

# Del *B-Roll* al *Making of*: Un caso de metarreferencialidad del acto cinematográfico

Armando Andrade Zamarripa  
Universidad Autónoma de Aguascalientes

## Resumen

El artículo explora los orígenes y especificidades del *Making of* como producto audiovisual. De diversas formas y modalidades audiovisuales que históricamente acercan al público al proceso de creación de una película, el *B-Roll* y el *Behind-the-Scenes* nos permiten establecer los estatutos del *Making of* contemporáneo, ya que descubren lo que está frente y detrás de cámaras durante una filmación para rebasar sus intenciones informativas y reflexivas a fines totalmente didácticos. A través de un análisis narratológico y formal de las obras “Filmando Batalla en el cielo” (Arce y Méndez, 2006), “Detrás de cámaras, El violín” (Zúñiga, Acosta y Garfías, 2007) y “El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras” (Torresblanco, 2006) su enunciado y enunciación nos revelan que sus propósitos meta-referenciales logran un discurso didáctico del acto cinematográfico.

**Palabras clave:** Making of, B-Roll, behind-the-scenes, meta-referencialidad, acto cinematográfico.

## Abstract

The article explores the origins and specificities of the *Making of* as an audiovisual product. In various forms and audiovisual modalities that historically bring the public closer to the process of creating a film, *B-Roll* and *Behind-the-Scenes* allow us to establish the statutes

of contemporary *Making of*, since they discover what is in front of and behind cameras during a shoot to go beyond their informative and thoughtful intentions for fully educational purposes. Through a narratological and formal analysis of the works “Filmando Batalla en el Cielo” (Arce and Méndez, 2006), “Detrás de cámaras, El Violín” (Zúñiga, Acosta and Garfias, 2007) and “El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras” (Torresblanco, 2006) his statement and enunciation reveal to us that his meta-referential purposes achieve a didactic discourse of the cinematographic act.

**Keywords:** Making of, B-Roll, behind-the-scenes, meta-referentiality, cinematographic act.

## Introducción

El *Making Of* (MO), por tratarse de un término anglosajón, ha tenido diversas traducciones al castellano, tales como: “Cómo se hizo”, “detrás-de-cámaras” y “Filmando a”. Su segunda traslación es semejante al concepto de “*Behind-the-scenes*” y justamente esta ambigüedad requiere de una precisión conceptual. Por tanto, en nuestro estudio, empleamos el término en inglés, ya que consideramos que cumple con la noción contemporánea de este producto audiovisual, aquel que presenta relatos referenciales del propio cine y sus procesos de realización.

Fernando Canet (2014) en su artículo “El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación” nos acerca a la referencialidad y la meta-referencialidad en el cine a partir de un estudio sobre el concepto de reflexividad (entre filmes) y autorreflexividad cinematográfica (del propio medio filmico) como una tendencia que ha recorrido la historia del cine.

Además, hace una mención a que la reflexividad cinematográfica ha tenido dos acercamientos: el primero, “se centra en los procesos y mecanismo de creación [...] y el segundo dirige su mirada hacia la herencia filmica” (Canet, 2014: 18). En nuestro estudio, nos enfocaremos en la primera intención y, además, al estudio de las potencias de lo documental que ofrece el MO actual.

Estas nociones nos auxilian para reconocer que en formatos como el MO, las películas dialoguen y teoricen acerca de sí mismas o, por lo menos, los cineastas reflexionen sobre su propia práctica artística. Esta mediación del MO como una película que da cuenta de otra durante su proceso de conceptualización y producción supone una metarreferencialidad de su construcción y la película en sí como todo el artificio y sus creadores.

### Aproximación histórica del *Making of*

A través de una arqueología de los medios y de una indagación documental histórica del fenómeno audiovisual, se logra trazar cuándo y con qué medios evolucionó el MO, considerado un “parásito cinematográfico [*cinematic parasite*]” (Arthur, 2004: 39) porque se ha empleado como instrumento de promoción del filme al que documenta, como bitácora de producción, y como material extrafílmico de consulta tanto para cinéfilos, teóricos y críticos de la prensa cultural. Todas estas posibilidades revelan sus variadas intenciones, pretensiones y usos en la industria cinematográfica de Hollywood. Sin embargo, como formato meta-referencial se ha emulado en otras cinematografías para evidenciar y relatar los procesos creativos de cualquier película.

Paul Arthur relata que durante las primeras décadas del siglo XX se exhibieron rollos que mostraban el mecanismo de producción de una película, como el que apareció en 1908 titulado “*Making Moving Pictures: A Day in the Vitagraph Studio*” de J. Stuart Blackton, película que da seguimiento de cómo se filma y edita un drama. En 1912, la compañía de Edison presentó una película de quince minutos titulada “*How Motion Pictures Are Made and Shown*”, buscando dar a conocer cómo se hace una película y hasta cómo se exhibe (González, 2008: 18). Este fenómeno se “intensificó durante la adolescencia [del cine], abarcando tanto las «realidades» de no ficción como, especialmente, las comedias mudas, de las cuales la presentación de Chaplin en *Mutual, Behind the Screen* (1916), es probablemente la más conocida” (Arthur, 2004: 39). Estas iniciáticas manifestaciones de registros autorreferenciales del proceso creativo y técnico de la realización

cinematográfica demuestran el interés de difundir el oficio y otorgarle un reconocimiento a sus creadores.

En 1919, dentro de la casa productora *Columbia Pictures*, fueron inventadas las *Screen Snapshots* por Jack Cohn, que consistían en registros de lo que sucedía en una filmación. Estos *screen snapshots* lograron registrar, por más de 30 años, “MO chismosos durante la era estudio [de Hollywood], antes de que los cambios en la programación de las salas y el rápido crecimiento de la televisión en la década de los 1950 ahogaran el flujo constante de los *behind-the-scenes*” (Arthur, 2004: 39). Fueron quizás los antecesores de los conocidos *B-Roll*, registros derivados de una segunda unidad de cámara en el *set*, que apoyan con algunas tomas simultáneas a la cámara principal y que, por consecuencia, logran documentar el proceso de filmación.

En la década de 1930, la mayoría de los principales estudios generaban una serie de *backstage-featurettes* (largometrajes de detrás de los escenarios) destinados a dar a conocer los próximos lanzamientos de nuevas estrellas y presentar sus innovaciones tecnológicas, como lo fueron el color y el sonido. La realización de MO presentó una utilidad adicional para las compañías, ya que fueron espacios de capacitación para nóveles directores y técnicos.

De la mano del crítico e historiador Peter Biskind, el teórico estadounidense Robert González (2008) en su tesis “The Drama Of Collaborative Creativity: A Rhetorical Analysis Of Hollywood Film Making-Of Documentaries” relata la desaparición del *Studio System* a finales de la década de 1950, con la vieja guardia de Hollywood, dirigido por magnates autocráticos como Jack Warner –de Warner Bros.–, Daryl Zanuck –de 20th Century Fox– y Louis B. Mayer –de Metro Goldwyn Mayer–. Sin embargo, más tarde sus compañías fueron adquiridas por entidades corporativas que no tenían ningún conocimiento sobre el cine, por lo que, a finales de la década de 1960 y principios de 1970, las compañías y encargados de los estudios dispusieron a nóveles cineastas y “radicales las llaves del reino con la esperanza de capturar el mercado juvenil. Fue durante este periodo de agitación económica y artística de Hollywood que nacieron los *Making-Of* Documentales tal como los conocemos hoy” (González, 2008: 19). El MO establecerá, entonces, una amplia gama de posibilidades e intenciones, más allá de las publicitarias, porque la búsqueda

de los documentalistas ajenos a las nociones publicitarias estaba enfocada en el propio cine, en el contexto y en la forma de cómo se filmaban las películas.

Fue justamente aquella joven generación de cineastas recién egresados de las escuelas de cine de la Universidad del Sur de California y la Universidad de California en Los Ángeles la que se rebeló contra el antiguo *Studio System*, con la necesidad de documentar y publicar las historias de cómo y por qué hicieron películas a su manera.

George Lucas, con una cámara de 16 mm en la mano y más tarde objeto de algunos *Making-of*, filmó el primer *Making-of* del *New Hollywood* cuando acompañó a su amigo y mentor, Francis Ford Coppola, a través de los Estados Unidos mientras éste filmaba su película *The Rain People* (1969). Como el consenso de la industria acredita a Lucas con innovaciones artísticas y tecnológicas que han «revolucionado» la forma en que se hacen las películas, tal vez no sea insignificante que *The Making of The Rain People*<sup>1</sup> (1969) de Lucas encabezó el *Making-of moderno*. (González, 2008: 20)

Daniel Steinhart (2018), en su artículo titulado “The Making of Hollywood Production: Televising and Visualizing Global Filmmaking in 1960’s Promotional Featurettes”, ofrece más información sobre los antecedentes del MO previo al video y su difusión a través de sus diversos formatos de reproducción. “Antes de convertirse en un elemento básico de los materiales extras del DVD y Blu-ray, las primeras formas de *Making-of* le dieron al público una visión del funcionamiento interno de las compañías cinematográficas y de Hollywood” (Steinhart, 2018: 96). Justamente, esta develación del funcionamiento de Hollywood se relaciona a la de las primeras intenciones, ya que buscaba propiciar empatía con el público y, además, fortalecer la cultura del cine estadounidense a nivel mundial. Esta promoción y variedad de formatos en la década de 1960 se lograría por la subcontratación de compañías especializadas en mercadotecnia y publicidad ajenas a las *majors*. Sin embargo, lo más relevante que señala Steinhart fue el progreso que tuvieron los diversos formatos del MO con sus insertos en los *trailers* y los reportajes televisivos que contenían *Behind-the-Scenes* y entrevistas del *crew* y el elenco de las películas.

1 Documental también conocido como *Filmmaker*.

El teórico y realizador argentino Jorge la Ferla en el libro “Cine (y) Digital” (2009) hace un recuento del pasaje histórico de los medios análogos y digitales, en el que nos precisa que, en la década de 1970, surgirían los soportes electromagnéticos del video, tecnología importante para la evolución en la forma y difusión del MO. Por ejemplo, en 1972, se crea el *Laser Disc*, y hacia el año de 1975 la compañía Sony lanza al mercado el formato de *videocassette Betamax*. Al siguiente año, se presentaría el formato VHS en el mercado (La Ferla, 2009: 220). En la edición de 1980 de la Mostra Internazionale del Cinema en la Biennale di Venecia se presentaría “Il Mistero di Oberwald” (1980) de Michelangelo Antonioni, la primera obra en realizar un *transfer de tape-to-film*<sup>2</sup> en la historia del cine (La Ferla, 2009: 221).

El periodista Robinet (2018) en su artículo titulado “Something Extra with Every DVD (Oh for the Days of the Making-Of Featurette – Seriously)” enuncia que se conoce que este producto audiovisual se originó anteriormente a la aparición del formato de video como registro y como medio distribución del cine en los hogares, gracias a los *B-Roll*, situación que se aprovecharía en las grandes compañías cinematográficas para emplearlas como evidencias del rodaje ante los inversionistas y productores asociados, acumulando metros y metros de material documental sobre el proceso creativo y técnico de una película. Más tarde, se conjugarían junto con los *Stills* (registros fotográficos en *set*) de ensayos y filmaciones. Por tanto, se ocuparían documentalistas para lograr registros –en celuloide o en video– como material de difusión previo y durante el lanzamiento de las películas, denominándoles *Behind-the-Scenes* (BTS), que en su traducción al castellano se les conocería como los “detrás-de-cámaras”.

Las primeras iteraciones de los extras fueron documentales de detrás de cámaras (*behind-the-scenes*), que se hicieron populares a finales de la década de 1970 con el surgimiento de éxitos de taquilla. Con cortometrajes como «The Making of ‘Star Wars’» en 1977 [de Robert Guenette] y «The Making of ‘Thriller’» [de Jerry Kramer] en 1983 que establecen el estándar del género con la disección de los efectos especiales, las visitas a la silla de maquillaje y las entrevistas sentadas. (Robinet, 2018: 13)

2 Se trata de un proceso de transferencia de una película grabada en video a material filmico, que logra pasar una imagen de menor resolución a una de mayor resolución, como en este caso que pasó del video (PAL) a un formato de 35 mm.

El mismo Paul Arthur confirma que en las producciones de Hollywood, así como en muchos cines europeos, la extensa grabación en el *set* de imágenes fijas y metraje del “diario de producción” de 16 mm fue, y sigue siendo, una práctica estándar (2004: 39). De esta manera, tanto los *stills*, los *B-Roll*, las pruebas de pantalla (*screen tests*) y entrevistas fueron los recursos formales que conformaron el arquetipo del MO exhibido en los canales de televisión por cable, así como en los DVD de formato extendido.

Para la década de 1990, el video sería la segunda opción de soporte del cine como disciplina, y autores –como Jean-Luc Godard y Robert Kramer– lo abrazarían sin reparo. Incluso, en 1998, Godard terminaría la serie “Histoire(s) du Cinéma”, tras diez años de haberla iniciado. En ese mismo año, el DVD (Digital Video Disc) se impondría en el mercado del audiovisual (La Ferla, 2009: 222).

El progresivo desarrollo de medios y tecnologías que lograban difundir estos materiales extras, en el que obviamente se introduce el MO, generaría una estandarización de su producción e incluso se contrataban agencias de promoción para su realización (Robinet, 2018: 17).

Mientras que algunos MO, como *The Making of a Legend: Gone With the Wind*, el MO de David Hinton de 1988 de 124 minutos, se transmitieron por televisión y luego se lanzaron en videocasete, el paquete de MO como joyas de la cresta de conjuntos de ediciones especiales de DVD extra debe su origen a *The Criterion Collection*. (González, 2008: 20)

Posteriormente a *The Criterion Collection*,<sup>3</sup> a finales de 1997, el DVD salió al mercado estadounidense, “se lanzaron las primeras ediciones especiales, que no ofrecían nada más ‘interactivo’ que los comentarios de audio, información textual, de la misma manera que lo hicieron los *laser disc* durante algunos años” (Skopal, 2007: 188). Por ejemplo, la edición especial en DVD de *Contact* (1997), de Robert Zemeckis, lanzada el 30 de diciembre de 1997.

3 Esta compañía se caracteriza por realizar restauraciones a los filmes con la última generación en calidad y resolución, con características especiales diseñadas para fomentar la observación repetida y profundizar la apreciación del espectador del arte del cine. Sin importar el medio de difusión, desde el *laser-disc*, *DVD* y *Blu-ray* al *streaming*, Criterion ha mantenido su compromiso con los amantes del cine de arte. Información según su declaración de misión en su sitio *web*: <https://www.criterion.com/about>

De esta manera, tenemos una segunda era del auge del MO genérico, a partir del desarrollo de los nuevos medios como el *Laser-Disc*, el DVD y posteriormente el *Blu-Ray*. Estos soportes del video ayudaron a solucionar la compilación –en el mismo medio de reproducción–<sup>4</sup> de todos los materiales extra y complementarios de una película. En primera instancia, con el celuloide, los *B-Roll* y BTS estuvieron limitados a exhibirse únicamente en salas de cine durante los promocionales antes de la proyección de una película. Más tarde, gracias al proceso de transferencia del celuloide a soportes electromagnéticos, como el *telecine*, se lograron transmitir por televisión. Esta distinción nos permite reconocer que a causa del formato videográfico se hereda la idea del documental metarreferencial al concepto de MO.

El *Laser-Disc* surgió como detrás de “un soporte noble y de gran calidad, pero muy oneroso, que no tuvo mucho éxito hasta que a principio de los años noventa se impuso el dominio del DVD, el Digital Video Disc” (La Ferla, 2009: 21). A la vez, el relato histórico de La Ferla nos permite reconocer, en el soporte videográfico, la distinción formal del MO, tanto para su registro como para su distribución, ya que gracias al surgimiento del DVD y su capacidad de almacenamiento incluiría más información complementaria al archivo de video de la película. The Criterion Collection aprovecharía estos soportes videográficos y les incluiría suplementos tales como comentarios del director, *trailers*, *making of*, documentales y entrevistas adicionales. Inclusive, el presidente de esta compañía, Peter Becker, en 2004, les llamó “*a film school in a box*” –una escuela de cine en una caja– (González, 2008: 21).

El DVD, al igual que el videocassette y el laser-disc, sirvió a la industria del cine como mercado auxiliar para lanzamientos y al coleccionismo, sin embargo, también causó estragos financieros, ya que abundaban las preocupaciones sobre la copia ilegal. “Es más probable que los consumidores encuentren películas en el cine y en la televisión como en la comodidad de su hogar en Digital Versatile Disk

4 Cfr. En parte, la creciente apariencia de los MOD se deriva de la adopción generalizada del video digital (DV) dentro de la realización de documentales. El bajo costo de la cinta DV en comparación con el material de película abre la posibilidad de que un equipo de producción documente muchos aspectos de las prácticas de producción de una película para su inclusión en un DVD. Junto con la capacidad de almacenamiento de DVD (Hight, 2005: 7).



(DVD), que prácticamente ha reemplazado a la cinta VCR”(Voigts-Virchow, 2007: 129)

De esta manera, desde mediados de la década de 1990, el DVD fungió como medio distribución de películas y promoción de material adicional, ofreciendo información con un valor agregado para los espectadores que habían empatizado con la obra y sentían una admiración por los realizadores. Por ejemplo, comentan Bertellini y Reich (2010), en su artículo “DVD supplements: A commentary on commentaries”, que uno de los elementos de los materiales extra que, más tarde, serían archivo de consulta obligada por los críticos y teóricos del cine fueron los “audio-comentarios”,<sup>5</sup> donde los directores, productores y voces autorizadas logran conversar sobre el proceso de realización dispuestos sobre las imágenes de la película terminada. Estos audio-comentarios se introdujeron en 1984 por The Criterion Collection –entonces parte de la *Compañía Voyager*– “para un nicho de mercado de compradores de *Laser-Disc*, [por ejemplo], el comentario de audio de Ronald Haver sobre ‘King Kong’ (Merian C. Cooper, 1933) finalmente inauguró esta tendencia” (Bertellini y Reich, 2010: 103). Incluso, un año antes, Jean-Luc Godard emplearía la forma de audio-comentario con su inédita obra “Scénario du film *Passion*” (1983), una especie de autorreflexión ensayística, donde mezclaba con ayuda de un *switcher* de video, textos, películas, material VCR, comentarios y acciones en directo; sin duda, una propuesta novedosa de escritura electrónica sobre la película “Pasión” (1982), con “un comentario de su praxis como guion, realizado *a posteriori* del mismo filme. Ya no sólo en la voz en *off*, sino en la propia imagen de Godard a cuadro”(La Ferla, 2009: 85).

En diversas ediciones limitadas de DVD sobre cineastas de renombre y películas aclamadas en su momento, se reúnen otros complementos como: conversatorios con creativos de la película, *Stills and Production Photographs*, *Production Notes*, *Theatrical Trailers*, *Feature Commentary* con especialistas e integrantes del *crew* y elenco de la película, *Trailers*

5 Cfr. “Dos tipos de comentarios dominan el mercado: los realizados por directores y personas involucradas en la realización de la película (cinematógrafos, guionistas, actores, productores e incluso diseñadores de sonido); y los realizados por críticos y académicos solicitados si los cineastas son extranjeros (Wong Kar-Wai), permanentemente dispuestos o no disponibles (Godard), excesivamente locuaces (Tarantino) o fallecidos (Lang, Truffaut, Fellini)” (Bertellini y Reich, 2010: 104).

originales y versiones restauradas, archivos, *music-only*, *audio track*, *BTS photographs*, *posters*, *deleted scenes*, *the original ending*, *storyboard sequence*, *screen test* durante las audiciones del elenco principal, documentales temáticos y entrevistas con especialistas. Inclusive, el menú es cada vez mayor porque incluye cortes completos del director con *out-takes*,<sup>6</sup> escenas eliminadas, MO exclusivos o entrevistas antiguas con los realizadores de la película o críticos célebres, video-ensayos, biografías y ensayos fotográficos. “El éxito de The Criterion Collection en esta área es ampliamente reconocido, y sus lanzamientos con comentarios no se limitan a películas clásicas o de arte” (Bertellini y Reich, 2010: 104).

El 12 de noviembre de 2002, por una intención más comercial que de coleccionismo, el lanzamiento de la edición especial en DVD extendida en cuadro discos de *The Lord of The Rings* de Peter Jackson sorprendió tanto a críticos como a espectadores porque en ella se contaba con “la narrativa de la película, junto con el volumen y la profundidad de los materiales complementarios, [que] fue reconocida como la creación efectiva de un nuevo texto, uno que tal vez ofrece una experiencia distinta para el público en casa” (Hight, 2005: 5) con MO y suplementos extras con una duración extensa para revelar toda la proeza de la producción.

Los videoensayos se pueden considerar como otros formatos metarreferenciales, los primeros fueron: *Histoire(s) du Cinéma* (1988) de Godard, *My Voyage to Italy* (1999) de Scorsese y *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) de Sophie Fiennes. “Aquí, en lugar de una voz crítica que comenta sobre una sola película, docenas de películas se convierten en el ‘ensayo sobre cine’ de un cineasta o académico estrella, el autor final del DVD” (Bertellini y Reich, 2010: 105). Actualmente, teóricos como Catherine Cray encuentran en este fenómeno audiovisual una oportunidad de incrementar los estudios del cine y encontrar valiosas interpretaciones por su gran apego al rigor académico.

Es notorio que, en el contexto actual, el auge de las plataformas de *video on demand* (VOD) evidencien ya la extinción del DVD y el *Blu-Ray* como formatos de su difusión, ya que en plataformas como HBO Go, iTunes + extras, movies+bonus de Microsoft y Criterion channel, estos materiales extras como el MO, los comentarios y entrevistas de

6 Tomas descartadas en la versión final.

películas ya se ofertan en los contenidos de su programación. De ahí, que su pronunciado consumo en la actual demanda audiovisual los espectadores hallen información extrafílmica relevante para abonar a su cinefilia e incluso para otros fines, como son los estudios cinematográficos y el ensayo audiovisual.

Por ello, en la actualidad, The Criterion Collection se asociaría con *Hulu*, que se trata de una plataforma “donde se pueden ver las transferencias digitales de la colección Criterion. El marketing y los suntuosos extras de los DVD y BluRay de Criterion claramente se dirigen a una audiencia familiarizada con el canon de los autores” (Hagener, 2014: 76). Con este contexto, nos damos cuenta de que históricamente el MO se sitúa en una fluctuante transferencia tecnológica, así como a diversas intenciones y estrategias para su recepción.

### Conceptualización del *Making of*

En resumen, como exploramos en el anterior apartado, los materiales extras y suplementos especiales que la industria cinematográfica ha desarrollado son diversos, y cada uno con diferentes recursos formales y narrativos. De esta manera, podemos demarcar que el parentesco más cercano que el MO tiene con algunos de ellos es específicamente con los *B-Roll* y los BTS.

Los *B-Roll* son registros dentro-del-set durante los días de rodaje, porque surgen de una segunda unidad de cámara, denominada cámara B, que apoya en la filmación de algunos planos simultáneos en escenas irrepetibles o como auxiliares del rodaje como los denominados planos *pick-up*.<sup>7</sup> Sin embargo, como su uso es muy breve también se aprovecharía para lograr registros del proceso de filmación. En la jerga industrial los registros derivados de la cámara B se les denomina *B-Roll*.<sup>8</sup>

En la actualidad, las *majors* promocionan la película haciendo una compilación de estos registros del *B-Roll* sin otro aditamento

7 En la dinámica de la producción industrial, así se les denomina aquellos planos de menor duración y que sustraen detalles de la acción principal de la escena.

8 Esta alusión al *B-Roll*, se heredó cuando se filmaba con material de celuloide que dichos registros se derivaban de tal rollo B.

narrativo o dramático contando únicamente con su montaje en orden por día de rodaje, aprovechando todo el material de dicha documentación. Podría decirse que es un montaje en bruto que no contiene voces en *off* o música, se difunde a manera de *newsreel* de lo que sucede con dicha producción durante los días de rodaje. Para el MO, el *B-Roll* es uno de los recursos base de su construcción por su cercanía a lo que sucede en el *set* y, por lo general, es el estatuto documental del proceso de realización. Por esta especificidad les denominaremos así a los registros documentales dentro del *set*.

Respecto a los BTS, como su denominación los determina, son documentales que presentan lo que acontece detrás de las escenas de una película, mejor dicho, *detrás-de-cámaras* de una filmación. Se pudiera aclarar que se trata de un símil y sinónimo del MO, que explora el proceso de rodaje y las anécdotas acumuladas durante los días de grabación fuera de *set*.

En el cine, un *making-of*, también conocido como *behind-the-scenes*, desde el *set* o en el *set* es una película documental que presenta la producción de una película o un programa de televisión. Esto a menudo se da conocer como el video del EPK (kit de prensa electrónica), debido a su uso principal, como una herramienta promocional, ya sea concurrente con el lanzamiento teatral o como un material adicional para el lanzamiento de DVD o Blu-ray de la película. (Wikipedia, 2020)

Sin embargo, durante la indagación documental y la revisión de algunos casos ejemplares hemos determinado ya su distinción: su relato documental es meramente el proceso de realización de una película “fuera-del-set” como: el *casting*, los ensayos con actores, las pruebas de imagen, pruebas de vestuarios y peinados, *coaching* o entrenamientos específicos para los actores, bloqueos de cámara, los *ADR* o doblajes e incluso durante el proceso de postproducción con el fin de hacernos testigos de todos ellos.

Por tanto, el MO se alimenta de ambas modalidades audiovisuales debido a sus posibilidades “mostrativas” al evidenciar/presentar actos y situaciones de facto, de manera directa e *in situ*. Desde la década de 1970, el MO incluiría recursos formales derivados de otras modalidades de lo documental como la entrevista estructurada, el retrato documental, así como segmentos de la película terminada que le

permiten demostrar las cualidades del proceso de creación de una película. Es decir, alterna lo sucedido de facto durante la filmación y su resultado con segmentos de la película terminada.

De esta manera, hacemos la distinción que el MO involucra una arquitectura más compleja que los registros del *B-Roll* y el relato del trabajo fuera del *set* de los BTS, ya que sus intenciones promocionales y comerciales que la distinguieron en la era del *studio system* evolucionaría, en las últimas décadas, entremezclado con otros propósitos como el impulso de autores filmicos –cine de autor– y la formación de cinefilias especializadas –didácticas.

### **Lo didáctico en el *Making-of***

La intención didáctica del MO se obtiene gracias al contenido inédito y su estructura argumental al tramar lo visto y no visto de una filmación, estas develaciones y reiteraciones son estatutos propios de lo documental en el cine.

El ítalo-costarricense Gabrio Zapelli (2007), en su texto “El maravilloso arte del engaño”, menciona que la palabra *documental* “se vuelve un término apropiado para definir un género audiovisual argumental y ‘didáctico’ que enfatiza en la recopilación de documentos (pruebas, títulos y testimonios) que confirmen la verdad de un enunciado” (2007: 78), a partir de los elementos que acompañan una investigación, como la construcción de un orden signifiante que registra el medio sonoro y visual.

Justamente, esa posibilidad formativa del documental se suscribe dentro del subgénero didáctico, “como uno de los principales géneros dramáticos. El subgénero didáctico se destaca por su vocación instructiva, y se manifiesta por medio de una figura retórica específica: la parábola, es decir, el ejemplo edificante” (Zapelli, 2007: 80).

Asimismo, la retórica tradicional señala que la argumentación requiere de pruebas para ser verosímil, pero también hay otras herramientas como el “entimema”, silogismos basados en verosimilitudes y no sobre lo verdadero e inmediato, sino como silogismo retórico desarrollado únicamente a nivel del público (Zapelli, 2007: 81). Por tanto, el *entimema* funge como una comparación amplificadora que propone convencer y conmover a lo largo del relato de un documental, con

cualquier recurso audiovisual. Es decir, su función enunciativa, meramente descriptiva y mostrativa de un acontecimiento, puede variar su sentido de acuerdo con el modo discursivo y, asimismo, modificar los recursos probadores y las fábulas que se implementen en su estructura narrativa. Agrega el autor: “En este sentido, el documental ocupó, en el pasado, el lugar opuesto a la ‘ficción’, pero hoy se le puede considerar un género dramático” (79). Por tanto, en el MO, como documental, se busca contar cómo se filmó una película y cuáles fueron sus procesos. De esta manera, el concepto de documental y el entimema de Zapelli nos ayudan para analizar sus cualidades didácticas, por medio de los recursos probadores de su mostración.

Robert González establece que, en “primer lugar, son una gran narración. Los MOD [*Making of Documentaries*] están llenos de anécdotas humorísticas, conmovedoras, emocionantes e inspiradoras, ilustradas con clips de películas, fotogramas de producción y behind-the-scene.” (González, 2008: 21). Reconoce, con optimismo, que ofrecen un relato revelador y entretenido de lo sucedido *detrás-de-cámaras*, mediante recursos formales documentales con información significativa para el espectador.

En segundo término, González comenta que los MOD ofrecen a los fanáticos una continuación y acceso privilegiado detrás de escena al mundo de la historia de las películas que aman (González, 2008). Esto se relaciona con los preceptos sobre el MOD de Pavel Skopal (2007) en su artículo “‘The Adventure Continues on DVD:’ Franchise Movies as Home Video”, donde afirma que los DVD de edición especial, incluidos los MOD y otros suplementos, están destinados

para construir a un “conocedor” de la industria del cine [...]. Se ofrecen dos registros diferentes de experiencia al mismo tiempo: uno consiste en la extensión de la experiencia del mundo diegético y, el otro implica una promesa de participación, mediación de colectividad, compartir la experiencia de los miembros del *crew*. (Skopal, 2007: 190)

En tercero, los MOD ofrecen: “información técnica específica, a veces incompleta, a veces en profundidad, sobre cómo se hacen las películas, cumpliendo la promesa en el nombre del género [...] a

diferencia de los magos, los MOD revelan voluntariamente al menos algunos de sus secretos” (González, 2008: 22).

En cuarto lugar, establece que los MOD manifiestan modos y convenciones del cine documental, como el empleo de “personas reales” que son entrevistadas y filmadas. A su vez, afirma que presenta modos de otros subgéneros del documental como son “diarios de viaje, exposiciones, biografías, *instrucción*, propaganda y *celebraciones poéticas* de las capacidades del medio” (González, 2008: 22). Lamentablemente, en su señalamiento generalizado, no especifica qué recursos de estos subgéneros y en cuáles MOD se han manifestado.

Sin embargo, González profundiza en cómo la entrevista, como recurso narrativo, colabora en la “narración guionizada” dentro y fuera de pantalla, como un estilo de narración personal con “el comportamiento informal y la sinceridad sin disfraces que muestran las entrevistas de los artistas de cine para proporcionar un atractivo emocional instantáneo” (2008: 23). Este atractivo ayuda a establecer a los MOD como grandes relatos con acceso a información secreta –como en los filmes de familia– y acceder a las experiencias como recurso persuasivo, informativo y entretenido.

Los comentarios, testimonios y acontecimientos reveladores del oficio del quehacer cinematográfico en cada MOD instalan al espectador “dentro de un mundo fuera de la historia ficticia de la película: el mundo real de los realizadores de la película, un mundo que forma, informa y enmarca ese mundo ficticio con su propio ambiente único” (González, 2008: 2). Reconoce que al mostrar al cineasta en acción se instruye al espectador, porque son testigos de su oficio. Por tanto, en estos registros documentales se genera una doble creencia del espectador ante lo representado, ya que la apropiación audiovisual de las situaciones de los cineastas durante la realización de su película es donde recae todo proceso signico de reiteración: en este documental ese personaje es tal cineasta, “sé cómo se llama el sujeto, en la película es él mismo, por tanto, le creo aún más” (Andrade, 2018: 20).

A su vez, Catherine Grant expone que la forma íntima de los audio-comentarios durante la narración de los propios cineastas sobre sus películas “debería ayudarnos a recordar que esta experiencia usual de la narración del cineasta sobre sus películas es precisamente como

cuando vemos documentales [...] como una ilustración cuasi teleológica de su propia producción” (2008: 111). Incluso, “por medio de los comentarios y los testimonios se logran reconocer deícticos de quienes los emiten y de quienes revelan lo que se muestra, duplicando/comprobando (reiterando) lo dicho sobre la mostración de las imágenes” (Voigts-Virchow, 2007: 134).

En el MOD, tanto por los comentarios de los cineastas como por su posible artificialidad en el constructo del relato audiovisual, se comprueba retóricamente con la mostración de sus actos *in situ*. Este concepto de MO que hemos trazado lo definimos como un producto audiovisual que evidencia el proceso de creación de una película –al presentar actos y situaciones *de facto*– e instruye al espectador el oficio del cine al revelar lo no visto pero permitido: detrás-de-escena, detrás-de-cámaras y frente-a-cámaras.

### Tres casos de metarreferencialidad del acto cinematográfico

#### ***Filmando Batalla en el cielo (2006)* de Adrián Arce y Manuel Méndez**

Este MO configura elementos y recursos del documental, aportando contexto de la Ciudad de México durante el rodaje de la película *Batalla en el cielo* (2006), de Carlos Reygadas, retratos documentales<sup>9</sup> e insertos de la dinámica citadina en el Zócalo, en las estaciones del metro, la explanada de la Basílica de Guadalupe y las grandes avenidas; como una dimensión totalizadora de su acercamiento a la película para saber principalmente en qué condiciones se filmaba.

Analizamos específicamente la segunda secuencia del MO, que se ubica en el lapso del código de tiempo entre 00h:06m:10s y 00h:10m:57s. Inicia con un BTS que narra el evento cuando los integrantes del departamento de arte intervienen un sembradío de zanahorias y donde Carlos Reygadas, con guion en mano, les relata las acciones de la escena a Marcos Hernández y Bertha Ruiz, *intérpretes*

9 Este subgénero del documental busca el registro de personas para conocer su contexto, lo que hace y lo que piensa.



–no-actores– protagónicos de *Batalla en el cielo*. Así, a menudo que avanza el proceso de puesta en escena de sus modelos,<sup>10</sup> Reygadas también da instrucciones de la puesta en cuadro a su cinefotógrafo, al contarles el orden de los planos, la disposición de las acciones y la cualidad de los emplazamientos de cámara y el foco. Seguido, presenciamos, por montaje alterno, la filmación de dicho plano que ensayaban y el inserto del mismo plano en la versión de la película finalizada.

La secuencia continúa con el comentario del director mexicano exponiendo el criterio de cómo realizó el *casting* de su película:

El criterio para seleccionar a los actores, que efectivamente, no son profesionales ni *amateurs*, son no-actores, en realidad, es la intuición solamente. No les informo de nada, cuando tú les informas “esta es una escena en la que hay nostalgia porque tú en el pasado te llevabas muy bien con él y ahora imagínate que es un amigo que has perdido”. Todo eso, yo siento que te va llevando una vez más a la representación y te aleja de la pureza. Yo simplemente les doy indicaciones espaciales y temporales: vas a tal lugar, dices tal cosa y te vas. (Reygadas en *Filmando Batalla en el cielo*, 2006, 00:08:28-00:09:05)

Sobre este comentario en *off*, varios planos de la película terminada presentan a la pareja que interpreta a Marcos y Bertha. El cineasta traza la puesta en escena; instruye a Bertha los diálogos que deberá expresarle a Marcos, al no convencerse, le indica los matices y las intenciones de cada frase y palabra, así lo ensayan un par de ocasiones hasta lograrlo. Posteriormente, somos testigos del rodaje de dicha escena, donde se intercalan segmentos de la película terminada y el *B-Roll* del rodaje en el *set*. Este inserto, incluso manifiesta la combinación entre un aspecto anamórfico de la imagen de la película y la proporción 4:3 del formato de video del BTS y el *B-Roll*.

Reygadas continúa su proceso de puesta en cuadro, relata cómo a sus modelos jamás les informa de lo que actuarán hasta llegar al *set*. Incluso, detalla la razón de este método de trabajo:

10 De esta manera, el cineasta Robert Bresson hacía alusión a los no-actores que se disponen a encarnar con sus cualidades fisionómicas e histriónicas de la vida cotidiana, sin apelar a los artificios del teatro.

Muy curiosamente la cámara de cine, cuando ellos no están representando nada, penetra de alguna forma en su interior, y permite al espectador ver lo que hay dentro de estas personas. En cambio, la actuación, pues, es una máscara que impide que tú veas a la persona y ves más bien la representación de un personaje. Marcos, por ejemplo, sabe muy a grandes rasgos de qué trata la película, pero no le importa ni sabe qué plano va antes ni cuál después, parece un rompecabezas. Confía en mí. Plano por plano me dice “en este plano qué tengo que hacer”, lo hace y punto. De hecho, el otro día le pregunté que si sabía de que trataba la película y me dijo “que no y ni le importaba, ni quería saber, que la quería ver ya construida”. Pero nunca entendió ni qué iba antes ni qué iba después... (Reygadas en *Filmando Batalla en el cielo*, 2006, 00h:10m:02s-00h:10m:40s)

Esta estructura comparativa por *montaje alternado* nos permite atestiguar cada etapa del proceso de rodaje con sus modelos, la cámara y el sonido. En fin, la secuencia y todo el MO establece la figura del director como un autor que concibe todo, cómo deben actuar sus modelos, cómo debe ser la duración de los emplazamientos de cada plano y la escucha y sonoridad de cada escena.

Esta comparación, por la combinatoria del material del BTS, el *B-Roll* y los segmentos de la película terminada, desarrollan en el espectador la convicción de que así sucedió la realización, por tanto, se amplifica el discurso hacia un modo didáctico. Específicamente, nos referimos a la secuencia analizada porque presenta el proceso de dirección de *modelos* (no-actores), compaginando el material BTS –detrás-de-cámaras–, donde atestiguamos cómo dispone la situación de las escenas a sus modelos, así como los segmentos de la película con Marcos Hernández y Bertha Ruiz haciendo lo que se les solicita. Así, Reygadas ya no sólo con sus comentarios nos convence como espectadores, sino que el MO nos hace testigos de su disposición para dirigir, es decir, no existe un trabajo previo al *set*, ni de lectura de guion y tampoco de trabajo de personajes. Inclusive, el MO emplea la reexposición para constatar el método de dirección actoral, al concluir la secuencia con un fragmento de Marcos Hernández cuando responde la pregunta lanzada por el documentalista Adrián Arce fuera de cuadro: “Cuéntanos ¿qué sabías del personaje, de Marcos? —Nada. La verdad yo no sabía nada”. Confesión que legitima el comentario de Reygadas sobre el proceso de dirección de sus modelos, a quien

le otorga confianza y Marcos como modelo sólo recibe instrucciones para asumir su interpretación a cuadro.

*Filmando Batalla en el Cielo* manifiesta una forma didáctica en varias secuencias al exponer, desarrollar y resumir las temáticas que documenta. Esto lo consigue al conjugar el proceso de filmación y los resultados de la película con los comentarios del director –Carlos Reygadas–, así como los del director de fotografía –Diego M. Vignatti– y del Sonidista –Gilles Laurent–, quienes con sus relatos legitiman lo que se muestra: su proceso de filmación. De esta manera, la mostración se emplea como certidumbre y legitimación de lo comentado. Estos registros derivados del BTS aportan el ejemplo edificante de cómo se filmó la película. Asimismo, dichos comentarios nos informan sobre el concepto artístico y la poética de Reygadas, y aportan emoción al espectador, por tanto, conmueven.

***Detrás de cámaras, El violín (2007) de Juan Zúñiga, Emilio Acosta y Ricardo Garfias*<sup>11</sup>**

*Detrás de cámaras, El violín* se estructura didácticamente mediante una secuencia ejemplar que por sí misma vale toda su duración porque alterna planos del *B-Roll*, segmentos de la película con testimonios y comentarios del *crew* y el elenco de la película “El Violín” (2006) de Francisco Vargas. Este montaje alterno permite la enunciación, la mostración y la comparación del proceso de técnico y creativo de la filmación de la película.

La secuencia se ubica entre 00h:04m:32s y 00h:17m:22s del código de tiempo, fragmento que definitivamente se enfoca en la figura de Don Ángel Tavira, el modelo, protagonista de la película, por quien se desarrolló un proceso de articulación de dirección de actores particular, al conjugar actores profesionales y no-actores. La participación de Don Ángel Tavira, según comenta el director Francisco Vargas, le aportaría a la película un “sentido documental” porque él había sido campesino, era violinista y, a pesar de ser manco, se las arreglaba para tomar el arco del violín. A la vez, aportaba un rostro auténtico y dramático.

11 También fungió como el co-editor de la película *El violín* junto con Francisco Vargas, el director.

Al inicio de la secuencia, la mostración del segmento de una escena de la película presenta a Don Ángel en acción, como Don Plutarco. Se anticipa el comentario *en off* del director, en el que confiesa el argumento de la elección de Don Ángel, ya que requerían que en la película hubiera elementos reales y se contara como un documental; así, sus rasgos, su carisma y su fuerza dramática aportaban realidad al personaje. Sin embargo, a una semana de filmar, Don Ángel se enfermaría, por lo que se pospuso el rodaje y se rediseñó el plan de rodaje con un *crew* reducido, considerando siempre *cover sets*<sup>12</sup> y un doble<sup>13</sup> para evitar que Don Ángel se agotara en acciones de mayor esfuerzo físico. Vargas confiesa: “Entonces, nos arrancamos a filmar la película sin Don Ángel, esperando a que él se recuperara y pudiera ir a filmar”. Este comentario, por un lado, informa el riesgo que asumieron y, por otro, añade expectación al relato del MO. Corte A: en la locación Don Ángel, en silla de ruedas, observa detenidamente a su “actor doble” montado en un burro quien ensaya una acción de traslado; repentinamente, Don Ángel animoso les confiesa que él lo podría hacer a pesar de su estado de salud.

El MO constituirá su estructura didáctica con planos del *B-Roll*, comentarios y segmentos de la película que ejemplifican los detalles de los procesos de dirección y filmación como de sus resultados. Muestra a Don Ángel en su interpretación en fragmentos de escenas terminadas de la película y se compara con los planos del *B-Roll* donde se revela que durante el rodaje, en cada plano, el director le solicitaba acciones, miradas y diálogos *in situ* para desarrollar su actuación a cuadro.

La secuencia continúa con la forma comparativa y mostrativa de cómo dirigir a Don Ángel, ahora en una escena de diálogo a dúo con Dagoberto Gama –actor profesional– quien interpreta el papel del Capitán. El director confiesa que “El trabajo con actores y no-actores implica otra metodología diferente, tiene pros y tiene contras” (Vargas en *Detrás de cámaras, El violín*, 2007, 00:12:20-00:12:28). Esta combinación establece un proceso de trabajo que implica al actor integrar

12 Son locaciones alternas a la locación principal al existir una contingencia para proseguir con el plan de rodaje y evitar que se deje de filmar ese día de llamado.

13 Un actor doble tiene fisonomía semejante al actor de referencia para que lo sustituya en escenas de riesgo o en planos de exigido esfuerzo físico.

al modelo en las escenas mediante su guía dramática a través de dar pie y establecer el tono de las situaciones. El propio actor, Dagoberto, confiesa a cuadro: “Lo que sucede, digamos, se establece una relación cruzada. Don Ángel tiene construido todo, está en la realidad, él digamos me baja a la realidad a mí como actor, Dagoberto Gama, y yo lo subo a la ‘actoralidad” (Gama en *Detrás de cámaras, El violín*, 2007, 00:12:34-00:12:49).

Este modo híbrido de actores y modelos permite que Dagoberto sea guía, un “actor bastón”,<sup>14</sup> con quien el director se apoya tanto en *set (in situ)* como en el acto (*de facto*) para lograr la adecuación y nivelación dramática de las interpretaciones en colectivo. Este método se reitera cuando Justo Martínez –actor que interpreta al Hacendado– le explica y contextualiza a Don Ángel la situación de la escena que filmarán juntos como un nexo en escena para expandir la comprensión dramática del director:

Te estoy dando a firmar un papel en blanco para que yo lo llene después, aumentando el compromiso de la burra, a lo mejor no pongo una burra, pongo un caballo, una yegua fina, ¿no? Y en eso ya te chingué. Eso es lo que tú haces en acción. [Hace un gesto de duda]. Pero como te interesa la burra, para sacar... para llevar las armas que tienes tú enterradas, a ti lo que te interesa es la burra, tú dices: “Bueno, a pesar de todo...”. Lo piensas: “ya me chingó, pero voy a firmar. A ver Patrón” ¿Cómo ves? (Martínez en *Detrás de cámaras, El violín*, 2007, 00:13:52-00:14:36)

Posteriormente a esta conversación, el director les da instrucciones de cómo serán sus acciones en la escena. Se intercalan extractos de lo filmado y del *B-Roll* de la filmación de dicha escena a través de un montaje por continuidad de la acción entre ambos materiales. Esta alternancia aporta un nivel entimémico que nos permite comparar el proceso con el resultado. De esta manera, se reitera la labor de Vargas indicando la entrada de acciones, miradas y diálogos a Don Ángel desde el monitor del *video-assist*. El cineasta concluye sus instrucciones con Justo, solicitándole que exprese sus diálogos con un propósito

14 Este concepto lo desarrollamos con apoyo del Profr. Nelson Agostini durante la tesis de Maestría en Cine Documental publicada en 2018 en el libro “Conmoción, contemplación y mutación”.

“más planito”, como una manera de indicar que reduzca el tono melodramático de su actuación.

Para finalizar, en la secuencia muestra del MO, los autores presentan un nuevo artificio didáctico, colocando los comentarios sonoros del *B-Roll* sobre los segmentos de la escena filmada. Una sobreposición del sonido a la imagen de lo filmado para confirmar el proceso de dirección de modelos en el *set*. Esto expone que los actores debían adecuarse a estas indicaciones dirigidas a Don Ángel, como un apuntador en *set*, para avanzar en la interpretación de su personaje y en la filmación de las escenas en conjunto. Este MO es ejemplar de cómo se establecen guías dramáticas en el *set* por medio de “actores bastones” en un elenco mixto entre actores y modelos, a fin de juntos fortalecer el tono de la interpretación en filmes con un tono dramático realista.

### ***El laberinto del Fauno, detrás de cámaras (2006) de Miguel Torresblanco***

Este MO durante su relato emplea segmentos del filme terminado, *B-Roll*, BTS, cintillos, entrevistas, *stills* e insertos del *storyboard*, maquetas y bocetos. Presenta secciones con temáticas específicas que permiten atender a cada proceso creativo y técnico de todos los departamentos del *crew* a manera de comentario. Se alterna material de la película con bocetos, maquetas y testimonios, pero es singular que la actriz principal –Ivana Baquero– aparece como una especie de narradora en *set* entre los diferentes departamentos de la producción e incluso emplea su cámara de video *handycam* para grabar a sus compañeros del elenco.

La secuencia que analizamos se localiza en la duración 00h:02m:14s-00h:05m:04s del código de tiempo del MO. Es una secuencia que se centra en el proceso de dirección de niños actores que Guillermo del Toro efectuó, quien procede mediante la incitación de la emoción a través de la respiración. Sobre los *B-Roll* que atestiguan al director mexicano inicia la grabación de una escena detrás de un monitor, mientras confiesa en *off*:

Cuando diriges niños es diferente que dirigir adultos, porque al niño tienes que encontrarle una manera de provocarle la emoción. Entonces, en algún momento, antes de *El espinazo [del Diablo]*, encontré un librito de yoga, que me sirvió mucho, porque hablaba de respiraciones. Entonces, al niño mucho intento que entre en una respiración. A Ivana le enseñé a respirar de cierta forma que se le facilitara llorar, y enseñarle a cambiar el ritmo y pequeños truquillos y tal. Y después, también hablar con ella, porque es una chica súper inteligente, entonces, tenía posibilidad de decirle “vamos a hablar de qué le pasa a Ofelia en este momento” y provocarle la emoción. Y llora de a de veras, que le saliera de adentro. (Del Toro en *El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras*, 2006, 00:02:18-00:02:54)

Esta develación sobre el proceso de cómo trabaja con niños actores se ilustra con el comentario del director y, con registros *B-Roll*, atestigüamos al propio Guillermo del Toro dando instrucciones a Ivana, protagonista de su película. Prosigue el inserto a un segmento de una escena de la película para evidenciar el resultado de su técnica: una interpretación verosímil con el tono fantasioso que exigía el guion. Continúa una entrevista a Ivana en la que explica de qué trata la película y cómo es su personaje, como un entimema de su conciencia actoral.

Después, se inserta otra escena de la película en donde la niña Ofelia tiene un encuentro dialogado con el Fauno, como ejemplo de su adecuada interpretación mediante sus diálogos y una agitación despavorida por la amenazante presencia del Fauno, sólo a través de la mirada y las reacciones gestuales. Esta secuencia evidencia un buen marcaje de propósitos y cadencias histriónicas.

La secuencia cierra con un comentario del cineasta sobre el personaje de Ofelia que permite dimensionar su importancia en la historia y en su filmografía, ya que existe una relación autorreferencial entre Ofelia y Del Toro. Por tanto, se inserta otra escena de la película entre Ofelia y su madre, en el que la niña, encerrada en el baño ante un espejo, observa un lunar en forma de medialuna que tiene en el hombro y se autoproclama “princesa” con un ritmo íntimo a través de su voz y su mirada.

Aunque el MO nunca haya presentado un BTS del proceso de respiración y marcaje del director hacia la niña actriz, los comentarios y los insertos a escenas de la película ayudan a deducir cómo operan

esos recursos que confiesa el cineasta para dirigir a Ivana; somos así testigos del éxito de su labor con el atractivo resultado histriónico del personaje de Ofelia en el *set*.

## Conclusiones

En la metarreferencialidad del acto cinematográfico en los tres MO analizados se establece un agenciamiento entre dos instancias enunciativas y mostrativas derivadas de los insumos documentales –como el *B-Roll*, BTS y demás recursos formales– y la película misma. Esto genera un discurso comparativo y relacional que amplía los horizontes de acercarnos al acto creativo de la realización cinematográfica por una enunciación didáctica que provocan los relatos detrás de cámaras (fuera del *set*) y frente de cámaras (dentro del *set*). Estas intenciones enunciativas emanan relatos edificantes (entimémicos) y por consecuencia didácticos.

En la consigna de explorar el proceso creativo de los directores se comprueba un discurso que devela sus secretos técnicos y procesuales y a la par algunos pasajes autorreferenciales de sus vidas. Como en el caso de *El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras*, el propio Guillermo del Toro expone su fascinación por el cuento fantástico y su alteridad con el personaje de Ofelia cuando niño.

En *Filmado Batalla en el cielo* somos testigos de la filosofía del director basada en la presencia de sus modelos ante la cámara y su autenticidad física como imagen, y además de su proceso de rodaje en su película *Batalla en el cielo*. Este MO gravita en una narrativa didáctica en sí misma, al integrar elementos mostrativos, como los registros del *B-Roll* y del BTS, y elementos locutivos, como las entrevistas, para una demostración y comprobación del proceso de dirección de no-actores del cineasta Carlos Reygadas. Se genera un discurso comprobatorio a través de una estructura comparativa entre el proceso de la filmación y la película. Dicho discurso expone, desarrolla y evidencia tanto los comentarios del cineasta como sus acciones en *set* para efectuar su método de dirección de modelos (no-actores).

De modo similar, *Detrás de cámaras, El violín* apuesta por un relato didáctico, derivado de las confesiones del director mexicano



Francisco Vargas y su elenco, para exponer, evidenciar y comprobar su método de dirección híbrido entre actores y no-actores en su película *El Violín* (2006). Por tanto, emplea recursos mostrativos como los registros del BTS –durante los ensayos, pruebas de imagen, juntas de producción, construcción de escenografía y vestuario– y, a la vez, de los *B-Roll* –durante la filmación– para legitimar el oficio del cineasta. Como elemento edificante, la atención se coloca en Don Ángel Tavera, no-actor, que a partir de sus cualidades y roles cotidianos construye su personaje protagonista de la historia, de donde se origina la metarreferencialidad de los comentarios del director y el resto del elenco.

En *El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras* se articula por los comentarios de Del Toro y entrevistas a Ivana como una indagación intersubjetiva entre la cámara de la actriz y el *B-Roll* mientras es dirigida en *set*. Además, las confesiones del oficio y de las implicaciones autorreferenciales del propio director propicia una intertextualidad íntima que genera una primicia informativa para los espectadores. En particular, en este MO las implicaciones con la vida y obra del autor ofrecen una revelación y una autorreferencialidad del sujeto enunciado.

Los tres casos examinados nos permiten establecer que el MO, al dar cuenta del proceso de creación de una película, sea cual sea su modo de representación y su discurso, experimenta relatos constructivistas para el espectador. De esta forma, la metarreferencialidad queda implícita como una reflexividad cinematográfica. Sin embargo, algunos MO por su pregnancia con lo real y enunciado informativo revelador establece que todo el acto cinematográfico en sí mismo, ya sea un gran relato que amplifica todas sus referencias a favor de un discurso reflexivo y didáctico.

Por último, esta indagación al MO considera que su potencia didáctica es una consecuencia del fenómeno, mas no su intención *per se*. Es una consecuencia que podría ser aprovechada como acceso al estudio del acto cinematográfico de las y los cineastas de todas las latitudes. Esta revelación y profundidad de información respecto al oficio es, sin duda, un elemento para considerarlo como material de consulta en las escuelas de cine, que impactaría tanto en la diversificación de métodos y procesos de la realización cinematográfica, así como en la configuración metodológica y técnica adecuada en las propuestas de cada cineasta en formación. Inclusive, permitiría una opción de

actualización académica de la planta docente, ya que la consulta de los MO ayuda a conocer de primera mano todas las técnicas, concepciones, metodologías y tecnologías de los cines de interés.

## Referencias

- Andrade Zamarripa, Armando (2018). *Conmoción, contemplación y mutación: Tiempo y narración en el cine contemporáneo*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes. Colección Investigación.
- Arce, Adrián y Manuel Méndez (2006). *Filmando Batalla en el cielo*. (Documental). México: Homo Videns.Org. 60 minutos.
- Arthur, Paul (2004). "(In)Dispensable Cinema: Confession of a Making-of Addict". *Film Comment*, 40, 38-42.
- Bennett, James y Tom Brown (2008). *Film and Television after DVD*. Nueva York: Routledge.
- Bertellini, Giorgio y Jacqueline Reich (2010). "DVD supplements: A commentary on commentaries". *Cinema Journal*, vol. 49, núm. 3, 103-105. <https://doi.org/10.1353/cj.0.0215>
- Canet, Fernando (2014). "El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación". *L'Atalante*, núm. 18, 17-26.
- González, Robert (2008). *The Drama of Collaborative Creativity: A Rhetorical Analysis of Hollywood Film Making-of Documentaries*. [Tesis]. Department of Communication College of Arts and Sciences. Florida: University of South Florida. <https://scholarcommons.usf.edu/etd/266>
- Grant, Catherine (2008). "Auteurs Machine? Auterism and the DVD". *Film and Television After DVD*. Nueva York: Routledge, 101-115.
- Hagener, Malte (2014). "Como a Nouvelle Vague inventou o DVD: cinefilia, novas vagas e cultura cinematográfica na era da disseminação digital". *Aniki: Revista Portuguesa Da Imagem Em Movimento*, vol. 1, núm. 1, 73-85. <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.61>
- Hight, Craig (2005). "Making-of Documentaries on DVD: The Lord of the Rings Trilogy and Special Editions". *The Velvet Light Trap*, núm. 56, 4-17. <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0006>
- La Ferla, Jorge (2009). *Cine (y) Digital: Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial.

- Machado, Arlindo (2011). "Novos territórios do documentári". *Doc On-Line*, núm. 11, 5-24. <https://doi.org/10.20287/doc>
- Parker, Deborah y Parker, Mark (2011). *The DVD and The Study of Film*. Nueva York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230119130>
- Robinet, Fabrice (2018). "Something Extra with Every DVD (Oh for the Days of the Making-Of Featurette – Seriously)". *The New York Times*, AR14. <https://www.nytimes.com/2018/04/06/movies/dvd-extras.html>
- Skopal, Pavel (2007). "The Adventure Continues on DVD": Franchise Movies as Home Video. *Convergence*, vol. 13, núm. 2, 185-198. <https://doi.org/10.1177/1354856507075244>
- Steinhart, Daniel (2018). "The Making of Hollywood Production: Televising and Visualizing Global Filmmaking in 1960s Promotional Featurettes". *Cinema Journal*, vol. 57, núm. 4, 96-119. <https://doi.org/10.1353/cj.2018.0053>
- Torresblanco, Miguel (2006). *El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras*. (Documental). España: Warner Bros. 45 minutos.
- Voigts-Virchow, Eckart (2007). "Paratracks in the Digital Age: Bonus Material as Bogus Material in Blood Simple ( Joel and Ethan Coen, 1984/2001)". *Intermedialities*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 129-139.
- Zapelli, Gabrio (2007). "El maravilloso Arte del Engaño". *ESCENA. Revista de Las Artes*, vol. 60, núm. 1, 77-98. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/issue/view/870>
- Zúñiga, Juan Manuel, Acosta, Emilio y Garfias, Ricardo (2007). *Detrás de cámaras, El violín*. (Documental). México: Quality Films. 50 minutos.