

LOS LIBROS CAUTIVOS

Unitario documental sobre
la censura a la literatura infantil
durante la última dictadura
cívico militar en Argentina.



Producción General: María Josefina Fantaguzzi / Dirección de Fotografía: Franco Palazzo
Dirección de Arte y Escenografía: Lila Eugenia Caramagna / Montaje: María Lucrecia
Caramagna / Dirección Post Producción de Imagen: Fabián Cercato / Dirección de Sonido:
Germán Suracce / Ilustraciones y animaciones: Verónica Barbera / Música Original: Pablo Sala.
Dirección: Gabriela Andrea Fernández

Trabajo de Graduación de la Licenciatura en
Comunicación Audiovisual con orientación en
Realización de Cine, Video y TV.

Título:

“Los Libros Cautivos”

Unitario documental sobre la censura a la
literatura infantil durante la última dictadura
cívico militar en Argentina.

Tema:

“El rol del coordinador de postproducción en
el diseño y planificación del Workflow en el
audiovisual”.

Trabajo Colectivo de Graduación
2021

Tesista:

Cercato, Fabián Alberto

DNI 24.136.922

Leg. 42502/6

Tel: 221 5410290

E-mail: fabiancercato@gmail.com

Director: Diego Dachdje

Co-graduados:

Fernández, Gabriela Andrea

DNI 22.404.260

Leg. 31611/1

Tel: 2216393434

E-mail: gabi_film@yahoo.com.ar

Director: Jerónimo Carranza

Caramagna, Lila Eugenia

DNI 24.040.451

Leg. 30602/6

Tel: 11 60446550

E-mail: correodelila@gmail.com

Director: Dalmiro Rebolledo

Barbera, Verónica Andrea

DNI 31.936.250

Leg. 47688/6

Tel: 221 5748640

E-mail: vero.barbera@gmail.com

Director: Dalmiro Rebolledo

Co-graduados:

Caramagna, María Lucrecia

DNI 30.074.753

Leg. 42650/8

Tel: 11 39171378

E-mail: lucreciacaramagna@gmail.com

Director: Diego Dachdje

Fantaguzzi, María Josefina

DNI 29.375.455

Leg. 41155/3

Tel: 1139061068

E-mail: josefanve@gmail.com

Directora: Juliana Schwindt

Suracce, Germán Esteban

DNI 25.190.933

Leg. 42500/4

Tel: 221 6176403

E-mail: germansuracce@gmail.com

Directores: Marianela Constantino / Franco Palazzo

Abstract

En esta tesis de grado me propuse poner de relieve la relevancia de la tarea de postproducción en la realización de un producto audiovisual. El objetivo fue describir con precisión las tareas que cumple el coordinador de postproducción, que se nutre del trabajo del resto de las áreas creativas para la concreción del producto planteado.

Se buscó reflexionar sobre la importancia del conocimiento de las nuevas herramientas digitales que permiten optimizar los flujos de trabajo, en un contexto atravesado por la innovación técnica que desafía e interpela los modos de narrar en el lenguaje audiovisual.

Desde esta perspectiva y a partir del relato de las instancias de realización de “Los Libros Cautivos”, intentamos exponer cómo los saberes técnicos específicos inciden en la narrativa de los contenidos audiovisuales que requiere, necesariamente de una constante conexión entre el rodaje y la postproducción de imagen y sonido.

En este trabajo se puede observar que la digitalización de todos los flujos de trabajo intervinientes en una postproducción audiovisual facilita la traslación en la creación final de la imagen, generada en el rodaje a la sala de postproducción.

Intentamos demostrar que los saberes técnicos específicos para la elaboración de un mensaje audiovisual, constituyen una herramienta que fortalece los basamentos conceptuales que subyacen a todo relato, en tanto construcción históricamente situada.

Fundamentación Inicial

En el marco de la realización del unitario documental “Los Libros Cautivos”, se abordó el surgimiento de nuevos flujos de trabajo en la postproducción y la participación de nuevos profesionales del área. Uno de ellos es el Coordinador de Postproducción. El interés parte de la escasez de material que refiera al trabajo de la postproducción audiovisual, dado que el vertiginoso y constante avance de la tecnología digital, obstaculiza la producción de textos sólidos en este sentido.

En primer lugar, considero que la optimización de los flujos de trabajo está relacionada con el conocimiento de las herramientas digitales que forman parte de ellos. La aplicación de estas herramientas está cambiando, en muchos casos, la configuración de los procesos productivos y esto exige un profesional cada vez más preparado, con una visión integral de todos los procesos. Dominic Case destaca que *“los softwares hoy en día son cada vez más específicos y requieren una mayor capacitación”*. (2003, p: 203), lo que no hace muchos años, solo los grandes estudios y laboratorios podían manipular el material filmico, pero con el surgimiento de los equipos digitales, paulatinamente esa manipulación del material paso a estudios mas pequeños y a realizadores independientes. En este sentido Walter Murch sostiene que *“la potencia de los sistemas informáticos hará posible operar archivos digitales de mayor tamaño y el montaje en mejores condiciones en minisalas”* (2003 p: 148).

Los constantes y cada vez más frenéticos cambios en la tecnología digital, demandan una actualización permanente en la producción audiovisual. Esto nos lleva a valorar la importancia del coordinador de postproducción como articulador en la implementación de estas nuevas rutinas productivas. Este rol surge, precisamente, por la falta de conexión entre el rodaje y la post de imagen / sonido.

Dentro de sus competencias se establece sumarse al equipo de rodaje junto al director de fotografía, arte y producción, asesorando en todo lo que tenga que ver con el agregado de efectos y la corrección de color, como así también en el correcto traspaso de material entre las distintas áreas.

El surgimiento de nuevas pantallas de difusión, hizo necesario el replanteo de los formatos de exhibición. Ahora las clásicas salas de cine y la televisión no son las únicas ventanas. La aparición de la web, los celulares smartphone y los diversos servicios de streaming, trajeron consigo otro conflicto que es de carácter creativo, ante el cual el realizador deberá reflexionar respecto de algunas consideraciones básicas como el tipo de encuadre, el contraste de la imagen, la animación, VFX, el diseño de sonido, entre otros aspectos. Esto obedece a que, al momento de ejecutar los contenidos para estas nuevas plataformas, tomarán un papel importante en la construcción de los mensajes audiovisuales.

En la actualidad se deben aunar esfuerzos en la coordinación de postproducción y principalmente con el área de montaje, tanto sea para sujetarse a los tiempos de trabajo, como a los deliveries (entrega de materiales intermedios y / o finales de los audiovisuales), como a los estándares vigentes (cine, televisión, streaming, etc).

En la última década, las decisiones que toma el director durante el proceso de rodaje influyen directamente en la etapa de postproducción. Cuando una pieza audiovisual requiere de un procesamiento de generación de composición o retoque digital, y en el rodaje no fue pensado y/o planificado correctamente, luego, en la fase de postproducción, incrementará los tiempos planificados por la jefatura de producción, aumentando considerablemente los presupuestos y por ende el costo final, con el consiguiente detrimento estético.

Nicolas Bourriaud considera que el prefijo post no entraña *“ninguna negación ni superación, sino que designa una zona de actividades, una actitud”* (2004, p: 7)

Desde la aparición misma del cine, las imágenes registradas por la cámara necesitaban ser organizadas a partir de un guion o alguna planificación.

Pero no solo la yuxtaposición de planos fue necesaria para darle sentido a la historia. Al poco tiempo del nacimiento del cine, la experimentación y el surgimiento de nuevas narrativas, hizo necesaria la aplicación de trucas en la imagen y la corrección técnica en laboratorio químico del material registrado.

Estos dos procesos se realizan luego de la denominada producción audiovisual, y por ello se la reconoce como postproducción.

La voz “postproducción” procede del latín, y esta compuesta por el prefijo “post” – después o luego – más productio (que, a la vez, deriva del verbo producere – presentar o engendrar).

Con el nacimiento de la televisión, el proceso de postproducción no surge tan rápidamente como en el cine. La televisión nace en directo, sin posibilidad de guardar en algún soporte la señal electrónica para su posterior tratamiento. Es decir, no se podían solucionar errores o generar una nueva estética, ya que las imágenes eran solo transmitidas en el éter.

En la década del 70’, surge la tecnología para poder grabar en cinta lo que las cámaras registraban. Grandes magnetoscopios permitían guardar la imagen y con ello se dio inicio al proceso de manipulación de material videográfico.

La postproducción audiovisual industrial ya es totalmente digital, culminando un largo proceso que se inició a finales de la década del 90’, dejando atrás los grandes laboratorios fílmicos y las salas de edición analógica, dando lugar a la era de la composición digital. La postproducción ha pasado de las complejas y gigantes salas a los espacios y equipos más reducidos.

Agustín Rubio Alcover afirma que *“la digitalización es el proceso de transición de la tecnología analógica a la digital, y no la operación concreta de conversión de una señal analógica a formato digital como paso previo a la postproducción”* (2006, p: 11).

En la actualidad todo audiovisual a nivel industrial recurre en algunas de sus etapas de producción a la digitalización y con ello la postproducción abre puertas inimaginables a la creatividad, potenciando los recursos estéticos y narrativos.

Es por ello que la digitalización de todos los flujos de trabajo intervinientes en una postproducción ha facilitado la traslación en la creación final de la imagen, generada en el rodaje a la sala de postproducción.

Esta manipulación de los planos en la postproducción está provocando una nueva conceptualización de la imagen audiovisual. El nuevo escenario en la industria audiovisual implica que la tecnología haya creado nuevas formas de trabajo,

sometidas a una constante evolución tecnológica que provocan que los procesos de postproducción sean más complejos.

La postproducción combina elementos de distintos medios visuales y sonoros en un mismo plano.

Es un proceso netamente creativo que genera significado, es una segunda escritura del guion. Fernández Casado y Nohales Escribano afirman que en la postproducción *"implica elaborar una presentación o un programa mediante composición, capas y efectos virtuales y sonoros"* (1999, p: 151), es decir una edición vertical.

En tanto, **Andrew Darley** sostiene que *"el cine digital tiende a construir formas de producción textual que se moldean mediante una intensificación y un aumento de los modos de combinación de imágenes o de montaje"* (2002, p: 165), siendo necesaria la figura del Coordinador de postproducción para un buen diseño y planificación del flujo de trabajo.

En tal sentido, en la actualidad esta área de la postproducción, constituyen un campo poco indagado a nivel académico. Mayormente circulan manuales o guías, muchos de ellos digitales, generados a partir de la colaboración de profesionales del medio o de las mismas empresas generadoras de software y/o hardware.

Propuesta Metodológica:

Desde mi rol de coordinador de postproducción en la realización del unitario documental “Los libros cautivos”, pude poner de relieve la importancia del trabajo que habilitan las herramientas digitales en la creación artística. Se trata de un rol que requiere saberes diversos y específicos que no se limitan con el manejo técnico de estas herramientas, sino también su aplicación, desde una perspectiva conceptual, que permita intervenir en el discurso o relato para generar o potenciar sentidos.

Además de cumplir la tarea de coordinar la postproducción, trabajé sobre las áreas de la edición On Line, Corrección de Color, generación de VFX, animación de las ilustraciones, motion graphics y delivery. Cada una de estas dimensiones de la construcción del proceso de postproducción, implicó una constante interacción con las diferentes áreas de realización, como la dirección, producción, dirección de fotografía y arte. A su vez, hacia el interior del área de postproducción, implicó el trabajo colaborativo permanente con los encargados del montaje, la postproducción de sonido, el compositor musical y la ilustradora.

Rubio Alcover afirma que *“el concepto de postproducción engloba el montaje en su sentido tradicional, como ensamble de imágenes y sonidos, más la generación de efectos visuales y sonoros, animaciones, gráficos, rotulos, etc, que se incorporan, modifican o sustituyen a los materiales resultantes del rodaje o la grabación”*. (2006, p: 11).

Este documental se nutrió de tres tópicos: entrevistas, ficciones y animaciones.

Como coordinador de postproducción intervine en cada uno de ellos desde la etapa inicial en la que se planificó y diseñó, junto a la directora y la productora, cada una de las etapas, fechas de entrega y posibilidades de producción, que ayudaba a pensar las mejores opciones para alcanzar los objetivos que nos habíamos propuesto.

Además, antes del rodaje, trabajé con la directora de arte en las pruebas de vestuario, maquillaje y escenografía para ver cómo esos elementos reaccionaban tanto en la corrección de color y VFX. A partir de esas pruebas se tomó la decisión

de cambiar algunos elementos propuestos por el área de arte, ya que esas texturas, por ejemplo, al manipularse en la etapa de la postproducción, producían efecto Moiré, es decir, una interferencia visual que distorsionaba la imagen por la utilización de dos patrones de trama. Como coordinador fui el nexo entre todas las fases de la postproducción y todos los departamentos implicados en mi área.

Cabe consignar que los planes previstos se vieron alterados por la irrupción de la pandemia de Covid 19.

Esta situación extraordinaria nos imposibilitó, por ejemplo, obtener material de archivo que había sido gestionado y solicitado, ya que muchos organismos estaban inactivos. Por eso, en la primera etapa, se trabajó sobre materiales que no estaban en un buen estado y hacia el final de la realización, comenzaron a llegar los materiales solicitados a través de los organismos pertinentes. De ese modo, algunos materiales que se habían incorporado a la producción, fueron reemplazados por los de mejor calidad. Eso implicó realizar nuevamente intervenciones sobre esos materiales nuevos.

Además, es preciso resaltar que el proyecto se pensó como una serie televisiva de ocho capítulos, pero el propio proceso de investigación y preproducción nos llevó a decidir que fuera un unitario documental para lo cual muchas de las cuestiones que habían sido planteadas desde la postproducción, debieron modificarse y adaptarse a las nuevas lógicas discursivas.

El coordinador en el flujo de trabajo: una constante articulación.

Rodaje

Mi función en el rodaje, que se realizó íntegramente en un set de filmación, permitió un trabajo más controlado, que consistió en el asesoramiento al equipo de fotografía y cámara en situaciones donde los planos que se registraban necesitaban la eliminación de elementos como microfonía, trípodes de luces o cualquier otro objeto que alterara la composición buscada. Por ejemplo, en las entrevistas, debí remover digitalmente los micrófonos boom que aparecían en el plano y otros elementos de la escenografía que eran necesarios para el diseño de la escena porque sostenían objetos pero que no debían entrar en cuadro.

Para ello se planificó, y en algunas situaciones se realizaban marcaciones para luego utilizar la técnica que se denomina rotoscopiado, es decir redibujar manualmente el contorno de una figura cuadro a cuadro y seguirla en el movimiento de cámara.

La relación estrecha con el equipo de fotografía sirvió para mantener o reforzar su propuesta estética en el proceso de postproducción. En las jornadas, previas a que comenzará el rodaje, teníamos reuniones donde se plantaba la cámara y analizando el cuadro se corroboraba si había que realizar alguna corrección en el plano durante el proceso de postproducción.

Al finalizar cada jornada de rodaje, cumplía una función netamente técnica, pero de suma importancia para el proceso de la postproducción dentro del workflow diseñado especialmente para este proyecto. Estoy hablando del cargo del Data Manager, donde gestionaba los datos realizando la descarga y backup del material registrado, con su correspondiente identificación o logueo del mismo y lo entregaba a la montajista, para así se dé comienzo a la edición off-line.

Como el rodaje se extendió y se vio interrumpido por la pandemia, la escenografía se iba armando y desarmando con meses de diferencia, por lo cual tuve que encargarme de subsanar algunas cuestiones para buscar el raccord, ya que era inevitable que algunas escenas se viesan modificadas. Tuve que reconstruir espacios, generar máscaras para oscurecer zonas para que hubiese continuidad discursiva.

Animación

Previo a que comience la etapa de montaje, con la ilustradora, iniciamos un arduo trabajo de intercambio de ideas y técnicas, atento a que venimos de disciplinas con distintas técnicas y dispositivos de distribución (pantalla/dibujo) que requieren conocimientos técnicos aplicados de manera tal que ofrezcan una correcta visualización. La ilustradora, quien utiliza la técnica de paper cut, realizaba sus trabajos en programas de composición que me entregaba para hacer las animaciones, en el marco de un permanente feedback que llevó un largo tiempo hasta encontrar un modo de trabajo que diera cuenta del proceso creativo.

Desde las ilustraciones se llevó a imagen el universo ficcional de la literatura infantil, siendo mi función en esta etapa realizar las animaciones que ilustrarán un imaginario poético. Para ello trabajé con un programa de composición como lo es el After Effects y junto a la ilustradora, quién iba corrigiendo y adaptando algunas figuras para que funcionen en el relato, llevamos adelante este proceso, que fue tal vez el más complejo por la unión de las técnicas utilizadas.

El objetivo fue representar algunas imágenes icónicas, que se transformaran en pequeñas narraciones animadas, donde la fantasía y el color vibrante estén presentes.

Las animaciones estuvieron inspiradas en los libros “La Torre de Cubos” y “La planta de Bartolo.” de Laura Devetach, “La Ultrabomba” de Mario Lodi, “Un elefante ocupa mucho espacio” de Elsa Bornemann y “Un libro juntos” de Beatriz Ferro. Se trabajó en una animación tradicional en 2D, pero en algunas situaciones se realizaron animaciones en 3D, como por ejemplo en los libros para dar corporeidad a este elemento tan simbólico en la narración.

El trabajo de la ilustradora fue en principio con imágenes analógicas, haciendo bocetos a lápiz que luego se llevaron al recorte en papel, utilizado éste como recurso expresivo y simbólico, aludiendo a la materia prima en que se difundieron las historias más creativas e irreverentes de literatura infantil y juvenil de los años 60 y 70.

Posteriormente, se escanearon e intervinieron de manera digital mediante Photoshop y esas ilustraciones se me entregaban en capas para el trabajo de animación. En esa instancia de realización de las animaciones, utilicé recursos que reforzaran las ideas de libertad, en sintonía con el espíritu de las publicaciones censuradas.

Montaje

Esta etapa comenzó previo a que finalizaran las jornadas de rodaje. Fue la instancia en la que más intercambio y diálogo tuve, ya que en el proceso específico de la post y en el rol de coordinador, se debe tener, necesariamente, una relación estrecha con todos los actores, por cuanto el montaje constituye el puntapié inicial del largo viaje llamado flujo de trabajo para llegar al producto final. Es sin duda, en la edición off line donde queda estructurado a nivel discursivo el proyecto, que luego toma significación reforzando ideas y conceptos en la etapa de la postproducción.

En el cronograma de rodaje, atravesado, como se dijo, por la pandemia, se hicieron primero las entrevistas y en las últimas dos jornadas se llevaron a cabo las ficciones. La montajista, con el material que se le entregaba en cada jornada, realizaba el visionado y desgravaba todas las entrevistas. Luego avanzaba con la estructura narrativa con el material denominado Proxys, es decir con un material en baja resolución, nombrado idénticamente al material en alta calidad.

Mi tarea era recibir ese material mediante formatos de intercambio, que son metadatos que podemos definir como datos sobre los datos con toda la información de su línea de tiempo, reconectarlos mediante la realización del conformado con el material en alta y con ello hacía pruebas de corrección de color, buscando un look y una estética narrativa, para lo cual trabajaba junto a la directora.

Otra de las tareas era hacer los primeros bocetos de los motions graphics y VFX a partir de referencia que utilizaba la montajista, para luego en el proceso de la Edición On – Line reemplazarlo por las piezas finales que realizaba.

Una vez que el montaje se cerraba, se me entregaba por bloque el trabajo realizado por la montajista que, como mencionamos, eran versiones off-line que tenían como referencias materiales de archivos como los decretos, material fílmico, fotografías, etc. A partir de allí comenzó el trabajo específico de la postproducción de imagen. Este trabajo abarca la edición on line, que comenzó con el armado del mismo montaje que realizó la editora, pero esta vez en la plataforma de corrección de color, haciendo el correspondiente conformado que llevó un trabajo minucioso de reconexión.

A partir de allí, se empezó a trabajar sobre la corrección de color final, en base a las pruebas que se venían realizando. Para hacer esta tarea, dividí en los tres tópicos que constituyen el proyecto, que son las entrevistas, las ficciones y las animaciones, trabajando para cada uno de ellos, un contraste y tono diferente el cual reforzará las acciones. A ello se sumó, como otra unidad de trabajo que requirió un desarrollo narrativo y creativo que surgió netamente en la etapa de postproducción, que fue la apertura del proyecto.

Etapa de Color

La corrección de color fue de suma importancia para este trabajo, ya que fue generadora de significaciones. Esta etapa de la postproducción estuvo ligada directamente a las direcciones de fotografía y de arte, por cuanto se planteó en el rodaje, a nivel lumínico, dejar una imagen plana sin grandes sombras y contrastes, los que fueron producidos en esta etapa de la corrección.

Desde esta área me dediqué a que la técnica estuviera a disposición en los aspectos creativos, como puntualizar el look general, estructurar la ambientación y optimizar las condiciones en locaciones a partir de ciertas técnicas de postproducción, siempre en función de la narrativa que se proponía.

El proceso de trabajo en esta instancia, se dividió en dos partes. En la parte técnica se procedió a mejorar las diferencias de luz, color y contraste entre las imágenes, buscando el *raccord* de las escenas, más precisamente en las entrevistas, atento a que, como se explicó, se registraron en distintos momentos. Este detalle, vinculado al tiempo que pasó entre la grabación de las entrevistas, no es menor. Es preciso explicar que la locación se desarmaba, porque el período que transcurrió entre una jornada de filmación y otra fue de varios meses. Por ese motivo, el *raccord* en la continuidad de las puestas de luces y la escenografía tenían pequeñas diferencias que se subsanaban en la etapa de postproducción. Específicamente para las entrevistas, se creó un espacio de colores cálidos, similar sepia, que emulara el típico tono ocre de los libros antiguos.

Sobre los entrevistados se generó un haz de luz, de manera cenital que se proyectaba sobre ellos, con lo que se buscó fortalecer la idea de la directora, en el sentido de que los entrevistados son personas/personajes que narran la historia, algunos en primera persona, pero también aportan algo al drama. Según la propia directora, ellos traen luz, iluminan los hechos pasados, arrojan verdades

y eso se representó con el efecto de luz cenital, casi imperceptible, que se cierce sobre ellos.

Se buscó que el color ofreciera un clima de calidez que sólo se rompe cada vez que aparece simbólicamente el acecho. Allí el color cambia hacia las tonalidades frías y los negros profundos. En esa ruptura, donde el entrevistado pasa a ser personaje, porque con sus actitudes guiadas refuerzan el eje discursivo que se quiere remarcar, el color acompaña de forma metafórica la construcción del relato.

Para las ficciones que recrean la censura de la dictadura, resalté las sombras para simbolizar lo oculto, enfatizando la idea planteada por la directora de arte sobre el oscurantismo. Mis intervenciones a nivel de imagen tuvieron como objetivo corporizar los temores y el horror, la autocensura y el sentirse vigilados.

Esto se logró a partir de la aplicación de diferentes máscaras y vignetados, que fortalecieron esta idea de oscuridad, potenciado con la utilización de ruido en la imagen.

Para las animaciones que recrean el imaginario infantil utilicé tonos intensos y vibrantes, en contraposición a los utilizados en entrevistas y ficciones. En el color también se utilizaron otros recursos narrativos, como por ejemplo en las escenas donde el fotógrafo Figueira recrea su trabajo como tal y se representa con una imagen totalmente desaturada. A partir del cambio de esta saturación se buscó fluctuar entre pasado y presente, hecho que quedó marcado en el momento en que el fotógrafo vuelve a la realidad con un *"fade"*, un cambio en el plano secuencia del color.

La escena de los capullos representa la autocensura, el miedo de las propias personas a leer algún libro y que esa actividad significase un riesgo de vida. En ese sentido, decidí trabajar sobre los tonos cálidos y las sombras profundas. Esta escena está en el orden de la subjetividad de los propios censurados, de lo no dicho, no en las acciones de los censores. A eso obedece la diferencia con los tonos fríos utilizados en las escenas del acecho.

Etapas de VFX y motion graphic

Otra de las etapas importantes que desempeña el coordinador de postproducción es el trabajo de los efectos visuales y la animación de textos. Aquí, hice hincapié en buscar una identidad que referenciara a la historia, a través de algo tan simbólico como es una mancha de tinta. A partir de ella, fui generando distintas piezas para darle sentido y reforzar el relato oral. Este recurso de la mancha de tinta representa, por un lado, la censura, vinculada explícitamente a los textos escritos y, por otro, a la sangre derramada en este proceso, como por ejemplo el efecto que se genera cuando la mancha cae sobre la bañera.

Cuando lo que se muestra es la censura, lo oculto, lo que se quiere desterrar, todas las acciones suceden dentro de la mancha, como si estuviesen atrapadas en ella, imposibilitadas de ser. Por otro lado, cuando los protagonistas hablan de los

libros, la forma de mostrarlos es por fuera de la mancha, para enfatizar la idea de que esos libros siguen vivos, que sus mensajes no han muerto. En relación a esto, cada vez que se muestran, uno a uno, los libros censurados, las tapas toman vida a partir de sutiles animaciones, también en la misma búsqueda de mostrar la vida de los libros cautivos.

A nivel discursivo y donde aparece esta mancha, o elementos como la bañera donde se quemaban los libros, en lugar de recurrir al humo propio de una quemazón, se exhibieron partículas que representan la energía del fuego, de la llama, de la chispa vital.

En los fondos donde generalmente aparecen los libros y textos, se utilizó una textura que emula a los calabozos de detención, con rayaduras, manchas, suciedad, recreando el contexto de encierro de esos espacios de terror.

Otra de las dimensiones a resaltar es la animación de textos escritos como los decretos, partes policiales, boletines oficiales, que fueron recreados a partir de los originales, copiando el modelo y estética, que permitió emular la escritura de las máquinas de escribir de la época y los clásicos resaltadores de los juzgados. Eso generó una dinámica que contribuyó a mantener el ritmo, equiparándose con el utilizado en el montaje a nivel de imagen en algunas ficciones que operaron como separadores.

Los archivos fotográficos, utilizados como contrapuntos y tensiones entre el texto enunciado y la imagen, fueron intervenidos para simular el efecto de las cámaras fotográficas de la época, donde se remarcaba en la última fotografía con un efecto similar enfoque de cámara para convocar la atención del espectador en esa imagen.

Lo mismo sucedió con el material de archivo, que fue presentado como si fuese con un proyector de 16 mm., simulando la forma de presentación audiovisual de la época, para lo cual se le agregaron texturas, granos y movimientos afines al material de entonces. Cabe señalar que por más que era material fílmico estaba digitalizado, se trabajó para trasponerlo y figurar una proyección de época.

Muchos de los materiales que se exhiben en este documental eran secretos y ahora cobran valor como pruebas y evidencias de lo que aconteció durante el terrorismo de Estado. El trabajo sobre ellos fue muy cuidadoso e implicó una reflexión permanente para potenciar su valor histórico.

Postproducción de sonido y música

El intercambio con el postproductor de sonido enriqueció al trabajo realizado sobre la imagen. Se planteó en múltiples reuniones que se llevaron a cabo durante la realización de la postproducción, con la idea de utilizar música original y sonidos temporarios que permitiera la estructuración entre ambas áreas (imagen/sonido).

Se trabajó principalmente en dos etapas. En la primera, el sonidista recibía al mismo tiempo el material que me entregaba la montajista, es decir un exportado de referencia de su montaje, junto a un formato de intercambio. A partir de allí comenzaba, en primer lugar, el proceso de la edición de diálogos. Aquí fue preciso ordenar el material sonoro que se le entregaba al área de sonido sobre la plataforma de post de sonido en la cual se trabajó.

Luego se siguió con las correcciones en las ediciones de montajes a nivel sonoro para encontrar la continuidad y por último se pasó a la a la reducción de ruido y ecualización.

La segunda etapa tuvo un tratamiento netamente narrativo, que tuvo lugar a partir de los aportes a nivel de postproducción de imagen, es decir el montaje con los VFX ya aplicados, el color para marcar diferentes sensaciones (miedo, terror), intervenciones gráficas y el universo infantil a partir de las animaciones. Aquí el director de sonido aportó su visión a partir de la aplicación de los SFX (Sound Effects).

El intercambio permanente entre estas dos áreas fue necesario para el trabajo de significación de los elementos propuestos por mí en la postproducción de imagen, es así que el director de sonido trabajó en un detallado diseño de sonido para las distintas piezas.

A lo largo del proyecto, fue necesario un debate permanente entre la montajista y el director de sonido para definir las ideas estéticas que gobernaban el mundo sonoro de "Los Libros Cautivos". Por eso intervine en todo momento para articular estas dos áreas que iban desde los primeros armados de montaje con bocetos, hasta la entrega final con los elementos de composición, animaciones y color integrados.

Con respecto a mi trabajo con el músico, consistió en la entrega de los bloques

tras la finalización de la labor de mi área, y sobre ese material, realizaba la composición musical. Una vez devueltos los bloques con la música ya compuesta, junto a la directora, montajista y director de sonido, si era necesario, hacíamos correcciones en algunos casos y aportes a nivel discursivo.

Entregada la composición final, se integraba a la edición on-line y por medio de formatos de intercambio se los transfería al director de sonido, para que trabajara sobre el proyecto. Durante la etapa final de la postproducción, volvía nuevamente a la etapa de edición On-Line, entregándome primeramente las premezclas para que pueda ir visualizando y escuchando el material, para lo cual se realizaban ajustes y correcciones junto a la directora del proyecto.

Aprobadas estas entregas, recibía los fullmix de cada acto/bloque los cuales contenían los diálogos, efectos, ambientes, Foley y música y era a partir de ellos que realizaba el correspondiente delivery (*exportación*) a los diferentes formatos de distribución, atento a las resoluciones y códec necesarios para cada uno de ellos.

La presentación

La presentación del documental fue pensada íntegramente desde la posproducción y se articuló con el músico, que componía en base al ritmo de las imágenes que yo le proponía, enfatizando algunas situaciones. Se trabajó con bocetos iniciales con un montaje que contenía referencias a distintas acciones y se llegó a modificar y resignificar en su totalidad.

Pensé en una estructura de imágenes ficcionadas, con pequeñas acciones que aludían al momento de la aparición del cuervo, presentando la bañadera como elemento simbólico, hasta la quema con los monjes y el cuervo observando. La escena termina con la fogata en la bañera y el esparcimiento de partículas ígneas en el aire. El fuego, la partícula, la mancha y los personajes, son los elementos íconos que aparecen durante todo el relato y que son sintetizados también en la introducción.

La paleta de colores fue la misma que se utilizó en las ficcionalizaciones y hay utilización de VFX por ejemplo en el fuego que emerge de la bañadera y el que se refleja en el ojo del cuervo, como así también en la partícula que sobrevuela.

Este relato fue fragmentado con placas de motion graphics con texturas donde aparece la mancha con un ritmo que va marcando la música y sobre ella los nombres y cargo del equipo de realizadores. En el interior de la mancha, a su vez, se exhiben imágenes fotográficas de los rituales educativos durante el régimen dictatorial. Se buscó con ello generar una estética minimalista, donde se puede apreciar la textura de papeles recortados, simbolizando la construcción de una época.

Al final de la presentación, emerge una mancha que cubre la pantalla con el nombre del documental. La tipografía en color rojo del título simboliza la sangre derramada en ese período y la persecución que sufrieron los intelectuales y artistas en ese contexto.

Conclusiones

Realizar íntegramente la postproducción de “Los Libros Cautivos”, cubriendo todas las áreas que forman parte de esta etapa tan importante en el audiovisual, me ayudó a entender la necesidad del rol del coordinador de postproducción, ya que fue mi función ser el integrador de los diferentes tesistas,

No sólo aporté conocimientos técnicos, sino también conceptuales y artísticos que contribuyeron a las decisiones de cada una de las áreas intervinientes, resignificando a nivel de la imagen, junto a la ayuda del sonido lo realizado por cada tesista.

Fue un gran desafío a nivel del tratamiento de la imagen, ya que al ser un documental de carácter híbrido, donde los entrevistados, a la vez, representaban diferentes situaciones convirtiéndose en personajes, se debía marcar esa transposición entre lo contado y lo representado, de una manera tal que no generara saltos discursivos.

Las ficciones que funcionaban como nexo entre esas entrevistas tuvieron un trabajo minucioso a nivel del color y las luces. Se pensó en el agregó de VFX como el fuego y las partículas, de manera tal de que no quedaran impuesta, sino que se integrasen de manera realista a la imagen y con ello potenciar el relato. La utilización del material de archivo tomó un papel preponderante en el proyecto, ya que muchos de ellos, como las tapas de libros, eran escaneos de los libros originales de la década del 60 y 70, mientras que, todo lo referido a la documentación, se trabajó desde la recreación, manteniendo la estética y textura de las copias que se contaban como material de investigación.

Una tesis colectiva tiene mucho de interrelación y retroalimentación, que se asemeja mucho al workflow que interviene en la etapa de la postproducción.

A nivel personal y profesional fue un gran desafío, ya que, aunque con muchos de los tesistas habíamos trabajado en diversos proyectos, con otros fue la primera vez y fue necesario adaptarme a nuevas formas de trabajo.

Como resultado se llegó al objetivo creativo planteado al inicio del proyecto, obviamente con los cambios y modificaciones que cualquier proyecto sufre a lo largo del tiempo, especialmente si -como en este caso- su desarrollo se vio atravesado por

la pandemia. Pese a las adversidades del contexto, siempre se mantuvo la idea inicial de realizar un unitario documental donde se sutaliza en cómo se presentan las diferentes acciones de un hecho histórico que marco fuertemente la Literatura Infantil de esa época.

Ha sido un largo camino, pero satisfactorio, donde me propuse, junto a mis compañeros co-tesistas, abordar sobre un tema poco desarrollado por el audiovisual como lo es el plan sistemático de censura hacia la cultura que fue correlato del plan sistemático de persecución y desaparición de personas durante la última dictadura cívico militar argentina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourriaud, N. (2004). Postproduction. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.
- Browne, S. (2008). Postproducción en Alta Definición. Escuela de cine y vídeo.
- Carrasco, J. (2010) Cine y Televisión Digital. Manual Técnico. UBe.
- Case, D. (2003). Nuevas tecnologías aplicadas a la post producción cinematográfica. Escuela de Cine y Vídeo. Andoain
- Castillo, J. (2009) Televisión, realización y lenguaje audiovisual. IORTV.
- Darley, A. (2002). Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación. Barcelona. Paidós
- Declan M. (2001). Montaje & postproducción. Océano.
- Fernández Casado, J. y Nohales Escribano, T. (1999). Postproducción digital. Cine y Video no lineal. Escuela de Cine y Video. Madrid, Andoain.
- Fernández Díez, F. y Abadía, Martínez, J. (2003). Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Paidós Ibérica.
- La Ferla, J. (2006). Aproximaciones a una educación audiovisual: Digital y cine. Encrucijadas, N° 37. Universidad de Buenos Aires.
- Murch, W. (2003) En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico. Madrid. Oche y Medio.
- Ohanian, T. (1996). Edición digital no lineal. IORTV.
- Rubio Alcover, A. (2006). La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos. Castellón. Departamento de Filosofía, Sociología y Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universitat Jaume.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

Misfits (serie de televisión). Productora Clerkenwell Films. Inglaterra (2010).

Luther (serie de televisión). BBC. Inglaterra (2010).

True Detective (serie de televisión). HBO. EEUU (2014).

Ghost Whisperer (serie de televisión). CBS Paramount Television
ABC Studios. EEUU (2005)

The Night of the Hunter (largometraje) dirigido por Charles Laughton. EEUU (1955).

The Tree of Life (largometraje) dirigido por Terrence Malick. EEUU (2011).

Anexo

Animaciones



La fábrica de libros, inspirada en el Libro “La Ultrabomba”, se animó en 2D siguiendo la idea acerca de que el CEAL fue una factoría, mientras que el formato tridimensional se utilizó para la escena que los libros vuelan por el aire.



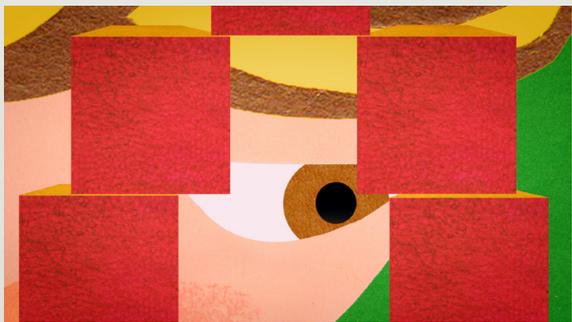
“Un libro juntos”, de Beatriz Ferro. La animación 2D está inspirada en dicho libro educativo y muestra la capacidad de la literatura para ampliar los límites del lenguaje inventando términos.



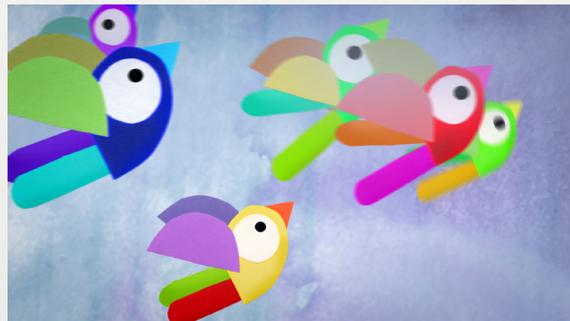
“Un elefante ocupa mucho espacio”, de Elsa Bornemann. Se inspira en el formato pop up y emula la escena en la que Víctor, un elefante de circo convoca a sus compañeros a hacer una huelga. Se utilizó una paleta pop a nivel del tratamiento del color. La animación en formato tridimensional permitió ampliar la perspectiva estética de las imágenes de la ilustradora.



“La planta de Bartolo. La torre de cubos”, de Laura Devetach. En esta animación se pensó a nivel de la corrección de color, que la iluminación refuerce la idea de florecimiento. Los cuadernos que crecen de las ramas del árbol animado en 2D se realizaron en formato tridimensional.



En esta animación que mezcla la técnica de 2D con un zoom a través de una cámara en 3D, donde se muestra una visión subjetiva del personaje de Irene, que a través de la torre de cubos descubre un mundo nuevo que cobra vida.



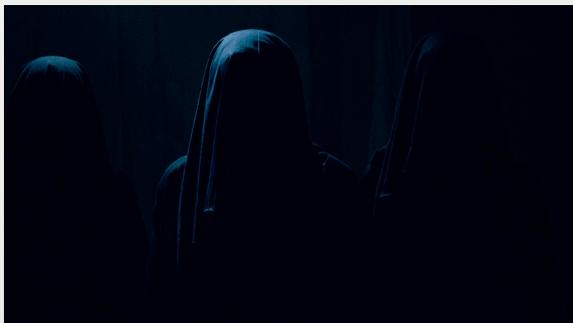
Esta animación 2D está inspirada en “La Torre de Cubos”, que recrea un universo repleto de naturaleza, fantasía y color.

COLOR

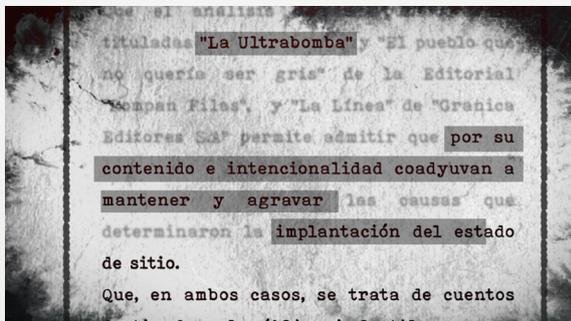
Tratamiento del color en las entrevistas:



Tratamiento del color en las ficciones:



Motion Graphics



VFX



Presentación

