

provecho del azar”

1. Encontrar el punto de escucha: ¿A qué distancia? ¿Según qué proximidad psicológica?
2. Ubicar la cámara en ese lugar (evitar los primerísimos planos, adaptarse a la luz). El entrevistador se coloca al lado de la cámara, en el punto de escucha más pertinente. Sentir el momento en que hay que grabar, sentir el momento en que hay que cortar.
3. Dejar que la relación humana opere (dejar el silencio manifestarse en el tiempo necesario y apropiado para respetar la expresión del otro). Posición de humildad para el productor : el entrevistado sabe más que él sobre la situación y la experiencia de las cosas.
En resumen, es por la calidad de la relación humana, por la confianza establecida que “se manifestará la sinceridad”. La persona no solamente descubrirá lo que tiene para decir y pondrá en orden sus ideas mientras revisa sus sueños, sino que además se sorprenderá diciendo una verdad que quizás hasta ahora nunca antes había enunciado..... Y esta calidad de relación es precisamente lo que se notará en el programa y lo que diferencia Vive de la televisión dominante
4. Más allá de lo dicho, el productor integral escucha lo que está implícito debajo del texto o en los silencios. Se trata por la mirada, por cuestiones no directivas – en volver a centrarse en el tema, relanzar algo de lo no-dicho, rebasar una aprensión, aclarar un querer-decir, facilitar una expresión y no canalizar sistemáticamente las respuestas hacia un guión preestablecido como hacen los periodistas de la televisión comercial.

En ese sentido los “actores de lo real” nos dirigen también hacia una verdad completamente subjetiva, sin dudas, pero con frecuencia más interesante que los postulados iniciales. Hay un verdadero “encuentro”, es decir interacción fuerte entre los puntos de vista. Sin embargo hay que escoger, volver a centrarse y saber qué podría volverse inservible una acumulación de informaciones y de detalles anecdóticos en el momento de la edición.

Encuadre : Tres reglas básicas

a) Usar la escala de planos (Ver el anexo final de este manual) pero nunca cortar sobre las articulaciones del cuerpo (cuello, codo, puños, rodillas, clavícula...)

b) Descentrar dejando “el aire” delante de la mirada, del lado del movimiento, del desplazamiento.

c) No dejar mucho “aire” por encima de las cabezas (en primer plano, podemos incluso cortar los cabellos...)

- Escuchar los sonidos ambientales, interesantes por su timbre o su significado.
- Decirse que podemos orientar el micrófono en una fuente en off mientras la cámara permanece orientada hacia el mismo sujeto visual.
- Separar la toma de sonido de la toma de vista, para preparar la relación dialéctica sonido/imagen en la edición.

C/ La edición: “Hacerse entender por la mayoría es nuestro deber”

1. Observar los instantes significativos de la vida.

El tiempo narrativo, no es el tiempo de la vida, o sea un tiempo puramente cronológico sometido a la duración real y entera de los hechos: habrá que recortar, estrechar, eliminar los estancamientos de la expresión, los intervalos vacíos, los momentos inútiles. El tiempo narrativo/discursivo se apoya de hecho en las inferencias (inducciones y deducciones) obtenidas a partir de inicios visuales y sonoros (las palabras, las expresiones), es decir a partir de instantes particularmente significativos extraídos del material bruto. Tenemos que :

1. Organizar las palabras y los propósitos con el objetivo de construir una progresión interesante.
2. Alternar los momentos descriptivos (planos largos) y los movimientos de interioridad (planos de acercamiento).
3. Evitar un discurso demasiado explícito, suscitar sobre todo un trabajo mental de deducción y de inducción que mantendrá al espectador activo, plano tras plano, secuencia tras secuencia, gracias a las proyecciones y comparaciones que se verá obligado a hacer sobre las situaciones y los personajes. El espectador debe encontrar interés y emoción en el desarrollo de la película:

¡no nos dirigimos solamente a los convencidos!

Como dice el historiador Luis Suárez Vive no quiere generar espectadores sino especta-autores, o sea personas que van a actuar después del programa. Acción/reflexión/acción : un programa en Vive no es nunca un fin en si sino un medio de reforzar la capacidad de transformar desde el poder popular. Por esto el programa debe hacer pensar, pero el espectador también necesita respirar, apropiarse de las cosas bebiendo de la memoria y de los conocimientos ya constituidos. Asociar, reanimar un recuerdo, experimentar un sentimiento, todo eso lleva tiempo en la mente de todo(a) espectador(a). La velocidad mata el pensamiento. Debemos dejar al espectador participar, partiendo de dudas, de silencio, de respiraciones dentro del reportaje o del documental. Por esto :

Tenemos que construir el equilibrio entre las cosas dichas (palabras), las cosas hechas (acción), las cosas mostradas (situaciones), las cosas sugeridas (continuidad de plano, elipsis, enlaces).

Ejemplo : el documental “Cuba el valor de una utopía”.

2. Tres tipos de polos para filmar (+ sonido solo), con miras a la edición:

1. **Polo situación** (¿Dónde estamos? ¿Cuándo? ¿Qué pasa?) o sea , plano bastante largo.

2. **Polo personaje** (nos acercamos a los estados interiores, a los pensamientos y a las emociones, a las reacciones y a las intenciones de personajes visibles gracias a la proximidad del plano cercano).

3. **Polo subjetivo**: el espectador ve a través de los ojos de alguien (también existe el semi subjetivo)

3. Las inferencias son inmediatas:

Ejemplos: la hierba está mojada, es que ha llovido, el carro está estacionado, es que la persona llega... ¿Tocan en la entrada? ¡Hay alguien en la puerta!, ¿el carro está dañado ?, hubo un choque; ¿ese peatón se tambalea? etc...

En otros términos, cada plano prepara el siguiente, por “instrucciones internas” (una palabra, un gesto, una reorientación de la atención, de la mirada, un movimiento del cuerpo hacia..., un cambio en el tono o la expresión, un gesto de mostrar, un desplazamiento, un ruido off, una réplica inesperada, un encogimiento de hombros), todas estas “instrucciones internas” dentro de un plano permiten el corte y la continuidad de la secuencia.

4. **Cuidar el arreglo de fondos visuales** (identificamos el mismo lugar en otro

momento) o los ajustes para el ambiente sonoro (identificamos otra locación en el mismo momento, a través de la ruptura sonora). En todo momento el espectador debe ser capaz de identificar el tiempo y el espacio. Un hilo conductor (relativo a la memoria y a la inferencia) relaciona las secuencias entre ellas.

D/ PRÁCTICA DE LA FILMACIÓN:

1. Conocer de antemano el “epicentro” de la escena (lo que es importante filmar), para no perturbar a las personas filmadas durante la toma.
2. Evitar los movimientos inútiles de cámara (sin intenciones o inapropiados), los picados y contrapicados gratuitos: nos ponemos a la altura de la acción solo para que sea más legible.
3. Evitar el zoom salvo si es absolutamente necesario (dejémoslo a los turistas) ... Podemos filmar con un pie, fácil y rápido para desplazar.
4. Controlar la calidad y nitidez del sonido y sobre todo su relación con los ruidos ambientales.
5. Dejar siempre un pequeño silencio (algunos segundos) al principio y al final de un plano (¡antes de cortar).

Distinguir: situaciones, palabras, acciones (materia básica)

Las situaciones se filman en planos amplios

(las acciones de los personajes, sus posiciones en un lugar, un momento, en un proceso). Cuidado con los elementos perturbadores (imágenes o sonidos) que entran en el campo (fuera de tema, falsas pistas).

Las acciones (los gestos de trabajo, las manos, por ejemplo)

con frecuencia son repetitivas, podemos entonces filmarlas desde muchos ángulos, de un minuto o de una hora a la otra, de un día al otro.

Las palabras

se filman de frente o $\frac{3}{4}$ de frente, el cineasta al lado de la cámara (para que el entrevistado se dirija más a la cámara, es decir al espectador). Las personas pueden voltearse para hablarle a alguien más: debemos entonces cambiar el eje de la cámara para mantener una vista frontal del interesado.

Entrevista.

1. Acordar el tema, sin “revelar las preguntas”.
2. Evitar las entrevistas laaaargas (túneles verbales).

3. Escoger y cuidar los fondos de imagen (evitar los fondos atiborrados, que distraen el ojo del espectador, o insignificantes)
4. Buscar el ambiente sonoro menos ruidoso.
5. El boom sobre los entrevistados.

Técnica de la entrevista.

1. La cámara se desplaza entre cada pregunta.
2. Se hace la primera pregunta. Cuidar que la respuesta no se extienda demasiado (si posible -1'30"- sintética y clara).
3. Se interrumpe respetuosamente : “ ¿no entendí bien, podría precisarme tal o tal punto?” y aprovechamos este instante para cambiar el eje (fondo visual diferente , diferencia de eje) .
4. Segunda respuesta, y segunda interrupción : “¿ eso quiere decir que ?... ¿ o que ? .. ¿ o bien que ...?” = otro cambio de eje o de escala de plano.
5. 3ra repetición: “pero algunos dicen que, o yo escuché decir.....” = otro cambio de eje o de escala de plano.

De esta manera disponemos de varias tomas, de varias escalas y de varios fondos para una misma entrevista. Esto resulta muy útil para la edición, pues si tenemos una entrevista sin dichas variaciones, o sea con un mismo plano, una misma escala y un mismo fondo, y que lo picamos y lo editamos en varios puntos del programa, el espectador va a sentir que siempre regresamos a la misma imagen, esto crea una impresión de volver atrás, de falta de progresión, de ahí el fastidio.

Preferir las entrevistas en “situación”.

Cuando las personas trabajan en condiciones habituales, hablan con las manos y no como estatuas fijas, o mejor aún hablan entre ellas, respondiendo y lanzando ellas mismas las preguntas. Su discurso es más viviente, más libre, atrapa más al espectador

No olvidar grabar sonidos solos.

Ambientes (para cubrir la secuencia); palabras (¿contrapunto en off?); efectos sonoros (acciones precisas realizadas con el micrófono); música, si la hay.

Informe de las primeras filmaciones.

Anotar las palabras claves de las entrevistas, para enseguida buscar imágenes y sonidos que puedan complementarlos. Discusión con el equipo. Búsqueda de situaciones relacionadas. ¿Filmación inmediata o diferida de estos complementos? ¿Factibilidad? Relaciones posibles con fotos, archivos, documentos.

¿De qué se habla?, ¿Hemos olvidado un elemento importante? ¿Era esa la situación correcta, la persona adecuada? Rectificar a tiempo y decidir los

elementos de la filmación.

La preparación y la consulta previa evitan en gran medida los errores y los inconvenientes. ¡A menudo se acaba el tiempo para volver a entrevistar después de la filmación!

E/ PRÁCTICA DE LA EDICIÓN.

Reunir, sustraer, organizar, combinar... eso se discute! La producción integral significa que pensamos e inventamos mucho más juntos que solos.

Debemos saber hacia dónde vamos (personajes, tramas y subtramas).

Crear una colaboración humana privilegiada en la sala de edición: connivencia, colaboración intimista, fluidez de la relación creadora.

Editar un reportaje o un documental: es “realizar” la significación, ir a lo esencial.

¿Como abordar y piatar el material bruto ?

Un primer desglose permite descubrir entre emoción y comprensión, los momentos fuertes, las ideas claras, los instantes conmovedores, sin buscar mucho que analizar. ¡Importancia de esta primera mirada!

Luego confirmamos los “buenos “planos, los planos “posibles”, los planos para “rechazar” según una reestructuración general del tema (discutida con el equipo integral).

Hay que descubrir la mejor edición potencial aún “escondida” en el material bruto.

Clasificar el material bruto en :1/ entrevistas; 2 Acciones; 3 situaciones; 4 escenografías, paisajes; 5 archivos

Analizar y descomponer las entrevistas en fragmentos homogéneos por el contenido. Nombrarlos.

-Evaluar bien lo que se ha •dicho• sentido • explicado • comunicado (palabras claves). Las posibilidades de intervención de cada “unidad de sentido” delimitadas de esta forma permiten un mayor grado de invención en la edición. ¿Dónde? ¿En qué orden? ¿Para que duración? Solo el rigor en la clasificación previa permite llevar a cabo esta dinámica.

Abandonar la linealidad del tiempo corriente, recomponer las duraciones, practicar simultáneamente la elipsis y la continuidad, es decir construir un tiempo narrativo determinando los diferentes planos de entrada y de salida, ensayando combinaciones y disposiciones; es construir otra realidad.

En una escena de dos personajes (X y Y), cuando mostramos a X en la

pantalla, podemos hacer una elipsis sobre Y (momentáneamente en off), es decir descubrir a Y un poco más tarde, mientras que el tiempo (no mostrado) se desarrolló.

Por le contrario, cuando estamos sobre Y, podemos hacer una elipsis sobre X y recortar la duración en la misma proporción.

Podemos también pasar de un primer plano silencioso y pensativo a la cosa pensada, desencadenar así un montaje paralelo.

Igualmente podemos ir de un personaje que cuelga el teléfono para salir de su casa, directamente a la llave de contacto en el carro, ahorrándonos todos los planos intermedios (abrigo, maletín, llaves, escalera, garaje) Todo el mundo habrá entendido que la salida en carro está relacionada con el hilo conductor. El espectador percibe los movimientos, porque los asocia a sus experiencias y le es más fácil imaginar lo que va a pasar.

Dicho de otra manera, el editor crea el contexto - *planos antes y planos después* - alrededor de diferentes personajes y de diversas situaciones y es justamente el contexto quien da sentido a cada uno de los planos, mientras que a su vez cada uno de estos alimenta al contexto

Tres reglas de la edición :

1/ No saturar al espectador con datos demasiado densos y abreviados por la edición. Dejar que el cuerpo y el intelecto del espectador funcionen y asimilen. Sería necesario poder entender y valorar la percepción de un espectador real para evaluar el ritmo, la intensidad, las emociones.

2/ Hacer breves pausas en la edición para encontrar esa mirada nueva. Reducir el tiempo de edición es evidentemente mermar la calidad del programa, crear rutina formal y fastidio del espectador (ejemplo : música folclórica sobre 3 minutos de una "postal" inicial en vez de arrancar de una vez con el relato).

3/ La edición no propone una percepción realista de la realidad: elipsis y cambios de puntos de vista, duración desigual de imágenes otorgadas a tal o tal persona, tamaño de planos variables. He aquí un verdadero viaje mental El tiempo se cierra, avanzamos sobre la base de intenciones (querer decir, querer hacer) y de emociones (positivas o negativas) de los personajes representados. Seguimos una idea, un hilo conductor.

Tratándose de actos y palabras de la vida cotidiana, el espectador puede captar lo general, sin que haya que decir o mostrarlo todo.

Se trata verdaderamente de una construcción cuya función principal no es aquella de "hacer entrar a juro el material bruto en un formato dado" sino de recrear los flujos de conciencia de los personajes y de los espectadores (llamados a conocimientos ya constituidos, actualización de ideologías particulares, regreso de elementos olvidados, de emociones disimuladas, de

ideas desvanecidas, propuestas políticas nuevas, etc..).

F/ Conclusión

En la televisión comercial se oye con frecuencia “Esto es lo que queremos en tal o tal casilla, con tal o tal duración, para alcanzar tal tipo de audiencia”.

En una televisión socialista decimos : “Esto es lo que el pueblo desea, necesita en este momento, y por esto hay que hacer tal o tal tipo de programa”.

El equipo de producción integral es un grupo de militantes revolucionario(a)s capaces de :

- 1) Involucrarse con problemas y luchas reales de los movimientos sociales en todo el país. Siempre mantenerse vinculado con el pueblo. Hablamos de una producción no invasiva y de un compromiso permanente con el movimiento popular más allá de la “pauta”, un compromiso intenso, radical y decisivo.
- 2) Formarse al más alto nivel en lo técnico e ideológico para relacionar sus saberes propios con los saberes populares. Hay que luchar contra las ideas recibidas, los lugares comunes de la ideología dominante.
- 3) Fomentar la participación protagónica del pueblo en el proceso de producción audiovisual.

