

La televisión no es tan placentera como mucha gente se imagina, no que va, se necesita de profesionales con vocación de entrega y de afecto hacia esta actividad, a veces muy ingrata, pero que para los directores como Hernán son la consolidación de una vocación artística.

Y el autor de este libro, mi amigo Hernán Araujo ha demostrado a través de su larga trayectoria que posee la sensibilidad y el talento creativo para manifestarlo en lo que lo apasiona, la televisión.

Estar detrás de cámaras como Director, requiere de mucho mayor dedicación, que cualquier otra actividad afín, con el agregado de que no es un canto a la vanidad personal, sino una entrega que está sujeta a muchas opiniones generalmente posteriores al hecho televisivo, no siempre constructivas.

Gracias Hernán por hacernos conocer tus experiencias que no es sólo para jóvenes sino también para los viejos como yo.

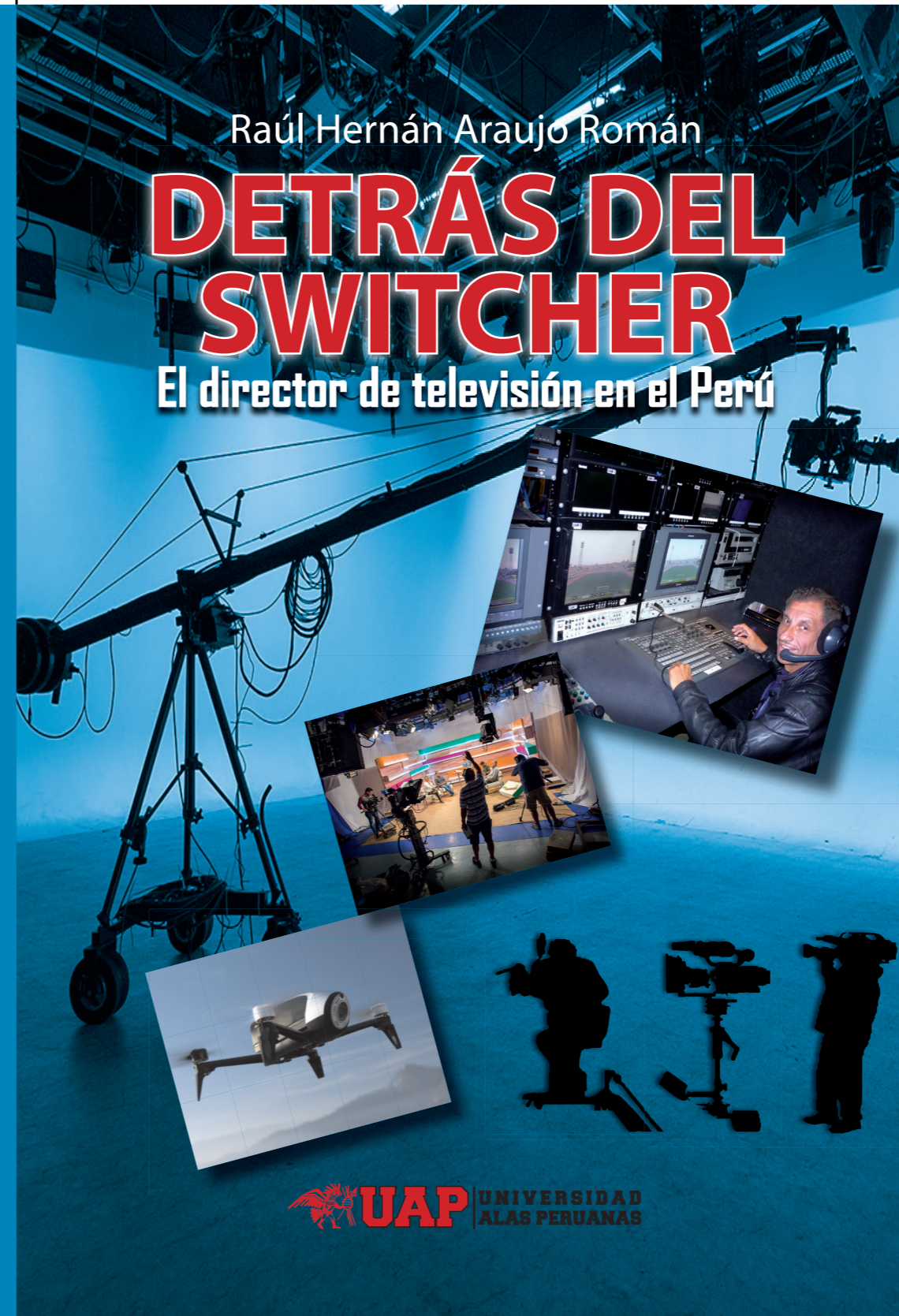
Efraín Aguilar Pardavé



 **UAP** UNIVERSIDAD ALAS PERUANAS

DETRÁS DEL SWITCHER
El director de televisión en el Perú

Raúl Hernán Araujo Román



 **UAP** UNIVERSIDAD ALAS PERUANAS

RAÚL HERNÁN ARAUJO ROMÁN

Director en Cine y Televisión de la UNIVERSIDAD DE LIMA,

Profesor en las universidades ALAS PERUANAS, SAN MARTÍN DE PORRES, UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DEL PERÚ, SAN JUAN BAUTISTA, UNIVERSIDAD PERUANA UNIÓN, INICTEL, UNI, INSTITUTO CHARLES CHAPLIN en las especialidades de Cine, Documentales, Ficción y Programas de Televisión, Dirección de Televisión en HD Producción de TV y Cine, Lenguaje cinematográfico, Guiones.

En sus más de 35 años en el campo profesional laboró en Canal 7 como Director de TV, Global TV Canal 13, América TV, Panamericana TV, Ovación 57, Red Global, CMD, DIRECTV (Transmisiones de fútbol), en programas culturales, musicales, magazines, noticieros, concursos, infantiles, series, deportivos, transmisiones oficiales, etc.

Productor y Director de videos institucionales, sociales y culturales para ministerios y entidades públicas

Con experiencia y estudios en NHK Japón, Telemundo USA.

Su especialidad le permitió viajar por todo el país para cubrir transmisiones y grabaciones de diversos programas.





Raúl Hernán Araujo Román

DETRÁS DEL SWITCHER

El director de televisión en el Perú



2017

Fondo Editorial

UN LIBRO
SIEMPRE ES
UNA BUENA
NOTICIA
FONDO EDITORIAL UAP

Prohibida la reproducción parcial o total de esta publicación. Ningún párrafo o imagen contenida en esta edición puede ser reproducido, copiado o transmitido sin autorización expresa del fondo editorial de la Universidad Alas Peruanas. Cualquier acto ilícito cometido en contra de los derechos de propiedad intelectual que amparan a esta publicación, será denunciado de acuerdo al D.L 822 (ley sobre el derecho) y con las leyes internacionales que protegen la propiedad intelectual de autor.

DETRÁS DEL SWITCHER

EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Primera edición, junio 2017

© Lic. Raúl Hernán Araujo Román

©UNIVERSIDAD ALAS PERUANAS

Rector: Fidel Ramírez Prado Ph. D.
Av. Cayetano Heredia 1092, Lima 11
Teléfono 266 0195
e-mail: webmaster@uap.edu.pe
web-site: www.uap.edu.pe

FONDO EDITORIAL

Av. Paseo de la República 1773
La Victoria, Lima.
Teléfonos: (01) 265 - 5022 anexo (27)
Website: <http://www.uap.edu.pe>

Director del Fondo Editorial UAP

Magister: Vladimir Velásquez
e-mail: o_velasquez_a@uap.edu.pe

Edición gráfica y Diagramación digital:
Alberto Escalante R.

Impresión: Talleres gráficos de la Universidad Alas Peruanas

Hecho el depósito legal en la
Biblioteca Nacional del Perú N°: 2017-02899
ISBN: 978 612 4357-02-2

Librería UAP
Av. Nicolás de Piérola 444 La Colmena - Lima
Teléfono: 330 4551 website: <http://libreria.uap.edu.pe>

Tiraje: 2000 ejemplares
Primera edición:: Abril, 2017

A LA MEMORIA DE MI PADRE
HISTORIADOR HUMBERTO ARAUJO ARANA

*A Olga mi madre,
A Noemí mi esposa y compañera
A Hernan Jr. y Genaro mis hijos
A Franco, Adele, Yadir y Valentino mis nietos y hermosos motivos
A los jóvenes de buena voluntad que buscan la verdad*



AGRADECIMIENTOS

A TODOS LOS ENTREVISTADOS POR SU DEDICACION Y SU TIEMPO

Adrianzen Herran Eduardo
Aguilar Pardave Efraín
Aldana Reynoso Gerardo
Aramburu Vera Javier
Arias Ponce José
Barnechea García Gustavo
Beingolea Delgado Alberto
Bocanegra Yepes Roberto
Carrizales Stoll Luis
Contreras Milla Pedro
Enrico Pagan Manuel
Estremadoyro Alegre Julio
Grippa Muñoz Jorge
Llamas Villanueva Carlos
Pinasco Riess Luis Ángel
Pomar Pastrana Juan Carlos
Puerta Villanueva Antonio
Samillán Cavero Fernando
Sánchez Palacios Martin
Sarmiento Encina Emilio
Tineo Gamarra Antonio
Valente Rodríguez Lucila
Venero Guzmán Alberto
Vera Malpartida Mauricio
Vertiz Díaz Bernardo
Victoria Fernández Enrique
Zapata Nalvarte Luis

A NOEMÍ SALAS BASILIO POR SU ASESORAMIENTO
Y DEDICACION
A VERONICA URRUTIA PALMA POR SU APOYO INCONDICIONAL
A VÍCTOR SALAS BASILIO POR SU PROFESIONALISMO
A PABLO RIVASPLATA TEJADA - FOTOGRAFÍAS
A MARTÍN SÁNCHEZ PALACIOS - COORDINACIÓN CMD
A SANTIAGO GARCÍA BASS -PROFESOR DE REALIZACIÓN-1972

ÍNDICE GENERAL

AL LECTOR.....	13
OBJETIVOS.....	15

CAPÍTULO I.....

Historia.....	21
Inicios en nuestro país de la Producción y Dirección de TV.....	21
Entrevista a Fernando Samillán Cavero.....	24
Entrevista a Carlos Barrios Porras.....	31
Entrevista a Julio Estremadoyro Alegre.....	35
Entrevista a Antonio Tineo Gamarra.....	44
Entrevista a Luis Ángel Pinasco Riess.....	51
El Productor.....	64
El Director de Televisión.....	65
¿Cuál es la diferencia entre Productor y un Director de Televisión.....	67
Conocimiento y Procedimiento de Trabajo en esta Especialidad.....	69
Nacimiento y Desarrollo de un Programa.....	71

CAPÍTULO II.....

EL Director como intérprete.....	75
Conceptual y creativo.....	77
Técnico y operativo.....	78
Procedimientos y Responsabilidad de un Director de Televisión.....	79
Interpretar Acciones de un Programa: Alcances y Significados de la Acción.....	80
El director debe desarrollar al máximo lo siguiente.....	81
Función del Director.....	82
Cualidades del Director.....	83
Normas y Principios de un Director de Televisión.....	84
Entrevista a Roberto Bocanegra Yepes	87
Entrevista a Mauricio Vera Malpartida.....	112
Entrevista a José Arias Ponce.....	138

CAPÍTULO III.....151

Gerencia de Producción.....	153
¿Cómo se decide la aprobación de los programas?.....	154
Entrevista a Jorge Grippa Muñoz.....	155
¿Cómo se emite la programación?	158
¿Cómo tráfico da pase de un programa al aire?.....	159
Pauta de Programación.....	160
Gerencia de TV o Producción.....	161
Desarrollo de la idea.....	161
Trabajo en equipo.....	162
¿Cómo se realiza un programa?.....	163
Gerencia de Comercialización.....	164
Gerencia Técnica.....	165
Gerencia de Prensa e Información.....	166
Entrevista a Jorge Grippa Muñoz.....	168
¿Donde y con quién trabajamos?.....	181
Estudio de TV: Equipos y personal.....	181
Entrevista a Carlos Llamas Villanueva.....	185
Entrevista a Juan Carlos Pomar Pastrana	198
Control maestro:(switcher) equipos y personal.....	206
Post-producción (edición no lineal).....	208
Unidad Móvil.....	210
Personal operativo.....	211
Entrevista a Gerardo Aldana Reynoso.....	212
Entrevista a Emilio Sarmiento Encina.....	224
Entrevista a Javier Aramburú Vera	231
Desarrollo de un Lenguaje Audiovisual.....	237
Planeando el lenguaje visual.....	239
Ritmo de la acción.....	242
Respetando los ejes de la acción.....	243
Claridad visual.....	243
Ubicación de cámaras.....	244
Resolver de una toma a otra.....	245
Ordenando las tomas.....	247
Nomenclatura o clasificación de planos.....	248
Movimiento de cámaras y utilización.....	249
Idea de Tiempo y Espacio.....	249
Sonido.....	250

CAPÍTULO IV.....251

Tiempo y Espacio.....	253
El Arte de Dirigir.....	256
Del Guión al Plan de Cámaras.....	257
Guión.....	258
Libreto.....	259
Entrevista a Eduardo Adrianzén Herran.....	260
Calidad Técnica.....	275
Calidad Artística.....	276
La Iluminación al Servicio de la Atmósfera.....	278
Entrevista a Alberto Venero Guzmán.....	279
Entrevista a Luis Zapata Nalvarte.....	284
Audio Complemento del Video.....	294
Entrevista a Pedro Contreras Milla.....	297
Entrevista a Manuel Enrico Pagán.....	306

CAPÍTULO V..... 319

De los géneros y estilos de programas.....	321
Programa de panel, preguntas y respuestas.....	321
Programa dramático.....	323
Programa de variedades.....	323
Programa musicales.....	324
Entrevistas talk show.....	324
Programa para niños.....	325
Programa femeninos.....	325
Talento nuevo.....	326
Programa de noticias.....	326
Procedimientos para transmisión de programas:	
Políticos.....	327
Musicales.....	329
Infantiles.....	331
Magazines.....	332
Concursos.....	334
Ficción.....	335
Criollos.....	337
Folklóricos.....	339

Entrevista a Antonio Puerta Villanueva.....	341
Procedimientos para transmisión de fútbol.....	349
Esquema de la Producción.....	349
Aplicación del esquema.....	350
Conocimiento de la disciplina.....	351
Característica de la instalación de la unidad móvil en el estadio.....	352
Ubicación de cámaras y micrófonos.....	352
Ubicación de la cabina de transmisión en el estadio.....	354
Entrevista a Alberto Beingolea Delgado.....	355
Entrevista a Gustavo Barnechea García.....	373
Entrevista a Martín Sánchez Palacios	385
CAPÍTULO VI.....	399
El productor.....	399
Entrevista a Efraín Aguilar Pardavé.....	401
Entrevista a Enrique Victoria Fernández.....	421
Entrevista a Lucila Valente Rodríguez.....	431
Entrevista a Luis Carrizales Stoll.....	440
CAPÍTULO VII.....	451
El Rol del Director de TV en la Era Digital.....	453
La televisión: comunicación humana.....	456
La producción y realización en la era digital.....	457
Entrevista a Bernardo Vértiz Díaz.....	459
FOTOS & PLANOS TV.....	479



AL LECTOR

***D**urante el tiempo que he desarrollado esta profesión y la enseñanza universitaria; una de mis aspiraciones ha sido dejar plasmado en un libro las experiencias del día a día de esta labor, a manera de un aporte de información que permita reflexionar y puntualizar aspectos muy característicos de nuestra profesión.*

Es necesario valorar, la labor del Director de TV desde sus inicios hasta la fecha en el Perú, teniendo en cuenta que en el transcurso del tiempo la televisión ha evolucionado, y que las personas y contenidos han variado, lo cual permite analizar el desenvolvimiento de nuestra televisión actualmente.

Algo que consideré muy importante fue enriquecer la lectura con las entrevistas logradas a los profesionales y colegas que con su testimonio dan luz a la real historia de la televisión en el Perú así como de los que producen y dirigen programas de televisión en esta era de la tecnología digital.

Sin embargo es importante decir que al referirse al Director de TV incluye a un grupo humano que hace posible la Producción y Dirección de un programa, por lo tanto el analizar su labor de ellos es parte de nuestra intención.

Asimismo complementar una documentación didáctica para estudiantes, profesionales y público en general como acceder a una documentación en el campo de la Dirección de TV.



OBJETIVOS

Cuando se habla de bibliografía referente a Producción y Dirección de Televisión comúnmente encontramos libros y manuales que nos mencionan las técnicas y pasos para aprender cómo producir un programa o cómo realizarlo; es más, son técnicos y muy didácticos, lo cual es muy importante, ocurre aquí y en el mundo, pero no encontramos una documentación que nos permita saber cómo evolucionó nuestra televisión en el transcurso del tiempo y cómo es que trabajamos actualmente.

La televisión peruana, desde sus inicios, mostró mucho ingenio y talento, tales son los testimonios de algunos actores que aún se encuentran entre nosotros, como veremos más adelante. La televisión en nuestro país se inicia con el aporte de profesionales extranjeros que llegaron con sus experiencias, que permitieron consolidar producciones plagadas de creatividad y entusiasmo, en vista que la tecnología en ese tiempo era muy limitada.

Cuando la televisión irrumpió en el país en 1957; la estatal, y en 1958 la comercial, se creó una infraestructura que permitía en un inicio programas en blanco y negro, solo en estudios y en vivo, porque no había equipos de grabación. Era una época donde solo la radio y la mediana telefonía, conjuntamente con el cine, eran los únicos medios de comunicación. El cine y la radio eran las fuentes principales de entretenimiento e información, por lo tanto el esparcimiento visual directo si así podemos llamarlo, no existía. Fue un boom la televisión porque, a pesar de su falta de infraestructura móvil para llegar desde

Raúl Hernán Araujo Román

diferentes puntos por su falta de registro en video portátil, permitía mantener en atención al público de ese tiempo, con programas de corte musical, infantil, periodístico, femenino, costumbristas, telenovelas, concurso, etc., etc.

La actividad de la televisión nace por el empuje de los visionarios de esa época. Pero, como muchas actividades en nuestro país, no hubo la debida atención o proyección futurista que tendría este medio en nuestra sociedad; al principio reflejó el nivel cultural medio y alto de entonces, sus contenidos y expresiones mantenían el cuidado y ponderación de sus exponentes, conductores, animadores, cantantes y todo personal talento cuidaban su imagen y presencia de una manera más formal. A diferencia de lo que sucede en la actualidad donde la informalidad y vulgaridad, en algunos casos, campean.

Pero no se trata de contrastar situaciones actuales con las pasadas, todo es un reflejo de los tiempos en que se vive. Cada quien tendrá su opinión al respecto y se dará el momento de comentarlo.

Volviendo al inicio de nuestra televisión era lo que denominamos una televisión “blanca” exenta de todo amarillaje, violencia, desparpajo, expresiones fuertes, erotismo, sexo, y mucho más.

Por lo tanto sus producciones y realizaciones respetaban estos parámetros, programas como: **Festival Cristal, Cuentos Peruanos, Super Market Show, Tradiciones Peruanas, Esta es su vida, Villa Twist, El Tío Johnny** y otros, mantenían producción con contenidos de entretenimiento, realizados con libretos creados y sustentados en investigaciones.

Debemos anotar que muchos de los libretistas de ese entonces eran literatos, poetas, periodistas o profesores de educación, gente que fue asimilada por este nuevo medio.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Es por ello que las estructuras de los programas tenían una formalidad y un cuidado extremo en los contenidos, la veracidad y el respeto por el público eran su principal objetivo, Por lo tanto si su contenido era muy cuidadoso, su forma y manera de exponerlo al público era otra de sus preocupaciones, los programas tenían un proceso de elaboración desde su escenografía, la iluminación, la marcación de sus integrantes en el set, la posición y ubicación de cámaras, los ensayos y luego la emisión al aire, pero teniendo en cuenta que en un inicio solo se trabajaba con dos cámaras con torreta; no existía el zoom actual, lo que traía como consecuencia un conocimiento de óptica por las perspectivas que daban lentes de diferentes distancias focales, así tenían gran angular, normal y teleobjetivo.

El procedimiento de trabajo era empezar y terminar todo el programa casi siempre en vivo, de igual manera en las grabaciones. La post producción no existía en ese entonces, por lo tanto la responsabilidad de la Dirección de TV era fundamental, en consecuencia referir sobre la Producción y Realización de programas de televisión en el Perú es comprender **en qué consiste la Producción y Dirección de TV.**





CAPÍTULO

I



HISTORIA

INICIOS DE LA PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN DE TELEVISIÓN EN NUESTRO PAÍS

La producción de televisión es una especialidad que se inicia por su característica de medio audiovisual, no es igual a la producción de un programa de radio. La radio usa el desarrollo imaginativo de quien escucha, a través del sonido; traslada al radioyente a donde la producción radial desea.

En televisión la producción desde el punto visual tiene que ser concreta, complementa o afirma lo que el sonido nos dice y por lo tanto desarrolla otros elementos que acondicionan su lenguaje visual.

La producción de tv tiene que saber implementar un proceso de producción. Todo programa de tv debe respetar este proceso que es la base de su organización y planificación, sin ella cualquier programa sea el tema u objetivos trazados no tendrá la eficacia esperada.

Siguiendo con lo que fueron los inicios de la producción en nuestra TV nos remitiremos a las versiones de profesionales que en su momento comenzaron su trayectoria en ese medio.

Considero que Juan Gargurevich periodista y profesor de periodismo, fue un visionario de lo que sería nuestra televisión en los

Raúl Hernán Araujo Román

años sucesivos. Quizás para esos años de inicio sonaba muy drástico pero tenía razón, no se analizó y estudió el impacto que tendría este medio en los hogares, solo se vio el aspecto comercial y de consumo. A manera de ilustración citamos aquí varios párrafos del libro de Juan Gargurevich.

“Por su condición de país pobre y dependiente, el Perú recibió a la televisión como producto ya acabado, casi veinte años después de la transmisión del primer aviso comercial en los Estados Unidos. Los empresarios extranjeros o peruanos importaron los equipos y los armaron en las plantas transmisoras al mismo tiempo que los importadores de televisores los ponían a la venta. El resto lo hizo el periodismo, es decir, la publicidad necesaria para difundir la llegada del prodigioso invento e incentivar la compra de televisores.”

“La televisión nació pues, en nuestro país como industria para vender artículos de consumo y sin molestarse en disimular su papel alienante y distorsionador de la realidad.”¹

“Cuando el Estado tomó a cargo la televisión al comprender su enorme importancia ideológica; política en suma, encontró toda una estructura que le hubiera costado demasiado remover.”

“La imagen apareció por primera vez en los escasos televisores limeños el 17 de enero de 1958. El Ministerio de Educación había firmado un convenio con la UNESCO para la instalación de un canal educativo que a la vez sirviera de entretenimiento. Con un préstamo de 22 mil dólares, fueron adquiridos modestos equipos que colocaron en el último piso del Ministerio de Educación. No hubo pues problemas de gastos en la antena.”

¹ “Prensa, radio y tv. Historia crítica.” (Prensa, radio y tv. Historia crítica. Juan Gargurevich. Lima, 1987. Ed. Horizonte. p. 182. 1a. ed.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

“El día de la inauguración, en el Ministerio de Educación el historiador Jorge Basadre recorrió calmamente las pequeñas instalaciones que los técnicos de la UNESCO habían puesto en marcha para transmitir filmes documentales. Era el nacimiento de la televisión en el Perú: el canal era el Canal 7.”²

“Hecha la repartición de canales, el “espectro” quedó distribuido así:

Canal 7: para el Ministerio de Educación

Canal 5: para el Estado

Canal 4: para la Compañía Peruana de Radiodifusión, con Radio América como “cabecera” de una red en provincias y líder del grupo de poder reunido en la Asociación Nacional de Radiodifusores del Perú (ANRAP).

Canal 9: para la compañía de Producciones Radiales y Televisión S.A., con Radio El Sol de cabecera, una pequeña red provinciana y otros negocios en los que participaban los propietarios del diario “El Comercio”

Canal 13: para Panamericana Televisión S.A., líder del grupo de poder constituido por la Unión de Radiodifusores del Perú. Estas licencias fueron otorgadas antes de la aparición del primer canal comercial, posteriormente se dieron otras licencias.

Canal 2: para Radiodifusora Victoria S.A., de propiedad de José Eduardo Cavero, conocido como “el zar de la radio” peruana, con Radio Victoria de “cabecera” y una red de emisoras en provincias; líder de la Federación Peruana de Radiodifusión (FEDERADIO), (Julio de 1962).

² *“Prensa, radio y tv. Historia crítica.” (Prensa, radio y tv. Historia crítica. Juan Gargurevich. Lima, 1987. Ed. Horizonte. p. 183. 1a. ed.*

Raúl Hernán Araujo Román

Canal 11: para Bego Televisión S.A., creada por la familia Belmont, propietaria de la Radiodifusora Excélsior, una pequeña red con Radio Excélsior de “cabecera” (1967)”³

Para fundamentar y corroborar lo expuesto, iniciamos entrevistas a personajes que han trabajado en estos medios, que nos ilustrarán la trayectoria de la televisión en nuestro país.

FERNANDO SAMILLÁN CAVERO

Por la connotación que ha tenido en sus comienzos la televisión comercial y estatal en nuestro país, iniciamos con el testimonio profesional y experimentado en la producción y realización de programas de TV, el Ing. Fernando Samillán, quién fue uno de los directores pioneros en realizar las primeras producciones en Panamericana TV.

Como Director y Gerente en el canal del Estado, fue el que organizó y dió una estructura de estación de televisión, iniciando así producciones de corte cultural y educativo.

¿Cómo se inicia en la televisión?

Me inicié en Estados Unidos, entre 1951 y 1954, pero mis primeros pasos fueron en el cine. Sin embargo, ya tenía un amplio background en el teatro con la Compañía Nacional de Comedias.

Al retornar al Perú, comencé a trabajar en Panamericana Televisión, antes canal 13, en un programa de música criolla y negroide auspiciado por Ron Cartavio, como libretista, aunque no era mi verdadera vocación pero al canal le gustó como escribía pese a que ya habían

³ “Prensa, radio y tv. Historia crítica.” (Prensa, radio y tv. Historia crítica. Juan Gargurevich. Lima, 1987. Ed. Horizonte. p. 184. 1a. ed.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

probado con destacados libretistas como Pedrín Chispas y Luis Felipe Angel “Sofocleto”.

También comencé a dirigir cámaras en otro programa de música criolla que tenía una variante donde se narraban pequeñas historias sobre el tema, además tenía charlas y conversaciones, emulando a un espacio que tenía en esa época Rosa Mercedes Ayarza de Morales destacada compositora y maestra de canto.

¿Cómo trabajaba el director de televisión en ese tiempo?

Fundamentalmente he sido director integral porque no solo me ocupaba de las cámaras sino que me encargaba del movimiento escénico, pues escogía y dirigía a los actores como sucedió con los programas “Festival Cristal” y “Cuentos Peruanos”.

También hice otros programas musicales como “Super Market Show”, “Tradiciones Peruanas” con libretos de Serafina Quinteras y “Esta es su vida”, de larga y exitosa trayectoria, con Pablo de Madalengoitia como presentador y maestro de ceremonias y con los libretos del poeta Juan Gonzalo Rosé.

¿Cómo hacía el proceso de dirección?

Una vez que tenía los libretos, diseñaba mis cámaras y realizaba una especie de storyboard para facilitar las tomas. Luego venían los ensayos donde marcaba los movimientos y las intenciones de los personajes. Marcaba también mis puntos de corte para darle un ritmo y una estructura cinematográfica. Debido a este estilo, que emplee, fui elogiado por mi trabajo.

El primer ensayo era en la mañana “en seco” donde los actores veían los movimientos, tenía a mi izquierda la cámara uno y a mi derecha la cámara dos y luego les decía: “Acá vas a tomar esto, esto es tuyo”.

Raúl Hernán Araujo Román

Terminado el ensayo cuando se iban los actores me reunía con los camarógrafos a quienes les hacía conocer mi storyboard para que conozcan mis intenciones con los actores y los planos que deseaba.

Luego de ello, en la noche, realizábamos el ensayo con cámaras. Para eso me encontraba en el switcher y desde ese lugar podía controlar el cruce de cámaras, la acción de los actores y los créditos, pero también tenía que tomar en cuenta los comerciales que eran en vivo. Es por eso que se tenía que tener un manejo muy claro de cómo se debían mover las cámaras en el piso porque generalmente trabajaba con dos.

Prefería trabajar con dos cámaras y no con tres, como otros directores, porque con este esquema no tenía ritmo ni ángulo debido a que en una cámara tenían el plano largo, en otra el plano medio y la siguiente en un plano corto.

Todo director debe entender que los planos no pueden ser de un mismo punto de vista, si con la izquierda tomas un ángulo, la derecha tiene que ser otro ángulo para el lenguaje visual.

¿Cómo era su trabajo con las antiquísimas cámara con torreta que tenían lentes específicos?

Trabajé con cámaras RCA y con las de General Electric que las tenían los canales 4 y 9, eran cámaras con lentes de 50, 90 y 135 mm; Eventualmente se usaba un lente de 35 mm. para un gran angular.

Panamericana tenía cámaras que eran unos verdaderos “mamotretos”, pero los problemas que se presentaban no eran con ellas sino en el switcher porque había que cerrar y no podías apretar la mezcla porque si lo hacías te salían las dos cámaras de inmediato.

Cuando querías hacer una disolvencia y estabas en el aire con la cámara dos tenías que cerrar totalmente el video de la cámara uno y bajabas totalmente el pedestal. Ciertamente no hacías un trabajo

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

de switcher sino un trabajo de operador de video porque bajabas la ganancia de la cámara uno, apretabas tu mezclador, siempre con la cámara dos en el aire y después hacías la disolvencia abriendo la cámara uno y cerrando la cámara dos.

COMENTARIO DEL AUTOR *En ese tiempo los equipos no ofrecían gran variedad de posibilidades. Una disolvencia al pasar de una señal de cámara de una bancada a otra ésta se “pegaba” al aire, se mezclaba de golpe, por eso el recurso de bajar el pedestal o gain en el control de la cámara, que eran como antiguas radios que permitían visualmente realizar una disolvencia al aire.*

¿Cómo definiría al productor y director de televisión?

Son casos diferentes. El productor es aquel que aporta el dinero, la idea y se encarga del proceso de producción, mientras que el director de televisión procede a ejecutar dicha idea y pone el lenguaje televisivo.

El productor al planificar su producto sabe a qué público debe estar dirigido, en cierto modo es el que da la temática de los mensajes y por ende es el que contrata al guionista.

También tenemos al director integral, que era mi caso, pues marca la planta de escenografía y dirigía los proyectores de iluminación. Todos estos elementos técnicos son parte del lenguaje visual porque un buen encuadre depende también de la iluminación.

Si mi escena es de suspenso, le pongo luz detrás del asesino que va a entrar a matar a la doncella de la obra, de este modo se ve sólo una silueta negra.

¿El productor y el director de televisión deben tener condiciones?

El productor debe ser una persona culta porque tiene que conocer todos los aspectos del trabajo televisivo, por ejemplo en una escenografía

Raúl Hernán Araujo Román

no aceptaría que pongan una muñeca de celuloide en una recreación de la vida de Beethoven, porque en esa época no habían muñecas de ese material o que a un VW se le eche agua al motor cuando sabemos que no tiene radiador.

El productor debe ser un hombre que está al día con todo y muy bien informado, saber diferenciar una tragedia de Sófocles de una comedia de Miguel Miura; debe conocer la técnica de actuación para poder manejar a los actores en un programa de ficción.

COMENTARIO DEL AUTOR *Fernando Samillán Cavero, es uno de los profesionales que dieron inicio a la televisión, fue uno de los que empezó en la producción y dirección de televisión comercial, por su conocimiento y experiencia es contactado para consolidar la televisión estatal por lo que podemos decir que fue el organizador del canal, fue iniciador de una programación con mas cultura y educativa, etc. Como él recuerda:*

Al canal 7 llegué como jefe de producción con carta libre para desarrollar mi trabajo en la televisora estatal cuya misión era y es de tipo cultural-educativo. Me encargué de su completa organización tanto en lo que se refiere al personal como la programación. Permanecí en este cargo desde 1962 hasta 1974, para retornar en 1977 hasta 1980 como gerente general.

En esa época se emprendió la teleeducación, que no llegó a prosperar, cosa que también nosotros propiciamos y alentamos, pero creo que lo que ocurre es que estamos viviendo la etapa del “arroz con mango”. En este momento la gente, la gran mayoría, no conoce el nivel que le corresponde a las cosas. **Radio Nacional, El Peruano** y el **Canal 7** son órganos de difusión del Estado, habida cuenta de que el gobierno es el administrador temporal del Estado y tiene la obligación de informar de lo que hace en mayor proporción de los canales comerciales. Sin

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

embargo, hoy veo que el canal ha ganado en espacios culturales con gente versada en temas como literatura y poesía.

El problema también lo da el público, a mi modo de ver hay tres niveles de público: **hay el nivel de público** y personas que discuten ideas, entonces podemos convocar a personas muy versadas en hablar de la cuestión ambiental, el calentamiento global, las políticas intervencionista de EE.UU., que son ideas, la democracia y la dictadura, hay presidentes que quieren perpetuarse en el poder y se llaman demócratas, hay todo un arroz con mango, hay una capa, no te digo económicamente, sino la capa cultural que discute ideas. **Hay la otra**, que discute eventos: mira que vino el Puma, no Carranza, sino el venezolano y cantó, y, que esto, que el otro, o, hubo el forum de tal cosa o hubo el concurso de tal cosa, pero son eventos que se hacen a diferentes niveles de la sociedad. **Y hay un tercer nivel** que no discute ni ideas ni eventos sino discute a las personas, es el nivel del chisme y esa es la mayoría del público, habrás conocido los camarones de exportación de Perú; conoces ese chiste, los camarones del Perú se exportaban en cajas sin tapa y entonces dijeron no tienen ustedes preocupación que el camarón que está vivo se salga de la caja, nos dicen, porque el que está abajo se encarga de jalarlo para que no salga de la caja. Y eso son los programas, como se busca el rating, lo que se trata es de difamar.

¿De alguna manera las producciones actuales habrán alcanzado un nivel profesional o es la ilusión y fantasía del efectismo actual?

En este momento tú tienes lo siguiente, vemos que los programas de espectáculo se han centrado a un montón de luces que no iluminan sino que se mueven y unos cantantes que no cantan sino que se comen el micrófono y así sean afónicos se oyen sus gritos.

Hay unas tomas de plano general y de otros planos que muestran que se contorsionan, hay quienes dicen que parece que les pasa la corriente

Raúl Hernán Araujo Román

eléctrica de la guitarra, entonces esos son los programas musicales, no hay una cosa diferente.

¿Cómo ve a los conductores de programas de televisión actualmente?

Yo no sé por qué las conductoras tienen que hablar rapidito y gritando, yo no veo porqué salvo que se hayan puesto los zapatos estrechos y entonces tengan que gritar. Veo cosas que son de espanto, el otro día no sé que estábamos viendo y mi esposa me dijo esto no es televisión, esto es radio fotografiado.

¿Ud. cree que podrá cambiar nuestra televisión?

Eso se lo dejo para quienes vean tu trabajo, está en manos de ellos el futuro de esta sociedad peruana, y aún más de la sociedad global en la que estamos inmersos, a quienes en estos momentos por descuido de Jesucristo que está un poco ocupado todavía nos mantiene en el siglo 21 sobre este mundo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

CARLOS BARRIOS PORRAS

Un homenaje póstumo al maestro amigo y profesional que nos dejó su testimonio con conocimiento de causa y con participación directa en los inicios de la televisión Don Carlos Barrios Porras, Director de televisión y Productor de la famosa novela “Simplemente María” que conmovió a la teleaudiencia entre 1969 y parte de los años 70, transmitida en el canal 5, Panamericana Televisión, y que gozaba de gran sintonía nacional e internacional, y de la famosa serie “Héroes de la Guerra del Pacífico” y muchas más.

¿Cómo se inició en la televisión?

Ingresé a la televisión en 1961 luego de trabajar durante 20 años como linotipista y articulista en temas taurinos en la revista RUEDO. Inicialmente trabajé como libretista en el primigenio canal 9 que pertenecía a la empresa radial **El Sol**, cuyos estudios se encontraban en la avenida Uruguay, en el Centro de Lima, y que luego se cerró tras una huelga de sus trabajadores.

Posteriormente ingresé al canal 13, hoy Panamericana Televisión, por recomendación de Elías Ponce Rodríguez más conocido como “Pedrín Chispas”, quien fue mi profesor en secundaria. Él se encontraba organizando la salida al aire de dicho canal.

Todo lo concerniente a la televisión lo aprendí de los experimentados directores de cámara Jorge Souza Ferreira y Alberto Alexander. En esa época se usaban las famosas cámaras Dumont y había mucho trabajo.

Alberto Alexander, sin mucho preámbulo me enseñó los secretos del cargo sentándome en el switcher y diciéndome: “Siéntate para que aprendas, este botón es para la cámara 1 y este otro para la cámara 2”. Eran años en que únicamente se trabajaba con dos cámaras.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Qué técnica usaban en esa época?

Todo vino del cine, pero mucho más del teatro. Los actores no sólo hacían teatro sino también radio, cine y televisión.

¿Tuvo estudios académicos?

Me formé en la práctica. En aquellos años no había institutos ni centros de estudios especializados de la carrera. Los que tenían experiencia enseñaban a los principiantes. Era una cadena, unos enseñaban a otros lo que habían aprendido.

Recuerdo que mi primer programa fue el sermón de las tres horas de Semana Santa, nadie lo quería hacer porque lo consideraban un espacio aburrido. Para evitar eso, le di un toque peculiar, recurriendo a los extras para darle más versatilidad. Tuve que documentarme muy bien sobre los temas sagrados.

¿En ese tiempo se grababa?

Sí, ya se grababa. Había llegado a Lima el video tape, sin embargo también estuve en la época en que todos los programas se hacían en vivo.

Las grabaciones de las novelas en Panamericana, que eran tres, se realizaban los días domingo desde las 9 de la mañana hasta las 10 de la noche. Se grababan capítulos de media hora.

¿En esa época existía la diferencia entre un director de televisión y un director de cámaras?

No recuerdo en qué momento empezó la diferenciación entre ellos, pero inicialmente se le decía director de cámara al que ponchaba. Sin embargo, podríamos decir que a partir de 1968, por ejemplo en mi caso, cuando se hizo la telenovela “Simplemente María” figuraba

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

como director y productor porque me encargaba de marcar la puesta en escena, la distancia y el tiempo, entre otros aspectos.

¿Se hablaba de productor en esa época?

No propiamente dicho, pues vagamente se asignaba este rol a los dueños del canal, al auspiciador o auspiciadores del programa o telenovela porque invertían su dinero para la realización.

¿Se debe tener condiciones para ser director de televisión o productor?

Definitivamente, primeramente debe tener respeto por el trabajo que realiza, haciendo las cosas en su justo valor. No engañarse a sí mismo ni a los demás y cumplir con todo lo planificado. Es decir se tiene que estar capacitado para este cargo.

¿Qué satisfacciones tuvo con la telenovela “Simplemente María” que usted realizó?

“Simplemente María”, que fue transmitida por Panamericana, tuvo gran acogida tanto a nivel nacional como internacional. Fue el gran suceso de la producción peruana donde muchos actores y actrices se hicieron famosos.

Incluso a mi también me hizo muy conocido. Lo comprobé cuando viajé a Nueva York y visité el canal 41 donde pasaban esta telenovela y otras como “Natacha”. Al ingresar al switcher mencionaron mi nombre y todos los que se encontraban allí se pararon y me saludaron con mucho respeto y admiración.

¿Qué diferencias hay entre el trabajo de aquella época y la de hoy?

Creo que en todo, especialmente en la parte económica. A la gente

Raúl Hernán Araujo Román

no se le paga lo justo. La calidad de los programas ha bajado mucho. Uno puede apreciarlo comparando los programas de aquella época y los actuales. La diferencia es grande.

¿En esos años el director o productor usaba algún lenguaje duro cuando se trabajaba?

Por lo general no, en mi caso sólo en una oportunidad tuve expresiones duras contra un personaje durante una grabación. Se trataba del humorista español Pepe Iglesias “El Zorro” quien al no encontrarse a gusto con el vestuario que se tenía que usar dijo: “Esto es una porquería, solamente aquí en este país ocurren estas cosas”. Al escucharlo indignado le respondí con palabras duras e impublicables.

¿El coordinador era un elemento importante en esa época?

Tanta era su importancia en el programa que era considerado como una especie de director del estudio. Tenía que hacer cumplir con todo lo planificado, así como las órdenes que impartía el director de televisión.

COMENTARIO DEL AUTOR *Como vemos, podemos comprobar que nuestra televisión comienza empíricamente. Los primeros trabajadores reciben el conocimiento y la experiencia de personas que vienen del extranjero y aquí, como una cadena, pasa de unos a otros, como nos han relatado Fernando Samillán y Carlos Barrios Porras, profesionales que nos merecen todo nuestro respeto y admiración, ellos desarrollaron experiencia con programas de géneros de entretenimiento y cultural.*

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

JULIO ESTREMADOYRO ALEGRE

Otro profesional ampliamente reconocido en el medio y periodista con mucha experiencia en el género informativo. Se formó en la Escuela de Periodismo de la Universidad Mayor de San Marcos, licenciado en Educación, profesor en colegios y universidades como la Universidad de San Martín de Porres y director periodístico en diferentes medios de comunicación. Leamos sus declaraciones:

¿Cómo ingresó al periodismo televisivo?

Fue en el año 1965 cuando Panamericana necesitaba un director para el noticiero **El Panamericano** debido a que su director oficial, Alfonso Tealdo, quien a pesar de ser buen periodista, faltaba mucho.

Tengo que admitir que cuando ingresé a la televisión no sabía nada en materia de periodismo televisivo. Los únicos conocimientos que tenía era mi paso por la prensa escrita, pero posteriormente me di cuenta que resultaba fácil trabajar con la imagen.

¿En esa época se conocía la producción de un noticiero de televisión?

Era muy elemental porque cuando comencé a trabajar el noticiero duraba 12 minutos. Se empleaban películas de escasos segundos y se apelaba mucho a las fotos y cartones.

¿Era artesanal y rudimentaria?

Era tan elemental que uno como director no tenía ninguna ingerencia en la producción. Existía alguien que era llamado productor, pero en realidad no era tal sino el director de cámara que tenía la voz cantante en la salida al aire del noticiero. Sin embargo, esta figura fue cambiando poco a poco cuando el periodismo que se practicaba en Panamericana logró jerarquía e importancia. Fue en

Raúl Hernán Araujo Román

ese momento cuando el productor se convirtió en un colaborador del director.

¿Había un director periodístico?

Claro, tenía el manejo de la noticia.

¿Se supeditaba o se complementaba con el director de cámara para emitir el noticiero?

Una vez armado el libreto del noticiero, se le entregaba al productor para que lo sacara al aire.

¿Alguien se hallaba en el control cuando salía al aire el noticiero?

Era el productor o director de cámara.

¿Cómo eran las cámaras que usaba prensa para cubrir las noticias?

Se usaban cámaras sin sonido y a cuerda, después llegaron las auricón (cámara 16mm) que tenían el sonido óptico. Posteriormente se empleó el sonido magnético y años más tarde se inventó el video.

¿Qué características tenían las películas?

Muchas veces eran películas en negativo porque no había plata para comprar películas en positivo. **En el control estas películas negativas por medio del telecine se le cambiaba electrónicamente la polaridad y se convertían en positivas y así podían salir estas películas al aire.**

¿En qué momento la producción formó parte de la elaboración del noticiero?

Fue con el noticiero **24 Horas** en 1973 porque era un programa muy ambicioso que duraba hora y media. Tenía varias secuencias,

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

entrevistas y presentaciones en vivo de artistas invitados. Además tenía una escenografía e iluminación espectacular.

24 Horas no era un noticiero simple como ocurría con **El Panamericano**, que se hacía con dos narradores e igual número de cámaras. **24 Horas** tenía siete personas en estudio y varias cámaras.

¿Allí sí se designó a un productor propiamente dicho?

Inicialmente era el director de cámara pero con el paso de los años y los adelantos técnicos, surgió la figura del productor que se encargaba de crear y sugerir determinados elementos audiovisuales como las animaciones, croquis, planos, mapas e infogramas.

¿Se puede decir que con 24 Horas se inició la producción periodística?

Claro, con **24 Horas** se inició la producción periodística en la televisión peruana.

¿Considera que es indispensable la producción periodística en los noticieros?

Es fundamental porque el director del noticiero se encuentra abocado al panorama informativo y no tiene tiempo para otros aspectos. Por ejemplo, en una oportunidad le pedí al productor Roberto Wisberg qué podía sugerir para recrear el accidente donde todo el equipo de Alianza Lima murió en un accidente aéreo en 1987. Me propuso la animación de un avión pasando por encima del aeropuerto y luego cayendo al mar.

¿Esta persona debe tener condiciones para manejar este campo?

Claro, debe dominar todas las facetas de la producción con mucha creatividad.

¿Debe tener nociones de periodismo?

Claro, sino no podría estar enterado de lo que pasa en el ámbito periodístico.

¿En un noticiero qué tanto por ciento es noticia y que otro tanto producción?

No lo mediría así. Siempre he tomado en cuenta la importancia que tiene la producción porque cualquier programa o noticiero bien producido tiene más impacto en la pantalla.

Un noticiero es malo si tiene como contenido noticias sin impacto y por más maravillas que se haga en la pantalla no superará esta situación. Por eso cuando enseño a mis alumnos les digo que en un noticiero hay tres clases de profesionales: el personal periodístico, el personal de producción y el personal técnico, todos tienen que trabajar en conjunto.

¿Hay diferencia entre los noticieros de esa época y los actuales?

Hoy han cambiado y se han convertido en muy tradicionales, muy clásicos y muy simples.

¿No es un contrasentido, se consideraba que los noticieros de antes eran así?

No, comenzando por **24 Horas**, fue una revolución periodística. Actualmente los únicos noticieros que se le asemejan un poco son los noticieros matutinos.

Hasta la **CNN** se ha vuelto simplista con el uso de cámaras robots para los narradores y otra para las salidas y entradas. Eso es todo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cuál es su comentario sobre los programas periodísticos de los domingos?

Son más complicados porque emplean una serie de recursos como invitados en el aire, enlaces por microondas con el reportero o el enviado especial en provincias, entre otras cosas.

En EE.UU. los noticieros tienen su propio helicóptero para que su equipo reporteril cubra en directo los hechos.

No sólo eso sino que hoy se pueden captar las imágenes con los celulares como sucedió en la ciudad de San Diego, Estados Unidos, cuando un avión se estrelló. El narrador de la CNN anuncia la noticia y se transmitían las imágenes de la tragedia.

¿Se puede decir que el ingenio, la creatividad y la inventiva están en función de la tecnología?

No, me refiero a lo que ha facilitado la tecnología, es decir a la distribución de funciones y responsabilidades. Hay alguien que debe ver todos esos detalles y ese alguien es el productor.

La prueba está que en Estados Unidos al responsable del noticiero le dicen productor ejecutivo. También hay un director general de noticias pero el productor ejecutivo es el que realiza gran parte del noticiero.

¿La producción en nuestra televisión ha bajado su calidad respecto a lo que fue antes?

La prueba está en que ya no se hacen programas como **Nubeluz**, es el mejor ejemplo, no se desarrollan por razones económicas. La mentalidad de los propietarios es netamente mercantil, piensan que por un sol de inversión deben ganar dos soles. Antes se gastaba dos soles para ganar igual cantidad.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Esto de alguna manera ha limitado la capacidad de nuestra televisión?

Los únicos programas que muestran un poco de interés son los musicales como los folklóricos. Ahí he visto que se esmeran, tienen más preocupación, ingenio y recursos.

¿Qué recomendaciones daría a las nuevas generaciones de periodistas de televisión?

En primer lugar, que practiquen los principios periodísticos que son la objetividad, la honestidad, la imparcialidad, la veracidad y la responsabilidad.

En segundo lugar, que se compenetren con el lenguaje del medio que es el sonido, imagen y movimiento. En consecuencia deben pensar siempre que todo lo que se informa debe tener imagen.

En televisión, sino se cuenta con las imágenes, de lo que se informa, el periodista no cumple con su trabajo.

Debe saber manejar bien el lenguaje y preocuparse de lo que es el espectáculo noticioso que consiste en explotar al máximo todos los recursos de la imagen, del sonido y del movimiento.

¿Por ejemplo en un partido de fútbol qué es lo más interesante? Las repeticiones de las jugadas desde varios ángulos, la cámara lenta, el frizado (congelado) de la jugada. Ese es el lenguaje de la imagen en movimiento.

En el sonido se debe explotar el sonido propio o el ambiental como las protestas, gritos de los manifestantes, llantos, disparos y todo lo demás.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cree que algunos noticieros se extralimitan en las notas trágicas?

Hay que tener mucha responsabilidad y no buscar la truculencia. Esto me hace recordar al noticiero 90 Segundos del canal 2 que dirigía el finado Ricardo Muller, plagado de notas policiales con mucha sangre. Una de sus exponentes fue su reportera Mónica Chang quien se hizo famosa cuando se canjeó por un rehén que era un niño. Tenía mucha fibra periodística, era reportera de raza, que ya no hay ahora.

Las reporteras de hoy son buenas, pero muy técnicas. Saben posar ante la cámara, pero no tienen ángel y corazón. Es como un buen jugador de fútbol pero frío y apático. Un buen reportero debe tener pasión y dominio de la audiencia.

¿Recuerda alguna anécdota en su paso por la televisión?

En una oportunidad cuando hacíamos **El Panamericano**, con la narración de Humberto Martínez Morosini, se registró el desastroso terremoto de 1974 que causó mucho daño.

Nosotros enviamos un equipo a Huacho donde hubo mucha destrucción, ante ello la población sacó en procesión al Señor de los Milagros. De primera intención el camarógrafo procedió a filmar la procesión y luego el desastre causado por el terremoto.

En ese tiempo se usaban películas en el noticiero y al conjunto de éstas, que se hallaban en un carrete, se le llamaba “pastel”. La primera noticia, que era el terremoto, estaba en este “pastel” y luego venían otras noticias. No sucedía como hoy que los videos u otros formatos son independientes.

Estábamos felices porque teníamos la primicia ya que sabíamos que la competencia, que era Canal 4, no se había movido. Pensábamos que el noticiero iba ser de gran impacto esa noche.

Raúl Hernán Araujo Román

Al comenzar el noticiero, Humberto Martínez presenta la noticia del terremoto que había castigado duramente la ciudad de Huacho. Humberto decía: “*Tenemos el informe de nuestros enviados especiales*” y la primera imagen que apareció en la pantalla fue la procesión del Señor de los Milagros.

En ese tiempo, el noticiero salía en el primer piso, telecine se hallaba en el quinto piso y el director de cámara estaba en el cuarto. El director de cámara al ver estas imágenes dijo con sorpresa: “*Se han equivocado*”, entonces su primera reacción fue llevarse la señal y Humberto apareció en pantalla desconcertado.

En ese entonces no había telepronter, tampoco había comunicación directa con control que se hallaba en otro piso. Humberto que se encontraba en el aire agarra el libreto y lee la siguiente noticia relacionada también con el terremoto y tampoco sale. Lo mismo ocurre con la tercera noticia.

Ante esta situación calamitosa me puse tan furioso que tiré un puñetazo a una puerta de triplay y la atravesé. Fue terrible.

¿Qué le pareció la creación de Telecentro por el gobierno militar de entonces?

Era la única solución que tenían los militares que querían tener prácticamente un solo canal, pero al no poder crearon una sola productora que se llamó **Telecentro** conformada por la fusión de los canales 4 y 5. Hacía dos noticieros para el cuatro y Panamericana. Allí trabajamos con Arturo Pomar, Sonia Oquendo, Luis Angel Pinasco.

La televisión se ha tecnificado y ¿qué ocurrirá en el futuro?

Hacer televisión ahora es más fácil, pero más complicado y más

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

delicado, porque antes sí podíamos darnos el lujo de tener exclusivas, primicias ahora no y además todos los canales tienen equipos, todos están iguales.

COMENTARIO DEL AUTOR *Como vemos según lo expuesto por Julio Estremadoyro, los noticieros evolucionaron de 12 minutos en un inicio y de una manera bastante elemental. Los registros visuales que apoyaban a la información eran con cámaras silentes y proyectadas por el telecine: equipos adheridos como una señal de video más en el switcher, eran una versión previa al video tape; y cartones donde se pegaban fotos o recortes de periódicos o revistas que visualizaban la información.*

Posteriormente se pasa a noticieros de 1 hora o 2 horas como el caso de 24 Horas donde producción tenía más presencia con mayor responsabilidad.

La elaboración del noticiero se encargaba expresamente prensa del canal y luego se transmitía, así por medio del switcher el director de tv con todo el equipo técnico se hacía responsable de su emisión en coordinación con el director periodístico o el coordinador de noticias si se encontraba en el control.

Raúl Hernán Araujo Román

ANTONIO TINEO GAMARRA

Profesional cuya experiencia periodística se forma en la radio, de larga trayectoria egresado de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica, se inició en el periodismo radial en Radio América, antes que llegase la televisión al Perú. Veamos su rica experiencia en el desarrollo de ese medio entre nosotros.

¿Cómo y cuándo se inició en el periodismo?

Inicialmente hacía libretos para los artistas que actuaban en Radio América para luego con otro colega formar el departamento de producción, de esta estación radial, que se encargaba de la elaboración de noticias y programas musicales. Esto continuó hasta fines de 1958 cuando salió al aire el primer canal de televisión comercial que fue canal 4 y fui llamado de la noche a la mañana a hacerme cargo del noticiero.

¿Cómo se trabajó ese primer noticiero de la televisión?

Lo primero que hicimos fue armar un archivo de fotos con recortes de revistas y periódicos porque en esa época no se empleaba película para ilustrar la noticia.

De esta manera hicimos el primer informativo que salía al mediodía con media hora de duración. Además de noticias tenía comentarios y un editorial. A los pocos meses pasé a hacerme cargo del noticiero de la noche llamado “El Mundo al Vuelo” que se emitía a las 10 de la noche, con diez minutos de duración.

Estos noticieros, los primeros de la televisión, como se puede apreciar eran muy sintéticos, tenían una duración breve con un solo narrador que leía las noticias. La ilustración era rudimentaria.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Para sacar al aire el noticiero, en el switcher se hallaba un director de televisión o un productor?

En realidad la palabra productor y la función de productor no existían en esa época, pero el susodicho tenía una actividad parecida porque me encargaba de armar las noticias de acuerdo a su importancia y trascendencia. Era una especie de producción periodística inicial.

Por su parte el director de televisión se limitaba a sacar al aire el noticiero con el libreto que se le entregaba. Se le llamaba así, director de televisión, porque manejaba y ordenaba las cámaras en estudio.

El libreto del noticiero se hacía con copias para entregarle al director de televisión, al técnico de audio y al coordinador.

¿Recuerda al primer locutor del noticiero de la noche, “El Mundo al Vuelo”?

No recuerdo su nombre, pero definitivamente no era un profesional sino un comerciante que tenía una tienda en el jirón Belén, en el Centro de Lima. No duró mucho porque al poco tiempo salió al aire el noticiero “Conchán” con la narración de Arturo Pomar, un locutor profesional.

¿Cuándo empezó a surgir la figura del productor en el noticiero?

Fue casi a finales de los años 90 o sea 30 años después de que se venía trabajando sin que se conociera ese cargo. Únicamente se le mencionaba para los programas musicales o megaeventos.

¿Está de acuerdo con la división de funciones entre un director periodístico dedicado exclusivamente al manejo de la noticia y la del productor encargado del aspecto audiovisual del noticiero?

En la actualidad y, desde inicios de este milenio, los noticieros así

Raúl Hernán Araujo Román

como cualquier programa ya tenían profesionales experimentados para cada actividad.

Ahora a nivel de informativo, el primer paso lo da el director de prensa con el armado del noticiero después de que el jefe de redacción hiciera acopio de las noticias que se precisan. Entonces con todo ese material diseña cómo va a ser la estructura de las noticias durante el desarrollo del noticiero.

Luego, llama al productor para que vista el programa con imágenes, efectos sonoros y visuales, es decir adornar cada noticia y bloque sin dejar de lado los pases a comerciales.

Hecho esto, el productor general se lo pasa al director de televisión que tendrá a su cargo sacar al aire el noticiero con las cámaras dispuestas por el productor.

¿El director o productor debe tener condiciones para manejar un noticiero?

En el caso de los informativos, el productor tiene que saber un poco de todo, tanto en lo que se refiere a las noticias como a la dirección de cámara porque sino tuviese estos conocimientos no podría armar la estructura de algo que no entiende bien o que no está bien empapado del asunto. El productor es una especie de sabio, pero con poca profundidad en la materia.

¿Qué diferencia hay entre los noticieros de aquella época y los actuales?

Los noticieros actuales están muy bien vestidos, tienen mucho movimiento, muchos efectos, pero con contenidos deficientes. Las noticias están mal preparadas y mal escritas.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Los reporteros son malos informantes, no dominan bien el lenguaje, no dominan la ortografía. Sobre este tema una vez un periodista me dio una respuesta insólita: “Para la televisión no se necesita tener buena ortografía porque la ortografía no sale al aire, sólo se ven imágenes”. Es la respuesta de alguien que no está bien preparado.

Lamentablemente la preparación de los periodistas es muy deficiente debido a muchos motivos, una de ellas, su mala preparación en primaria y secundaria que posteriormente se traduce en el aire

¿En aquella época existía gran competencia entre los noticieros de los canales 4 y 5, buscaban la primicia y la exclusividad?

Antiguamente había competencia informativa. Era un orgullo dar primero un flash antes que el competidor. Una noticia de último minuto o flash, como se decía en esa época, y que se diera antes del horario del noticiero, era importante. Se trabajaba en esa forma: exclusividad en las noticias y rapidez en darlas para que el televidente se entere lo más rápido antes que en el canal de la competencia.

Hoy, este aspecto se ha olvidado totalmente y eso lo podemos observar en las pantallas cuando una noticia que el día lunes lo ha dado un canal, la misma es propalada por otro canal tres días después. Al parecer el director de ese noticiero no ve lo que está dando la competencia.

Antes era diferente, se tenía prendido el televisor para saber que es lo que estaba dando la competencia, inclusive los gerentes hacían lo mismo y llamaban la atención al director si se le escapó la noticia que la competencia sí lo tenía.

¿Desde su punto de vista qué se puede hacer para corregir este problema?

En mi época había un evento muy importante al que no podía

Raúl Hernán Araujo Román

faltar ningún periodista, se llamaba reactualización periodística. Era un seminario que duraban una semana y donde todos los periodistas se reactualizaban. Nadie se quedaba atrasado.

Se aprendía nuevas formas, nuevos métodos porque en la televisión todo va cambiando, año tras año. Hay nuevos equipos, nuevos formatos, nuevas formas de decir y enfocar la noticia. Al no haber estos cursos de capacitación, los mismos errores se cometen año tras año, mes tras mes. No encuentro mejora en ninguno de los canales que veo.

¿El avance tecnológico podría haber dado lugar a esta situación?

En cierto modo sí. El progreso y las grandes transformaciones que se van dando año tras año, han permitido que el periodista se amodorre un poco, no preste atención y no avance en su actualización.

Se copia lo que viene por vía satélite, a nivel nacional ocurre lo mismo a través de lo que envían los corresponsales. No interesa si faltó tal o cual cosa, se da el contenido que se tiene a la mano, es decir el periodista no se preocupa en buscar otros aspectos diferentes a lo que está dando la competencia.

¿Qué recomendaciones daría a la nueva generación de jóvenes periodistas en televisión?

Primero tendrían que hacerse un autoanálisis y preguntarse ¿estoy bien preparado, me han preparado bien en secundaria, he estudiado bien o simplemente estoy en un medio por ganar dinero o salir en la tele con la cámara y con el micrófono?

Con esa idea tan poca sólida a veces se lanzan a ser comunicadores cuando de comunicadores casi no tienen nada. Necesitan la experiencia y para eso hay que prepararse bien y decirse me falta esto, me falta esto otro, tengo que aprender esto y tengo que aprender aquello.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Tienen que ver los canales del extranjero para aprender y observar cómo son los informativos. Eso es importante. Cómo se puede mejorar sino se ve como están los otros. Lamentablemente si vamos a ver solamente los canales de aquí no aprendemos nada.

Todas las innovaciones, como el Internet, las tienen hoy los jóvenes, lo que no teníamos nosotros. Entonces, mi recomendación elemental es prepararse bien para no hacer el ridículo una vez profesional, conseguirse una beca y capacitarse permanentemente.

No hay que dormirse en sus laureles, porque no hay laureles en el periodismo. Hay que estar con los ojos abiertos, los oídos atentos para ver como están mejorando en otros países.

¿Se puede decir que la calidad ha bajado en comparación con otros países?

Puedo decir que inclusive la televisión chilena es superior a la nuestra en contenidos, no me refiero a los efectos sonoros o a los adornos sino a los contenidos. Algo similar ocurre con la televisión colombiana. Esto sólo haciendo comparación con nuestros países vecinos.

Hay que ir mejorando en ese aspecto y mejorar significa leer bastante, compenetrarse con lo que uno hace y no ser muy superficial sino ir avanzando.

¿Recuerda alguna anécdota a lo largo de su larga carrera periodística?

Esto sucedió cuando no se tenía servicio internacional de noticias y sólo se tomaba nota de las noticias que emitían las radios extranjeras. Para superar esta situación, los países de América Latina, reunidos en Madrid, España, crearon el Servicio Iberoamericano de Noticias.

Cada país se comprometió en formar un noticiero internacional, aportando cada uno semanalmente un conjunto de noticias de su país.

Raúl Hernán Araujo Román

Sin embargo, esta iniciativa se volvió netamente política porque las noticias se convirtieron únicamente en actividades del presidente o del gobernante de turno que a nadie interesaba. Ante esta situación el servicio no duró ni un mes.

COMENTARIO DEL AUTOR *Si bien, nuestra investigación se refiere al director de televisión, no puedo soslayar declaraciones de profesionales en la especialidad de periodismo. Los testimonios de profesionales como Julio Estremadoyro, Antonio Tineo y Fernando Samillán deben servir para nuestra especialidad: la producción y realización de TV.*

Esto requiere de una especial atención en su formación, entregamos entretenimiento, cultura e información, entonces, ¿estamos preparados? El joven antes de iniciar la especialidad debe asumir qué compromiso tiene con su formación, la TV da popularidad, impacto, es espectáculo, productor y director deben estar muy preparados, ellos le dan la estructura, el estilo al programa, combinemos el espectáculo y lo comercial con el compromiso de nuestra responsabilidad profesional.

LUIS ÁNGEL PINASCO RIESS (RULITO PINASCO)

Por ser un referente muy importante en nuestra televisión, no solo por ser un conductor, maestro de ceremonias, animador, actor, productor sino por su calidad humana y amplia experiencia profesional, el señor Pinasco con mucha autoridad nos da conceptos que forman parte de nuestra historia televisiva que sirve para analizar y reflexionar.

¿Cómo se inicia en la especialidad?

Me inicié como locutor a los 15 años en Radio Loreto de Iquitos entre los años 1956 y 1957. Posteriormente, cuando terminé mis estudios secundarios, vine a Lima e ingresé a estudiar periodismo en la Pontificia Universidad Católica. Como tenía ya experiencia en la locución pude trabajar en Radio Miraflores donde estuve tres años, luego pasé a Radio el Sol y a continuación a Radio Lima donde hacía deportes junto con una constelación de locutores deportivos de esa época como Lucho Vélez, Eduardo San Román y los hermanos García, entre otros.

En 1961 trabajé, primero como reportero y luego como jefe de la página de espectáculos del vespertino “El Diario” que sacó “La Prensa”. Aquí trabajaban periodistas que posteriormente destacaron con luz propia en el medio como Alfredo Kato, Alejandro Sakuda, Ricardo Muller, Alberto Best y Augusto Moral quien luego fue dirigente de Sporting Cristal.

Cuando sale el canal 2 de televisión, fui a hacerle un reportaje a su gerente de Producción, Rafael Quiroga quien durante su paso por el canal 13, hoy Panamericana Televisión, enseñó las pautas de la televisión en el Perú. Al terminar de hacerle la nota le manifesté que me gustaría trabajar en este medio, él me respondió que para eso se necesita mucha experiencia y que en mi caso era muy joven.

Raúl Hernán Araujo Román

Sin embargo, le hice la siguiente propuesta: “Te hago un canje, te pongo una central en el periódico y tú me haces una prueba”. Aceptó y me hizo la respectiva prueba que la superé gracias a mi experiencia como locutor de radio. Como me dijo que tenía muchas condiciones para maestro de ceremonias, comencé a hacer un trabajo de taller bajo su dirección. Me daba textos para leer y aprenderlos de memoria. Me corregía y me daba indicaciones de como mover las manos, enfatizar algunas cosas y las inflexiones de voz que hasta hoy me sirven de mucho.

Después de él, en el mundo de la televisión nunca nadie me dijo que debía hacer, ni me dieron pautas. Uno surge porque tiene condiciones o méritos. Nunca nadie más me dijo cómo tenía que pararme frente a una cámara, que actitud tomar, cómo debería hablar, qué conceptos debía resaltar.

En la inauguración del canal 2, se debutó con un gran show internacional conformado por los cantantes Olga Guillot, Vicentico Valdez y el Ballet Tropicana de La Habana, Cuba. La presentación tuvo una aceptación regular porque como animadores intervinieron dos locutores de radio: Sergio Vergara y Juan Felipe Montoya que de televisión no sabían nada. Ante estas circunstancias, al día siguiente Quiroga me dijo que me preparara porque esa misma noche debutaba como maestro de ceremonias. Eso fue en 1962 y desde esa fecha no he parado.

¿Cómo se hacía la producción cuando se inició?

Cuando ingresé a este medio, la televisión era total y absolutamente artesanal, no se tenía referencias de ningún país al respecto. No sabíamos como era la televisión en Argentina, Chile o Estados Unidos. Nosotros inventábamos la televisión día a día, todo se iba creando de acuerdo a las necesidades, hasta ese momento lo más importante en los canales eran las películas y los programas en vivo que, por lo general, eran show musicales y algunas telenovelas en vivo. Eso era todo el menú.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En esa época los programas lo hacían tres personas: el director, que fungía de productor, el coordinador y el animador. Ahora se necesitan alrededor de quince o veinte personas, “asistentes por aquí, asistentes por allá”. En aquellos años estas tres personas se encargaban de todo. Rafael Quiroga me decía: “Tú averigua, tú eres el animador, es tu problema chico”. Y efectivamente uno tenía que movilizarse para saber quién era el que venía al programa. Para este caso, me sirvió mucho lo que me enseñaron en la Católica, la investigación periodística que era minuciosa, eso me quedó como escuela. No improvisaba nada, para entrevistar al personaje preparaba las preguntas por escrito y luego se lo mostraba al interesado para su aprobación, entonces iba a lo seguro para no tener problemas

En síntesis, el director se encargaba de diseñar toda la pauta de las secuencias, mientras que el coordinador tenía como función conseguir todas las cosas necesarias para el programa y finalmente el animador, que era el último eslabón de esta cadena y quien tenía que ajustar las “tuercas” del programa.

¿Cuándo cambia ese procedimiento?

La televisión comenzó a cambiar paulatinamente, por ejemplo, cuando comencé a trabajar ya había video tape para grabar los programas, pero como sólo había un solo switcher que se utilizaba para lanzar la programación, recién se podía grabar en el estudio a partir de la medianoche o a la una de la madrugada.

A esa hora nos citaban y hacíamos los programas musicales con los artistas internacionales que venían, pero ellos no solamente llegaban para actuar en televisión sino que primero realizaban un circuito por otros lugares como en los hoteles Crillon o Bolívar, night clubs o en otros lugares, llegaban tarde al canal y a veces grabábamos a las dos o tres de la madrugada.

Raúl Hernán Araujo Román

Con la tecnificación y la llegada de nuevos equipos, la televisión comenzó a cambiar en nuestro país. Hasta ese momento la televisión era más humana, más artesanal, tenía más “feeling”. Con los switcher modernos se pueden hacer efectos, antes sólo podías hacer corte y disolvenca, nada más. Las cámaras, orticon y vidicon, que tenían torretas, fueron cambiadas por otras más prácticas y modernas.

La tecnología avanzó muy rápido y la pantalla que, antes era muy limpia, comenzó a llenarse de efectos y otras cosas. Este cambio también dio lugar a otros como el registrado en lo referente a la producción donde el director de cámaras que era la figura principal, “la estrella”, pasó a convertirse en una pieza más del equipo. El cambio no fue drástico sino paulatino y en este momento crucial surge poco a poco la figura del productor que se encarga de diseñar la producción del programa.

Con la aparición de las escuelas e institutos de comunicación, los programas comenzaron a tener otra dimensión y a llenarse de asistentes. Se aumentaron los presupuestos porque había más plata por ingresos de publicidad y paralelamente comenzaron a aparecer nuevos cargos, nuevos puestos y nuevas responsabilidades. Con la aparición de nuevos programas comienzan a desaparecer los maestros de ceremonia y animadores. Se los deja de lado y desaparecen los programas estrictamente musicales, de conversación o mesa redonda.

¿Qué es un productor?

Productor es el dueño de la idea para un programa de cualquier tipo sea de entretenimiento, cultural o deportivo. Es quien se encarga de escoger a los directores, camarógrafos y a todo el elenco que participará en el programa. El productor se convierte en el “non plus ultra” y dueño del programa.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Cuando se trata de un productor de planta, obedece los objetivos del canal y cuando es productor independiente, propietario de una productora, es dueño de la situación. También hay un productor general, que es el de la idea y el productor ejecutivo que se encarga de poner en movimiento todo lo que se ha planificado, además se encarga de manejar el presupuesto. Antes este rubro era manejado íntegramente por los canales.

¿Qué es producción?

Producir, en términos conceptuales, es crear algo, es una idea concebida por equis persona o por el mismo productor. Es la creación y realización de una idea. Cuando digo realizar y producir eso abarca casi todo: buscar la idea, plasmarla en un guión, contratar a los artistas, ver cual es el equipo técnico, donde se va a grabar, si se necesita estudio o exteriores.

¿Cuál es la diferencia entre la televisión de esa época y la de hoy en cuanto a infraestructura y planificación?

Siempre ha habido planificación, de acuerdo a las exigencias del medio y del momento que se hacía. Antes la televisión no era tan exigente y nadie sabía como se hacían las cosas, por eso te digo que la televisión “se inventaba día a día”. Todo tiene un tiempo-espacio, un lugar en la historia. En esa época estábamos en pañales y ahora hemos dado un gran salto, tenemos la más absoluta y moderna tecnología.

¿Qué diferencias encuentras entre nuestra televisión y la de otros países?

En un principio sí, ya que por propia confesión de Don Francisco, destacado presentador chileno, ellos veían mucho la televisión peruana, de la cual aprendían. Ahora ocurre lo contrario, nosotros tenemos que aprender de ellos. Hay que tomar en cuenta que en Argentina la

Raúl Hernán Araujo Román

televisión salió antes que la nuestra, lo mismo ocurrió en Brasil, Cuba y Colombia. No sabíamos como era, nos enterábamos sólo cuando teníamos oportunidad de viajar.

La televisión está de acuerdo a los gustos de cada público, de cada lugar, tiene sus características nacionales muy propias, cosas que funcionan allá y no necesariamente tienen que hacerlo aquí. Cada televisión es muy nacionalista y tiene sus propios parámetros.

¿En nuestra producción hay originalidad como existía antes cuando la televisión era en blanco y negro?

Creo que era una mixtura de ambas cosas, por mi experiencia puedo hablarte del canal 4 donde nunca se copiaron las ideas. Todo lo contrario sucedía en el canal 5 porque Genaro Delgado Parker era un tipo que viajaba mucho. De su periplo por el extranjero trajo el formato de noticieros como 24 Horas de México, asimismo Reina por un Día y Scala Real, entre otros. Todos eran copias de otros países.

¿Pero actualmente se compran los derechos?

La globalización ha dado lugar a que nosotros tengamos más contacto con el mundo entero, en consecuencia hay productoras internacionales que ofrecen el knowhouse, te dan por ejemplo ¿Quiere ser Millonario? que es un programa que tiene su propia pauta, su propio estilo, su propia escenografía, luces y todo lo demás. Te venden los derechos, pero tienes que hacerlo tal como lo indican. Son cosas que antes no había

¿A qué se debe que nuestra televisión se ha vuelto chabacana y a veces violenta?

Es producto también de la globalización, es algo que está teniendo resultado en el mundo y se copia. Es una especie de ola que revienta y esparce su espuma por todos lados. Es una tendencia mundial que se

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

inició en Inglaterra, cuna del periodismo amarillo y donde se marcó la pauta sensacionalista tanto para los diarios como para la televisión.

¿Sin embargo, en la televisión chilena, argentina, española o colombiana de alguna manera se respeta el estilo?

Depende también de las características del público, por ejemplo, en Argentina durante muchos años se creó y respetó la profesión de guionista, cada radio pequeña o grande tenía su guionista que era el creador. Aquí en el Perú es nuestro talón de Aquiles, tenemos muy pocos guionistas. Falta realmente gente de talento que se dedique a escribir. Esa es una razón por la cual se apela a lo más sencillo: los programas de chisme como entretenimiento donde dos personas se meten en la vida privada de la gente.

Los noticieros tampoco se escapan de esta corriente con noticias policiales y hechos de sangre que ha originado rechazo por exceso, pero también toda esta situación se debe a una falta de cultura. No olvidemos que somos un país que tiene bajos niveles de educación, pero por ahí surgen fenómenos como la del escolar que ganó a los más preparados en una olimpiada de matemáticas en el extranjero. El chico vive en una playa de estacionamiento donde su papá es el guardián. Son genios que nacen de manera espontánea, no son producto de laboratorio, de preparación o de búsqueda de talentos.

¿Por qué ya no se trabaja con libreto o guión?

Depende de los programas porque cuando se comenzaron a hacer los programas cómicos, como Risas y Salsa, en los albores de la comicidad, se trabajaba con libretos argentinos que los compraba por kilos un peruano llamado “El Ratón” Rodríguez y aquí los adaptaban sacándole todo lo argentino.

Raúl Hernán Araujo Román

En el Perú no existía la profesión de libretista, todos los que han tenido éxito son argentinos como los hermanos Guillermo y Fernando Guille que rompieron todos los esquemas y se convirtieron en famosos.

Los argentinos venían con oficio y marcaban una diferencia muy grande. Aquí ninguna radio y televisión se preocupó de preparar y formar a libretistas. Era un terreno virgen y actualmente son pocos los libretistas y guionistas en nuestro mercado.

¿Hay diferencia entre libreto y guión?

Claro que sí. El guion es una pauta general, una especie de historia resumida, mientras que el libreto es una cosa más específica y más puntual en las escenas. Para el cine y la televisión el guión viene a ser la estructura del programa donde se marca el movimiento de la cámara y las actitudes de los actores aparte del texto.

El libreto está más referido a la parte auditiva, a la expresión oral de la puesta en escena de algo. Tiene que contener lo que va a decir el animador o el actor. El guión es mucho más complejo.

¿Consideras que levantar la voz, en directores o productores es sinónimo de mando?

No, eso es absurdo. Lo que pasa es que ha habido un poco de “vedetismo” creado en su momento por los directores, productores y coordinadores que consideraban que gritar era sinónimo de mando o autoridad.

Esto no se empleaba en el canal 4. Por ejemplo un ejecutivo llamado Condorcet Da Silva, jamás levantaba la voz cuando sacaba o despedía a alguien. Lo hacía con las palabras más suaves y gentiles, no necesitaba gritar ni nada por el estilo. Lo que pasa es que a veces en el trabajo hay mucha tensión cuando se registra un poco de indisciplina, entonces un grito es necesario para parar ese “chongo” como dicen los chicos ahora.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Es bueno a veces eso, pero no hay que abusar sino tener mucho tino. La persona que conduce debe saber en que momento demostrar su autoridad. Si las cosas se le están yendo de las manos hay que poner un toque de autoridad.

¿En estos tiempos la falta de educación y disciplina ha llegado a la televisión, que opinas?

Los valores se han perdido muchísimo, entre ellos el respeto. Me acuerdo cuando era chico en una reunión si no te dirigían la palabra tu no podías hablar, se decía: “Cuando hablan los mayores no hablan los chicos”. Había una serie de conceptos un poco victorianos en esa época, pero esas cosas han cambiado porque la familia también se ha roto. El horario corrido ha ocasionado esto, antes uno tomaba el desayuno y almorzabas y comías en casa con papá y mamá, había una mayor compenetración familiar, eso le puso fin el horario corrido, mató muchas cosas. Ya no hay correcciones, ni consejos, ni orientación del padre.

Antes no podías salir a la calle en sayonaras o bividí, tampoco desgreñado o despeinado, tenías que salir correctamente vestido, todas esas cosas han cambiado. La primer vez que vi a Raúl Romero en televisión “casi me muero” cuando apareció en sandalias, short y bividí. Se lo comenté a mi esposa y ella muy inteligente me dijo: “Pero papito estas son otras épocas, la nuestra ya pasó.

¿Crees que el director debe tener siempre el tratamiento visual del programa?

Las cosas han cambiado ahora, el director por ejemplo muy pocas veces te corrige o te hace indicaciones. Ahora tenemos al director artístico que es el único que está autorizado para detener la grabación y decir: “Esto no es así, tienes que entrar así, tienes que decir esto, ese gesto está mal”. Te marca todas las pautas de una actuación.

Raúl Hernán Araujo Román

El director de cámara simplemente puede hacer un alto en la grabación cuando la cámara no entró a tiempo o está fuera de foco y punto, no interviene en las acciones que antes lo hacía. Años atrás los directores eran integrales, te marcaban la parte artística y la parte técnica. Eran completos, ahora no, esa es la diferencia en la actualidad.

Me acuerdo de un director mexicano que cuando vino a dictar un taller para camarógrafos y luminitos, refirió que para hacer una transmisión de ballet tuvo que tomar clases de ballet para tener una idea de lo que iba a hacer e interiorizarse con este arte. **Por eso digo que antes los directores eran mucho más integrales y con mucha capacidad intelectual. Podían abarcar muchos campos y diversos temas porque eran tipos inteligentes y bien preparados.** Eso ya no existe, a nadie se le exige y se le dice: “Oye vamos a dirigir tal cosa, prepárate”.

Los campos de acción se han ido reduciendo con el tiempo con la aparición de nuevos cargos. **Ha bajado muchísimo la capacidad de decisión del director.**

¿Se considera más actor, animador o productor?

Cuando me inicié en la televisión, y como novato, busqué ser diferente a los estilos de las estrellas máximas de ese momento: Pablo de Madalengoitia y Kiko Ledgard. Me dije: “Tengo que buscar un término intermedio” y comencé a buscarlo. Me costó mucho encontrarlo pero logré ser un maestro de ceremonias sobrio, con empatía con el público y más coloquial. Le quité toda esa “cosa tiesa” que tenía hasta ese momento el maestro de ceremonias.

Tuve también la suerte que el mismo canal me diera la oportunidad de incursionar en otros campos. Me desempeñé como animador cuya diferencia con el maestro de ceremonias era muy sutil, el animador intervenía cuando se hacía un programa de concurso, mientras que el maestro de ceremonias era más serio y de mayor responsabilidad.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

También incursioné en el fútbol, cuando el canal 4 obtuvo los derechos para transmitir el Mundial de México 70, pero dos años antes ya había intervenido como productor asociado con Oscar Dufur para transmitir únicamente los partidos que sostendrían Alianza Lima y Universitario de Deportes para el canal 9 que en esa época formaba parte del canal 4.

Para la transmisión del mundial, el canal me envió a México como productor y coordinador y a Eduardo San Román como narrador. Así poco a poco comencé a incursionar en el relato y para conocer más, me metía a las cabinas que Televisa había destinado a los periodistas deportivos y de ellos aprendí mucho.

Terminado el mundial, me enteré que el canal había contratado la transmisión del clásico de los clásicos del fútbol peruano: Universitario-Alianza. Al ver la oportunidad, tuve la audacia de pedirle autorización al dueño del canal, Antonio Umberto, para hacerme cargo del relato del partido, asombrado don Antonio me dijo. *“Hágalo pues”*

Comencé a poner en práctica lo aprendido en el mundial. Me fui a las concentraciones de los equipos, hablé con los jugadores, tomé nota del peso, edad y talla de cada uno de ellos. Así comencé en el fútbol de puro audaz, por ello tengo el récord de haber transmitido ocho mundiales.

Otra faceta que tengo es mi incursión en el café-teatro. Fue cuando Sonia Oquendo no encontraba pareja para la actuación. Intervine pese a que me consideraban un hombre serio encargado de hacer el noticiero del canal, pero era conocido por ser simpático y contar chistes. Así tuvimos la más grande y chistosa temporada de café teatro que se haya hecho en el país, “no tienes la idea de cuanta plata ganamos”. Tenemos el récord de 14 meses con Adán y Eva devaluados y no continuamos porque Sonia quedó en cinta

Raúl Hernán Araujo Román

En el canal se me fueron abriendo las puertas a pura audacia, nunca dije no a nada, fui locutor de noticias, maestro de ceremonias, animador de concurso y actor cómico. He participado últimamente en “Así es la Vida” y ahora en “Al Fondo hay Sitio”. Por todo ello puedo decir que soy “un hombre de espectáculo”, he hecho programas políticos, he entrevistado a políticos y he hecho programas de elecciones. Cuando uno está metido en el medio, con un micrófono en la mano, tienes que estar preparado para todo.

¿En la actualidad hay gente que está preparada para ser maestro de ceremonias?

No hay programas para ello como antes, no existen, ha cambiado mucho la plantilla de la programación. En otras épocas se tenía preferencia por los programas musicales, había más interés en hacerlos porque se traían los mejores espectáculos internacionales. Para eso uno tenía que estar preparado.

En los programas de concurso, la animación era más suelta y ligera. En este terreno hice mis “pininos” hace muchísimos años con La Competencia Nugett que era un programa en vivo de concurso entre escolares.

Posteriormente incursioné en los Sábados de Belmont, remplazando a Ricardo Belmont cuando resultó herido en un hecho policial. Terminada la temporada, el canal me pidió sacar un programa parecido y así surgió “Triki Trak” que permaneció en el aire durante siete años.

“Triki Trak” era un programa de concurso y animación siguiendo el ejemplo de los programas ómnibus dominicales como: Feliz Domingo, Telehipódromo y Dromedario que tenían duración de seis horas. En base a ello se creó una serie de juegos y notas periodísticas, pero lo fundamental eran los concursos. Se jugaba con la gente a tal punto que

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

se convirtió en un programa totalmente familiar con mucha alegría que lo venía desde el abuelo hasta los nietos.

En “Triki Trak” hacía de todo hasta los jingles para los clientes, hacía la música, la letra, era desde portero hasta gerente y animador. Este programa me hizo conocer los tejidos más profundos de la producción porque hacer seis horas era un gran esfuerzo. Comenzamos con dos horas, después cuatro y cuando el canal no tenía qué programar me pidieron alargar dos horas más. Sabes lo que es eso, era terrible, grabábamos en la mañana y en la tarde salíamos en vivo, luego hacíamos una mezcla.

¿Antes no se estructuraban presupuestos para los programas como ahora?

Antes no había presupuesto, cuando se necesitaba plata se pedía. El presupuesto es una invención moderna, surgió por una necesidad de que cada programa tenga su propia vida, su propio corazón y su propio oxígeno.

¿Cómo encuentra el paso a la televisión digital?

He sido gerente de RR.PP del Canal 4 y he formado parte del comité de gerencia, por lo tanto estoy muy enterado sobre el tema. Un canal tiene diferentes señales, a parte de la señal que sale al aire, la señal digital tiene cuatro señales. Varios canales significan tener más gente, más elemento humano para hacerlo. Por lo tanto habrá mucho trabajo y muchas oportunidades sobre todo para los creadores de ideas que son escasos en nuestro país.

¿Qué consejos daría a los jóvenes que ingresan al mundo de la televisión?

Para todos ellos recorro a lo que dice el literato José Ortega y Gasset: “Hay que tener un barniz de cultura no muy profundo” ya que se tiene

Raúl Hernán Araujo Román

que saber de todo: deporte, cultura, política, pintura, etc., para estar preparado y no te sorprendan cuando te pidan por ejemplo hacer un trabajo sobre el pintor colombiano Fernando Botero.

Tienen que leer mucho, obras literarias y periódicos, hay que estar actualizado en el día a día para saber de qué hablamos.

COMENTARIO DE AUTOR *El señor Pinasco con su experiencia nos delinea un perfil del Director de TV. que con el pasar del tiempo y la tecnología nos muestra que pierde sus responsabilidades en el manejo total de la producción, organización y estructura de los programas televisivos, lo cual es asumida por el Productor, quedando limitada su función en algunos casos.*

EL PRODUCTOR

Es imprescindible que la misión de organizar y planificar una producción recaiga en una persona con experiencia, comprensión y amplitud de criterio en el medio televisivo.

Si bien es cierto la formación académica es fundamental en toda especialidad, la del productor está acompañada con lo que es el oficio y el olfato cotidiano que se logra si empezamos desde abajo en cualquier producción porque será ella la que nos dará los recursos y reflejos necesarios para enfrentar dicha responsabilidad.

Cómo debe iniciarse el futuro productor en este fascinante, maravilloso pero difícil mundo de la producción: redactando textos, coordinando invitados, coordinando llamadas telefónicas, participando en las grabaciones de exteriores, siendo script, asistiendo en el estudio o en control, también debe conocer cómo funciona un departamento de ventas y dominar el manejo de internet, softwares y redes sociales.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

“El productor para llevar a la práctica su idea necesita una serie de técnicos y técnicas. El jefe de todas estas y de todos estos es el realizador, persona equivalente al director de una película de cine. Su misión consiste en poner al servicio de la idea del productor todos los medios y personas necesarios para realizarla”. “Así es la televisión”.
Enrique Melón Martínez. Madrid. Ed. Rialp. S.A. 1966. P. 28.

Cuando conozca todos los “instrumentos” que conforman este negocio, estará listo para convertirse en el más difícil y singular de todos los que contribuyen a la televisión:

EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN

Algunos directores pueden visualizar simultáneamente mientras estudian un libreto, algunos trazan dibujos sobre un papel, otros combinan dibujos con retratos imaginarios algunos utilizan pequeños objetos, etc. Como si fueran personajes y así planean los movimientos a impartirles. En resumen, mientras más definido sea el cuadro en la mente, más rápidamente estará listo el director para proceder a resolver movimientos de personajes, actores y cámaras.

Un director debe siempre prepararse como si fuera un estudiante constante del entorno humano, su conocimiento será su riqueza principal, el solo hecho de querer dirigir, tener bases académicas o suerte al ubicarse convenientemente no es suficiente para llegar a ser director.

“En todo momento el director debe ser un perfeccionista, cuyo ejemplo estimule la conciencia de todo el equipo de trabajo. Aun en el más simple de las producciones, este concepto debe mantenerse siempre activo.”⁴

⁴ Producción y dirección de televisión. Raymond Bravo. México, Ed.Limusa, S.A. 1993. P. 192.

“El director o direttore, según definición es, en sentido estricto, el técnico responsable del correcto rodaje de la película o programa de televisión, incluyendo la dirección de los actores. Esta es la autoridad que se le concede al director, pero esa autoridad sólo toma fuerza cuando está respaldada por ideas firmes y concretas, así como por un planteamiento adecuado”.⁵

El dominio de la técnica de un “medio” puede ser aprendido rápida y fácilmente. Esas técnicas son mayormente mecánicas, unos pocos días es todo lo que necesita una persona promedio para captar la parte mecánica de la televisión y aprender sobre sus “herramientas” particulares; *close up, long shot, dolly in, dolly back, panning, filtro, lentes, cámaras, efectos de sonido, música grabada*, etc. pero muy bien puede llevarle meses o años el aprender con plena propiedad cuál de esas herramientas, y en qué combinación y oportunidad, resultaría correcto con el objeto de acentuar los efectos dramáticos para agregar o igualar o modificar los valores artísticos importantes de una determinada obra o programa.

Uno puede aprender un dolly in o dolly back en una o dos lecciones; pero muy bien puede tomarle muchísimo más tiempo el aprender desde “donde” y sobre todo “cuándo” iniciar un dolly para lograr enfatizar la esencia artística deseada dentro de la obra realizándose. Lo primero, esto es, ejecutar un dolly se logra por medios mecánicos; pero lo segundo depende de instintos humanos sobre los cuales nadie tiene pleno dominio. Calculando el “cuándo” destacar el impacto de una escena, el “cuándo” moverse hasta un close up o “cuándo” explotar determinado gesto, reflejando indignación o plena alegría es quizás el aspecto de la dirección más difícil de adquirir.

Esto viene de la posesión de instinto dramático. Viene parcialmente en la práctica. A veces viene con la observación y la experiencia. Llega

⁵ Producción y dirección de televisión. Raymond Bravo. México, Ed.Limusa, S.A. 1993. P. 192.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

a diferentes personas de diferentes maneras; pero, es bueno, repetirlo, es una cuestión de sentir, de subconsciencia, de intuición, de algo, casi puede decirse, donado por la naturaleza.

Para un director el momento culminante de una escena dramática puede ser el instante *x*; para otro, un instante antes, o quizá después. Porque nadie, realmente, puede decirle a otro cuando ejecutar una disolvencia, o un close up, o tomar a uno que está sentado, o cuando establecer una acción de un beso, etc. Para obtener el mayor impacto dramático de una u otra escena cada director ve en el mismo libreto o guión diferentes situaciones de énfasis e impacto dramático, aunque naturalmente todos se den cuenta, en términos generales del mensaje que ha enfocado el autor de su libreto.

¿CUÁL ES LA DIFERENCIA ENTRE UN PRODUCTOR Y UN DIRECTOR?

Esta es una pregunta que surge muy frecuentemente en el ambiente de la Televisión. *¿Qué hace cada uno de ellos?* Es muy difícil establecer una línea entre ambos, porque las funciones de cada uno están enlazadas entre sí.

Nadie podría decir con exactitud: “Ese es trabajo del director” o “esa labor le corresponde al productor”, porque un equipo de director y productor puede fijar líneas de responsabilidad, que pueden ir mucho más allá, o pueden quedar cortas, en comparación con cualquier otro equipo de director-productor.

Por regla general, específicas responsabilidades son delegadas de antemano de mutuo acuerdo entre ambos. La determinación de ciertos deberes son fijados generalmente basándose en la habilidad y temperamento de uno y otro como director y productor, y no por estipulaciones concretas. Por ejemplo: mientras un director puede ocuparse de manejar un elenco artístico, revisar el libreto,

Raúl Hernán Araujo Román

el vestuario, como otro director puede limitar su labor a manejar a los actores.

Generalmente, el productor es el responsable del concepto total de la serie de programas. El crea, organiza, planea con anticipación y establece operaciones que se mueven para la ejecución de producciones futuras. Desde luego, y esto es una cosa establecida: el productor es el que se ocupa de la parte económica de la serie de programas.

Por supuesto que nos referimos en estas notas a una combinación de director y productor independientes; porque si se trata de un equipo que forma parte del plantel de un canal de televisión, seguramente se seguiría una línea establecida por la gerencia o departamento de producción, y sería entonces el canal responsable de toda la parte económica. Lo mismo si se trata de un programa producido para una agencia de publicidad. La gerencia de un canal y la agencia trazarían líneas para ocuparse de una manera u otra de la parte económica.

Volviendo al director, fundamentalmente es quien se ocupa de la parte artística del programa, el trabajo creativo de las cámaras, la actuación de los actores, los elementos técnicos que requiere el programa.

Así que debe tenerse esto en cuenta: no hay una regla que establezca de un modo definitivo cuáles son las responsabilidades y tareas de uno y otro como director y o productor, sobre todo cuando se trata de un equipo, digamos de una combinación de talentos que se unen para crear, organizar, planear y realizar un programa o una serie de programas.

Es una combinación independiente, ellos mismos se fijan labores y responsabilidades. En un equipo que forma parte de un canal posiblemente tienen líneas fijadas a cada uno.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

CONOCIMIENTO Y PROCEDIMIENTOS DE TRABAJO EN ESTA ESPECIALIDAD

Cuando hablamos de producir y dirigir un programa nos referimos a todo los procedimientos que hacemos uso para lograr que se plasme en video y audio un programa de televisión ¿Y qué significa esto? Producir es orientar la idea base del género de programa encomendado, desde la elaboración del libreto, escenografía, el talento, invitados, juegos, musicales, videos, títulos, sonorización, y todo lo que una producción organiza y planifica. Y esta cumple etapas.

Sobre las etapas se han descrito

Preproducción
Producción
Postproducción

Sobre sus responsabilidades hablaremos en su momento, ahora me detengo en algo que considero fundamental; comúnmente la realización está considerada según el esquema arriba mencionado dentro de producción⁶, está como un proceso de ejecución, y si bien la producción te determina la facilidad de llevar a cabo la realización, considero que esta labor de plasmar el programa en video y audio debe ser considerada como una etapa aparte, con sus propias características.

Es decir las etapas de:

Preproducción
Producción
Realización
Postproducción

⁶ Producción y dirección de televisión. Raymond Bravo. México, Ed.Limusa, S.A. 1993. P. 192-204.

Raúl Hernán Araujo Román

Muchos autores describen la etapa de producción como la etapa de la realización o plasmación visual en video y audio propiamente dicho; y la etapa de la preproducción, como el conjunto de elementos que ordena, planifica, y organiza el programa listo para su grabación o emisión.

En esquemas de trabajo posiblemente haya estilos o formas y cada quien asume la que más le conviene.

Comencemos por una premisa: para que haya producción concreta debe tener su realización o dirección, como toda realización o dirección debe tener una producción, sino no se cierra el circuito de ejecución.

Porque mientras no pase por la grabación o emisión, esa producción no pasará de ser solo un proyecto con buenas intenciones.

A la vez considero que la producción es producción desde que se inicia por la responsabilidad que se debe asumir, lo que ocurre que por razones prácticas siempre ese proceso de iniciar los primeros contactos, opiniones, decisiones, calificar o valorar lo que viene lo denominamos preproducción.

Por lo tanto dicho esto, desde mi punto de vista las etapas deben ser:

Producción

Realización

Postproducción

Por supuesto que son respetadas las otras opiniones.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

PRODUCCIÓN

NACIMIENTO Y DESARROLLO DE UN PROGRAMA DE TV

Antes de ir al aire, son dos las fases importantes por las que atraviesa un programa de TV:

Su creación
Su producción

Para crear, se necesitan ideas, pero ideas paradójicamente abundan tanto, es evidente que cada cual puede tener una idea para un libro, o para un programa de TV, como hacer crecer más y mejor el césped, pero el problema de todas las ideas en cualquier campo es ponerlas en acción, darle vida y eso requiere conocimiento del negocio, cualquiera que sea.

En TV esto significa programación creativa, conocimiento e instinto para el mundo del espectáculo del cual la televisión forma parte.

Cuando se crea un programa para la TV uno tiene que conocer el negocio del entretenimiento y de la televisión en general, de manera que la idea original para el programa se halle dentro de la posibilidad de convertirse en una producción transmisible o televisada, porque la idea original tiene que atravesar varias etapas de crecimiento, prácticamente un proceso de paso por paso, para ir abarcando todos los ángulos y los requerimientos de una producción de televisión.

Es rara la persona que reúne en sí mismo talentos creativos y además prácticos, cuando se trata de desarrollar un nuevo producto, ya sea un programa de TV, una caña de pescar o un calzado para niño.

Crear un programa meramente porque se supone que va a tener una gran sintonía no es suficiente para conseguir un cliente que lo compre, puesto que un canal de TV no puede operar sin clientes, este aspecto es muy importante. Es de suponer que la principal función

Raúl Hernán Araujo Román

de un programa de TV es la de conseguir la mayor sintonía al mejor costo posible para un probable cliente; pero esta combinación de “gran sintonía” a “bajo costo” por sí sola no vende programas al cliente. Existen numerosos géneros de programas, los cuales el anunciante toma en consideración para usarlos como vehículos de propaganda en sus campañas.

¿Cuáles son los elementos que, reunidos tendrán una razonable oportunidad para que se considere en un programa aceptable para la televisión?

Indudablemente estamos hablando sobre parámetros normales que nuestra televisión debe ofrecer un servicio de entretenimiento a la sociedad, como dije es importante reflexionar de lo que sucede en nuestras programaciones televisivas. No porque nuestra televisión tenga otro giro “justificada” por ellas no podemos dejar de analizar lo que debe ser una televisión con sobriedad y elegancia de sus programas al servicio del ciudadano.

“Sobre todo en el caso de la T.V. digital y robótica que impacta en la pantalla de manera colorida y estridente, aún así no podemos”

Lo leído líneas arriba con nuestros ilustres personajes que de alguna manera dan fe de nuestra realidad permite ensayar esa reflexión. No pretendemos hacer una crítica de contenidos y de mensajes de los programas televisivos, pero al tratar el rol del director de TV está implícito el tema como lo irán observando en el transcurso del libro.

En esta edición nos anima hablar solo de la labor de la Dirección de TV y su entorno al servicio de la producción de un programa de televisión.





EL DIRECTOR COMO INTÉRPRETE

Cuando le dan el visto bueno a la producción de un programa solo podemos esperar que cumpla con las expectativas puestas en ella, pero no lo sabremos hasta que el programa salga al aire. Esta etapa es la de los hechos donde todo lo que pensó, ideó y coordinó el director confluyen efectivamente para hacer realidad el programa. Es como pasar de la teoría a la práctica: un grupo de personas especializadas en cada área hacen posible la puesta en escena del programa.

Para que este grupo funcione necesita de ambientes y equipos técnicos para hacer posible su desenvolvimiento y estos son: los estudios o set de televisión, el control maestro o switcher, islas de edición, diseño gráfico computarizado, iluminación, escenografías, generador de caracteres entre otros, los que hacen posible que una producción se lleve a cabo.

El momento fundamental de la realización es cuando trabajamos en los estudios y el control maestro, allí es donde el programa toma cuerpo, se realiza la puesta en escena y la Dirección de TV. Durante la producción, el productor trabaja con el director quien se involucra

Raúl Hernán Araujo Román

desde el inicio compenetrándose en cada aspecto de la creación del programa llámese talento, personal operativo, escenografía, luces, vestuario, sonido y sobre todo del contenido del programa; el director tendrá la importante responsabilidad de dirigir o plasmar en video y audio el programa encomendado.

La dirección de TV es una de las actividades más emocionantes y exigentes, y con mucha frecuencia la más ingrata pues trae consigo muchos problemas a los cuales se verá obligado a afrontar.

El Director de TV es un intérprete cuya misión es comunicar fielmente los alcances y significados de cualquier acción que se desarrolle ante sus cámaras y micrófonos.¹

El director dirige una sinfonía compuesta de imágenes, idioma, música y movimiento, y desarrolla un lenguaje que logre captar lo más fidedignamente posible los hechos o sucesos de tal forma que ofrezca al televidente con claridad y coherencia lo que la producción diseñó o preparó para el programa.

Cuando hablamos líneas arriba de los micrófonos y cámaras es porque son las herramientas indispensables del trabajo y control del director del programa, pero no solamente eso. También forman parte de la dirección: el orden, la planificación de sus personajes, hechos, temas, objetivos y conocimientos técnicos que unidos a su criterio, creatividad, desarrollará un lenguaje que le permitirá interpretar con claridad el programa.

El director es el que dirige al grupo que en el momento de la grabación o emisión en vivo del programa es responsable de convertir la producción encomendada en un programa de televisión.

¹ Técnica del director de TV. Colby Lewis. México, Ed. Pax-México, 1970. P. 221.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

CONCEPTUAL Y CREATIVO

Ser director de televisión requiere de un dominio y conocimiento de uno mismo como persona. Casi siempre se considera que la habilidad y destreza para manejar un equipo nos da la etiqueta de creativo, esa es una parte del concepto; dominar la herramienta que permita combinar imágenes es fundamental pero saber cómo usarla es determinante para nuestro trabajo.

Ante todo un director debe tener un conocimiento cultural amplio. La tecnificación es necesaria en estos tiempos y estamos por entrar al apagón analógico.

En esta era digital la escenografía, el maquillaje, vestuario tendrá un gran cambio; pero no debe dejar de lado su formación personal, sus valores y su relación con la gente que labora con él. El director debe ser interprete de lo que va a trasladar al televidente. Su olfato y tino deben captar lo mejor posible la acción que está a punto de grabar o transmitir; como ser pensante, siente, asimila y ordena esas acciones en función a la especialidad que domina; desarrolla un lenguaje audiovisual que permita dar continuidad a las tomas o imágenes para que el televidente siga con claridad los acontecimientos que transmite o graba. Es decir la continuidad es su fundamento que está basado en una claridad visual que le permita entregar al televidente un producto audiovisual claro y contundente. Como vemos, estas tres últimas líneas compendian un cúmulo de situaciones en las que un profesional de la dirección de televisión está inmerso y que iremos especificando en otros capítulos.

TÉCNICO Y OPERATIVO

El conocimiento operativo y su aplicación en la práctica de todo equipo o herramienta que use el director debe ser conocido por este. En el caso del director su herramienta es el switcher o mezclador de imágenes; cualquier estudiante o aprendiz que entre a una estación de televisión sabrá que mediante dicha herramienta se envía una toma tras otra, que en la jerga del oficio también se conoce como la acción de “ponchar” por el director.

Cuando la televisión llegó al Perú, los switchers eran tipo botonera, es decir solo te permitían seleccionar un switch a otro, “ponchar” de una toma a otra; es más, se empezó con dos cámaras y conforme fue pasando el tiempo estos equipos fueron mostrando mas bondades, posibilidades y recursos de transición como disolvencias, wipes y fades que contribuyeron a la creatividad audiovisual e hicieron del director de TV un especialista en la materia. Esa fue la época en que todo programa salía listo en el switcher y no había otra forma de afectar el producto audiovisual.

Con el tiempo los switchers fueron mejorando y generando mayores bondades para la realización y el director tenía que ir aumentando su destreza en la operatividad del equipo. Ya no es el solo hecho de “ponchar” si no de mezclas más sofisticadas, hacer chroma key, almacenar en la memoria del switcher uno o varios efectos, dividir la pantalla en 2 o 4 ventanas con imágenes diferentes, insertar créditos o banners, trabajar con más cámaras o video, microondas o satélites, y con la llegada del digital y equipos robóticos, drones, jimmy jib, steadycam, que hacen que el director parezca más un técnico operativo que un director creativo responsable de un lenguaje audiovisual. Es indudable que el director debe estar capacitado en conocer la función de cada equipo sin olvidar el concepto fundamental de la dirección.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Pero a pesar del desarrollo de la tecnología el director de televisión no debe perder la perspectiva de hacer arte no solo con ella sino con la aplicación de su creatividad, criterio y la acumulación de su experiencia.

PROCEDIMIENTOS Y RESPONSABILIDAD DE UN DIRECTOR DE TELEVISIÓN

Todo director o postulante a director debe tener muy en claro que es el intermediario entre el producto encomendado a transmitir y la forma de transmitirlo al televidente que espera ver todo lo que quiere ver. Esto significa que debe saber interpretar lo que está delante de las cámaras y micrófonos para cumplir su misión de saber transmitir fielmente los alcances y significados de toda acción que se desarrolla en el set.

Dos elementos que se deben considerar:

1.- Responsabilidad y procedimientos para manejar el switcher, dominio de escena en un control maestro y estudio, expresiones e indicaciones y órdenes precisas para que el resto del personal capte y ejecute al instante.

2.- Responsabilidad y procedimientos para interpretar las acciones de un programa y transmitirlo fielmente al espectador.

La prioridad es el criterio, lo estético, lo artístico.

Por lo tanto la creatividad es una constante que debemos aprender a desarrollar

INTERPRETAR ACCIONES DE UN PROGRAMA: ALCANCES Y SIGNIFICADOS DE LA ACCION

Cuando grabamos o emitimos usamos las siguientes expresiones: “Prevenidos, vamos al aire” o “Vamos a grabar” y damos un conteo que puede ser de 10 o de “5, 4, 3, 2, 1 ¡Acción!”, “al aire” o “grabando”. En cualquiera de ellas el significado es: ¡ejecución ya!, que significa que empezamos a interpretar acciones del género del programa encomendado. Al espectador o televidente debo mostrarle o afirmarle con imágenes lo que sucede delante de mis cámaras y lo que la producción ha planificado. Es ahí donde empieza el **arte de dirigir** que es una mezcla de creatividad con técnica, lo ingenioso con lo psicomotriz, es una dualidad que en nuestro medio van de la mano.

Para desarrollar este punto el término de alcances y significados² de toda acción, es una forma de describir la función de interpretar el sentido y las cosas que suceden en un programa ya sea en un estudio o en un exterior. Todo género de programa tiene un alcance y significado de la acción: uno de concurso serán los juegos o los elementos del concurso; un musical, las interpretaciones de los cantantes, grupos, ballet, etc.; un programa infantil de bailes, juegos, concursos de acuerdo a la estructura del programa; una transmisión deportiva por disciplina si es tenis habrá que interpretar el sentido y la forma del juego como del futbol, básquet, y otros. En otras palabras, debe estudiar y conocer para saber interpretar los alcances y significados de la acción de los programas que dirigimos.

² Técnica del director de TV. Colby Lewis. México, Ed. Pax-México, 1970. P. 150.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

EL DIRECTOR DEBE DESARROLLAR AL MÁXIMO LO SIGUIENTE:

Todo aspirante a director de televisión debe ser consecuente con su profesión, como todas las cosas en la vida, debe adiestrarse en técnicas de observación, desarrollar el criterio, la creatividad, puntualidad y planificación

1. OBSERVACIÓN
2. CRITERIO buen gusto
3. CREATIVIDAD
4. DISCIPLINA (puntualidad y planificación)

El sentido de la observación es inherente a uno mismo, porque la observación de los sucesos cotidianos que vivenciamos constantemente será la fuente que alimente o inspire nuestra imaginación para generar ideas, ella es la que nos dará la pauta para poner en escena cualquier situación que nos exija el libreto. Sin una observación adecuada de los hechos diarios, ¿cómo obtendremos parámetros para decidir con lógica y criterio una acción o situación determinada?

Desarrollar el criterio o el sentido lógico para tomar un juicio o decisión que nos permitan alcanzar objetivos es fundamental en el trabajo cotidiano de una producción o realización. Debemos tener presente que el buen gusto debe primar en nuestro criterio o sentido lógico.

La creatividad es algo innato en nosotros y de la conjugación de ideas hará que podamos imaginar o fantasear para poner en escena la idea que nos exija un libreto. Es indudable que toda creatividad en el ser humano es subjetiva. Desde la niñez evolucionamos y la capacidad de fantasear y dar rienda suelta a la imaginación es constante, por eso el ingenio y lo singular son la llave de la idea exitosa.

Raúl Hernán Araujo Román

Pero la disciplina es la base de todo trabajo. La planificación y la puntualidad serán el sustento organizativo de toda producción. En esta profesión el orden y la responsabilidad son fundamentales para cumplir los objetivos de la producción y realización; a pesar de que haya una buena observación, criterio y creatividad pero sin disciplina por más que cumplamos se quiebra cualquier organización.

CREATIVIDAD + DESTREZA PSICOMOTRIZ

Esta es una combinación de “ingenio” con “operatividad”. El ingenio tiene que ver con todo ese dominio de poner en escena la acción, la del género que fuese, es aquí donde desarrollamos la técnica del lenguaje audiovisual que consiste en todos los elementos que intervienen en una toma; es decir, tener un verdadero conocimiento de lo que significa el video y el audio. Planos, encuadres, espacios, tiempos, ritmo de la acción, claridad visual, iluminación, sonorización son las principales formas en que nuestra creatividad se desarrolla. Este conocimiento consciente es propio y lo obtenemos en base a nuestro criterio aplicando esas formas antes dichas en la técnica del lenguaje audiovisual y por supuesto con el ejercicio de la práctica. Pero en el caso del director, es necesario que tenga destreza psicomotriz para manejar la herramienta principal, el switcher, cuya manipulación requiere del reflejo del director pensante y obrante pero eficaz. El tiempo es su riesgo. En concreto, pensar y ejecutar eficazmente es nuestro reto, la dualidad que mencionamos líneas arriba.

FUNCIONES DEL DIRECTOR DE TV

Conocer e interpretar el programa al cual ha sido asignado.

Conocer a la perfección y saber marcar el libreto.

Coordinar constantemente con la producción del programa.

Desarrollar un trabajo en conjunto con el productor.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

- Elaborar un cronograma de ensayos y supervisar sus ensayos en seco y con cámara.
- Planificar con anticipación todo lo referente a la grabación o emisión del programa
- Establecer su planeamiento de tomas y su ubicación de cámaras (marcación).
- Supervisar y coordinar con las áreas de escenografía, utilería, vestuario, iluminación, sonido, video, etc.
- Determinar ubicación y movimiento de personajes.
- Determinar movimientos de cámaras.
- Dominar los espacios (físicos o visuales, de intención dramática-tiempo).
- Tener conocimiento de todas las áreas.
- Mantener su eje (cambios adecuados, él edita al aire).
- Gusto en la composición.
- Grabar o emitir un programa al aire.
- Dar indicaciones u órdenes es pensar – sentir – ver –oír.

CUALIDADES DEL DIRECTOR DE TV

Comunicar instrucciones rápidas y claras para la eficacia de la función.

Definido y decisivo, el tiempo es su presión, en pocas palabras hacerse comprender de forma fácil y rápida, debe ser expresivo y algo teatral.

Debe desarrollar un sentido instintivo, buen gusto y tacto para presentar visualmente su programa.

Raúl Hernán Araujo Román

Debe ser severo pero con dosis de comprensión y ganarse el respeto de quienes trabajan con él, sin perder el tiempo.

NORMAS Y PRINCIPIOS DE UN DIRECTOR DE TV

1. Puntualizar y asegurar (chequear) que lo que se pide, requiera o necesite se encuentre en su lugar y a tiempo.
2. Conocimiento y dominio del lenguaje que utiliza.
3. Conocimiento y dominio de los equipos con los que trabaja.
4. Relación fluida, clara y directa con el personal que trabaja, para supervisar y coordinar nuestra labor.
5. Dominar sus emociones.
6. Prever probables contingencias (planificar).
7. Afinar sus reflejos, vale decir, vista y oído.
8. Concentración y exigencia.

Estos 8 puntos que enumero como normas y principios es producto de mi experiencia y que traslado a mis alumnos en las clases prácticas para el curso de dirección de televisión.

Normalmente cuando empezamos a dirigir aún no desarrollamos el dominio completo de todo lo que tenemos como responsabilidad. Es un cúmulo de compromisos casi al instante. Saber trasladar con nuestras cámaras la continuidad de la acción es constante. Mientras uno piensa o recuerda lo que marcó el tiempo, es implacable. De acuerdo a la situación que se tenga frente a cámaras, pedir un encuadre y “poncharla”, son segundos de eficiencia en composición. El foco que el camarógrafo debe aportar o pedir un graphic o un video, o prevenir al corte comercial, escuchar a los personajes de la acción y un sinnúmero

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

de situaciones hacen de esta especialidad una disciplina que demanda ser creativo en el instante.

Por lo tanto, explicaremos estas normas antes de salir al aire o en la grabación. El director de TV debe estar seguro de lo que va hacer, debe así puntualizar y asegurar (chequear) que lo que se pide, requiera o necesite esté en su lugar y a tiempo. Lo cual significa señalar y recordar lo que usted ha marcado, supervisar las luces, escenografía, chequee los videos, los graphic, los camarógrafos deben estar enterados de lo que el director planeó visualmente, los conductores o actores igual, y sentarse en el switcher con la seguridad con que previó el programa.

Asimismo, es importante que usted conozca y domine el lenguaje que utiliza, porque dirigir dando indicaciones imprecisas generará confusión con su personal. Debe utilizar una terminología que agilice el trabajo y con la que la gente esté familiarizada; pero puede que algún team trabaje con algunos términos en inglés y es necesario aplicarlo.

De igual forma conocer y dominar el equipo con el que usted trabaja; me refiero a su mezclador de imagen o switcher. Es necesario que antes de iniciar su trabajo conozca el manejo de su equipo porque es fundamental.

El trabajo fluido con el personal es esencial con nuestro accionar profesional y personal. El director de TV debe desarrollar una capacidad de comunicación que permita una relación fluida, clara y directa con ellos y que haga posible supervisar y coordinar nuestra labor. Este punto tiene que ver con la formación del profesional, su conocimiento, sus valores y educación.

Esta labor en plena acción genera mucha concentración, tensión, y muchas veces causa desesperación que si no sabemos dominarlo nos lleva a la equivocación. En nuestro medio, muchos tienden a gritar y no solamente el director sino muchos que manejan el programa y a

Raúl Hernán Araujo Román

veces por no prever; por lo tanto es necesario aprender a dominar sus emociones.

Y justamente para evitar lo anterior, debemos practicar la capacidad de prever probables contingencias (planificar); por lo tanto aplicar lo que describimos en el punto uno, no hay que dejar nada suelto al momento de salir al aire o durante la grabación.

El que no desarrolla habilidades visuales y auditivas instantáneas pierde la capacidad de concentración por eso es necesario afinar sus reflejos, vale decir vista y oído. Yo uso un término de una serie conocida que habla sobre la espada del augurio que dice: “Hay que ver mas allá de lo evidente”, es decir hay que aprender a ver y escuchar rápido y preciso.

Y finalmente, hay que lograr mucha concentración y exigencia porque obtener atención de lo que se hace permitirá tener siempre las cosas en su sitio, pero para ello tiene que exigirse en forma consciente; como director la exigencia es necesaria para el cumplimiento de su función y la concentración es el complemento de su eficiencia.

ROBERTO BOCANEGRA YÉPES

Para complementar la labor del Director de Televisión leamos el testimonio del señor Bocanegra un profesional en la Dirección de Televisión con más de 40 años de experiencia cuya carrera mayormente la desarrolló en canal 5, en aquella Panamericana Televisión que tuvo mucho significado en la televisión peruana.

¿Cómo se inicia en la especialidad?

Me inicio como me imagino hizo la mayoría de los que trabajan en la televisión, sin querer queriendo. Nunca pensé llegar a trabajar en este medio porque mi intención fue postular a las fuerzas policiales, pero por razones de índole físico, no pude ingresar.

Ante esta situación, por recomendación de un amigo de mi padre, comencé a trabajar en una productora de comerciales cuyas oficinas estaban en el Centro de Lima y a cargo de una señora yugoslava, Olivia Fistorvich, quien me aceptó como coordinador a pesar de no tener experiencia, aunque ella no lo sabía. Le había mentido que tenía dos años de experiencia en esta labor, lo cual no era cierto.

En realidad no sabía qué era ser coordinador de comerciales, para nada, pero lo acepté y me dijo que me tenía que preparar porque al día siguiente teníamos que grabar un comercial de colirio Eyemo en el canal cinco.

Una vez en el canal, ingresé al estudio y me encontré con los modelos que participarían que fueron: Tito Salas y Carmencita Gida. Al mismo tiempo vi dos cámaras y dos señores que las movían. Escuché también una voz que me decía: “Roberto listo para grabar”, sin embargo yo no hacía nada y permanecí parado. Los camarógrafos tampoco me decían nada.

Raúl Hernán Araujo Román

Para mi asombro, se abrió la puerta y apareció un joven y me dijo: “Oye Roberto, tu vas a coordinar y no conoces nada, no te preocupes, te voy a dar la mano, voy a ayudarte”. Agarró un cartón negro y con una tiza comenzó a escribir el nombre del comercial, la fecha, puso toma uno y luego lo colocó sobre un atril.

Seguidamente dio la orden a la directora para grabar: “Grabando” escuché de arriba y venía el conteo hasta el uno. Dicho conteo también era repetido por el coordinador y después vi que con un movimiento de mano daba la señal para grabar.

Terminada la grabación, bajó la señora Olivia y me dijo: “Roberto, salió correcto”, pensando que había hecho la coordinación. Luego de visionar regresó y volvió a decirme: “Queda, recoge las cosas y vamos a la oficina”. La señora era productora y a la vez directora o sea que switcheaba los comerciales.

¿Qué hizo después?

Con la señora Olivia Fistorvich estuve trabajando solo tres meses porque tuvo que viajar a EE.UU. Quiso llevarme pero por el inmenso cariño que le tenía a mis padres, me quedé.

Sin embargo, a través de un amigo, supe que necesitaban un jefe de estudio en Panamericana porque el titular, Diego Terry, dejaba el cargo para viajar a los Estados Unidos.

La tarea del jefe de estudio era de recibir los bocetos hechos en una hoja de papel calca con los diseños de las escenografías para los programas, sean musicales, novelas o eventos especiales, se tenía que sacar copia. En estos bocetos se transcribía, en hojas tamaño ingeniería o arquitectura, la escenografía de manera lineal para ser armada por los tramoyistas o los de montaje.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En este cargo sólo duré dos meses, no porque lo hacía mal, sino por la guerra que me declaró el otro jefe de estudio, Enrique Carvajal quien, al no ser de su simpatía, me indispuso ante Alberto Terry al cambiar ilegalmente la escenografía que había destinado para un programa.

Pese a las aclaraciones que hice, Alberto Terry no me creyó y ante tanta intransigencia tuve que renunciar. Nuevamente estuve sin trabajo, pero para mi suerte el mismo compañero que me llamó anteriormente, me avisó para que me presentara al canal porque existía una vacante de coordinador y director donde se tomarían exámenes.

La prueba de fuego, junto con el otro postulante al cargo de director, Hugo Amézquita, fue realizar uno de los turnos del programa “Viva el Sábado” que tenía una duración de ocho horas. Ambos aprobamos el examen y el propio Gerente de Producción, Hugo Fernández Durand, nos entregó el memorando con nuestro respectivo nombramiento.

Esa fecha marca mucho en mi historia porque me inició como coordinador oficial de Panamericana un 22 de noviembre de 1966.

COMENTARIO DEL AUTOR: *Para asumir la labor de director o coordinador era un proceso de selección y de conocimiento de la especialidad en toda su extensión y pasar una prueba en la ejecución.*

Retomando la labor del coordinador era una combinación de destreza física con el conocimiento de los fundamentos propios de esta especialidad donde el criterio y la instantaneidad de los acontecimientos de la acción hacían de él un eficiente colaborador en la realización del programa.

Asimismo, el manejo de fotos y créditos tenía un procedimiento y orden que sobre un soporte llamado atril era su herramienta de trabajo.

Raúl Hernán Araujo Román

Fue una época donde los recursos de ingenio tenían que superar las limitaciones en pantalla, el uso de un atril para que sobre él se ubiquen, fotos pegadas en un cartón, ó créditos hechos en arte con los nombres del programa y el coordinador debía cambiar esos créditos o fotos en el aire o grabación, coordinando con el director para que la continuidad en el aire sea fluida sin notarse que se quitaban cartones.

¿Cómo se trabajaba en los programas que se hacían en 1966? ¿Ya se grababan?

Grabaciones aún no habían, todo era en vivo como las novelas donde cada siete u ocho minutos venían los comerciales, estaban ligaditos. Al costado de este estudio había otro donde se realizaba otra novela con otras cámaras.

Terminado los comerciales se pasaba nuevamente al estudio para seguir con las novelas en vivo y así durante las doce horas del día porque no había turno de amanecida. Estos hechos originaban situaciones anecdóticas con los actores.

Como todos los programas eran en vivo y no había pronter, que es como un audífono por donde se dictan las letras, los actores tenían que aprenderse de memoria su parlamento para poder salir y para ello ponían el pie de su respectivo parlamento haciendo una escritura en el piso con tiza.

Cuando actuaban, disimuladamente cada uno miraba el piso. Veían su parlamento y lo decían. A veces algunos perdían la ilación porque con tanto movimiento con el pie borraban la tiza y no sabían qué decir. Para salir de estos imponderables, improvisaban, no podían quedarse callados, no podían parar en ningún momento porque la novela era en vivo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En muchos casos, nosotros los coordinadores, teníamos que arrastrarnos en el suelo para poderlos guiar cuando se movían de su lugar y se le tenía que llevar suave y disimuladamente a su nuevo punto de luz ya marcado.

En los inicios de la televisión existía esa emotividad, que nos permitía trabajar con ahínco para que las cosas salieran bien.

El Departamento de Arte, donde se elaboraban los nombres y títulos de los programas del elenco artístico, animación y conducción, era otro caso. Estaba a cargo de un dibujante que utilizaba una regla similar a la que se llevaba al colegio. Calada, con abecedario y con numeración.

Con ella y un lapicero de punta muy fina, hacía las letras de acuerdo al modelo del programa que lo solicitaba. El trabajo lo hacía en una cartulina negra. Esta cartulina negra y los créditos se colocaban en un atril para ser usados cuando el programa salía al aire.

El coordinador tenía que ser muy hábil porque los cartones eran numerosos, hasta catorce y se tenía que sacarlos uno por uno rápidamente. Por ejemplo, primero era Panamericana Televisión presenta, le seguía el nombre de la novela “La Codicia de los Cuervos”, luego venía otro, con la actuación de... salían los nombres de los actores como Gloria Travesí, Fernando Larrañaga, entre otros, seguidamente salían los nombres de los actores invitados y de otros personajes. A continuación venía la parte de producción y la parte técnica.

Por la cantidad de cartones que habían, el director te decía: “tumba”, “tumba”, “tumba”. Por eso me pusieron como apelativo “Tumba Cartón” “en mi barrio.

Uno tenía que jalar el cartón rapidito, con mucha habilidad porque todo se hacía en el aire. En ese momento no lo sabía, pero después me di cuenta que el cartón negro era quemado en una mezcla en el switcher

Raúl Hernán Araujo Román

que se llamaba el “clip”, es decir que las letras blancas sobresalían y el fondo negro, que era la cartulina negra, desaparecía. Esas letras blancas estaban enmarcadas en las imágenes de la novela que sobresalían y que decía Panamericana Televisión presenta.

El fondo negro desaparecía porque era quemado por la mezcla, no era sobreimponer sino imprimir ese crédito en las imágenes que se quería colocar en ese programa. Con el transcurso de los años llegaron el vidifón y el danner.

¿Cómo fue su salto a director?

Fue en 1976 después de haber trabajado durante diez años como coordinador, cuando surgió una vacante para director. Nos presentamos como cinco personas para diferentes áreas. Nos tomaron prueba oral, escrita, de práctica y presencia.

También se tenía que hacer diseños de escenografías para la ubicación de las cámaras que, para mi no era extraño pues ya conocía esa tarea. Había que ubicarlas en semicírculo, nada lineal para que esté parejito en semicírculo, de manera que desde el fondo de la escenografía, la cámara uno esté un poquito cerca del decorado y tirada para la izquierda. La dos sobresalía a mayor distancia y en el centro del decorado y la tres al lado derecho, en diagonal y también en la misma dirección de la cámara uno.

Mi labor como coordinador me enseñó a comprender porqué las cámaras tenían que estar ubicadas a la izquierda, a la derecha y al centro. Precisamente, por estos conocimientos me permitieron sacar un alto puntaje en las pruebas.

Como me había especializado en hacer comerciales, me designaron como director para hacer este tipo de grabaciones. En aquel tiempo

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

todos estos trabajos se hacían en los canales de televisión y no en las agencias de publicidad o en productoras como ocurre hoy.

Era un ingreso económico para la empresa. En aquel tiempo los auspiciadores tocaban la puerta para grabar sus comerciales, era tanta la demanda que la gerencia se daba el lujo de rechazarlos, no había cupo. Se les decía: “Señor no lo necesitamos, vengase dentro de dos o tres meses”.

¿Qué tipo de cámaras se usaban en esa época?

Mis comienzos fueron con las cámaras Dumont que las tenían que cargar entre cuatro personas, dos a cada lado. Pesaban una barbaridad. Luego llegaron las Fersen que eran más livianas.

¿Qué es un director y productor para Ud.?

Al productor podría definirlo como la persona que invierte y crea un programa. Tiene toda la responsabilidad del mismo, desde el inicio hasta el final. Además tiene que traer a los auspiciadores.

El productor al tener la idea, tiene que explicar su estructura, sus fases, el ritmo y el objetivo del programa. A que clase de público estará dirigido y que beneficios económicos proporcionará al canal.

En mi época cuando me desempeñaba como coordinador habían cuatro personas para la realización de novelas y musicales, tanto nacional como internacional: un productor, un director de televisión, un director escénico y un coordinador. Sin embargo, en algunos casos, el propio productor se desempeñaba como director de televisión y también como director escénico para poder dar las indicaciones y movimientos a los actores.

¿Antes el director asumía definitivamente la emisión o grabación del programa?

Si, esa es la diferencia entre lo de antaño y hoy. Los productores

Raúl Hernán Araujo Román

en aquel tiempo dejaban toda la responsabilidad al director, desde el principio al final de la grabación del programa. Después el productor chequeaba la grabación y hacía críticas para mejorarlo o simplemente decía que estaba bien, pero no se entrometía en la grabación o transmisión del programa.

Ahora no, se llega al extremo que el director se tensiona en el trabajo porque los productores o supuestos productores en voz alta ordenan lo que se debe hacer como si fueran otro director más.

También se presentan casos cuando el productor, quien supuestamente tiene los ojos puestos en el estudio y está viendo en un ángulo de 180 grados, y el director está concentrado con el lente de la cámara en el personaje y no puede ver lo que está sucediendo detrás de cámara. De pronto, el productor, que se encuentra en el estudio, comienza a dar indicaciones desesperadas para sacar al aire a un personaje que se ha caído y que está detrás de cámaras: “Tómalo, tómalo al que se cayó” “Quién se cayó, no veo a nadie”.

Quieren que uno tenga 50 cámaras disponibles para todo lo que suceda dentro del estudio y sacarlo al aire. No es que uno quiera hablar mal de ellos pero se entrometen demasiado.

¿Quiere decir que se ha perdido la disciplina en el trabajo?

Creo que sí porque en aquel tiempo el director era un señor director, ahora hay quejas. Los ejecutivos lo saben. Particularmente me he quejado manifestando que los productores se meten mucho, cortan la grabación y ocasionan demoras y muchas cosas más.

Como respuesta me dicen que el productor tiene la última palabra, es el responsable y que debo acceder a todo lo que me indique. Si el director no le cae bien al productor puede ordenar que lo cambien no porque hace mal su trabajo sino porque simple y llanamente no

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

le simpatizas. Ellos simplemente dicen: “No me gusta este director, quiero que me lo cambien” y los jefes les hacen caso e inmediatamente proceden a cambiarlo.

¿hay tiranía por parte de los productores?

Así es, están muy ligados con la parte ejecutiva.

¿Cuándo empezó esta situación?

Se produce a partir de los 90, pero ya se vislumbraba en los 80 cuando el país retornó a la democracia al ser elegido presidente Fernando Belaunde Terry y la televisión, que era en blanco y negro, ingresó a la era del color.

¿La ingerencia del productor ha minimizado la labor del director?

Sí mucho, esa jerarquía que tenía el director ahora solamente la tiene de nombre ya no existe el respeto y el reconocimiento por su labor. Más influye la voz del productor.

COMENTARIO DEL AUTOR: *La idea no es satanizar a nadie y menos a los productores que se merecen todo nuestro respeto pero la llegada de la nueva tecnología no puede ser excusa para no respetar los procedimientos, los valores, las funciones y las formas de plantear disciplinadamente las cosas. La televisión es una especialidad de comunicación al nivel mas elevado del ser humano y no es posible que se pierda la cordura por mas tensa y exigente que se ponga la situación. Lo que sucede es que hay falta de orden y planeamiento previo.*

En otras épocas cuando se grababa un programa, a lo mucho repetías un bloque o de lo contrario se retomaba la continuidad de un bloque por lo que se grababa entre cinco, diez o doce minutos. Por decirte, a partir de 8 minutos se produce un error involuntario de furcio o

Raúl Hernán Araujo Román

equivocación de parlamento, para no volver a grabar todo, sólo se grababa a partir de esos ocho minutos para adelante.

Todo eso se llevaba a edición donde se pegaba y se unía la continuidad del tiempo para complementar los doce minutos, es decir pegabas de un video a otro para la continuidad, nada más.

Antes no se podía hacer “insert” porque no se conocía esa palabra, con el tiempo ya comenzaron las mejoras, los avances tecnológicos y las facilidades. Te puedes equivocar veinte mil veces y el productor te dice no te preocupes sigue grabando y uno sigue grabando en esa misma línea sin parar y sin cortar porque de los 20 minutos que grabaste solo sacaran cinco.

Para ello se recurre a la postproducción donde con la computadora se hacen los “insert” en las ediciones. La grabación corrida de cuatro horas, que se ha hecho, se reduce a 10 minutos y tienes una buena y maravillosa producción gracias a la tecnología.

¿Antes cómo era el trabajo del coordinador y de otras áreas?

El coordinador de aquel tiempo no solamente coordinaba, se encargaba de hacer los pedidos de los programas, como vestuario, utilería, facilidades, arte, artistas, público y movilidad. Para ello se quedaba una hora más de su turno al término del programa donde desglosaba el libreto para esta tarea.

Para cumplir con todo esto, se acudía al departamento de facilidades que estaba a cargo de una persona muy hábil para conseguir todas estas cosas. No sólo compraba sino que también alquilaba o las conseguía a préstamo.

¿Qué le parece el trabajo de producción de hoy?

El productor delega responsabilidades, pone a un productor de

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

secuencias y si el programa tiene seis secuencias, cada una de estas tiene su productor con su respectivo asistente. Esto quiere decir que un programa de una hora puede tener entre 10 y 40 personas que trabajan en su realización. Todo bajo la responsabilidad de un director.

Se pueden hacer maravillas, pero un asistente de producción no tiene conocimiento básico sobre lo que es producción en televisión, ni sobre el decorado, ambientación y ubicación en un estudio ni cómo van las cámaras para poner los elementos. Uno como director tiene que enseñarles todo esto.

Lo único que saben pronunciar es la palabra grabar, porque hay que grabar, no se percatan si falta algún elemento, si la decoración está bien hecha, si las luces están bien puestas, si el personal está completo o no. El director tiene que ver todo eso, chequear si las luces están bien puestas y bien dirigidas, si las cámaras están operativas y calibradas, que el ambiente este correcto y el elenco en su lugar.

¿Le parece que con los nuevos switcher los directores se han vuelto más operativos que creativos?

Bueno, el que trabaja en televisión tiene que tener mucha creatividad, mucha imaginación, mucha composición de encuadre. No es grabar por grabar porque hay que tener mucho cuidado en todo.

Como responsable, el director tiene que ver que el personaje que se encuentra en sombras y con falta de luz, tiene que ser mejorada. Si está oscuro se debe a una falla técnica o se pide que se levante el iris y que el pedestal de la cámara esté correcto para que tenga buena señal, nítida como una fotografía.

Para un programa de muchas necesidades se requiere un switcher grande, es útil porque lo utilizas en las mezclas y efectos de videos.

¿Qué significa el término “ponchar” y cual es la diferencia entre un director de cámaras y un director de televisión o es lo mismo?

Se menciona la palabra “ponchador”, director, realizador o switchador, sin embargo muchos consideran que hay directores que únicamente son “ponchadores” porque no piensan ni crean. Otros sostienen que director es aquel que dirige y tiene don de mando.

Eso no quiere decir que un director es más que otro sino que el director tiene que tener personalidad, saber llevarse con su personal. En este sentido, no dejo de lado las enseñanzas del productor Carlos Barrios Porras porque trabajé mucho con él. Lo menciono y lo mencionaré siempre.

Barrios Porras, era a la vez director escénico y productor. Con su don de mando llamaba a los camarógrafos, luminotécnicos, microfonistas y al booman para los ensayos.

Conforme se iba ensayando, él marcaba los movimientos y algunos detalles que tenían que sobresalir en la grabación. También marcaba los lugares y desplazamientos de los actores. De este modo se sabía qué cámara iba a tomar a tal personaje, quien lo iba hacer y por donde tenía que entrar o salir.

Cuando se sentaba en el switcher, desde donde dirigía todo, daba la impresión que todo lo hacía con gran facilidad, es decir como estar entre mantequilla y hielo porque se deslizaba suavemente en el trabajo que hacía.

Mandaba al camarógrafo a la izquierda con un personaje que se iba a caer o levantar o en todo caso caminar, entrar o salir. El camarógrafo ya sabía porque puerta o ventana salía. No había dudas o demoras, porque en televisión es valiosísimo el tiempo. Perder segundos es demasiado.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En conclusión, esto es saber ser director. No solamente ordenar y tener responsabilidad sino ser muy amigo de todos los que te rodean para hacer un buen programa.

COMENTARIO DE AUTOR *Lo que dice el Sr. Bocanegra es fundamental, un director debe hacer acto de presencia en el estudio y dejar sentada su línea de trabajo con respecto al resto de personal.*

¿Qué otras condiciones debe tener un director de televisión?

El director tiene que ser creativo, observador y crítico con estas tres cosas haces maravillas en la televisión.

Creativo porque crea un programa para un público determinado. Observador porque tiene que observar detenidamente lo que ha creado y crítico porque después de crear y observar critica lo bueno y lo malo de la realización.

Para que quede claro, creativo es cuando el director graba un programa y una vez concluido lo visiona, es decir observa toda la grabación. Luego de ello te sientas con una o tres personas para formular las críticas correspondientes.

La palabra criticar no significa ser destructivo sino constructivo. Decir por ejemplo, la primera parte esta bien, la segunda mas o menos y la ultima no me gustó. Estas críticas son para mejorar el programa.

¿Qué géneros de programas ha dirigido?

En los cuarenta años que llevo dentro de la televisión he hecho variedad de programas, comencé haciendo comerciales y de comerciales pasé a realizar programas de concurso, de juegos, juveniles e infantiles como “Villa Juguetes” y el “Tío Johnny”, después vinieron programas un poco mas serios como “Teatro como en el Teatro” y “Teatro Universal”.

Raúl Hernán Araujo Román

También hice noticieros, entre ellos “El Panamericano”, “24 Horas”, “Buenos Días Perú” y “Pulso”, pero el programa de mayor relevancia y trascendencia internacional que hice fue “Nube Luz”. Comencé con tres cámaras y termine con seis.

Hice también programas cómicos como “Tijereteando”, “El doctor Jeringa” y otros más con Miguel Barraza, el gordo Casaretto, el Ronco Gámez y Melcochita, entre otros.

¿Con qué género se ha identificado más?

En el tiempo que llevo trabajando existen tres fases bien marcadas, la de comerciales, noticieros y eventos estelares. No es recomendable encasillarse sino ser multifuncional tal como lo estimaban los ejecutivos de antes.

Esta medida es buena porque permite a todos los directores no mecanizarse o sujetarse a un ritmo particular. Es posible que hayan directores que estén muy mecanizados con los noticieros, aunque podrían hacer otros programas, pero estoy seguro que no lo harían bien ya porque no poseen el don de mando necesario para estos casos.

¿Cuándo dirige, marca a los camarógrafos o lo deja en libertad para que aporten su criterio?

Primeramente, les marcas porque el director tiene que tener en mente la idea de lo que quiere, tiene que observar panorámicamente todo el ambiente, donde va a trabajar y después de dar las indicaciones correspondientes, recién puede dejar en libertad a su gente para que aporten su propio criterio.

Siempre es buena la creatividad y la imaginación porque pueden embellecer la transmisión o grabación del programa. Sin embargo si hay algo que te pone el camarógrafo y no te gusta, no lo ponchas porque a tu parecer no es bueno.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Si el camarógrafo no hace lo que le indicas y mantiene su propósito de que esa toma es buena, significa que le está faltando el respeto al director. Es aquí cuando se pone en juego el don de mando del director que para eso tiene la absoluta responsabilidad del programa. No se puede permitir que el camarógrafo haga lo que mejor le parezca.

¿Qué opina del uso de la cámara al hombro?

Se estima que la cámara portátil o al hombro es más manejable, da mayor movimiento y flexibilidad especialmente en las entrevistas. Sin embargo no siempre se debe usar esta modalidad.

La cámara portátil para la parte política está bien sobre todo en los trabajos que se realizan en la calle. En los programas musicales y de concurso también es pertinente porque le da otro tipo de ritmo, pero los movimientos deben ser suaves para no exagerar y ser chabacano. Como se dice para no ensuciar los encuadres.

¿Cuando dirige usa la terminología o emplea el clásico cierra, abre, panea, etc?

Uso todo, pero sin dejar de lado la terminología académica como travelling, dolly in, dolly back, el paneo, el tilt. Asimismo, el médium shot, el tres cuartos o plano americano, el encuadre americano.

Igualmente, empleo el abreviar, cortar a la izquierda, cortar a la derecha, entra, sales, sigue, sigue, llévatelo para la izquierda, corre para la derecha.

La terminología es muy importante, particularmente empleo el setenta u ochenta por ciento de ella, el resto a la criolla.

¿El conocer a los integrantes del equipo, facilita el trabajo?

Por supuesto, no se debe permitir que un practicante reemplace a un

Raúl Hernán Araujo Román

camarógrafo, en estos casos dan una explicación absurda: “Para salir del apuro”. Eso indica que se ha perdido la calidad en la realización de un programa. Lo que antes no ocurría porque todos los camarógrafos eran calificados.

De acuerdo a mi experiencia, en el caso de los musicales se requiere un camarógrafo muy hábil, creativo, muy “pilas” como se dice. Por el contrario el camarógrafo de novelas es lento, cuidadoso y pasivo.

Un camarógrafo de musicales que pase a hacer novelas, puede adaptarse rápido y colabora con el director a través de las composiciones. También podemos observar la diferencia que existe entre un camarógrafo de noticiero de exteriores con otro de estudio.

El camarógrafo de exteriores cubre las notas en diferentes lugares de la ciudad, es espontáneo con su cámara, la puede prender desde que sale del canal y corre a buscar la noticia. El solo se dirige, graba, ve lo mejor para su grabación, hace acopio de toda la información para cuando llegue al canal, y edición escoja las mejores imágenes y entrevistas.

Sin embargo, cuando este camarógrafo es llevado al estudio no podrá hacer una buena labor porque no tiene conocimiento sobre la cámara con trípode y cómo se realiza la grabación de un programa, especialmente con los encuadres.

Todo lo contrario ocurre con el camarógrafo de estudio, que es hábil en esta tarea, en segundos te puede hacer el zoom in, el traveling, el dolly y todo lo demás con foco y encuadre

¿Consideras que ahora no se le da la debida importancia e interés a la profesión de la gente que trabaja en televisión?

Ahora se ha perdido todo aquello que es calidad. Hoy al productor lo único que le interesa es grabar, pero ignora la calidad del personal que tiene a su alrededor.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

El director, con experiencia en televisión, no puede aceptar que le pongan a una persona por el simple hecho de que sabe agarrar una cámara. Sobre este punto he discutido mucho con los productores. Cuando ocurren hechos como este, ordeno que saquen a esa persona y que le apaguen la cámara.

Es muy importante que un programa se lleve a cabo con personal capacitado. Cada uno en su lugar, porque el camarógrafo no puede hacer la función del luminotécnico, ni el luminotécnico puede hacer la función de camarógrafo. Tampoco el auxiliar puede hacer el trabajo del director únicamente para salir del apuro o en caso de emergencia.

De no seguir estas pautas, se corre el riesgo que la grabación del programa salga mal y se eche a perder la inversión destinada a obtener un buen producto.

COMENTARIO DEL AUTOR: *Es muy cierto lo que nos dice Roberto Bocanegra, esa práctica de salir como sea para grabar es una falta de responsabilidad, porque por mas que las personas tengan el derecho de surgir, no se puede arriesgar el producto, la gente que trabaja debe ser idónea, profesional, hay procesos que cumplir y considero que muchas veces productores o empresas no le dan la importancia debida.*

¿A esto se llama desvirtuar la especialidad?

Se puede decir que sí, como te digo ahora la palabra que se emplea es “mil oficios”, no se puede decir no te preocupes, “yo puedo hacer esta función” tanto de luminotécnico como de camarógrafo.

He trabajado en el canal 7 y tengo muchos amigos en ese canal. Trabajé allí durante año y medio. En este lugar hay personal que hacen dos y hasta tres funciones. He tenido discusiones sobre esta irregularidad, porque si haces una función no puedes hacer la otra. Al

Raúl Hernán Araujo Román

respecto, recibo como respuesta que se recurre a ello porque no hay personal o que apoya porque se lo pidió el jefe.

En este canal se dan casos increíbles donde una persona, para quedar bien con el jefe, realiza hasta tres funciones: luminotécnico, camarógrafo y jefe de estudio.

¿Cómo mantiene la comunicación fluida con la gente cuando está en pleno trabajo?

Uno trabaja en constante comunicación con los operadores de audio y video, camarógrafos, luminotécnicos y toda la parte técnica, entre otros, pero dejando que cada uno cumpla con su función.

Cuando en el monitor, donde se observa la señal de cada cámara, noto la diferencia de señal de video, más clara, más baja, más saturada o enterrada, le pido al técnico que calibre y verifique la señal de salida y la ponga a nivel parejo.

Algo parecido ocurre con el audio que tiene que mantenerse a un nivel parejo, tanto en estudio como en control. Por ejemplo en el estudio puede haberle dado más que en interno o que el volumen de los parlantes es elevado o esté por encima del personaje que está hablando, tapándole la voz, pero en el switcher y en control todo esta normal. Para corregir esta situación, procedo a comunicárselo al operador de audio para que chequee y baje el audio mientras procedo a cortar la grabación, pero si es mínimo, continuamos.

Al operador de video se le hace indicaciones constantemente. Se le da la orden de inicio y final de la grabación. Al finalizar tiene que chequear la grabación. Su responsabilidad no solo es chequear sino ver que el nivel de video y audio estén correctos.

Sino hay variaciones la grabación queda, pero si hay fallas el operador tiene que comunicarlo, aunque sean mínimas para repetir porque si se

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

deja esa pequeña falla se reproduce cuando se edita y se amplia más cuando sale al aire.

La comunicación con los gráficos es con respecto a los personajes invitados al programa cuyos nombres y apellidos tiene que tener conocimiento a través del director así como la de todo el elenco.

En un programa político, con varias personas, el gráfico tiene que saber sus nombres y apellidos y escribirlos para cuando uno se los pida y de esta manera “ponchar” correctamente.

Al luminotécnico se le imparte órdenes para bajar la luz o levantarla un poco. Si está mal dirigida tiene que corregirla. Una vez que todo está normal, se graba corrido hasta el final salvo algunas indicaciones que se requieran hacer.

Cuando tiene todo listo para la grabación ¿siempre está marcando con sus camarógrafos o actúa por inercia?

No hay nada por inercia, todo está cronometrado. Hay un control que se llama tráfico que lleva la transmisión al aire de toda la programación del canal. Cuando tráfico va a empalmar con un programa en vivo, que se va a realizar en ese momento en estudio, la comunicación con ellos empieza con una hora de anticipación y se sigue manteniendo permanente, cada diez minutos o cinco minutos.

Tráfico está comunicado contigo diciéndote: “Prevenido, prevenido”. Cuando ya se está casi al final, te da la marca primero de 20 segundos y luego de 10 y te dice: “Prevenido para salir al aire”. Eso mismo lo transmites por audífono a todo el personal de estudio mientras el coordinador o el asistente de producción da la señal de mando con la mano y se da inicio a la transmisión del programa.

¿Hay diferencia en el trabajo de la televisión del extranjero con el nuestro?

Sí, mucho, la tecnología es muy avanzada, he tenido la oportunidad

Raúl Hernán Araujo Román

de viajar a Europa y he logrado ver programas de España e Italia donde hay mucho adelanto en este campo. Por ejemplo, en un programa de concurso “Puerta Puerta” o “Porta Porta”, emplean aproximadamente diez a doce cámaras. Algunas de ellas electrónicas que se movilizan sobre rieles.

En los partidos de futbol también utilizan estas cámaras electrónicas detrás del arco; lo mismo se hace con las cámaras de pluma. He podido observar que hay un director que te prepara la señal que vas a “ponchar” mientras que otro te prepara las mezclas. Eso quiere decir que el director no realiza todas estas funciones tal como se estila en nuestro país.

Dichos colegas cuando vienen a visitarnos y nos observan cómo trabajamos, se admiran y nos dicen que somos superpoderosos porque hacemos tres o cuatro funciones que ellos no lo hacen. Se preguntan cómo es posible que “ponches”, dirijas, mezcles, indiques y prepares cuando todas estas funciones tienen que hacerla otros, tú solamente tienes que botar la señal al aire.

¿Quiere decir que en estos países hay una verdadera organización y planificación?

Por supuesto, esa seriedad la ha copiado (CMD y ahora “GolPerú”) en el futbol, donde tiene exclusividad, ellos han aprendido, al parecer, en los campeonatos sudamericanos de la sub 17 donde hubo un gran despliegue de móviles y de lugares para transmitir. Repetían las jugadas con un cronometro con gran exactitud, para evitar errores en los encuadres. Nosotros somos muy informales en cuanto a transmisiones.

En mi época cuando hacía futbol, tenía una cámara, de toma abierta, que seguía todas las incidencias del partido, mientras que otras las ponchaba para seguir los acercamientos laterales, de la parte norte o la

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

parte sur. Tenía también otra cámara en la parte baja para los saques laterales y los tiros de esquina .

Ahora es diferente, tienes gran cantidad de cámaras que diriges, cámaras independientes de tu ponchada. También tienes una cámara exclusiva para el director técnico y otras independientes para seguir a determinados jugadores. Estas cámaras están siendo grabadas constantemente mientras se sigue transmitiendo en vivo.

¿Qué procedimientos usas para grabar un musical, un programa de concurso, estelares o programas para niños?

En los musicales se da movimiento a la cámara, al ritmo de la canción. Si es salsa le das un movimiento suave, que podría ser con la cámara portátil, si lo requieres, sino con trípode. Si es cumbia o tecno cumbia u otros ritmos de moda que te “rompen el ojo”, donde las chicas están semidesnudas, le das más ritmo con la cámara que la voltea en diagonal y entra la cámara por todo lado.

Si el musical es lento, como el bolero, la cámara tiene que estar quieta y jugar mucho con los movimientos, pasar a disolvenca de una a otra cuando se requiera. No se puede emplear cámara portátil porque es un ritmo diferente a la cumbia y tecno cumbia.

En los programas de concurso, las cámaras tienen que estar fijas con su trípode, una de ellas con el conductor o el maestro de ceremonias, otras con los concursantes y otra con el público.

Debe haber otra cámara general para jugar con las preguntas del conductor y con los participantes porque en este caso puede haber una pregunta con cuatro participantes y se quiere ver quién es el que aprieta el botón, que se supone que es el que sabe la respuesta.

Allí tienes dos cámaras puestas. Una, con cuatro o cinco concursantes y otra que busca quién es el que va responder para una toma abierta y

Raúl Hernán Araujo Román

otra cerrada para la respuesta. Hay otra cámara con el público para las felicitaciones si la respuesta es correcta.

En los programas de corte juvenil también se juega con la cámara de trípode y con la portátil porque el conductor está inquieto, nunca va permanecer en un sitio fijo. Siempre estará de un lado a otro, de una tribuna a otra, bailando y saltando, participando en el juego.

Los programas infantiles tienen cierta semejanza con los juveniles, aunque hay diferencia en edades, en el ritmo y participación de los conductores, pues en el infantil, las canciones animan y entretienen a las criaturas, ahí se utilizan mucho las cámaras portátiles porque te dan el entusiasmo de las criaturas, lo que las cámaras con trípode no lo hacen.

¿Hay argollas en este trabajo?

No solamente ahora, las argollas existen desde que comenzó la televisión, incluso en el cine. Si hablamos de nuestra televisión, trabajé muchos años con los Travesí, que tenían su argolla, lo mismo ocurría con los Ureta. Eran elencos estables para todas las novelas.

En el teatro tenemos el ejemplo de Oswaldo Cattone quien también tiene su elenco estable y fijo. Nadie nuevo ingresa salvo algún recomendado o que haya captado la atención de la prensa por ser novedad.

La producción en televisión cuenta con un equipo compacto. Nadie así nomás ingresa, son como las hormigas, si se van a otro canal se van todos. No ingresa nadie. No les agrada cambiar, porque si algunos de ellos sale del elenco, se le considera un desertor y no se le admite nuevamente.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Considera que las producciones de antes eran mejores que las de hoy?

De haber diferencias y variaciones las hay y esto queda patente con la frase: “Las de mi época”, que definitivamente no eran iguales a las producciones de hoy.

Para nosotros en aquel tiempo era una maravilla ver las imágenes de los programas que se realizaban. Por ejemplo, nadie creería que las novelas se hacían en el estudio cinco de Panamericana donde actualmente se hace “24 Horas”.

Es el caso de “Simplemente María” donde había mucho decorado: sala, comedor, jardín, dormitorio, iglesia, bosque. Todos los cambios se hacían rápido. Para una llamada telefónica se ponía un backing con una mesita, de fondo un cuadrado o lo que sea. Ahora todo ha cambiado, los decorados son prefabricados o se utilizan casas ambientadas o apropiadas.

Un colega brasileño me refería que el director, el productor, el ingeniero, el arquitecto, el libretista y la parte ejecutiva de un canal se reunían para revisar los libretos de una novela que debía tener un campo, una hacienda, una sala, un comedor y otras cosas más.

Para ello salían al campo, estudiaban las locaciones y marcaban el lugar donde debía estar ubicada la hacienda. Venía un arquitecto la diseñaba y se prefabricaba. Esa es la diferencia, cada cosa en su momento y en su época. Antes nos parecía maravilloso y hermoso todo lo que hacíamos. Lo mismo diríamos de las producciones de hoy.

¿Cree que la televisión se ha vuelto irreverente?

Sí, es otra imagen, ya no es la de antes. En ese tiempo no te aburría, no te cansaba. Si uno ve las películas antiguas y compara con las actuales,

Raúl Hernán Araujo Román

hay una gran diferencia. En las antiguas los encuadres duraban hasta ocho minutos con una toma abierta de los personajes. No había acercamientos, hoy tenemos hasta primerísimos planos.

¿Ha cambiado el lenguaje visual?

Totalmente, en cuanto a lo visual y en cuanto al movimiento. Los ritmos de cámara en aquel tiempo, con las justas, se veía efectos de superposición o transparencia. Ahora no, puedes darle un ritmo giratorio de 360 grados a un personaje para que postproducción pueda usarlo para los diálogos.

Actualmente en televisión haces lo que te da la gana porque la tecnología digital te ayuda, antes hacías un primer o primerísimo plano, como se llama el acercamiento al ojo, pero sólo llegabas hasta las cejas, nada más. Hoy no, puedes hacer un primerísimo, primerísimo, primerísimo plano que penetra hasta el ocular y el iris.

¿Tiene alguna anécdota?

Esto le ocurrió a un camarógrafo cuando dirigía el programa TVO, donde se hacía un homenaje a un personaje folklórico que se apellidaba Guardia. Todos los camarógrafos estaban en su sitio pero sucedió que a uno de ellos lo llamaron para que hiciera una comisión y abandonó el estudio, pero fue reemplazado por otro.

En ese momento me encontraba con el personaje mencionado para la entrevista y fue cuando le dije al camarógrafo que tomará a Guardia y no me hacía caso, volví a pedirle y nada. Todas las demás cámaras estaban abiertas y esa era la única que estaba en posición para tomar al personaje.

Ya me desesperaba y seguía insistiendo, el camarógrafo movía su cámara para acá, para allá, para todos lados y nada. Ante estas

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

circunstancias fue otro camarógrafo que al escucharme ubicó al susodicho y lo puso en pantalla.

Terminado el programa, le pedí explicaciones al citado camarógrafo y todos nos matamos de la risa cuando me dijo que por todo el estudio buscaba a un guardia e ignoraba que el invitado se apellidaba Guardia.

Otra fue cuando hacía 24 Horas. En aquel día, Humberto Martínez Morosini anuncia la noticia del presidente de Estados Unidos sobre el tema del petróleo en el Medio Oriente y le digo al operador de video: “Prevenido video” y luego ordeno que lo lance, para mi sorpresa el operador me responde que no tenía el video. Sigo insistiendo que lance y nada.

Ante este percance le digo a Humberto: “Sigue hablando” mientras que Julio Estremadoyro, en aquel entonces director periodístico del noticiero, se jalaba los pelos de desesperación y corrió a la isla para ubicar el video y al encontrarlo, luego de una afanosa búsqueda, dijo: “Aquí esta, es de George Busch”, a lo que el operador respondió, “Pero Humberto ha dicho presidente de EE.UU no George Busch”.

Raúl Hernán Araujo Román

MAURICIO VERA MALPARTIDA

Un profesional en la dirección de TV también con título profesional de las promociones de los 90, consolida su experiencia en medios como Global, Panamericana, Telemundo y productoras, con un amplio criterio y sentido profesional nos manifiesta puntos concordantes de la realidad de nuestra televisión, que sería bueno reflexionar. Actualmente como director independiente con su propia empresa.

¿Cómo se inicia en la especialidad?

Soy graduado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en la especialidad de Comunicación Social.

Antes de ingresar a esta facultad estudié sociología en la Universidad Católica y luego tuve la oportunidad de viajar fuera del país. Fue ahí que al comprarme una cámara fotográfica, me ganó el interés por la fotografía que se convirtió en un hobby incluso cuando vivía en Nueva York, trabajé como reportero gráfico en un diario destinado a la comunidad hispana.

Cuando regresé al Perú, en el año 1981, ya la fotografía se había convertido en algo muy importante en mi labor diaria. Para mejorar mi trabajo en la parte visual, decidí postular, como dije, a la Universidad Mayor de San Marcos.

En el 1981, cuando aparece el video, me propuse usar una cámara de video pero lamentablemente en esos años San Marcos carecía de equipos. Ante ello, junto con unos amigos, decidimos comprar una cámara que grababa en formato VHS y comenzamos a hacer trabajos de manera individual.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En el año 1984 encontré un aviso en el diario El Comercio del Instituto Nacional de Investigación y Telecomunicaciones (INICTEL) que convocaba a un curso de taller de producción y dirección, auspiciado por la NHK de Japón y me inscribí en el curso.

Ahí nos enseñaron técnicas de operación de cámaras, técnicas de edición y postproducción. Asimismo, iluminación, producción, desarrollo de producción y grabación, captación de sonido y audio para producciones en exteriores.

Como fui un alumno bastante aprovechado, INICTEL me contrató como jefe de prácticas para los cursos de televisión. En el semestre de 1985 fui incorporado a la plana de docentes en las áreas de cámara y edición de postproducción.

Como empleado de INICTEL me encargaba la realización de documentales y diversos proyectos que tenía esta institución que no solamente abarcaba lo que es televisión sino otros campos como telefonía y comunicación satelital.

En los pequeños documentales, sobre investigación en comunicación satelital, me encargaba de todo el trabajo, es decir, diseñaba el guión, era camarógrafo y hacía la edición y los gráficos porque era la única persona que conocía este campo. Este lugar, básicamente, fue mi primer acercamiento, desde el punto de vista laboral, con toda la parte tecnológica de la televisión.

En este proceso académico conocí a un amigo, Antonio Rodríguez, y ambos, al ver un aviso en un diario sobre la convocatoria para un nuevo canal de televisión que se llamaba Stéreo 33 en el año 1986, postulamos e ingresamos. Pero como el lanzamiento de este canal se demoraba, decidí quedarme a trabajar en INICTEL, formando parte de la plantilla de docentes.

Raúl Hernán Araujo Román

Sin embargo, un día este mismo amigo, que ya había iniciado su carrera en Stéreo 33, me dijo que ya tenían fijada la fecha de salida al aire y que necesitaban profesionales jóvenes con experiencia. No lo pensé mucho y me incorporé a este proyecto que para mi fue realmente una escuelita que congregó a un grupo humano muy joven y con mucha formación académica, sobre todo con ganas de hacer cosas nuevas en la televisión.

Aquí aprendí mucho y lo más importante es que todos hacíamos de todo. Un día hacía de sonidista, otro día de luminotécnico y hasta de camarógrafo. Esto formó parte de la rutina diaria del trabajo. Pasábamos por todas las áreas. Finalmente anclé como editor de postproducción, pero previamente hice de auxiliar de cámara, luego camarógrafo, después operador de audio, asistente de fotografía y luminito. Pasé a postproducción y finalmente en el año 1991 me promueven como director de televisión.

¿Cuál fue su primer programa?

Recuerdo que se llamaba “Que tal Francesco”. Fue el primer programa de televisión que dirigí, antes había hecho algunas cosas como micronoticieros, pero como programa y como director estable este fue el primer programa que dirigí. Fue a mediados del 1990.

“Que Tal Francesco” era conducido por Francesco Petrozzi un cantante de ópera pero que también cantaba música popular. El programa tenía bloques de conversación, cocina, entre otras secuencias. Salía al mediodía.

¿Cuál es el concepto que tiene de un director de televisión?

Un director de televisión es aquel que dirige un programa que, desde mi punto de vista, es convertir o plasmar en imágenes y sonido un hecho que puede ser una cobertura deportiva, una transmisión desde el Congreso, desfile militar o algo que esté escrito, es decir un libro o

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

un guión. Luego todo eso es transformado en imágenes y sonido bajo ciertas pautas que tiene el discurso audiovisual.

Evidentemente existen otros procedimientos mediante el cual llegas a este objetivo como son: los ensayos, el bloqueo de cámara, los puntos de vista, los ángulos que vas a usar, las alturas de cámaras. Todo eso forma parte de la estructura del discurso audiovisual con respecto a algo que puede ser tan sencillo como una transmisión en vivo, una entrevista, un partido de fútbol o cobertura de algún hecho donde puedes usar dos o tres cámaras.

Al margen del contenido, básicamente te entregan un libreto donde el trabajo del director es transformarlo en imágenes. En el texto puede decir: “Juan se levanta, abre la puerta y sale de su casa”, entonces uno ya piensa en imágenes y dice: “Un plano general de la sala, primer plano de Juan que abre la puerta, un travelling en el exterior de la casa de Juan que sale a la calle, mientras escuchamos el ruido ambiental de la calle”, etc.

Cuando es partido de fútbol, defines la posición de la cámara principal que lleva la continuidad del juego, luego decides la cámara que va a tomar un primer plano del entrenador y otro primer plano del público. El discurso está en combinar, en una estructura narrativa o en un estilo narrativo, lo que habías pensado como producto final. Este es el trabajo del director de televisión, evidentemente esto tiene sus detalles y pormenores, pero estrictamente ese es su trabajo.

¿Hay diferencias en el trabajo de las producciones de ayer y hoy?

Particularmente, puedo establecer que cuando se hace un programa existen dos grandes áreas: la producción, que es básicamente la que diseña y estructura los contenidos del programa y la realización que es la parte técnica en la cual se encuentran el director, los camarógrafos, el director de fotografía, los luminotécnicos y el sonidista.

Raúl Hernán Araujo Román

Esta área, con el director a la cabeza, es la encargada de transformar, en un programa de televisión en vivo o grabado, aquello que la producción diseñó y estructuró.

He tenido oportunidad de trabajar con productores muy buenos, muy eficientes que además saben lo que querían como producto final. Eso es muy importante para un director porque el director tiene que percibir lo que el productor quiere, qué forma desea que se le dé al contenido. Esta es la clave, si uno logra entender qué es lo que quiere el productor como contenido y eso se logra plasmar en un discurso audiovisual, se logra esa conexión entre ambos. Esto es importante al margen de los prejuicios que el director pueda tener.

¿Cuándo dice prejuicios a que se refieres?

Puedo tener un modo de ver las cosas, pero eso no es importante, lo importante es que sea capaz de entender al productor, qué es lo que quiere como producto final y yo con el conocimiento del lenguaje audiovisual pueda plasmar lo que él quiere. Finalmente, no soy el director absoluto.

En televisión se trabaja mucho así, creo que esa es la clave, porque podría tener un esquema o un discurso diferente al que plantea el productor pero eso no es mi chamba, mi chamba en televisión es hacer coincidir lo que el productor quiere con lo que aporte como comunicador básicamente.

¿Ha observado algún tipo de desorden en la planificación de las producciones de hoy?

Sí, noto que en los últimos años el trabajo de producción ha decaído de manera increíble, en vez de mejorar ha desmejorado. No quiero parecer discriminador con algunas personas pero ahora cualquiera es productor. Para mí, productor es alguien con mucha formación en

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

el campo humanístico y artístico, que difiere con el concepto actual donde producción no es más que un grupo de gente que se encarga de conseguir el canje, la mesa o llamar al invitado. Se está confundiendo producción con facilidades.

En los últimos años he trabajado con producciones que tienen diez o quince personas, pero todas se encargan de traer al invitado o una mesa. A esto no se le puede llamar ser productor. Es sólo gente que ayuda en la producción, son asistentes de facilidades.

Se ha perdido mucho los estándares de calidad de trabajo, se ha perdido la noción de que el productor tiene que manejar conceptos básicos de escenografía.

El diseño de escenografía, por ejemplo, carece de nociones elementales simplemente porque el productor pensó que eso podría verse bonito y se olvida que podría verse mucho mejor en un plano general. La televisión es la suma de un plano general, más un plano medio, más un travelling, etc. Los planos cortos ya no se ven, entonces hay mucha carencia en ese nivel. Los productores de hoy son más productores de eventos que productores de televisión.

¿Se está improvisando en estos tiempos?

Demasiado. He estado en programas de televisión donde me han llamado y he observado que en determinadas secuencias no saben qué hacer, dicen: “Dónde lo hacemos”, “Acá nomás hay que poner esto”. Pero les digo: “Aquí no hay iluminación, hay que trabajar el fondo, hay que trabajar un par de planos”.

Se han perdido los códigos elementales de un trabajo realmente artístico. Mucho se improvisa, se tiende a mezclar las cosas. Vemos programas que no tienen nada definido. Son mezcla de muchas cosas. Creen que intercalar un grupo musical, más el malabarista, el conductor, el doctor y el nutricionista, es variado.

Raúl Hernán Araujo Román

También observamos que todos los programas son iguales. Por ejemplo, con la farándula limeña, conformada por un reducido número de personas, se las ve todos los días, en todos los programas, en todos los horarios y para colmo en todos los canales diciendo y haciendo lo mismo.

En consecuencia no encuentras diferencia entre un programa y otro. Ahora no es posible diferenciar un programa de entretenimiento con un musical o de manualidades. En todos ellos se mete de todo.

Se cree que el concepto de variado es una mezcla de todo. Bajo esta perspectiva creo que la televisión peruana en general, ha perdido demasiado.

¿Considera que se ha desvirtuado el trabajo del productor que hoy se le ve por todos lados?

No sabría definir que es lo que ha ocurrido pero sí puedo decir que la producción en realidad ha decrecido de manera abismal. He trabajado en programas que salen al aire y no tienen libreto. Al aire están improvisando los contenidos del programa y eso es por falta de conocimiento y de cuestiones básicas sobre realización.

Ves escenas que alguien entra y dice algo, en ese momento no se ven imágenes y luego te dicen: “Oye, porque no se vio”. Ellos no logran entender que cada cosa debe estar planificada porque cuando alguien aparece y dice algo tiene que haber una cámara y un micrófono, tiene que haber condiciones de iluminación adecuada. Confunden la espontaneidad con la improvisación.

La espontaneidad es otra cosa, la espontaneidad es dar aportes creativos de un modo inesperado, pero la espontaneidad o aquello que se llama improvisación tiene que parecer improvisado para la audiencia, no tiene que ser improvisado dentro del trabajo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Si en algún momento el presentador baja del techo del estudio, tiene que haberse ensayado, tiene que haberse planificado con el micrófono, la luz, con las cámaras y en qué plano se va a dar. Se ha perdido completamente una cuestión tan elemental como es el ensayo.

He trabajado para cadenas internacionales, he presenciado trabajos de lanzamientos de programas en los cuales existen períodos rigurosos de ensayos antes de salir al aire. He estado en las grabaciones del programa de “Cristina”, donde la señora sabe que tiene que pararse en determinado lugar porque el director de fotografía ya trabajó en la iluminación, ángulo de la cámara y fondo. La señora respeta esto con rigurosidad extraordinaria porque sabe que en ese ángulo su imagen se verá bien al igual que el fondo que se va a componer.

Aquí en nuestro país, el conductor está en un sitio y luego se para en otro. A eso se le llama espontaneidad. Realmente creo que hay conceptos básicos que, en estos últimos diez años, han sido trastocados y me preocupa porque no veo cómo se pueda recuperar porque la nueva generación que sale de estudiar producción está asumiendo que las cosas son así.

Podemos ver programas norteamericanos como las transmisiones de la entrega del Oscar, Miss Universo, etc. y decimos que bien salen. Salen así porque detrás de ello han habido días y días de ensayo con los talentos y todo el equipo. Aquí ocurre todo lo contrario, el talento viene el día que sale el programa al aire porque sencillamente es el talento y no viene a ensayar.

Viendo así las cosas esto sigue para peor y desesperanzador porque no tiene cuando terminar.

¿Es posible que esta situación es motivada por los propios dueños de los canales debido a cuestiones presupuestales?

Creo que es mezcla de varias cosas, en parte se debe a lo que usted dice y otra a una escasa formación. Lamentablemente la gente que sale de las escuelas y facultades de comunicación tiene poca formación práctica, pueden ser muy creativos, pero la práctica es diferente.

Cuando pisas un canal de televisión o productora te exigen, entonces qué pasa, probablemente de manera muy temprana asumen posiciones para las cuales todavía no están calificados. Probablemente con el tiempo puedan ser excelentes productores, pero lamentablemente están siendo empujados a un trabajo de responsabilidad tan grande donde el único mérito será mantenerse en el puesto sin esforzarse a desarrollar un trabajo eficiente.

Si esa gente asumiera inicialmente posiciones de poca responsabilidad y gradualmente llegara a escalar, podrían ser buenos productores. Lamentablemente en nuestro medio no veo verdaderos productores, productores son exbailarines o excantantes sin preparación sobre cuestiones básicas de televisión.

Veó producciones llenas de practicantes a quienes no se les pagan un sol y hacen un trabajo que no conocen. También he observado arruinarse muchas carreras porque hay personas que salen de las universidades con mucha formación académica y credibilidad, pero sucede que están saltando etapas y confunden el trabajo de producción. Están asumiendo roles realmente distinto a lo que es un trabajo riguroso en televisión.

¿Qué es un productor y un director de televisión? ¿Cuáles son sus funciones?

Básicamente un productor de televisión es quien conceptualiza un

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

programa, quien define los contenidos de un modo armónico. Es decir, organiza y planifica los contenidos, cómo los quiere presentar, en qué orden, en qué tiempo, etc. Por decir, un programa equis lo considero como un discurso. Se expone y hago comparación entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito con el lenguaje de la televisión porque básicamente el lenguaje audiovisual es un código que se maneja en base a signos con significados dentro de una estructura gramatical determinada.

Tengamos en cuenta que la palabra es la forma del pensamiento, es decir, es la formalización de lo que estoy pensando. En ese sentido, los planos, la luz y el sonido son básicamente la formalización de un contenido que, en algún momento, alguien lo pensó y creó.

Para mí el que crea, diseña y estructura es el productor. El que materializa eso y lo lleva a la forma de un lenguaje audiovisual es el director de televisión.

El director es quien transforma un hecho, un texto, un libreto, un libro o una idea en un discurso audiovisual. Es elemental empezar con un movimiento en travelling en angular en determinado momento, luego se corta un plano medio, seguidamente se va con un determinado movimiento de cámara y a continuación se cambia el punto de vista de la cámara.

¿Los switcher modernos han reducido, de alguna manera, la capacidad creativa del director?

Lamentablemente, en nuestro medio, como en muchos países subdesarrollados, el director de televisión maneja el discurso audiovisual de acuerdo a un determinado contenido pero además maneja la parte operativa que es el switcher, que puede ser sencillo pero ahora debido al desarrollo tecnológico puede ser muy complicado.

Raúl Hernán Araujo Román

El hecho de saber utilizar esta herramienta para mí no lo hace director. Para mí director es quien tiene el concepto de un determinado lenguaje del discurso audiovisual y es capaz de plasmar contenidos de algo que está escrito o partiendo de un hecho, de modo tal que primero sea claro porque debe primar la claridad del mensaje y si lo podemos hacer estéticamente bello, eso también es importante.

Si podemos hacer un mensaje audiovisual primeramente claro y luego bello, eso sería el punto máximo que un director puede aspirar. La tecnología no hace al director es al revés, primero el director es quien tiene un concepto audiovisual de lo que quiere y luego, dependiendo de su conocimiento tecnológico, puede llevarlo a la parte operativa.

He estado en el mercado norteamericano, en los estudios de Telemundo, allí hay dos directores: el director y el director técnico. El director es el que diseña los planos, los puntos de vista, los ángulos de cámara en los cuales determinado programa y determinado contenido se va plasmar.

El director técnico se encarga exclusivamente de la parte operativa de lo que nosotros llamamos el switcher, entonces el director es quien se comunica con los camarógrafos y dice: “Cámara uno plano general” y luego le dice al director técnico: “Corta cámara dos, cámara dos zoom in, luego a la tres, travelling, corta, disuelve”.

Hay un director técnico de la parte operativa, él no opera nada, solamente está concentrado en los monitores, evidentemente con un libreto diseñado para la parte estrictamente visual. Le dice al sonidista: “Suéltame el efecto”, al de luces: “Corre las luces inteligentes”. Entonces él está más concentrado en la parte creativa. En nuestro medio no. Aquí, el director hace las dos cosas como director y como director técnico y muchas veces por estar concentrado en la parte técnico-operativa, descuida algunos aspectos de la parte del lenguaje audiovisual.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

A veces se cree que aquella persona que es muy diestra en la parte tecnológica, que sabe utilizar el efecto, la vueltita, la ventanita es mejor director. No es así. Veamos que ocurre por ejemplo con las transmisiones de fútbol, donde se llevan diez o doce cámara y determinados soportes de cámara, que son muy interesantes como las plumas, los dollys o cámaras desde globos aerostáticos. Aquí el único concepto que prima es demostrar que se ha llevado la pluma, el dolly y la cámara que produce tal efecto, se olvidan del discurso y se olvidan que la audiencia sólo quiere ver el partido de fútbol.

Pongo este ejemplo de fútbol porque es muy recurrente en nuestro medio, se está más preocupado en demostrar que se puso una cámara en determinado sitio y se olvida del contenido, se olvida del juego. La gente en su casa quiere ver el juego.

Si vemos el fútbol europeo o el fútbol alemán observamos que las transmisiones se hacen con una sola cámara. Únicamente cuando la bola está detenida se hace alarde de todo, se presenta el primer plano del entrenador, el primer plano del jugador, el primer plano de la audiencia, pero cuando la bola está en movimiento es un solo plano que lleva la continuidad del fútbol.

Los errores que te comento también suceden en programas de estudio. Hay que mostrar que tenemos tal efecto, que el switcher tiene tal cosa y se olvidan del discurso. Se olvidan que los efectos, que los movimientos de cámara, que los ángulos de cámara, que los puntos de vista de cámara son herramientas para estructurar un discurso televisivo. Desde mi perspectiva se ha trastocado e invertido los papeles de los conceptos básicos sobre el lenguaje audiovisual.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Cree que en nuestro medio no está bien definido el término director de cámaras y director de televisión?

Creo que el asunto radica primero en que la gente que asume la parte profesional desconoce cuestiones básicas de televisión. Ese desconocimiento lo lleva a cometer errores, creen que la creatividad y, supuestamente la espontaneidad, radican en que puedes hacer cualquier cosa cuando estás al aire.

Para mí el director de televisión es quien procede a dar indicaciones al camarógrafo para que se desplace hasta determinado lugar. Por eso todo debe ser planificado, todo debe ser ensayado y no improvisado. Por otro lado se cree que la tecnología lo es todo, la que debe regir los patrones de comunicación de lenguaje, aquí considero que hay desconocimiento.

Ahora el principal problema que veo cuando estás en un programa, es que no puedes ponerte a enseñar o a remarcar cuestiones básicas en las cuales ya otros personas, que desempeñan sus respectivas funciones, deben saberlas. Aquí básicamente empiezan las contradicciones en el desarrollo mismo de la producción, pero disculpando la palabra, esto es ignorancia.

¿Qué tipo de programas ha realizado?

En mi larga formación he tenido la oportunidad de desarrollar casi la mayoría de formatos de televisión, he hecho programas en el área periodística, de entretenimiento, como concursos, musicales y de coberturas deportivas grabados y en vivo.

En nuestro medio, el primer canal que empezó a transmitir el fútbol profesional fue el canal 13 en los años 90. En esa época se le llamaba el canal de los deportes porque además de fútbol transmitía vóley, básquet, golf y tenis. Precisamente en la época que el tenis peruano

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

alcanzó su más alto nivel, me permitió viajar a Inglaterra y Dinamarca para hacer transmisiones con equipo propio. Esto es histórico porque ningún otro canal lo hizo. Nosotros viajamos con nuestra unidad móvil, con nuestros camarógrafos y equipo técnico. Generamos nuestra propia señal desde Dinamarca en la Copa Davis de 1993 entre las selecciones de Perú y Dinamarca.

En realidad creo haber hecho la mayoría de géneros de programas de televisión, excepto los dramáticos como telenovelas.

¿Cuál es su apreciación sobre el empleo de la cámara al hombro?

Haciendo un poco de historia, este movimiento un poco errático de la cámara al hombro, básicamente tiene dos funciones: mostrar una perspectiva, un ángulo diferente de aquella cámara que está en un trípode, en una pluma o en un dolly.

El hecho de tenerla al hombro, permite ponerla al ras del piso, permite ponerse detrás de una figura, esta perspectiva tiene más versatilidad. Pero hay otro concepto relacionado con la cámara al hombro que aparece a fines de los años 80 y se llama el searching cámara que es aquella cámara que tiene cierto movimiento errático no muy definido. Si bien es cierto que tiene un contenido puede tener un significado determinado.

La cámara al hombro aparece cuando se crea la cadena MTV que era pobre y carente de personal al punto que los camarógrafos eran malos. Como no contaban con equipos apropiados, hacían cámaras al hombro y realizaban movimientos que, en esa época, se consideraban pésimos como los barridos. Otras veces, el camarógrafo, que estaba en el aire, bajaba la cámara de manera abrupta.

A alguien se le ocurrió encontrarle, a ese tipo de movimientos, un significado creativo y a partir de allí se estructuró un nuevo discurso

Raúl Hernán Araujo Román

sobre todo en los videos clips musicales. Si bien es cierto que a partir de un error nació un nuevo código de comunicación, en todo este tiempo se ha hecho mal uso. Se cree que lo dinámico tiene que ver con una cámara al hombro y que se esté moviendo todo el tiempo.

Algunos productores dicen: “Este programa para que sea dinámico se deben emplear todas las cámaras al hombro”. Esta acción no le da dinamismo, por el contrario lo que le da dinamismo al programa es el contenido, como fluyen los contenidos y de que manera. Como productor, soy capaz de dosificar el contenido de mi programa de manera tal que lo puedo llevar a puntos de clímax que cautive a la audiencia.

Se ha llegado a un abuso exagerado de la cámara al hombro, se ha perdido su verdadero sentido creativo en el lenguaje televisivo de los primeros años de los 90.

En mi caso, la uso algunas veces de manera limitada porque creo que su aporte es expresivo como todos los códigos del lenguaje de televisión. Debe ser utilizado de manera adecuada lo mismo que los movimientos de pluma, de dolly y de steady cam. Todo tiene una razón de ser, no se usan porque uno quiere.

Se cree que las producciones son mejores porque se tiene el dolly, el steady cam o la pluma, se olvida que cada uno de estos soportes de cámara van a producir un determinado plano y movimiento de cámara que produce una sensación determinada en la audiencia. La idea es esa, utilizar cada uno de estos encuadres o movimientos de cámara como un valor expresivo que aporte al contenido del programa.

¿Da libertad a los camarógrafos para que aporten su propio criterio?

En este sentido soy muy riguroso, además de marcar, me baso en una cuestión muy elemental, el bloqueo de cámaras que viene de la escuela americana, “american bloquen” como la llaman los gringos.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

El bloqueo de cámara consiste cuando tienes una determinada secuencia, por decir Juan sale de su casa, se acerca a su auto, abre la puerta y se sienta, entonces primero escribo en un papel, plano general (el carro y la fachada de la casa de Juan), plano medio (Juan acercándose a su carro), movimiento en dolly (perspectiva posterior del auto que se acerca hacia Juan), primer plano de la llave que entra, contraplano desde el interior del auto que vemos a Juan entrando al auto y se sienta.

En este caso ya he marcado mis planos y los movimientos de cámara, luego para llegar al producto, marco una determinada posición a la cámara que hace el plano general, marco un determinado lente que va usar esa cámara, luego marco el dolly donde va a estar para que me haga determinado movimiento. A eso se le llama bloquear.

Cuando has definido primero los planos, el segundo paso es el bloqueo, es decir esta cámara quiero que esté aquí porque me dará la perspectiva y punto de vista que quiero, la altura de la cámara y el tamaño del plano. Luego quiero a mi segunda cámara en esta posición porque desde ella me va a dar el segundo plano que he marcado dentro de mi discurso. Luego está la tercera cámara en determinada posición, le digo al camarógrafo: “Cámara uno empieza tu toma con el plano general”, luego “Cámara dos el movimiento dolly cuando lo marco”. Esto lo ensayamos y marcamos con el talento y luego lo realizamos

En algún momento de la discusión del bloqueo de cámaras, el camarógrafo puede aportar. Para mí el aporte es allí y no durante la realización, en ese sentido soy muy amplio de criterio, me gusta que los camarógrafos sean muy comunicativos y que aporten.

No es que les niegue la posibilidad creativa a los camarógrafos pero les doy determinadas indicaciones respecto de los movimientos o de los

Raúl Hernán Araujo Román

encuadres que en ese momento estoy ejecutando. Es decir, he planeado y rediseñado un discurso determinado con determinada cantidad de planos, con determinados puntos de vista, con determinados ángulos de cámara que quiero cumplir y quiero llevar a la práctica. En ese momento el camarógrafo se convierte en el instrumento de lo que quiero plasmar.

El camarógrafo de televisión es visto como un simple operador de cámara, pero él no es un simple operador de cámara, para mí es un comunicador, es un fotógrafo, alguien que tiene capacidad con vena artística que trabaja con una herramienta que es la cámara.

Tal vez hace muchos años, en los 50 o 60, requería de conocimientos técnicos por eso eran llamados operadores de cámara, siempre han formado parte del área estrictamente técnica de un canal pero la tecnología, en estos tiempos, nos ha permitido simplificar estas tareas y eso permite, a su vez, que el camarógrafo esté ocupado y enfocado más en cuestiones artísticas que en la parte estrictamente operativa.

Por eso es que discrepo mucho que los camarógrafos formen parte del área técnica, ellos no deberían formar parte de esta área porque no son técnicos, ellos son artistas, son fotógrafos. Deberían formar parte de una gran área que se llamaría REALIZACIÓN en la que básicamente la discusión sean aportes de un discurso televisivo coherente con determinados contenidos y no cuestiones estrictamente operativas.

¿Cuándo dirige usa la terminología adecuada?

Soy muy académico, trato de usar los códigos que son básicos y elementales, pero veo que se han trastocado los términos porque en algún momento se han inventado nombres de planos o movimientos de cámara como el plano de busto, entre otros. Lo que conozco y

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

he aprendido viene del aporte del papá que es el cine: el gran plano general, el plano general, el plano medio, el plano americano, el close up, básicamente esos son los planos básicos del discurso.

También empleo el movimiento de acercamiento óptico que aquí se llama zoom in o de alejamiento óptico que es el zoom back, los movimientos con el soporte de cámara que es el movimiento de pluma hacia arriba, hacia abajo, el travelling cuando se desplaza la cámara sobre un soporte, etc. Trato de ser muy específico para que no exista confusión porque si utilizo un lenguaje fuera de este código pienso que puedo ser mal interpretado y dar una orden mal entendida.

¿Cuándo se encuentra en el switcher, cómo se comunica con la gente de su equipo?

Siempre en cada realización, donde estoy a cargo, le pido al operador de audio que me ponga un micrófono de orden con el que puedo dar indicaciones y todos me puedan escuchar, pero también hay indicaciones que no todos tienen que escuchar.

Te explico, en una determinada producción, me dicen: “Mire empezamos con el conductor en esta posición que va hacer tal cosa y luego pasamos al invitado que va hacer otra cosa y luego el conductor se va al público”. Para hacer esto, marco con el micrófono de orden: “Empezamos con la cuña, sonidista lanza música, empieza cámara uno con plano general”, luego el resto de las indicaciones las doy por intercom a las personas que necesitan recibirlas como coordinador, camarógrafos, video, personal técnico y sonidista.

¿Cuál es su parecer que el coordinador, en estos tiempos, está siendo reemplazado por los asistentes de producción?

En este tema, como en otros, se ha perdido la rigurosidad del trabajo porque el trabajo del coordinador es sumamente importante. Es una

Raúl Hernán Araujo Román

posición clave en la realización, lamentablemente en esta vorágine de espontaneidad e improvisación, esta tarea y muchas otras han sido eliminadas o confundidas.

El coordinador se convierte en los ojos y manos del director en el estudio porque una vez que el director está en la sala de control no ve el estudio, solamente puede hacerlo a través de las cámaras, incluso hay muchos detalles sobre los cuales debería tener control y no lo puede, entonces el coordinador es el encargado de cumplir fielmente sus indicaciones que van desde aspectos técnicos, asuntos de narración y cuestiones de orden.

Ahora veo que en los estudios las puertas están abiertas, gente que no tiene nada que ver con las producciones se encuentra metida en el estudio mirando la grabación, se ha perdido esa pureza del trabajo que debe existir. Creo que son muy pocos los canales que tienen un coordinador.

El de producción te puede decir que ha habido un determinado cambio, que el artista que iba en esa secuencia ya no va, pero eso lo tiene que hacer a través del coordinador porque el coordinador maneja un lenguaje apropiado y es capaz de entender y ejecutar de modo muy eficiente y rápido los cambios que se puedan hacer.

En Estados Unidos todas las cadenas de televisión tienes un coordinador o como le llaman ellos un floor manager que viene a ser como un director en potencia. Es alguien quien luego de un proceso de experiencia será director. Este es el paso a seguir, es decir, de coordinador de estudio a jefe de estudio o floor manager y luego a director.

Ese es el proceso de desarrollo profesional o si quieres llamarlo la carrera, del coordinador, lamentablemente aquí se le ha ninguneado, se le ha minimizado y en muchos canales ha desaparecido.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Qué condiciones debe tener un director de televisión?

Primero formación humanística y escolástica, muy importante en este sentido. Luego cultura general y aunque parezca demasiado purista, debe tener conocimiento de arte y pintura. Asimismo formación básica sobre semiología y semántica y conocer mucho de tecnología.

¿En el extranjero cómo es el sistema y organización de trabajo con respecto a nosotros?

En la cadena de realización nosotros tenemos en la cabeza al director le sigue el sonidista, el director de fotografía, el equipo de iluminación con todo su personal, el equipo de sonido con todo su personal, los microfonistas, los booman, los camarógrafos, auxiliares, coordinador, el jefe de estudio, etc.

Básicamente veo que la clave de la eficiencia del trabajo televisivo se encuentra en que cada uno esté en su respectivo lugar y cumpla únicamente la tarea que le es asignada. Como en televisión todo es un equipo, todo funcionará si la gente tiene una preparación adecuada y concentrada solamente en su trabajo.

En nuestro medio, una persona asume varias tareas y al asumir varias tareas no las cumplirá de manera eficiente, por eso decimos: “Oye porqué a los gringos les sale tan bien, porqué no se equivocan”. En otros países he visto que cada quien hace lo que tiene que hacer, he estado en las grabaciones de muchos programas sobre todo en la cadena de Telemundo y a mi me asombraba ver la cantidad de gente que hay en una sala de control, se encuentra la productora ejecutiva con la productora general coordinando con el director. Está el titular con alguien de la producción a su lado que le va indicando cada letra que debe poner y está uno de producción junto

Raúl Hernán Araujo Román

al director de sonido indicándole el momento que debe poner los temas musicales.

Como todos los puestos están cubiertos por eso no se equivocan, por eso es que el del sonido no suelta la música en un momento que no debe o no suelta la música equivocada, el de titulación no pone un título equivocado y el de video no lanza un VTR equivocado.

Aquí, en nuestro medio, hay un solo asistente que tiene que encargarse de todo, muchas veces vemos que el video es el que lanza el gráfico y así vemos varios casos inadecuados. No se respetan las posiciones que hay dentro de esta cadena porque no se tiene a las personas adecuadas y capacitadas para cada tarea y finalmente todo termina siendo “un arroz con mango” por eso hay tanta equivocación y lo peor es que a esto le llama espontaneidad.

También vemos casos como de los camarógrafos que únicamente piensan en llegar a ser directores para ganar más sin haberse especializado ¿Cuál es su opinión?

Sí, ese es un problema, lo que no sucede en otros países como en Argentina o Chile donde hay camarógrafos adultos y toda su vida han sido camarógrafos pero son verdaderos camarógrafos A1. Evidentemente, con la paga apropiada y los beneficios respectivos. Para mí ser camarógrafo, dentro del equipo, es una posición muy importante igual ocurre con el booman, he visto gente mayor haciendo esta labor y a pesar de ello tienen mucha habilidad.

Esto sucede básicamente en cadenas extranjeras, aquí cuando el camarógrafo tiene cierta edad lo comienzan a relegar de ciertas posiciones o a veces tienen el sinónimo de poco capaz. En las cadenas norteamericanas, los camarógrafos de estudio son gente mayor porque

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

su experiencia le da sabiduría y destreza en este trabajo, lo que aquí no se valora. Se quiere hacer producciones de cinco soles.

¿Con la televisión digital cómo se debe encarar los programas?

Creo que en el discurso televisivo no habrá gran cambio. Es como en el cine, si comparas el cine de los grandes maestros de los años 50 con el actual es básicamente el uso de los planos, la narrativa adecuada, el ritmo de los planos, una ambientación adecuada con música, luz, ruidos, etc.

Lo que aportará la nueva tecnología es hacer con menor esfuerzo lo que antes costaba hacerlo con mucho esfuerzo, en consecuencia no le veo un cambio significativo, probablemente donde veo que sí habrán cambios importantes es en los programas de televisión porque surgirán cadenas que transmitirán para los celulares.

Un celular por más moderno que sea su pantalla siempre será pequeña, a mí eso sí me preocupa porque allí se verá un cambio significativo de los planos, habrá otra estructura. En este sentido nos encontraremos con estaciones de televisión que únicamente transmitirán para celulares.

¿Cree que incidirá también en el vestuario, maquillaje e iluminación?

Definitivamente, especialmente en la iluminación y fotografía. Ahora hay cámaras con una tecnología realmente increíble que son capaces de captar imágenes bajo condiciones de iluminación muy pobre. Aquí empiezan los problemas, si necesitas grabar una escena equis en exteriores por la noche, determinará a que no lleven luces y por lo tanto se propende a que la cámara lo resuelva todo. Si se actúa así, se estaría trastocando cuestiones básicas de iluminación.

Raúl Hernán Araujo Román

La iluminación es para darle un sentido narrativo a una determinada situación, es para crear una atmósfera, para ambientar una situación, para que, desde el punto de vista fotográfico, exprese algo. En ese sentido, el lenguaje que aporte la iluminación o la fotografía dentro del lenguaje audiovisual, se va a mantener siempre el mismo.

Si bien es cierto que habrá cámaras con mayor sensibilidad y buena resolución que pueden acercarse a las usadas en el cine, no quiere decir que se va eliminar nada.

Si antes se utilizaban determinados artefactos para crear una atmósfera, ahora se prescindirá de ellos. Tal vez si de equipos grandes que consumen mucha energía y son tan costosos, pero la creación de una atmósfera determinada con la luz siempre será la misma. El principio básico seguirá siendo el mismo.

¿El director debe tener arte para dirigir?

Creo que sí, debe tener formación artística y sensibilidad para comunicar porque el director lo que está haciendo es comunicar algo bajo dos características: ser claro en todo lo que comunica y luego hacer algo bello. Si puede hacer las dos cosas sería realmente extraordinario.

Es como si alguien escribe un verso o lee una novela y te deleitas porque es de este modo cómo se comunican escritores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, entre otros. Cada uno tiene un estilo diferente, gozas y disfrutas con cada palabra que escriben. Algo similar ocurre con las imágenes y el sonido. Tal vez no todos tengamos tanta vena artística como los grandes maestros del cine o la televisión pero con cierta rigurosidad académica podemos ser buenos comunicadores.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cree que en la televisión hay argollas?

Sí existen argollas en el sentido negativo, pero básicamente argolla está relacionada con la conformación de un determinado equipo de gente bajo ciertas características, porque son amigos, el primo, el sobrino o el recomendado, etc. y no por la función que van a cumplir. Ese es el sentido negativo de la palabra argolla.

Sin embargo, también podría tener un buen sentido, por ejemplo cuando voy a trabajar a exteriores y necesito determinado tipo de camarógrafo con mucha destreza para seguir a sujetos en movimiento y capaz de tener un foco perfecto de un sujeto que está en cámara. Entonces escojo un camarógrafo con estas características porque me será útil, no sé si a eso se le puede llamar argolla, pero en este caso sí soy muy estricto, escojo las piezas del equipo bajo determinadas circunstancias.

Si hacemos una analogía con el fútbol dependiendo del rival y del campo en el que voy a jugar, armo mi equipo porque sé que cada quien debe ser eficiente en una determinada posición y va a contribuir a lo que quiero como producto final. Cuando necesito un buen camarógrafo para determinada cosa, no pongo un aviso en el periódico ni pido un currículum, sé quien puede hacerlo y lo llamo.

Cuando necesito de alguien que me ayude en la iluminación y fotografía para crear un ambiente determinado para algunas escenas que voy a grabar, llamo a determinada persona porque conozco su trabajo y sé que lo va hacer bien, si es mi amigo mejor pero no lo llamo porque sólo sea mi amigo, lo llamo porque conozco que su capacidad y conocimiento van a contribuir a lo que quiero.

¿Tiene alguna anécdota?

La anécdota que me acuerdo tiene que ver con una transmisión de los partidos de la Copa Davis, en Dinamarca en el año 1993. Nosotros

Raúl Hernán Araujo Román

viamos a ese país con nuestro propio equipo de televisión que, para ese momento era bastante moderno, cuando llegamos a Copenhague fuimos a hacer locación.

Pasamos como cuatro o cinco días yendo al estadio, planificando todo, la señal tenía que llegar desde el estadio a una central y desde allí subirla al satélite pero se necesitaba una conexión vía microondas desde el estadio hasta el punto de transmisión y de allí al satélite. Me encontraba muy preocupado porque todos los días que habíamos ido a ensayar, el equipo que nos debía proveer la estación satelital para subir la señal no se hacía presente para coordinar, sin embargo nosotros estábamos precavidos porque habíamos llevado un equipo de microondas adicional y teníamos dos técnicos en microondas.

En el día de la transmisión de los partidos nos levantamos temprano y nos fuimos al estadio, estábamos listos y los tipos no llegaban, recién a las 8 y 30 vi a un técnico y me dijo que él era el responsable del área técnica para transmitir la señal. Le pregunté qué es lo que necesitaba, me contestó que necesitaba los cables de audio y video con los cuales nosotros íbamos a transmitir. Coordinamos con los técnicos, le dijeron que desde este punto de la móvil tiene que tomar.

Solo una persona vino por los cables, vino con dos carretes, conectó en las tomas determinadas luego con sus dos carretes fue hasta su móvil que era un vehículo pequeño, conectó en un lugar los dos puntos, abrió una sala de control, se comunicó con un teléfono móvil, presionó un par de teclas y se abrió el techo de la unidad y comenzó a salir una antena telescópica que mediría unos 25 metros y luego su platito de microondas en el extremo, estamos hablando del año 93.

Esta persona se comunicaba por teléfono móvil con el otro punto y hablaban: “Como te llega la señal, probamos, mándame”. Coordinaba el

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

nivel de señal, “te envío patrón”, etc. Todo esto lo hizo aproximadamente en cinco minutos, se sentó en su móvil, abrió su termo de café con sus galletas y listo el enlace.

Para mi realmente fue asombroso porque aquí en nuestro medio uno se acostumbra con la gente de microondas que vayan con anticipación a buscar un gran edificio donde se pueda poner el plato del microondas, en muchos casos se tiene que hacer doble salto, desde la móvil le lanzan a otro punto, del edificio lo lanzan a otro punto y esas complicaciones llevan tiempo y personal pero en Dinamarca lo hace una sola persona y en pocos minutos.

¿Cuál sería su mensaje para los jóvenes que siguen esta carrera?

Les recomendaría que pongan mucho esfuerzo en su formación. Soy un académico puro y creo que la formación académica es la base del futuro de un buen profesional, en cualquier área, sobre todo en esta donde se mezcla lo académico con lo artístico. Tienen que leer mucha literatura, interesarse por las escuelas artísticas en todas sus formas.

Ver mucha televisión extranjera para aprender y actualizarse cada día porque eso les permitirá ser buenos profesionales.

JOSÉ ARIAS PONCE

Profesional joven, el señor Arias Director de TV con formación profesional que se inicia en Global televisión para luego pasar a Antena 3, actualmente en Media Network, Productora de Movistar TV que produce para CMD, Plus TV, y Movistar musical con amplia capacidad profesional en el medio sus comentarios y opiniones rescatan la esencia de nuestra especialidad.

¿Cómo se inicia en esta especialidad?

Fue en el año 1993 cuando ingresé al canal 13, a través de una amiga. El jefe de Operaciones era Jorge Morote quien me dio dos opciones para trabajar: hacer cámara en exteriores o quedarme en estudios, opté por la segunda y para este caso me asignaron a una persona a fin de que me oriente, especialmente en el switcher.

Llegué al switcher justo cuando salía al aire un noticiero. Ese primer contacto con la televisión me cautivó y me enganchó con el trabajo de director de televisión que me gustó y me propuse realizar esta función.

¿Ha tenido formación académica?

Sí, inicialmente estudié arquitectura en la universidad Ricardo Palma, en el segundo ciclo me di cuenta que no era lo mío. Como me gustaba el dibujo, decidí estudiar diseño publicitario, pero tampoco llenó mis expectativas y fue en estas circunstancias que mi padre me recomendó que probara en la televisión y como no pude ingresar a la universidad, por razones económicas, me decidí por estudiar en el instituto John Logie Baird donde terminé la carrera en tres años.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Qué concepto tiene de un director de televisión?

Para mi la dirección de televisión es el arte de comunicar una idea. El director es la persona que va tratar de plasmar y realizar la idea del productor sobre cualquier tipo de programa o realización.

¿Cuál es su parecer sobre la evolución de la televisión en el país, la de antes tenía mejor producción que la de hoy?

Aunque no conozco directamente los inicios de la televisión, pero a través de personas y amigos, que han trabajado en esa época, he podido saber que la producción de aquellos años tenía mejor calidad y era muy pulcra. Había más profesionalismo, pese a no contar con una buena infraestructura y los adelantos técnicos de nuestra época. Hoy sucede todo lo contrario, ha decaído en el aspecto profesional aunque hay producciones rescatables, no puedo meterlas todas en un mismo saco. Puedo estar equivocado pero es mi punto de vista.

¿Cree que los productores de hoy están cumpliendo su cometido a cabalidad respecto a la organización y planificación de una realización ya sea en vivo o grabado?

En ese aspecto me parece que se está improvisando un poco o no se está tomando un rol adecuado. Por experiencia, en algunos trabajos, sé que no hay planificación previa, situación que en muchos casos a ti como director te arrastra a lo mismo, muy a tu pesar, porque es una cadena que tiene que funcionar igual pese a que no es lo correcto.

¿Considera que el director, con el avance tecnológico que existe, se ha visto obligado a automatizarse en vista que los switcher actuales son muy sofisticados?

Creo que sí, hace poco llegó un switcher de última generación y la persona que ofrecía la demostración tocó justamente este tema, que los switcher tienen ahora tal complejidad técnica que relegan el aspecto

Raúl Hernán Araujo Román

creativo del director a un menor porcentaje porque dicha complicación hace que el director dedique más tiempo a su manejo. Sin embargo, estos switcher, tienen una especie de memoria que permite que las herramientas que emplea el director, en lo técnico, sean más simples a fin de que tenga más espacio y tiempo para su creatividad.

¿Entonces considera que el director no ha perdido, en estos tiempos, su capacidad creativa?

En algunos casos, porque conozco a directores que todavía tienen esa capacidad creativa y artística al hacer los programas, en cambio hay otros que actúan mecánicamente y no aportan ideas ni creatividad en las producciones.

¿Para usted quien es un productor y director de televisión?

Este tema se maneja de forma diferente en otros países y esto lo puedo decir por la experiencia que tuve en un mundial de fútbol que me dio una visión más clara de lo que significa ser un productor de fuera y uno de aquí.

El productor en la televisión extranjera, es el director del programa que no solo ve el aspecto de producción sino también dirige cámaras, pero no las poncha pero tiene la idea general del programa. Cuenta con una persona que va switcheando y realiza todo el manejo técnico. Aquí la idea de un productor es el de un tipo creativo que proporciona la idea del programa o evento, es el que trata de concretarlo, mientras que el director es la persona que realiza esta idea y lo convierte en un programa.

Aquí solo tenemos la comunicación con el productor quien establece que es lo que quiere y uno lo realiza, pero el problema surge cuando el productor considera que tiene la libertad de pedirte o exigirte cuando

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

estás en pleno programa y realizando alguna toma, movimiento o plano y es allí donde creo que nos está faltando la disciplina.

Me ha pasado con muchos productores que me pedían cosas que he cuestionado porque considero que la experiencia que el productor pueda tener, en el aspecto de dirección de cámaras, es muy poca y además, había que tomar en cuenta, que lo que pedían no era lo mejor para el programa o idea.

En otros casos cuando lo que me pedían no aportaba nada importante, me veía obligado a explicarles las razones, les decía: “Mira, esto hay que hacerlo de esta manera porque obviamente tu como productor tienes otra visión, diferente a la mía”. A veces surgían conflictos porque se pretendía mezclar las cosas que impedían ver clara la situación.

En nuestro medio se usa el término de director de cámaras y el concepto de dirección de televisión es uno solo, ¿cómo ve esa figura?

Puedo definir al director de cámaras como la persona que dirige todo el aspecto visual del programa. Dirigir las cámaras, los talentos, las luces, a veces la escenografía, modelos, formas y color, no solamente es la dirección de cámaras sino que engloba todo lo concerniente al trabajo propiamente dicho en la televisión. Usar la nomenclatura de director de cámaras indica que solo se limita a dirigir cámaras y no es así, es un concepto más amplio.

El caso es que ya se ha quedado como esa expresión muy popular, ¿no le parece?

Sí, como muchos otros casos el término no es el adecuado para usarse y se sigue usando.

Últimamente los productores paran en el estudio y muchas veces asumen la labor del coordinador y no solamente se ponen los heads o teléfonos y dan indicaciones ¿qué ha pasado?

Creo que se ha distorsionado un poco el concepto porque tú necesitas tener la idea completa del programa previamente. En el estudio no puedes abarcar todo lo que está pasando, el lenguaje que se está usando y lo que se está comunicando. Pierdes un poco de visión estando en el estudio que en el switcher.

¿Qué es para Ud. un coordinador de televisión, has llegado a trabajar con uno de ellos?

Casualmente cuando llegué a Cable Mágico, que era una empresa chica, no había coordinador de estudio y yo que había venido del canal 13, donde si había coordinador, pedí su presencia porque considero que es la persona que se constituye en los ojos del director en el estudio. Para mi su labor es importante porque está en la acción, dentro del campo.

¿Qué tipo de géneros de programas has realizado, por cual se inclina más?

He realizado programas deportivos, musicales y de conversación. En mis inicios hice programas de concurso, de corte político, noticieros y coberturas de elecciones presidenciales, también trabajé en la unidad móvil. Sin embargo me gusta hacer especialmente los programas deportivos y musicales, este último porque puedo desarrollar más creatividad saliéndome de la forma clásica, me da más libertad para poder innovar. En lo deportivo, la dirección para mi es interesante y motivador.

¿Podría explicarnos cual sería su diseño de un programa musical, de concurso y deportivo?

Normalmente en un programa deportivo algunas posiciones están

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

marcadas por el juego y no puedes manejarlo de otra manera. Se desarrolla a un ritmo solo, lo que tú tienes que hacer es ubicarte de tal forma que cubras el evento sin que se te escape algo importante en el juego. Básicamente lo veo así, saber donde ponerte para cuando suceda algo en el campo.

En los programas musicales es diferente porque tu puedes manejar la situación, puedes ubicar a los personajes, escuchar previamente quizás un tema, por decir un solo de guitarra o un solo de batería, ubicar cierto tipo de cámaras a un instrumento porque sabes que lo que va a venir. Para cubrir un grupo musical, desarrollo siempre un plano abierto, pegado a un plano corto para el vocalista, dos cámaras a los costados para las guitarras y una cámara atrás para la batería. Bajo este esquema, puedo modificar o sumar cámaras.

En los programas deportivos, obviamente primero es cubrir el juego y la fluidez de este, tener un panorama amplio con una cámara central, luego una cámara que acompañe desde el mismo ángulo, sólo en algunos deportes, en otros no y otra cámaras para aportar otro tipo de cosas.

¿Cree que se hace abuso de la cámara al hombro, especialmente en los programas musicales?

Creo que en los programas musicales se justifica, en algunos casos, por la facilidad para llegar a algunos ángulos que otras cámaras no pueden hacerlo. Sin embargo, el abuso de la cámara al hombro puede generar visualmente un desorden, todo lo contrario ocurre con las cámaras en trípode, un jimmy jib o un steady cam donde hay una especie de rigidez o limpieza de movimiento. La cámara al hombro tiene que ser mesurada.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Es Ud. de los que marcan al camarógrafo para lo que quiere o le da libertad para que aporte tomas a su criterio?

Cuando justamente comentábamos sobre la televisión de aquellos años y la de hoy, tuve la experiencia de trabajar con muchos directores donde ellos marcaban la cámara pero el camarógrafo no tenía la oportunidad de aportar, le decían: “Tu plano es este, este o pon esto aquí o acá”. Eso era todo lo que podían hacer.

Respeto mucho este tipo de trabajo y me parece válido, pero mi idea es diferente, cuando quiero realizar un programa comunico lo que deseo a los camarógrafos les digo: “Tu vas hacer la cámara que va tener el plano medio del conductor, cuando empiece de repente vas a tener un plano americano, vas a meter un zoom hasta tener un primer plano”. Estas cosas le planteo al camarógrafo, pero dentro de eso le sugiero: “Si tu puedes aportar algo mejor a la toma, me consultas, lo vemos y lo hacemos”. En suma, soy de los que les dice a los camarógrafos lo que quiero pero también los incentivo para que aporten su creatividad.

¿Cuándo dirige usa la terminología adecuada o emplea el clásico abre, cierra, panea y cosas por el estilo?

En ese aspecto trato de respetar la terminología adecuada para hacer un programa, pero conozco a muchas personas que la usan, en vez de decirle al camarógrafo haz un zoom in o un zoom back emplean el abre y cierra. Sin embargo ese abre o cierra no es muy claro, desde mi punto de vista, porque se debe definir las cosas donde empieza y donde termina, por ejemplo trato de usar un zoom back del plano busto al plano entero, de este modo puedo realizar mejor mi trabajo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cómo son sus indicaciones cuando está en el switcher, tiene al operador de video, al sonidista, al graphic y marca también a la gente que está abajo, los camarógrafos y al coordinador?

Recuerdo que en este canal se reunía a toda la gente antes de empezar un programa: camarógrafos, operadores, tituladora, sonidista y operadores de video. A los camarógrafos se les decía que es lo que debían hacer, lo mismo al operador de video, al sonidista y a la tituladora.

Cuando ya el programa está en camino trato que la comunicación con los camarógrafos sea fluida para evitar errores o tener que corregirlos. Con los operadores de video siempre hablo mucho, especialmente en programas deportivos donde la labor de ellos es muy rápida y constante porque necesito que me digan: “Tengo tal cosa, tengo tal otra” o yo les puedo decir: “Okey esto va, esto no va”, o seguimos grabando.

En cuanto a la tituladora, le doy acceso libre al switcher pero marcando siempre los planos: “Va crédito, espérate un momento todavía no, entra el crédito”. Con el sonidista es menos constante pero siempre marcando unas cosas que considero necesarias como cuando alguna ambientación musical está demasiado baja o hay momentos en el programa que se deben subir o bajar el nivel o algún personaje que es diferente a los demás.

Trato de ser lo menos nervioso y mostrarme muy seguro, doy confianza a la gente para el mejor desempeño de su labor y les manifiesto que confío en ellos. También tengo que demostrar que estoy controlando todo para que se sientan tranquilos y se desenvuelvan mejor.

¿Qué condiciones debe tener un director de televisión?

Muchas, tiene que apasionarle este trabajo, no puedo concebir a una persona que haga la dirección de televisión simplemente por

Raúl Hernán Araujo Román

querer ganar dinero o pretender alcanzar un puesto superior, como si trabajara en una oficina. Creo que esto es una pasión porque se maneja un concepto audiovisual que incluye un lenguaje conformado por la dirección, cámaras, luces, etc.

Es básico que tenga una formación académica porque la teoría siempre es buena. El director tiene que comprender que su función también es administrativa porque maneja personas y talentos, dando indicaciones como: “Tu haces esto, haces el otro”.

Debe tener la calma necesaria, el temple y dejar de lado los nervios porque una persona nerviosa no funciona en esta especialidad. Tiene que tener bastante comunicación con su gente porque parte del éxito de un programa se debe a que el director pueda comunicar bien todo lo que quiere y que todos escuchen claramente. Ser director involucra muchas cosas, no solamente pretender serlo sino saber donde se está metiendo y que es lo que quiere.

¿Considera que el trato y la educación en la televisión con la gente se ha desvirtuado un poco, y esto genera desorden?

Sí, creo que es por desconocimiento. Hay personas que por falta de conceptos recurren a esta salida. Los gritos lo único que hacen es confundir, se debe decir las cosas claras y concisas. Esto para mi no soluciona nada.

En algunos canales no se valora la especialidad porque aceptan, a veces, a gente improvisada que no conoce bien el trabajo?

Creo que los conceptos no están muy claros en las personas que eligen a un director o a un productor porque para ser director o productor necesitas una calificación y requisitos mínimos indispensables para poder cumplir con esta función.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cree que eso también sea por el aspecto económico?

He podido conocer casos sobre camarógrafos que por ganar más quieren ser directores y directores, con el mismo afán, quieren ser productores. Ocurre que a veces de mejor camarógrafo te conviertes en el peor director o del mejor director pasas a ser el peor productor.

Tuve una experiencia cuando vino a Lima el canal brasileño Bandeirantes para cubrir un partido entre Perú y Brasil y fue grata mi sorpresa cuando observé que el camarógrafo era un profesional a carta cabal que no bajaba de los 55 años de edad, quizás aspiraría ser director pero por lo que ganaba, al parecer, no lo necesitaba. Su sueldo le permitía hacer muy bien su trabajo sin ninguna preocupación. Se sentía bien con lo que hacía y con lo que tenía.

Hay que reconocer que en nuestra televisión todavía no se tiene el nivel de reconocimiento en el aspecto económico a pesar de que verdaderamente nosotros hacemos la televisión.

¿Cree que existen argollas para el trabajo?

Sí, creo que la televisión no escapa de ese tipo de cosas, hay argollas como en cualquier otro tipo de trabajo.

¿Con la televisión digital, cómo cree que va influir en el director en su desarrollo visual y creativo?

Los switcher tienen servidores de video que no necesitan tener un físico de VTR sino simplemente se maneja a través de una computadora para lanzar los videos.

Considero que la alta definición es un cambio radical muy grande. La versatilidad de la digital proporciona al director más herramientas de trabajo, simplificando muchas cosas y proporcionando más alternativas.

Raúl Hernán Araujo Román

¿En cuanto a escenografía, iluminación y maquillaje como será?

En ese aspecto sigo siendo un poco conservador, pienso que las escenografías virtuales nunca funcionaron, siempre voy a necesitar mi mesa física, una pared tal cual, la columna, el sillón esas cosas no podrán ser reemplazadas por la escenografía digital, todo eso se necesitará para darle más realismo a un encuadre, siempre primará eso.

¿Cómo saber si un director tiene arte al dirigir?

Todo comienza con la creación de un programa donde te involucras al máximo en la composición de planos y tomas. Tienes que saber primeramente que vas a comunicar, de manera clara y con el encuadre que empleas. Usar las herramientas adecuadas como los colores, la iluminación y los personajes. Eso creo que es un arte, es como si pintaras un cuadro.

¿Se acuerda del primer programa que empezó a dirigir?

Fue un micronoticiero de Global Televisión, en esa época era operador de VTR y la dirección estaba a cargo de Mauricio Vera quien un día me llamó y me dijo: “ No llego, necesito que saques el noticiero”. Yo ya había estado viendo como lo hacía, inclusive había hablado con él sobre la particularidad del programa que era en vivo y no podía fallar, pero pese a que me sentía nervioso, porque era mi primera vez, lo hice bien sin ningún contratiempo. Fue un reto para mí y me gustó.

¿Tiene alguna anécdota en su trabajo?

Recuerdo cuando estaba haciendo el noticiero Central Deportiva, la conductora Alexandra Solar estaba embarazada de seis meses. Tenía como escenografía una mesa visual que no tenía consistencia y un backing con algunas figuras, sucede que cuando estábamos en pleno noticiero y debía ir una nota, veo por el monitor que Alexandra había desaparecido de la cámara y que la escenografía se le caía encima. En ese momento actué rápidamente y mandamos un corte comercial y

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

luego bajamos al estudio preocupados, pero para sorpresa nuestra ella se estaba riendo a carcajadas, felizmente no le había pasado nada, fue realmente cómico lo que ocurrió.

¿Salió al aire?

Felizmente no, estábamos con un video al aire pero fue grabado.

¿Cuál es su mensaje para los jóvenes que desean seguir la especialidad?

Si van a seguir esta carrera, que es tan apasionante, les recomiendo que lo hagan si verdaderamente les gusta y tengan vocación por ella. Deben poner lo mejor de cada uno porque este trabajo es motivador. Hay que ser innovadores, haciendo bien las cosas y poniendo ganas.







GERENCIA DE PROGRAMACIÓN

Es la responsable de todo aquella programación que el canal emite al aire desde los programas en vivo, grabados, sea los hecho por el canal o los comprados externamente, las promociones y sobretodo los comerciales. Dicho de otra forma la programación de cualquier canal consta de:

PROGRAMAS EN VIVO

PROGRAMAS GRABADOS

PROMOCIONES

PUBLICIDAD

Cualquier canal de televisión en el Perú o el mundo ofrece programas de televisión y estos deben cumplir responsabilidades, como entretenimiento, información, cultura y en algunos casos educación, pero asimismo cumplir estándares de calidad de tener un estilo, diseño o forma de presentación que cumpla con la línea de producir y

Raúl Hernán Araujo Román

realizar esos programas por ese canal o estación de televisión. De igual forma las promociones de dichos programas deben tener una atención especial para promocionarlos al público porque de ello depende su programación y en la mayoría de veces existe un departamento de promociones encargado, que depende de la gerencia de programación.

Como todo canal comercial lo que ofrece es programas, tiene que sostener esta programación con publicidad es decir vender espacios donde se pueda colocar clientes que quieran auspiciar estos programas, de esta forma cualquier canal o estación de televisión, tiene que privilegiar a sus auspiciadores porque son los que pagan y sostienen al canal.

CÓMO SE DECIDE LA APROBACIÓN DE LOS PROGRAMAS

Es en consenso de varias áreas dirigida por el gerente general. Puede variar de acuerdo a cada estación pero el principio será el mismo, la puede conformar, aparte del gerente general, el gerente de programación, gerente de marketing, gerente de producción, gerente de imagen etc., y se toman decisiones de producir programas propios o compras de series, telenovelas y otros de acuerdo al público, al rating, que es medido por una empresa especializada.

Para complementar esta idea citamos a los autores Federico Fernández Diez y José Martínez Abadía¹, que visualizan los pasos que se tienen que seguir luego de haber decidido producir un programa o programas. Con todo, la mejor forma de evaluar un proyecto es cuando ya ha tomado cuerpo real. Por ello, en ocasiones, y si se trata de una serie, se realiza un episodio piloto. La elevada inversión que se precisa para producir esta primera entrega de la serie hace que muchas productoras y televisiones desistan de esta práctica.

¹ *La dirección de producción para cine y televisión.* Federico Fernández Diez/ José Martínez Abadía. Buenos Aires/ Ed. Paidós Ibérica, S.A. 1996. P. 70.

JORGE GRIPPA MUÑOZ

Gerente de Producción de América Televisión que nos explica cómo se toma la decisión de aprobar los programas de televisión en dicha estación:

¿Cómo es que se decide la aprobación de un nuevo programa en una estación como esta?

Primero si es una producción propia del canal, lo que hacemos es evaluamos libretos, guiones, evaluamos actores, el productor. Una vez que evaluamos todo eso y si la historia es buena pasa al área de ventas, el área de ventas evalúa y dice este producto es vendible o no es vendible, si es vendible, cómo es vendible, de tal forma y tal forma, ok, cuánto vamos a obtener de rating aproximadamente, puede ser un fracaso, pero hacemos un promedio, ok, si tuvieras tanto de rating tuviéramos tantos auspiciadores y tantos auspiciadores invertirían tanto, lo cual si es viable, entonces vamos hacer el piloto, hacemos un piloto y ese piloto se comienza a testear, si el piloto es aprobado y testeado y va bien, vamos adelante. Más o menos esa es la estrategia.

Si fuera una coproducción, sería totalmente distinto, la coproducción como es nuestro negocio. Vamos a ir, 60-40, y en otros casos 50-50. Una vez evaluado eso, esa es nuestra ganancia. Que cosa es el programa, como es el programa y lo que hacemos es comenzar a testearlo igual, para ver si no es un riesgo o si es un riesgo, en que horario iría, más o menos esas son las pautas que tenemos.

Cuando esas coproducciones vienen acá, traen, el disco o lo hacen en el mismo canal o ¿cuál es el arreglo?

Hay dos arreglos, uno es en muchas ocasiones América hace todo, o

Raúl Hernán Araujo Román

sea hacemos una coproducción pero yo apporto la parte técnica porque yo quiero que esta coproducción tenga el mismo look que tienen todas mis producciones por tanto el riesgo es nuestro y nosotros arriesgamos la parte técnica. En otras oportunidades lo hacemos en coproducción pero nosotros supervisamos toda la parte técnica de producción, estamos allí mirando que esté bien, para que esté igual con el look que nosotros queremos.

¿He escuchado la palabra testear a qué le llaman, puede definir?

Lo que hacemos es un focus group, pero no solamente un focus group con personas que no tienen nada que ver con la televisión sino también con agencias de publicidad con algunos creativos, más o menos por allí nosotros le llamamos vamos a testear, por aquí por allá de todos lados testeamos y sacamos un promedio.

¿Cuando dice look se refiere al espectáculo, al show, a la imagen?

A look me refiero al diseño y a la forma, que el diseño de esta producción se parezca a la línea que nosotros tenemos, a la iluminación, al maquillaje, a la edición que todo guarde armonía con lo que nosotros hacemos.

La programación de la estación de televisión quién y cómo la define, ¿cómo manejan eso?

En este caso la maneja el gerente general y la jefa de programación junto con un número de personas que es el gerente de marketing, el gerente de producción, el gerente de imagen. Supervisamos que cosa tenemos y que huecos en la programación podríamos tapar con producción nacional. Esto es un poco lo que llamamos un feeling, hay que tener un feeling para poner programas. Nosotros creemos que el peruano es muy complicado, en que sentido, para poder programar hay que saber que le gusta y que no le gusta, en que horario quiere ver

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

esto y en que horario no quiere ver esto. Por ejemplo, nosotros a las 9 de la noche pusimos una novela “Betty la Fea”, versión mexicana, rompimos un poco lo que las amas de casa querían ver en ese horario que era la novela de drama, vamos a poner una novela algo cómica y nos fue mal muy mal, porque las amas de casa no quieren ver eso, quieren ver su típica novela dramona. Ese es un poco el feeling que tenemos que ver para poder programar.

Quiere decir que ese feeling de ese público, ¿ya está estamentado?

Ahorita sí, pero por ejemplo en época de verano ese segmento que siempre tenemos cambia totalmente, por eso en verano cambiamos nuestra programación totalmente, eso lo hemos ido descubriendo de a poco. Hace seis años que descubrimos que el televidente en verano quiere ver otra cosa.

¿Al aprobar el programa se considera la calidad y forma de cómo se entrega el contenido?

Sí, sí.

¿Cuáles son esos parámetros?

Lo que nosotros vemos es primero en que formato nos van a entregar, hoy por hoy nosotros hemos cambiado, ya estamos en digital, mejor dicho es digital. Vemos la calidad del producto, vemos el argumento cosa que es importante, si es una coproducción el libreto lo pedimos antes, el gerente de imagen se encarga de revisar esos libretos, supervisarlos y hacerles algunos cambios si cree necesario hacerlo, si no es necesario sigue normal, simplemente seguimos supervisando técnicamente y de producción.

COMENTARIO DEL AUTOR: *Como vemos la decisión de aprobar un programa pasa por varios factores, uno si es vendible o va tener auspiciadores, si es una producción propia o en coproducción; pasa por un proceso de selección de la gerencia; mucho se rige al impacto que el público pueda responder. Y como dice el señor Grippa, nuestro público es un público muy difícil, y ese es un tema que debemos tener en cuenta, porque por ahí va la calidad de algunos programas en nuestra televisión abierta, el razonamiento de porque esto vende y me representa ingreso, hago más de lo mismo, desde un punto empresarial podríamos aceptarlo, pero la televisión, además de ser un negocio, es un medio social y que debería analizarse esta situación, y por qué no comprarse un poquito el problema sugiriendo e intentando algo diferente en beneficio de nuestra población. Claro es algo loable y no rentable, pero sin embargo dejémoslo para el análisis.*

CÓMO SE EMITE LA PROGRAMACIÓN

Nosotros, como gente de producción y realización, es importante conocer todo este sistema porque tiene que ver con nuestra especialidad al emitir o grabar un programa. Una vez definida la programación esta va a ser emitida por un departamento nombrado, tráfico, emisión, control o como lo denomine esa estación, pero en esencia es el lugar donde se lanza diariamente la programación, es un control maestro donde hay un switcher digital con servidores donde se encuentran almacenados toda la programación grabada, promociones y publicidad. Tráfico viene a ser el pulmón o corazón de un canal de televisión.

Recordando lo que tratamos en el capítulo 1 sobre el switcher este trabaja al servicio de la programación, cada switch poncha una señal de video que corresponde a los diversos controles y estudios de TV

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

donde se emite el programa, de esa forma dan pase a los programas en vivo, como también a los servidores del resto de la programación.

Este departamento es manejado por un jefe de tráfico o emisión, que es el responsable de la señal al aire del canal, quien se ciñe a lo que dice la pauta que es proporcionado diariamente por programación o el área que dicho canal encarga; en esta los horarios son fundamentales, tienen que cumplirse a la hora que inicia un programa o serie y terminar igual, pero sobretodo cumplir con lo que se denomina la tanda comercial que consta de la publicidad y las promociones y esta sí es religiosa porque como hemos dicho el canal comercial se debe a ella y el jefe respectivo es responsable de cumplir a cabalidad esta misión, él anota cualquier anomalía en los horarios y sobretodo si se omite alguna publicidad porque tendrá que comunicar el hecho para que se haga el informe a la gerencia de ventas o comercialización. Si ocurre esto puede que se le devuelva el dinero o se le bonifique al cliente que consiste en repetirlo y regalarle una o dos pasadas más según lo arreglado.

CÓMO TRÁFICO DA PASE DE UN PROGRAMA AL AIRE

Cuando un programa sale al aire, tráfico procede de acuerdo a pauta si este programa entra al aire, es el término que se usa cuando un programa va en vivo a las 12 m, 6 pm, 8 o 10 pm. Tráfico o control tiene comunicación con todos los switcher, estudios, y a través de ello avisa cuanto falta para la hora de entrar al aire con el programa. Asimismo, el productor y el director de televisión deben llegar con mucha anticipación para su programa para chequear o prever algo, por lo tanto están en comunicación con tráfico que les indica los tiempos, falta 50 minutos, en otro momento después, dice faltan 25 min., y así faltan 10 min., más el nombre de la marca del último comercial de la tanda el cual es importante para el previo conteo que hará el director desde su switcher para lanzar su cuña de presentación de su programa,

Raúl Hernán Araujo Román

cuando falta 1 minuto para cumplir el plazo de entrar el programa al aire la cuenta es hablada por el jefe de tráfico o emisión desde los 10 segundos últimos del comercial por terminar, es lo que llamamos, viene la cuenta, 10, 9,8,7,6,5,4,3,2,1 ¡al aire! Y ahí viene el manejo de la señal al aire del canal por el director de televisión que esta sacando ese programa en vivo, pero como los programas deben dar pase a los comerciales el director o el productor están controlando los tiempos de sus secuencias que deben coincidir con los que tráfico tiene en su pauta para coordinar tanto el paso a comerciales y el regreso del mismo a programa, y todo es con cuenta de los últimos 10 segundos.

En el caso de corte a publicidad será los 10 segundos últimos de la cuña del programa, y el regreso de la publicidad a programa será los 10 segundos últimos del comercial que esta por terminar.

PAUTA DE PROGRAMACIÓN

La pauta es el escrito detallado correlativamente desde las 00 hs hasta las 23.59 hs del día y así sucesivamente por cada día. Y en ella consta toda la programación que el canal ha definido, ahí se encuentra detallado qué programas son en vivo, cuales grabados, todas las tandas comerciales y promociones, y cualquier variación es comunicada con anticipación. Salvo algo especial, donde dejan su habitual programación dan paso a ese acontecimiento, caso cuando fue derribada las torres gemelas en Nueva York o las inundaciones en el norte del país, etc. En consecuencia, la programación de un canal es un trabajo que requiere mucho estudio, análisis, la combinación de factores de público, sus gustos, los económicos o financieros la infraestructura técnica, la promoción interna a través de la pantalla o externa a través de otros medios, el factor suerte, es decir la química que pueda transmitir el producto al aire harán que ese canal puedan denominarlo como antena caliente, sus programas tienen acogida por el público o espectador.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

GERENCIA DE TELEVISIÓN O PRODUCCIÓN

En algunas estaciones puede denominarse Gerencia de Televisión y en otras Gerencia de Producción y ambas tienen que ver con la organización, planificación, elaboración y el desarrollo de la producción.

Esta gerencia tiene la responsabilidad de producir y realizar los programas acordados en programación, son los encargados de establecer mecanismos de planificación, presupuestos y ejecución, hay un manejo administrativo dirigido a la especialidad de producción de televisión.

Cuando se aprueba un programa se hecha a andar toda una organización de personas, equipos al servicio de una idea, tema o historia cual fuese el caso.

La gerencia determina al productor y este al libretista o guionista y todo el enjambre de asistentes para consolidar el programa como al escenógrafo o escenógrafos para el diseño en planta de la escenografía y su respectivo costo para la construcción, como la designación del director de televisión que ya debe estar trabajando la propuesta visual y el ritmo y forma del programa con el productor, la designación del conductor o conductores, el diseño de la iluminación, la utilería, la sonorización, música, efectos, y por supuesto dependiendo del género del programa lo que sea necesario, permisos, canjes, menciones etc.

DESARROLLO DE LA IDEA

Una vez aprobado el programa, producción designa al productor, quien debe iniciar las etapas de producción. Lo primero es desarrollar la idea del programa mediante un libretista o guionista quien plasmará la idea y contenido del mismo de acuerdo a una estructura. A la vez debe trabajar con el departamento de escenografía para esbozarla, elaborar

Raúl Hernán Araujo Román

el casting para conductores, actores, diagramar las cuñas, créditos, el diseño de la iluminación, la utilería, la sonorización, música, efectos, etc., y sobretodo elaborar el presupuesto para su financiamiento.

TRABAJO EN EQUIPO

Producción debe asignar un director de tv para que se encargue de la realización. El productor tiene que trabajar de la mano con él, acordarán el estilo o forma (look, como se denomina ahora) del programa, la escenografía, luces, sonido, conductores, actores, etc., será de vital importancia para consolidar el programa.

Esta etapa de concretar en hechos lo pensado servirá a todo el equipo, cada quien sabrá de qué consta cada secuencia de programa y qué dinámica debe tener cada parte del mismo.

Cuando decimos equipo nos referimos a todos en conjunto, desde los asistentes de producción, y todo el personal que trabaja en los estudios y en el switcher, no olvidemos que un programa se hace en equipo y todos deben estar compenetrados con él. Para dar referencia a lo anunciado citamos nuevamente a Federico Fernández y José Martínez sobre el trabajo del equipo de producción, donde indican que se ajusta al tamaño y complejidad del programa. ***”En un primer momento, es habitual que la entidad productora, contando con un guión literario o con un esbozo más o menos desarrollado de la idea, encargue a un director de producción el estudio del proyecto al objeto de determinar el presupuesto aproximado que requiere su aplicación efectiva”***².

² *La dirección de producción para cine y televisión.* Federico Fernández Diez / José Martínez Abadía. Buenos Aires / Ed. Paidós Ibérica, S.A. 1996. P.52.

¿CÓMO SE REALIZA UN PROGRAMA?

Cuando llega la hora de salir al aire, es porque se ensayó y se adecuó, modificó o se mejoró algo de nuestra producción. Como regla debemos tener un libreto y una pauta del programa, esta es nuestra base, el director tiene el manejo de la continuidad en la grabación o en el aire, quiere decir que todo ha sido previsto de antemano, es el momento de la cuenta o ¡ejecución ya!, todo debe estar sincronizado, es como una sinfonía. Tráfico da el pase, como lo hemos comentado en la parte de programación, y switcher lo recibe e inicia su trabajo desde la cuña de entrada, dará su conteo para ir con estudios y de acuerdo a la estructura y género del programa se desarrollará cada secuencia con los participantes y videos (informes o notas), entre cortes a comercial y regresos de los mismos hasta el final del programa con sus créditos.

En estudios el trabajo es dinámico, las personas que intervienen deben desarrollar una capacidad de rapidez para que entren invitados, o algún conjunto musical, cantante, etc., y ubicar al público que asiste, porque el trájín de las cámaras se movilizan de acuerdo al ritmo del programa, si son entrevistas quizás estén en un solo sitio pero si es concurso o musical sí que va a existir un mayor movimiento y traslado dentro del mismo estudio.

Hay casos que muchos programas en el aire tienen un trabajo de postproducción producidos en el mismo switcher y es el director quien tiene que encargarse de esas mezclas. En otros casos se precisa ir a una isla no lineal para completar ese trabajo de postproducción que un editor se encargará de su acabado, en este caso es un trabajo de mayor precisión y paciencia por el tiempo que a veces toma.

De esa manera la gerencia de televisión cumple su papel de concretar un programa en video y audio, sea grabado o en vivo para la programación del canal.

GERENCIA DE COMERCIALIZACIÓN

Esta es la gerencia que permite que se solvente el mantenimiento de una estación de televisión, sin ella no se podría obtener los ingresos que genera la publicidad a través de la venta de programas y espacios publicitarios.

Ellos contactan clientes o agencias de publicidad para vender sus horarios que se dividen durante todo el día al cual les dan diferentes costos, de acuerdo al público o audiencia y rating. Un horario Prime Time (estelar), tiene mucho mas costo el segundo de duración que uno en horario de tarde o mañana, estos horarios son a las 20 horas, 21 o 22 horas.

Cuando se decide iniciar un nuevo programa, esta gerencia evalúa la posible venta a auspiciadores y determina que tanto le va a representar económicamente al canal el programa en el aire. Una vez evaluado o testeado, que es el término que se usa ahora, y que los auspiciadores se interesan, conforman una cartera de clientes y deciden ir al aire o hacer un piloto dependiendo de la estación.

En cuanto a las tandas por avisos sueltos, es decir publicidad unitaria durante toda la programación en el canal, todo se centraliza por esta gerencia y la comunicación es con gerencia de programación, quien recibe las órdenes de publicidad que indican los días y horas que debe ser puesto en el aire el comercial, y de ahí se arman los bloques de publicidad que se denominan tanda comercial.

Es por eso que todo producto audiovisual debe estar patrocinado con su auspicio comercial, los contratos y órdenes de publicidad deben ser cumplidos con suma exactitud en días y horas, la falla de esto ocasiona al canal serios problemas. Esta gerencia es compleja en sus acuerdos por la naturaleza del medio televisivo, hay diversas modalidades en sus

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

contratos como las coproducciones, canjes etc., que por ser este libro sobre dirección de televisión no ahondaremos mucho. Lo más importante es rescatar que sin esta gerencia ningún medio televisivo podría existir, es la fuente de ingreso económico, y serán otras gerencias como la financiera y la gerencia general las que controlen la inversión.

GERENCIA TÉCNICA

Es la gerencia que permite el sostenimiento de la infraestructura técnica. Los ingenieros y técnicos electrónicos son los responsables desde que se forma una estación de televisión de darle el proyecto técnico televisivo en su estructura técnica de funcionamiento desde la instalación del transmisor de acuerdo a la frecuencia que le ha sido asignada porque todo eso tiene importancia en la construcción de un transmisor, la ubicación del local y ambientes estrictamente técnicos al servicio de transmisiones y grabaciones, como departamentos de tráfico, estudios, controles de switcher, instalación de todo el sistema de iluminación en cada estudio, el sistema de sonido, módulos o islas de edición, en estos tiempos no lineales, tipos de switcher, acústica para el audio, y por último, con la llegada de la televisión digital, instalación de servidores de videos que se encuentran conectados unos a otros y facilitan el trabajo en la programación y producción de programas. Asimismo, equipos portátiles, microondas, satélites, unidades móviles, etc.

Como la tecnología en estos tiempos se ha sofisticado, esta área cobra vital importancia en los medios televisivos y con la entrada de este sistema digital el cambio e instalación de esta tecnología moderna será trascendental en nuestro país porque obligará a los medios invertir en equipos de alta definición que influirán en la calidad de la producción desde el color, la iluminación, el vestuario, las escenografías, etc., debido a la resolución electrónica de este sistema.

Raúl Hernán Araujo Román

En nuestro país todos los transmisores se encuentran instalados en el Morro Solar en Chorrillos, lugar que permite transmitir la señal electrónica hacia toda la ciudad y cubrir todo Lima. Para las partes alejadas y sobre todo con cerros se precisa de retransmisoras o parabólica satelitales fly away que la gerencia técnica tiene que prever. Su responsabilidad es mantener en funcionamiento el transmisor por ser el corazón o pulmón de la estación, sin él no hay programación al aire, luego proponer la marca de equipos a comprar; lo usual es una misma marca para todos los equipos, para encadenar el sistema; asimismo, compra de repuestos para el mantenimiento de los equipo en general y dependiendo de la envergadura de la estación, propone al grupo de ingenieros y técnicos.

Esta gerencia es un área también fundamental en el sostenimiento de un medio televisivo porque de nada nos serviría la calidad de nuestras producciones sino tenemos la calidad técnica en nuestras transmisiones, por eso la inversión en estos casos es enorme.

GERENCIA DE PRENSA E INFORMACIÓN

Toda estación de televisión tiene un departamento o gerencia de prensa, es inherente al medio, ningún canal puede eximirse del compromiso con la información o noticia. Los acontecimientos diarios son la principal razón, en una sociedad moderna y dinámica su presencia marca los hechos, sean políticos, económicos, policiales, sociales, deportivos, etc. Y en los momentos trascendentales como desastres, o acontecimientos especiales, elecciones, cambios de mando, fiestas patrias y todo lo que puede marcar a una sociedad nacional y mundial.

Por lo tanto la infraestructura periodística a cargo de periodistas profesionales al servicio de la noticia debe respetar una línea informativa transparente y responsable con su ética profesional, y para cumplir esta labor también el canal debe tener una adecuada infraestructura técnica

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

al servicio de la información, desde cámaras, editoras no lineales, microondas, satélites, internet y todo soporte interactivo y multimedia.

Su labor en muchos medios es de 24 horas de todos los días del año, salvo alguna fecha en especial, y sus emisiones noticiosas pueden ser de una vez al día, dos al día y hasta tres al día. Los principales medios televisivos tienen una emisión matutina desde las 6 a.m. hasta las 9 a.m., otra al mediodía y luego la principal a las 10 p.m. (ese es el aproximado, puede variar de acuerdo a la programación del canal).

Prensa debe cubrir al aire estos espacios noticiosos, y sus conductores serán los encargados de hacer llegar cada noticia a través de lecturas de texto previos al video que es la base de la información de la noticia; para ello como todo programa elaborará un libreto que llega a los conductores en papel y en pronter, pantalla que se ubica delante del lente de cámara y que permite que a través de una computadora hacerle llegar el texto a los conductores para que lo lean sin distraer al espectador; asimismo, en el control el director de tv tiene un libreto que sigue la lectura y lanza al aire el video correspondiente al texto o “gorro” que es la expresión usada en televisión. Por ser la información de naturaleza imprevista, los directores de prensa o responsables de la emisión periodística deben estar al tanto de cambiar una nota por otra dependiendo de lo importante o interesante que pueda esta significar al público y para el mejor cumplimiento de la información.

Como vemos, una gerencia de prensa de un medio televisivo tiene un rol y compromiso con su labor cotidiana, porque de cómo muestre o encare una información dependerá su veracidad, honestidad y transparencia de sus noticias y por lo tanto el respeto del público.

JORGE GRIPPA MUÑOZ

Por la importante experiencia del señor Grippa continuemos con la entrevista.

¿Cómo se inicia en la televisión?

Me inició en el año 87, con Hugo Rivas hacía un programa cómico que se llamaba Toffi y yo trabajaba en una productora. Esta productora le daba servicios al canal y yo vine como camarógrafo, iba y venía a la productora hasta que un día Hugo Rivas me dijo no quieres venir a practicar a América, claro sí me encantaría. Me llamó y de allí entré a América Televisión. Y de América he pasado por varios canales.

¿Cuál es su profesión?

Mi profesión es comunicador social, publicista. Yo estudié para ser camarógrafo, para ser sonidista, para ser director, estudié para ser luminito y me dije en una de esas tengo que enganchar. Entonces Hugo Rivas me dijo ven y vas a ser claquetero y yo le dije que es un claquetero, hay que hacer eso y allí empecé.

Hugo Rivas era productor del canal 4 o de una productora?

No, Hugo Rivas era un actor, Toffi, un gordito, con él se trabajó en “**Los Detectilocos**”, en “**La Máquina de la Risa**”, pero el canal le dio la responsabilidad de tener un programa propio, allí hicimos una buena química y me dijo oye ven acá. Estuve con él cerca de seis meses, más o menos.

¿Donde estudió?

Estudié en Inictel, estudié en una academia que se llama Tatel, estudié en la Universidad San Martín, estudié en España un curso de iluminación, estudié en la UPC y he seguido unos curso de especializados todo relacionado con la carrera.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cuál es su concepto de la producción de programas en la televisión nacional?

Yo lo que creo es que todavía estamos en pañales, si bien es cierto hemos salido ya, hacemos cosas importantes, todavía nos falta mucho. Nosotros en el Perú si bien es cierto fuimos fundadores un poco de las novelas y dejamos después de hacerlas y Televisa se llevó, porque vino en gobierno militar que no quería, estuvimos atrasados diez años, después hemos surgido, después vino lo de Montesinos, ya no había inversión publicitaria y recién otra vez hemos empezado, estamos remando, yo creo que nos falta, pero creo vamos por buen camino, hay buenas producciones en todos los canales.

¿Se ve tanto la parte de la calidad argumental o de composición, artística y la calidad técnica?

Sí que es fundamental y el sonido que hoy por hoy interesa un montón.

¿Por qué muchos programas son complacientes con lo chabacano y a veces lo vulgar? No estoy hablando del cuatro sino en general.

En general la televisión no es así, es algo con lo cual tenemos que luchar todos, eso es culpa del rating. Hay programas chabacanos y todo, como tú dices, que tienen rating y lo siguen teniendo y la gente lo sigue viendo y lo sigue viendo. No es que a uno le guste, hay gente que le gusta por eso tiene rating. Por eso digo que nuestra televisión tiene que ir cambiando. Tenemos que ir botando lo chabacano para darle calidad, si uno sigue alimentando con eso chabacano, el televidente sigue siendo, no surgimos, seguimos estancados allí, alimentandole de lo mismo que él quiere, por eso digo que nuestra televisión tiene que ir cambiando de a poquitos.

Lo importante es que ustedes tienen muy claro lo que significa este tipo de programas, saben que finalmente no deben seguir esa línea, pero por la cuestión comercial, deben seguir.

Efectivamente, por eso que le decimos que la televisión en ese sentido debe cambiar.

¿No cree que ahí la televisión debería cumplir ese rol, no en el sentido clásico de educar, sino ser un aporte para el espectador, para que pueda ir variando la óptica de las cosas?

Lo que tú dices es muy importante, tenemos que ir cambiando pero nuestra televisión abierta vive de los auspicios que es todo lo contrario de la televisión por cable. Tu veías programas como 3G por cable que era muy bueno, tu llevabas 3G a la televisión abierta, te aseguro que de repente no tendría rating, es un programa de calidad, es un programa bien hecho, tu lo pones en la televisión y no va a vender. Lo que tenemos que ver es, ok, que sea atractivo, bueno y que sea vendible, en este caso todavía tenemos esos programas chabacanos.

¿Cuanto incide la publicidad en la decisión de estos programas?

Bastante, bastante, tu puedes ver programas chabacanos y miras los comerciales digamos y vas a ver “por el gentil auspicio de” y empiezas a contar, uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete. Tiene siete u ocho auspiciadores por lo tanto hay una plata que entra al canal, no queda otra que dejarlo allí, todavía hay que ir cambiando de a pocos.

¿Cuáles son los procedimientos o pasos de la producción de los programas?

Primero hacemos una preproducción de por lo menos siempre un par de meses, en este par de meses, si fuese una teleserie buscamos a los actores, buscamos el perfil de cada uno, grabamos con cada uno cómo

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

queremos, buscamos las locaciones, buscamos el vestuario, buscamos el peinado que va tener, el maquillaje que va tener y comenzamos a ver cada uno de las locaciones, como tienen que estar diseñadas, para eso hay un ambientador, el ambientador comienza, a ver, aquí vamos a poner una cámara, aquí vamos a poner, ese es el proceso que hacemos en dos meses.

En estos dos meses se graban aproximadamente uno o dos capítulos, se editan se musicalizan como si fueran los capítulos que van a salir al aire y comenzamos a ver los errores, no le pongas esto, sácale esto, la música está muy baja, aquí tienes que poner mejor. Luego ya entramos a la parte producción, producción donde ya todo eso que ya hemos visto que está mal, está corregido y empezamos el trabajo.

¿Igual sucede con los programas musicales o de concurso, cómo sería?

Con los programas de concurso lo que hacemos es probamos todos los concursos antes en el primer programa para ver si son buenos, si al televidente le va gustar o no le va gustar. Cuando ya el programa está en marcha, ya está producido como los concursos se prueban antes de salir al aire, y muchas veces no se prueban, porque no se prueban, porque el auspiciador lo trae a última hora, porque el juego es del auspiciador. Ya aprendimos que el auspiciador no puede traer el juego que el canal tiene que hacer el juego. Tenemos una empresa que se encarga de hacer los juegos y el auspiciador viene y ve los juegos acá ya no esperamos que el auspiciador traiga porque ya nos ha ido mal. Bueno esos son los pasos que hacemos.

¿En lo que respecta al diseño visual, lo establece el director o el productor?

Lo establecen los dos, el productor le dice al director como lo quiere, el director plasma lo que el productor quiere y entre los dos conversan para que estén de acuerdo, no me gusta aquí, sí acá, vamos por acá.

¿Cómo se maneja los presupuestos de estos programas?

Los presupuestos los manejamos en base a lo que nos da el productor, el productor nos dice quiero esto, quiero el otro, toda la lista de cosas que lo plasmamos en un presupuesto. Comenzamos a hacer números y a partir de ello decimos, este presupuesto es por un año. Normalmente nuestros presupuestos es por un año, si hubiera una producción que viene en octubre, obviamente lo haremos a tres meses nada más.

Una vez que establecemos el presupuesto y vemos cuanto es asignado a cada uno de los rubros que son como 25 rubros, vemos cuanto nos cuesta el programa mensualmente y después el costo del programa como programa solo, si vemos que el costo es muy alto, hablamos con ventas y nos dice, oye el costo por programa que tu me estas mandando es invendible, no se puede vender, no recuperamos, hay que bajar presupuesto. Entonces empezamos otra vez a evaluar el criterio, baja aquí no, bajas acá.

¿Existe alguna característica de financiamiento en la producción de los programas, coproducción, canjes, menciones? ¿Cómo lo manejan?

Hay dos temas: uno son las menciones y otro son los canjes como canje de crédito final. Si digamos que una producción necesita vestuario, lo que hacemos es, establecemos cuanto cuesta y en que horario va este programa. Si este programa va en prime time, el crédito final cuesta mucho más y la mención cuesta también, un poco más que el crédito final lo que hacemos es, hablamos con la tienda que va hacer el canje y hacemos una factura contra factura, yo mando el IGV y el manda el IGV, el me manda la factura por el mismo monto y lo que hacemos es, Ok, yo te mando una factura tu me mandas una factura y ese es el crédito final que lo ponemos en pantalla que dura aproximadamente entre cinco y seis segundos.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Si fuera mención igual, o sea, entablemos cuanto cuesta esa mención en ese horario, si es prime time cuesta mucho más que otros horarios y quien va decir la mención, si la mención lo dicen las modelos, por decirte, tiene un costo, si la mención la dice Matias Bivrio, tiene otro costo. Estos simplemente son menciones de agradecimiento no hacemos menciones de Bambos, Ripley o Saga porque son cliente tradicionales y que invierten una tanda de publicidad en el canal, con ellos no hacemos canjes ni crédito.

¿Quiere decir que esto va en función del vestuario, el peinado los zapatos?

Básicamente a las necesidades de la producción. Producción me dice, Jorge: va venir un grupo musical y este grupo musical no tiene instrumentos, necesito de una casa musical conseguir instrumentos, es una necesidad de la producción. Comenzamos a buscar y allí sí viene el tira y jala, muchas veces la casa musical te dice, yo te doy pero el costo que me pones en el crédito es muy alto para mí y cuando yo te doy mi factura contra factura yo pierdo, bájame un poco y como es una necesidad de la producción tratamos de bajarle un poquito al crédito final.

¿El canje va siempre en función a un crédito?

El canje va siempre en función a un crédito o a una mención, según el requerimiento del cliente, el cliente dice ya no quiero, quiero una mención.

¿Cree que las producciones de antes cuidaban mejor la forma y el contenido del programa?

Totalmente. Antiguamente la televisión se hacía con tres o cuatro persona. El director, el productor, el coordinador de piso y un asistente más y hacían maravillas, yo he podido ver que hacían cosas muy

Raúl Hernán Araujo Román

creativas, no eran cosas chabacanas como las de ahora. Hoy tenemos un equipo de producción, a veces cuando vienen las producciones tenemos cerca de 14 personas, ¿catorce personas para qué? No, es que tengo, productor ejecutivo, coordinador de producción, coordinador de exteriores, hay más coordinadores que nadie. Yo creo que la televisión antiguamente era mucho mejor que la de ahora, ahora es mucha tecnología y perdemos un poco la inocencia que tenía la televisión de antes.

¿Cuándo menciona al coordinador de piso se está refiriendo al coordinador de televisión?

Efectivamente, el coordinador de televisión, lo que pasa que ahora las producciones que vienen consideran coordinador de televisión y ¿cuál es su función? no, él ve toda la parte visual. Por eso ahora le han puesto eso, ya no es coordinador de televisión sino coordinador de piso o jefe de piso.

Nosotros sabíamos que un coordinador de televisión era el brazo derecho del director

Claro, hoy el coordinador del piso es el brazo derecho del director.

¿Cómo considera la profesión de director de televisión en estos momentos?

Muy importante, yo creo que es muy importante. Creo que el director de antes tenía más peso en la producción, cosa que ahora, no es que lo han dejado sino que como la producción ya ha asumido con más gente esa responsabilidad que tenía el director. Antiguamente teníamos a un Maquilón De La Fuente Chávez, un Carrizales, tu mismo o sea que tenías más funciones en la producción, hoy la producción tiene su gente y el director el día de la grabación recién lo ve, antiguamente

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

no, antiguamente el director era parte de la producción, hacían cosas juntos, coordinaban cosas juntos. Hoy no, llega el día de la grabación, “Buenas tardes, aquí está el libreto, aquí está el guión” casi ni se ven.

Conversando con camarógrafos, coordinadores o sonidistas, todos coinciden ¿qué pasó con el director que lo han operativizado?, cree que ahora está dentro de Operaciones?

Si es cierto, lo han operativizado totalmente. Como te digo el director está en su lugar. El productor llega una hora antes, en ciertos casos, le dice: “Toma, aquí está el libreto”, lo leen juntos a esa hora y a grabar. Antiguamente no, tú mismo lo puedes saber, eran reuniones y reuniones. Cuál va ser el diseño de la producción, cómo va ser el diseño de las cámaras, cuál es el look que le vas a dar, hoy no.

¿Esto considera que está pasando en el Perú o en el extranjero se respeta y se mantiene esa línea?

En el extranjero todavía se respeta esa línea, estuve en México, Colombia, Ecuador, el director tiene parte fundamental, está en todas las reuniones y el director no tiene tantos programas o sea tienen varios directores. Hoy por hoy aquí en el Perú, un director hace seis programas o cinco programas es, imposible, lo hemos operativizado.

¿Por qué crees que ha ocurrido esto acá?

Por presupuesto, totalmente.

Normalmente en nuestro país todo pasa por el presupuesto me parece ¿no?

Muchas cosas pasan por el presupuesto.

¿En estos últimos tiempos los productores se irrogan la función de dirigir al director?

Sí, desgraciadamente si.

Teniendo en cuenta que los productores muy poco y alguno ni siquiera se han sentado en un switcher, ¿no es cierto?

Antes para ser director tenían que ser coordinador de televisión, ser brazo derecho del director, pasar por varias cosas y recién te sentabas en un switcher y primero te daban la misa, siempre que era con dos cámaras y punto, después pasaba a hacer otro programa, el noticiero, que es un poco más tranquilo y después ya pasabas a hacer los programas de show y los programas en vivo. Hoy no, hoy es como tu dices, el director viene, se sienta, poncha ya ok. Vamos a grabar, entonces se ha perdido eso.

¿Cuál es el límite de un director y de un productor, es decir hasta donde van cada uno?

El productor tiene toda la idea en la cabeza, en nuestro caso el director tiene que ir de la mano con el productor y eso es lo que tratamos de hacer, el director en nuestro caso pertenece a producción y no a operaciones como en otros canales. Lo que hacemos es buscar al director adecuado para esta producción. Yo se que esta producción le va bien para un determinado director y se juntan, si bien es cierto el productor tiene un 60 por ciento, el director tiene un 40 por ciento hasta un 45 por ciento por decir. Parte del éxito de un programa es del director también.

¿Se siguen haciendo los ensayos en seco?

Sí, sí mantenemos, sí mantenemos esa línea.

¿Cuál es el proceso que sigue un programa grabado al llegar a emisión o trafico?

Lo que hacemos nosotros. El programa está terminado, el programa va al jefe de emisión, este jefe tiene a su cargo tres o cuatro personas

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

que revisan el video, lo revisan todo, completo, no lo serchean*, es decir no lo avanzan, sino que tienen que verlo completo, para ver si hay un error en la musicalización, un error en el video y audio, hoy ocurre poco pero puede haber, puede haber saltos de edición y si no hay saltos de edición, después va a tráfico y tráfico revisa volúmenes, video y todo lo demás.

¿Cuando llega la pauta a tráfico cuál es el criterio de esa pauta, de donde sale esa pauta de programación?

Sí, de programación. Nosotros tenemos la programación una semana adelantada, nosotros ya sabemos qué va pasar la próxima semana. Lo que hace programación es hablar con el gerente general, en este caso que es el jefe de programación y ven la programación, revisan la programación, chequean cada uno de las horas y revisan cada uno de los materiales. Todos estos materiales van al jefe de emisión o jefe de tráfico, este jefe de tráfico ordena la programación por números, es decir el capítulo del Chavo es el capítulo 532, el de la novela es 534, porque tienen un código y ese código va puesto dentro de lo que nosotros llamamos servidores. Todo es computarizado, y estos videos van a la computadora, son bajados y son emitidos. Eso más o menos es nuestro trabajo.

¿O sea ya todo está dentro de un servidor y sale a través de la computadora?

Y sale a través de la computadora, de todas maneras ese video o como disco duro, lo tiene el de control maestro.

¿Igual ocurre con la publicidad y las promociones?

Igual, todo está metido en un gran servidor y este servidor, el que está encargado de las tandas publicitarias, ha editado estas tandas

* Visualizar rápidamente.

Raúl Hernán Araujo Román

publicitarias y lo ha puesto en este servidor, la gente de promociones ha editado sus promociones y lo ha puesto en este servidor y el jefe de emisión ordena las promociones con los comerciales, con la publicidad. Nosotros, para que provincias pueda poner su propia tanda publicitaria, ponemos el logotipo de América Televisión, después del logotipo de América Televisión vienen una o dos promociones, esas dos promociones muchas veces no se ven en provincias porque son puestas por los comerciales de provincias.

¿Qué pasa cuando por esas cosas no sale una publicidad, puede ocurrir?

Puede ocurrir, puede ocurrir lo que hacemos es hablar con auspiciador. Primero hay que reponerle esa publicidad, por única vez, es decir si fuera un partido de fútbol y su publicidad no salió, hay que devolverle la plata, no hay otra porque el cliente te va decir en ese partido y sólo en ese partido sino no sale por A o B motivo hay que devolverle la plata.

¿En otro caso, pasa en otro horario más una bonificación?

Existe eso, sí, si el programa es continuo y seriado se le dice: “Oye, no ha salido tu publicidad, hoy te voy a poner tu publicidad y te voy a bonificar”. Se bonifica y no hay ningún problema.

Puede precisar, ¿los objetivos de esa programación lo delinea exclusivamente el gerente general como lo decía al principio o es porque tiene un formato establecido desde más arriba?

No, lo establece el gerente general que en este caso es también el gerente de programación. Siempre hay el gerente general y el gerente de programación en nuestro caso no, tenemos gerente y gerente de programación.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Y los dueños y los accionistas no intervienen?

No, no intervienen, en verdad no intervienen.

¿Hay total independencia?

Hay total independencia en cuanto a la programación, si me hablas de prensa, hoy prensa en América Televisión tiene un comité ejecutivo y prensa se maneja totalmente independiente. Hay un gerente de informaciones que establece un vínculo con el gerente general solamente por algunos temas, pero el gerente general no interviene en la línea política ni en la línea editorial.

¿Quiénes integran este comité ejecutivo?

Lo integran parte El Comercio, parte La República y otras personas más.

¿Tiene alguna anécdota?

Como anécdota, el programa Triki Trak, con Luis Ángel Pinasco de conductor, estábamos totalmente en vivo y se cruzó su hija de Luis Angel Pinasco, Kiara, obviamente se cruzó detrás de Luis Ángel Pinasco la gente lo vio. “Agarren a la niñita, agarren a la niñita, quién es esa niñita”. Nadie sabía. Primera vez que venía, tenía tres o cuatro años. Sáquenla. Volvió a pasar, se volvió a cruzar hasta que Luis Angel la cargó y Luis Angel presentó a su hija. Nos miramos las caras, menos mal porque a partir de allí la niñita se convirtió en parte del programa. Es una anécdota que siempre me acuerdo.

Y otras de las anécdotas que me acuerdo es del noticiero América Hoy. Estaba Arturo Pomar, estábamos en vivo, plano abierto y detrás de la escenografía se paró un camarógrafo que se había quedado dormido detrás de la escenografía y salió al aire y este camarógrafo se estiró además o sea estaba con sueño y qué sé yo, y agarró se levantó e hizo un bostezo grande y recién se dio cuenta que estaba en vivo y se fue del trabajo.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Qué puede agregar, que puedes decir que aportar más al final de esta entrevista?

Yo puedo aportar que esta es la carrera más linda que hay porque todos los días ocurre algo diferente. No es una carrera monótona, es una carrera que te trae como tristeza y alegrías, todos los días ocurre algo totalmente diferente por eso le digo a la gente que si le gusta esta carrera que la aprovechen y que le gusten.

¿Cuando dices horario Prime Time es cuando se refiere a horario estelar?

Horario estelar que en algunos canales es de 7 a 10 de la noche y en otros de 8 a 10.

¿Por qué establecen esa diferencia?

Porque es el horario que más televisores están prendidos y más gente está viendo televisión.

¿Eso te lo ha dado el rating?

El rating y todo el estudio

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

DÓNDE Y CON QUIÉN TRABAJAMOS

En cualquier estación de televisión del mundo será necesario: los estudios de TV, el control maestro, las islas de edición para la postproducción, personal especializado, sin lo mencionado no habría realización.

Hagamos un repaso en cada uno de estas áreas.

ESTUDIO DE TV: EQUIPOS Y PERSONAL

El estudio es el espacio adecuado y con características específicas para grabar o emitir un programa. Todo estudio debe tener un ciclorama o sin fin, porque la pared con el piso no debe terminar en ángulo recto, debe terminar en curva que forma un sin fin que permite la perspectiva la profundidad. Así como lo cita textualmente Miko Viya en su libro El director de televisión³: ***“El estudio es un lugar diseñado, construido, equipado y destinado para elaborar o producir programas de televisión en condiciones ideales”***. Nos hace referencia que este debe tener dimensiones especiales para la construcción de escenografías o habilitadas a cada tipo de producción

La altura es muy importante para la ubicación de los instrumentos de iluminación, normalmente en nuestro medio son de 8 o 10 metros, en otros países se sobrepasa esa medida, por la construcción de la escenografía y por los encuadres de las cámaras y en muchos casos por los asientos o plateas que sirven para el público que asiste o participa en cada programa.

En nuestro medio en la mayoría de estaciones la ubicación de instrumentos de iluminación en la parrilla de luces, se hace por medio de escaleras con ruedas que permite a los luminotécnicos trasladarse

³ *El director de televisión*. Miko Viya. México D.F. Ed. Trillas 1994. P. 35

Raúl Hernán Araujo Román

de un punto a otro de la parrilla para instalar los equipos de luces, aun no tenemos el sistema de iluminación computarizada, como en otros países.

De igual forma las escenografías se arman en los estudios de acuerdo a los turnos de grabación de cada programa.

En los estudios encontramos a los talentos, al personal operativo y de producción, las cámaras, jimmy jib, steadycam, micrófonos, monitores, parlantes, y el sistema de iluminación ubicado en las parrillas.

El estudio es el centro de todos los acontecimientos de los programas a emitir o grabar y las personas que se desplazan deben dominar el lenguaje propio del lugar, no cruzarse por cámaras, los talentos respetarán sus ubicaciones o lugares frente a cámaras, cuando estén en el aire solo dirán lo marcado por el libreto o pauta, sus expresiones y gestos deben respetar la interlocución con el público.

En entrevistas, presentaciones, noticieros o de ficción debe guardarse silencio absoluto de quienes se encuentran detrás de cámara.

En un programa concurso, musical, en donde interviene público o instrumentos musicales, a pesar de la algarabía propia del género del programa, aun así el personal detrás de cámara debe guardar la cordura y solo limitarse a sus tareas.

El único en el estudio encargado de dar indicaciones sea por señas o voz de mando antes de iniciar el programa o los cortes comerciales es el coordinador de televisión, quien es el brazo derecho del director; es la persona que dispondrá la salida y entrada de los invitados, indicará con que cámara se inicia o cuál tienen que mirar los talentos, dar la cuenta regresiva de una cuña o video, él le prevé al director cualquier circunstancia a suceder.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Las cámaras son los instrumentos esenciales sin ellos no habría video, deben estar ubicadas sobre un trípode que permita su traslado a través de dollys de acuerdo al requerimiento del director. Actualmente las cámaras son livianas y operables, lo que permite ubicaciones privilegiadas para captar cualquier acción y los responsables de esa eficiencia al servicio del lenguaje visual son los camarógrafos, profesionales del dominio operativo de la cámara, pero lo más importante del dominio del lenguaje visual, es su creatividad y estética, deben estar muy desarrolladas al servicio del producto visual final.

Los asistentes o auxiliares de cámara deben ser personas especializadas que conocen la instalación y manejo operativo de la cámara; en nuestro país es común que los asistentes o auxiliares pasen a camarógrafos como una forma de ir evolucionando. Esta especialidad es pasajera en nuestra realidad a causa de que no existe una industria televisiva donde se haga profesión y la remuneración permita vivir de ella, y es obvio que se quiera escalar por razones económicas, lo cual es bueno. Pero muy bien una industria puede estamentar o profesionalizar este tipo de funciones, porque el que viene muchas veces no lo toma con la atención debida del caso.

Los micrófonos, la otra parte esencial del audio que permite la complementación del video, es el área del dominio del sonidista en el control y el microfonista en el estudio.

En el caso de microfonistas es algo parecido, el conocimiento de micrófonos, líneas de audio, la forma de instalarlos para un género de programa es necesario que tenga dominio y experiencia.

Uno de las funciones más importantes en el estudio de TV es el coordinador de televisión como hemos señalado líneas arriba, y hemos creído conveniente hablar con un encargado y conocedor de esta función, el Sr. Carlos Llamas, quien por muchos años en medios como

Raúl Hernán Araujo Román

el canal 5, 13, y productoras se ha desenvuelto en esta labor, una labor que en estos tiempos, como mucho de nuestros entrevistados manifiestan, se va perdiendo. La presencia de un coordinador de televisión o coordinador de piso es sinónimo de garantía, de orden y respeto en el set y es el que mantiene alerta al director de todo lo que pasa en el estudio; el coordinador de televisión debe tener un amplio dominio del desplazamiento de la gente, cámaras, micrófonos, escenografía, iluminación y todo lo referente al tránsito en el estudio.

CARLOS LLAMAS VILLANUEVA

Con el transcurso del tiempo, esta especialidad se ha venido a menos y son muy pocos los exponentes de aquellos clásicos coordinadores, entre esos está el señor Carlos Llamas Villanueva que como otros mantuvo las características arriba señaladas de un verdadero coordinador de televisión. Leamos su testimonio.

¿Cómo se inicia como coordinador de televisión?

Me inicié como auxiliar en 1964 al lado del coordinador José Terry, sobrino de Alberto Terry, en Panamericana Televisión a donde llegué por intermedio de Ricardo Tosso en 1962. Para ascender a coordinador tuve que pasar un examen que consistía en hacer en vivo el noticiero El Panamericano que era conducido por Humberto Martínez Morosini y Ernesto García Calderón.

Al pasar exitosamente la prueba, fui coordinador de los programas: “Festival Cristal de la Canción Criolla”, “Bata pone el Mundo a sus Pies” y el “Show de Tulio Loza”, luego vinieron “La Tuerca” y “El Tornillo” que se convirtió después en “Risas y Salsa”, también trabajé en “Trampolín a la Fama” donde permanecí 24 de los 28 o 30 años que permaneció en el aire.

En las novelas, donde aprendí mucho, mi maestro fue el director de televisión y director escénico, César Ceferino Pita quien dirigía y actuaba. También trabajé con Mario Rivera, Ricardo Roca Rey y con el director argentino, Martín Clutet que vino para hacer “Me llaman Gorrión”. Sus enseñanzas fueron importantes sobre todo en el uso del mobiliario y los tiros de cámara.

En esa época, ¿cuáles eran las características en la labor de un coordinador?

Tener mucha voluntad para hacer las cosas. A mí me gustaba estar

Raúl Hernán Araujo Román

detrás de las personas que sabían más que yo para aprender y hacer bien mi trabajo. En aquellos años habían coordinadores como: Alfonso Maquilón, Moisés Chiock, Pepe Terry y César Ceferino Pita, entre otros.

Al lado de ellos aprendí a tumbar los cartones y fotos que era un trabajo donde se tenía que tener rapidez, el director te decía: “Tumba la uno, tumba la dos, tumba la tres, tumba la cuatro”. Allí la tenías que tener bien puestas y demostrar que podías ser un buen coordinador. En aquel tiempo, el coordinador era una persona muy respetada, era el jefe de piso porque tenía que ver con los camarógrafos, los luminitos y el booman.

¿Qué otras condiciones tenía que tener el coordinador?

Los coordinadores hacíamos todos los pedidos, cuando hacía novelas me daban un libreto, los desglosaba y sacaba copia para utilería, maquillaje, facilidades, escenografía y vestuario. A continuación se hacían los pedidos para todos los que intervenían en la producción, era una labor titánica lo que hacía el coordinador.

¿A qué atribuye que en los actuales programas de televisión ya no se ve la presencia del coordinador?

Desgraciadamente la labor del coordinador “se ha venido a menos o se ha maleado” a raíz del surgimiento de las facultades de Ciencias de la Comunicación de donde salían como practicantes pero ingresaban al canal como asistentes de producción y se atribuían el tener más autoridad que el propio coordinador pese a que el trabajo era el mismo.

¿Cómo debe tratar el director de televisión a su coordinador?

Tanto el director, en el switcher, como el coordinador, en el estudio, deben ser personas íntimamente relacionadas en el trabajo, es decir tienen que ser “uña y carne”, sino es imposible el trabajo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿En qué consiste aquello que llamas “uña y carne”?

Lo que dice el director tienes que hacerlo en el estudio y ayudarlo. La comunicación tiene que ser constante, si te dice: “Va a la derecha”, va a la derecha. Si te dice: “A la izquierda”, va a la izquierda. “Sale por el medio”, sale por el medio. ¿Por donde entra? “Por cámaras”. Todo tiene que estar perfectamente coordinado para no patinar.

Martín Clutet cuando grababa la novela “Me llaman Gorrión” refería que luego de hacer la marcación muchas veces le dejaba al coordinador para que chequee el ensayo de los actores o adelantara lo que se ha coordinado, ¿esto era así cuando trabajabas?

Martín Clutet fue muy sincero conmigo cuando trabajé a su lado y reconoció mi labor cuando me dijo que le había demostrado que era un buen coordinador porque le marcaba de acuerdo al libreto. Pese a que había un script, yo marcaba hasta la ropa que llevaba el actor en cada capítulo, así como las escenas que se grababan en exteriores.

¿Ha tenido la oportunidad de hacer “Villa Twist” con Kiko Ledgard?

Claro, el programa era con Kilo Ledgard, Regina Alcóver y Antonio Salín. También hice “Haga Negocio con Kiko”, el “Show de Pedrito Rico” y “Risas y Salsa”, entre otros.

¿Cómo era la producción de los programas “Bata pone el mundo a sus pies” y “Villa Twist” quienes eran los productores, cómo lo hacían?

“Villa Twist” lo hacía Kiko, él llevaba todo, había un script, había una secuencia que entregaba al director y al coordinador y nosotros poníamos lo que se necesitaba en el estudio.

¿Ese programa era de concurso, juegos y películas de dibujos animados?

Claro que si.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Usaba libreto Kiko?

No, que yo sepa no usaba libreto.

¿Qué programas usaban libretos en ese tiempo?

“Bata pone el mundo a sus pies” usaba libreto.

¿Qué tipo de libreto era?

No recuerdo pero “Bata pone el mundo a sus pies” era igual que la “Tuerca y el Tornillo”, programas cómicos. El programa que conducía Pablo de Madalengoitia, “Helen Curtis pregunta por 64 mil soles” no recuerdo si tenía libreto.

¿El Show de Pedrito Rico era musical neto?

Si era musical neto.

¿Había un conductor y presentador?

Sí, él venía de España, grababa y luego se iba. Era semanal.

¿Tenía libreto?

No, era secuencia de musicales, pero donde sí había libreto y con secuencias era en “Cancionísima”, Hugo Fernández era el director.

¿Por sus características, algunos programas tenían secuencias mientras que otros sí tenían libretos?

Sí, se respetaba eso.

¿Actualmente los programas ya no usan libretos, al parecer sólo manejan pautas, es así?

Sí, pero el último programa cómico que he hecho, el que tenía Mauricio Diez Canseco, mas conocido como “Brad pizza”, sí tenía libreto.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Me refiero a programas como “Enemigos íntimos” de Beto Ortiz y “Habacilar”?

Esos no tenían nada al igual que el programa de la Chola Chabuca, ocurría lo mismo con “Habacilar”. Por desgracia también hice “La movida”, el programa de Jeanet Barboza que fue uno de los más malos “que maní crudo”, no tenía libreto y lo peor de todo es que las secuencias estaban mal hechas.

¿Crees que los actuales productores respetan las funciones de realización y dirección?

Creo que el único que respeta es Efraín Aguilar.

¿Por qué?

Por el éxito que tiene “Al fondo hay sitio” donde se nota que hay libreto y se respeta y se hace respetar a los actores, pero hay otro caso, fue el de “Los chistosos” con Guillermo Rossini, Fernando Armas y Hernán Vidaurre que pese a no tener libreto es bueno y tiene acogida debido al buen manejo que ellos mismos realizan en el programa. Las noticias que leen son su propio libreto.

Ud. que ha trabajado en los años sesenta con productores y directores, ¿antes el director era considerado como productor?

Sí, era el caso de Carlos Barrios Porras que se desempeñaba como director y productor, en esa época realizaba novelas.

¿Cuándo llegó a la televisión encontró a productores similares a los actuales o simplemente el que manejaba todo era el director?

No, no había eso, no se podía permitir eso, ni hablar, por eso te digo que ahora a raíz de las facultades de Ciencias de la Comunicación se ha venido todo abajo, antes se respetaba al director.

Raúl Hernán Araujo Román

Ahora para hacer un programa de televisión hay de 20 a 30 personas, no te miento y no sabes quienes son, a cada una de ellas le dan una secuencia: el concurso de baile, el concurso de la pelota, quien baila mejor la cumbia o el huayno.

Estas personas son las que manejan los programas en la actualidad y encima de eso te quieren mandar. El director escénico marcaba las tomas y el director las corregía, si había que hacerlo, tenía toda la autoridad para ello.

En aquellos años no había efectos, si había que tocar una puerta nosotros lo hacíamos con una tablilla, para el ring del teléfono teníamos un timbre. Todo lo hacíamos en el estudio, hoy el estilo es diferente, se ha avanzado mucho.

En nuestra televisión se ha perdido la disciplina y organización que se tenía antes, ¿cuál es tu punto de vista?

Es verdad lo que dices, se ha resquebrajado mucho la disciplina porque los propios ejecutivos de los canales lo han permitido, existe un relajo total.

Antes se respetaba mucho al coordinador, era quien daba la pauta en el estudio, el conductor no tenía porqué entrometerse en su tarea, ahora ocurre todo lo contrario, resulta que los conductores son los que dan las órdenes, es el caso de Gisela Valcárcel y Jeanet Barboza y otros. Cuando se ha visto esto en la televisión ¡Dios mío cuando!

Los conductores eran conductores y nada más, sólo se preocupaban de hacer bien su papel y esperar que el coordinador les de la señal.

¿De qué manera el gobierno militar perjudicó la televisión?

Todo se tenía que hacer de acuerdo a las disposiciones que emitía la

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

toda poderosa Oficina Central de Información del Gobierno. Se tenía que hacer lo que los militares ordenaban. Se perdió la espontaneidad, se perdió todo. Esa creatividad que existía antes, todo se perdió a raíz de eso, por ejemplo cuando ellos querían un programa criollo se tenía que hacer de acuerdo a sus pautas. Los militares se rodearon de artistas, poetas y trotamundos como Diego Mariscal y César Calvo, entre otros, que de televisión no sabían nada.

¿Tanta influencia tenían en el gobierno militar?

Ellos le metían la idea a los milicos y los milicos hacían lo que ellos decían. Ya nada fue lo mismo.

¿Desde el momento que se creó Telecentro, que juntó a todos los canales, se perdió la competencia?

Sí, porque igualó la programación de todos los canales: cuatro cinco y siete. No había diferencias.

Esta confiscación de los medios del gobierno militar, habría dado lugar a que Genaro Delgado Parker cambiara su óptica, ¿cómo era en esa época?

Genaro siempre fue una persona muy hábil y con mucho olfato en la televisión, conocía el negocio, no escatimaba dinero para contratar a artistas y gente que le interesaba. Apostaba a ganador, lo demostró con Gisela Valcárcel que hoy es una diva. Un día le dijo a Alberto Terry: “Mira vamos a poner a la loca está a que haga, Aló Gisela” cuando la propuesta era con Camucha Negrete.

En un inicio, Genaro era una persona muy soberbia, pero luego fue cambiando poco a poco. Su actitud estaba muy lejos de no querer pagar a la gente, como se le conoce hoy, porque en esa época el sindicato era muy fuerte y sobre todo porque a su papá no le gustaba que la gente tuviera problemas en el canal.

Raúl Hernán Araujo Román

Genaro era el que solucionaba los problemas económicos con el sindicato, era el último que daba el visto bueno, mientras que su hermano Héctor se encargaba de la publicidad del canal. Su hermano Manuel tenía otro cargo.

A Genaro no le importaba perder dinero en esa época, como ocurrió durante las eliminatorias de un mundial cuando contrató y trajo para la selección a jugadores como César Cueto, Guillermo La Rosa y José Velásquez, que jugaban en el extranjero, pero nos eliminaron en la primera ronda y Genaro perdió mucha plata.

¿Genaro fue un hombre emprendedor en la televisión?

Sí, hasta hoy no ha salido un broadcaster como él, no hay uno de sus características.

¿Los programas que se producían en esos tiempos eran creados aquí o eran copias de la televisión extranjera, como ocurre hoy?

Programas como “La Tuerca”, “El Tornillo” y “Risas y Salsa” eran copias de Argentina al igual que “Aló Gisela” y productores como Delfor, Corneta y los hermanos Guillermo y Fernando Guille llegaron para trabajar en nuestra televisión.

Me refiero a los programas de 1962 y 1963 como “Villa Twist” ¿eran creaciones peruanas?

“Villa Twist”, “Bata pone el mundo a sus pies”, “Pablo y sus amigos”, “Helen Curtis pregunta por 64 mil soles” y “Cancionísima” eran producciones genuinamente peruanas, pero “La Tuerca” y “El Tornillo” eran libretos traídos de Argentina y adaptados aquí. Uno de los encargados de traer estos libretos, para Panamericana Televisión, fue el famoso Ratón Rodríguez, los vendía por “un chupo de plata”.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Volviendo al tema del coordinador, quienes otros habían de su nivel, ¿cuántos han quedado o se han retirado?

Te puedo mencionar a Edgar Villegas “El machacón”, Jorge Caballero, Roberto Bocanegra, en sus inicios, Samuel Granda, Alejandro Puertas, fallecido y Javier Vela que en paz descanse.

¿En el cuatro también habían coordinadores?

Claro, estaban los hermanos Álvarez, Mario y Jorge, “Zapallito” Mamani, Miguel Mejía, Antenor Vallejos cuando se inició como coordinador, Sernaqué, Lalo Archimbó y Marcos Vinelli.

¿En el siete?

Me acuerdo de Oscar Meza, Enrique Armas, Ernesto Otiniano. Guillermo Flores. En el canal 2 se encuentra hoy el famoso “Cachito” Pomar.

¿Él se ha quedado con la escuela?

Sí, él es el que se ha quedado con la escuela de los verdaderos coordinadores. Ahora es al único que lo puedo relacionar con la televisión de la época.

¿Hoy ha visto a jóvenes que reúnan condiciones para ser coordinador?

Al salir de Panamericana, no he visto a nadie con las condiciones para ser coordinador. Para este cargo hay que tener la suficiente capacidad para manejar a la gente, tienes que saber en qué momento los aprietas y en qué momento no y brindarle facilidades. Ellos tienen que saber que el coordinador es el jefe de estudio, hoy se ha perdido todo eso.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Antes cuando se hacía un programa se tenía la puerta del estudio cerrada, se mantiene esta costumbre?

Es que no hay como hacerlo porque no hay cerrojo, antes sí se cerraba la puerta, se prendía el foquito en el aire y nadie entraba. Hoy no puedes cerrar porque te impiden los cables de las cámaras y los cordones de los micrófonos.

Hoy se estila que los productores se encuentren mayormente en los estudios, ¿antes cómo era, se encontraban en los estudios o en el switcher?

El productor siempre estaba en el switcher y no tenía porqué andar por el estudio.

¿Es cierto que en esos tiempos, el coordinador podía sacar al gerente o a algún ejecutivo que se aparecía en el estudio en plena grabación?

Nosotros sacábamos a Genaro del estudio porque quería hablar y gritar yo le decía: “No, un momentito estamos en el aire, Genaro por favor” y salía. Así lo sacábamos del estudio porque el coordinador era la persona que mandaba en el estudio y Genaro lo comprendió así. Hoy bajan, entran y hacen lo que quieren, no hay respeto.

¿Has estudiado o su formación fue en base a la experiencia?

La mejor universidad que he tenido, en los 48 años que permanecí en la televisión, ha sido Panamericana Televisión, que incluso me permitió seguir un curso de dirección y producción de televisión a través de un convenio con la Universidad de Lima. Ello fue posible porque Genaro donó equipos a dicho centro superior de estudios.

En la época de Telecentro, también seguí otro curso de dirección y producción a cargo de la especialista americana, Anita Dallas. Igual-

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

mente la red O'Globo de Brasil vino a dictar un curso para la producción de novelas.

En mi larga carrera también realicé la función de director, he ponchado Buenos Días Perú, Panorama, la Santa Misa, el Cabe y los mítines de Vargas Llosa cuando fue candidato a la presidencia.

¿Cuáles han sido los géneros de programa que ha coordinado?

He hecho de todo, novelas, programas cómicos como “Risas y Salsa” y “El Tornillo”, el “Show de Tulio Loza” y eventos especiales como “Miss Perú”, entre otros.

¿Hizo programas musicales y de concurso?

Claro, musicales y de concurso como el Hit de la Una, inicialmente conducido por Fidel Ramírez Lazo y luego por Enrique Maluenda, también hice el “Hit de la Noche”.

¿Tenía algún patrón de trabajo para programas como novelas, musicales, noticieros dentro de su función como coordinador?

Sí, con respecto a los musicales, que eran fáciles de hacerlos, se grababa con el cantante que venía y punto. Para las novelas tenía otro patrón de trabajo, debía seguir las indicaciones del libreto y marcar de acuerdo a lo hecho por el director y el director escénico.

Los programas cómicos también eran fáciles porque únicamente debían seguir los pasos de las letras ya que la mayoría de humoristas no respetaban el libreto. Hacían lo que se les venía a la mente.

Todos consideran una cuenta regresiva, ¿cómo era la suya, cómo empezaba?

Mi cuenta era de 15 para abajo.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Qué tipo de señales tenía para marcar y qué cosas marcaba como coordinador?

“En el aire prevenidos”, con la mano arriba y “prevenidos”, bajaba la mano cuando salíamos al aire. Para grabar las novelas, muchas veces seguía el libreto al pié de la letra, inclusive les daba la señal a donde debían moverse, para aquí para allá, detrás del mueble. Viendo mi trabajo Elías Roca me decía: “Que bien te llevas con los actores, tu los sabes guiar.

¿Cuando era un programa en vivo cómo eran sus señales tomando en cuenta el tiempo?

Quando había necesidad de que se alargara, con las manos estiraba hacia los costados y cuando debían apurarse, cortaba con los dedos como tijera.

¿Tenía también que avisar al director para que no saliera “ponchado”?

Claro, me ponía de acuerdo con el director: “No vayas a tomarme porque voy a entrar a decirles que corten”. A continuación me metía disimuladamente y listo, pero chequeaba mi monitor porque tienes que saber en que momento hacerlo.

¿Tiene alguna anécdota?

El doctor Luís Alberto Sánchez era una persona que no veía y me las ingení para pasarle la voz. Le amarraba con una soguilla y le jalaba cuando tenía que empezar o cuando debía terminar.

Otra fue cuando hacía el “Hit de la Una”, en esa oportunidad cantaba Roberto Silva y dirigía el programa Alberto Alexander que era un gran bromista. Por los audífonos me dijo: “Dile a este que estire un poco

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

la canción” yo inmediatamente fui a hacerle la señal, pero luego me di cuenta que estaba cantando con playback y era imposible alargar la música. Alexander y todos se reían de la broma.

¿Algún consejo para los jóvenes?

Les aconsejo que estudien mucho y no defrauden a sus padres. Lean libros para que se culturicen y aléjense de las cosas que los pierden. También tengo hijos, que actualmente viven en Estados Unidos, han estudiado y hoy son profesionales.

En una charla que tuve la oportunidad de dictar en una universidad les recomendé a los jóvenes que deben de practicar porque la televisión es eso, práctica.

JUAN CARLOS POMAR PASTRANA

Uno o dos coordinadores al estilo clásico son los que quedan en nuestro medio y uno de ellos es Juan Carlos Pomar “Cachito”, se mantiene con las características de un coordinador integral como lo fue el caso de Carlos Llamas, su ascendencia y orden le ha hecho ganarse el respeto de sus compañeros y amigos, leamos su testimonio

¿Estudió para ser coordinador?

No, me hice en la práctica porque había estudiado contabilidad. Ingresé a la televisión porque me gustaba y por la oportunidad que me dio Ricardo Belmont para trabajar como asistente de cámara en su programa “Sábados de Belmont” hace (34) años en el canal Cuatro.

Posteriormente lo acompañé en su proyecto de hacer realidad el canal Once donde lo ayudé en toda la logística. Años después pasé al canal 2 donde me encuentro desde hace (27) años como coordinador

¿Cuál es la función del coordinador?

En el mundo de la televisión, es una de las personas más importantes del estudio aunque en la actualidad este trabajo está venido a menos por los cambios que han surgido en la actualidad.

Al coordinador se le puede definir como los ojos del director y de los camarógrafos. Tiene que estar al tanto de todos los detalles porque, a mi entender, la televisión está hecha de detalles y este conjunto de detalles al final nos da un buen producto.

Tiene que tener mucha personalidad, don de mando y empatía con la gente que trabaja para ganarse su confianza. También tiene que saber un poco de psicología porque a veces se convierte en “el paño de lágrimas” de los conductores cuando por algún motivo tienen

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

problemas y hay que reconfortarlos emocionalmente porque ellos, finalmente, tienen que mostrar buena cara en pantalla.

¿Cumple con los procedimientos elementales que se hacen en estudio?

Definitivamente porque son parámetros que se tienen que cumplir como dar la cuenta, dirigir la cámara a los conductores de acuerdo a las indicaciones del director. En este negocio, a mi entender, se tienen que cumplir con las reglas. No puedes saltarte porque estarías rompiendo la cadena

¿Qué tipo de coordinaciones realiza con el productor y director para hacer un programa?

Considero al productor, director de cámaras y coordinador como la columna vertebral del programa. Son los pilares básicos para que el producto salga bien hecho y bien elaborado.

Si queremos hacer un buen programa, tanto el director como el coordinador tienen que acomodarse al perfil del productor porque es el dueño de la idea. Se tiene que establecer la confianza necesaria para facilitar el trabajo.

Otro factor es el conductor con quien el coordinador mantiene una comunicación constante. Debe estar al tanto de sus reacciones y gestos para corregir.

¿A que atribuye que la función de coordinador ha ido perdiendo peso?

No puedo dar una respuesta valedera al respecto, pero se debería al avance de la tecnología. En realidad es difícil responder esa pregunta, tanto es así que no me considero coordinador sino un director de

Raúl Hernán Araujo Román

estudio, así lo estiman también los directores de cámara por las órdenes e indicaciones que doy en estudio.

¿Porqué no se promueven a nuevos coordinadores, es responsabilidad de los que jefaturan los canales?

La situación del coordinador es incierta en el futuro. Al parecer, en algún momento, va a desaparecer y quedará en el recuerdo como la “época de los dinosaurios”. Esto ya está ocurriendo en algunos canales. Hay que luchar para que eso no suceda porque el coordinador es un elemento básico en el estudio.

Otro factor podría deberse a la reducción de personal que vienen aplicando algunos canales empujados por la reducción de la torta publicitaria. Ahora son varios canales los que se reparte esta torta. No son dos ni tres como antes. Pero es preciso recordar que en televisión no hay costo cero. En televisión o inviertes o mueres.

¿Cómo observas el trabajo de los productores actuales?

Los productores de hoy no tienen el peso que tenían antes. Son improvisados porque les llamo pseudos productores y uno tiene que enseñarles. Llega un momento en que se hacen los desentendidos, se apartan y nosotros tenemos que terminar el programa. Este es un mal que se observa actualmente en los canales.

¿Qué es la improvisación en televisión para Ud. teniendo en cuenta que esta modalidad tiene que estar dirigida solamente al público?

Claro que es para el público, pero la improvisación es muy importante sobre todo en los programas de diversión. Por ejemplo nosotros planificamos la improvisación en 30 segundos, sin embargo no puedo hacer algo de lo que en ese momento he pensado sin avisar a todos los involucrados. Es lo que a veces sucede en los programas cuando le digo

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

al productor: “Vamos a hacer esto, sale de momento” y él me da la autorización. Inmediatamente aviso al director, al sonidista y al luminito para armar todo en el momento.

El cambio imprevisto de las cosas no tiene que ser una sorpresa para mí como director sino para el público ¿no le parece?

Claro, no te pueden cambiar así porque si las cosas, se interpretaría como si se estuviera trabajando mal o que no eres un buen coordinador. Para improvisar tengo que tener la autorización del productor porque confía en uno. También tengo que hacer partícipe de los cambios a unas diez personas. Sino lo hago, toda la responsabilidad recaerá sobre mí como coordinador.

¿Cómo ve la parte organizativa de las producciones actuales?

Hay mucha improvisación, debido como dije, a la presencia de pseudos productores que, a su vez, llaman a pseudos asistentes y así van desluciendo todo el trabajo. Para muestra un botón, son muchos los jóvenes que salen de las universidades e institutos pero no encuentran trabajo cuando lo buscan, ¿por qué? La respuesta es muy simple, porque el pseudo productor llama a su enamorada, a su amiga o al hermano de su amigo para que trabaje sin saber nada de televisión. Por eso es que la televisión se vuelve mediocre. Los cargos que antes eran ocupados por profesionales hoy se están devaluando.

¿Para corregir esta situación que medidas se deberían tomar?

Debería haber una asociación y establecer un reglamento que agrupe a toda la gente que trabaja detrás de cámara porque actualmente estamos desunidos. Es por este motivo que no podemos hacernos respetar. Hasta hoy nadie mueve un dedo para que esto se haga realidad.

Raúl Hernán Araujo Román

La única satisfacción que tenemos es que cuando se apagan las luces y te vas a tu casa dices: “He hecho un buen trabajo”

Cuando falta alguien se trata de suplir con otra persona que es ajena a la función específica, ¿ha observado esto?

Eso depende de la actitud de cada uno. Te pongo un ejemplo, en mi caso cuando pedí vacaciones, porque no salía hace mucho tiempo, mi jefe no me las quería dar porque no había un reemplazo adecuado. Increíblemente pensó en un camarógrafo para solucionar el problema. Dime si así piensa un jefe que podemos esperar de los demás, no se pueden mezclar las cosas. Nos estamos autodestruyendo.

El chico puede ser un buen camarógrafo pero no es coordinador. No creo que a mi jefe le guste que cuando salga de vacaciones le pongan de reemplazo a un camarógrafo.

¿Hay gente en la actualidad que tenga condiciones para ser coordinador?

El coordinador se hace con los años, de este modo logra un gran dominio de todo su entorno. Eso lo he logrado en mis 27 años de trabajo. El tiempo te cuaja y los demás lo hacen contigo, pero lo importante es que tengas un gran dominio sobre la gente porque en un estudio te encuentras con personas de diversos estratos y perfiles.

Hoy, además el coordinador se ha convertido en un niñoero porque en lugar de entrar al estudio a hacer únicamente televisión, tiene que controlar a los camarógrafos y asistentes para que no usen los celulares que se ha convertido en uno de los problemas que tiene actualmente la televisión, pero también se tiene que controlar que los camarógrafos se paren bien y no se sienten cuando las cámaras están fijas. Veo que no hay responsabilidad, ni respeto por uno mismo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Qué género de programas ha coordinado y cuales son tus especialidades?

He coordinado todos los géneros: programas periodísticos, noticiero, de entrevista, de concurso, programas ómnibus de cuatro, cinco o seis horas, teletones, Miss Universo y Miss Perú.

¿Cuál de estos programas le ha costado más trabajo?

Los programas periodísticos que estaban conducidos por César Hildebrandt y Cecilia Valenzuela por el elevado ego de ambos que no los dejaba pisar tierra. La televisión tiene esa influencia, te eleva y te sigue elevando y no te das cuenta al punto que te crees el dueño del mundo. Eso le sucedió a Jaime Bayly.

En nuestro país la culpa la tiene la gente que lo único que desea ver en televisión es basura con mucho rating. Es lo peor de todo. Esta es la televisión que consumimos, es el reflejo de nosotros mismos. Para cambiarla se tiene que cambiar la cultura y nosotros mismos.

¿Ha chocado con productores intransigentes y gritones?

Me he encontrado con productores “figuretis” que malogran la esencia del programa, pero también me he topado con productores gritones y malhumorados tipo Fernando Guille. Considero que el productor es la cabeza del programa, si pone mala cara contagia a todos los demás. Hasta el conductor pone mala cara en pantalla.

¿Cómo es su relación con los directores?

Mi relación con ellos es muy buena porque conocen mi trabajo no solo como coordinador sino también como facilitador sobre todo cuando improviso algo que siempre es para beneficio del programa, para ello cuento con la aprobación de ellos y la del productor.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Qué anécdotas tiene?

Tengo malas y buenas. Empiezo por la mala, había una vez una conductora muy conocida en el Perú que había triunfado en todos los canales y llegó al canal dos con una superproducción. El coordinador era el susodicho y el director Pepe Trillo. El programa salió un lunes, no le fue bien, el martes y miércoles tampoco.

El miércoles terminado el programa nos llaman a la oficina de esta conductora. Se encontraba el dueño del canal y 20 personas más. Ella estaba sentada en sus muebles, parecía una diosa. Se levantó y de frente se vino hacia mi y me dijo: “Tu que te has creído, quien te ha dicho que eres coordinador, crees que porque haces esos trabajitos de programas de prensa, de noticiero ya tú te alucinas coordinador”. Me destrozó en cinco minutos.

Luego hizo lo propio con el director. Tanto fue el vapuleo que el dueño del canal intervino y le dijo a la conductora que en dicho programa había invertido mucha plata y por lo tanto había escogido a los mejores y los mejores éramos nosotros. “En consecuencia no avalo lo que estás diciendo porque de ser así, estaría yendo en contra de mis intereses”. Con estas palabras la bajó.

El programa, luego de unos días, salió del aire porque no era culpa del director ni del coordinador sino del formato que estaba mal diseñado, mal producido. Como las cosas no salían bien, la conductora culpó de los errores a nosotros.

¿Cuál es la anécdota buena?

Me ocurrió con Ricky Tosso y el productor Christian Andrade quienes me jugaron una broma, pues muy seriamente me dijeron que querían hablar conmigo y me llevaron a su oficina. Creía que algo malo había ocurrido de la cual tendría alguna responsabilidad. Con cara de

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

serios me dijeron: “Cachito te queremos decir algo”, peor me preocupé más. “Te queremos agradecer por toda la ayuda que nos has dado en el programa. Tú pareces una persona de producción y no trabajas en producción, tu nos ayudas más que los productores ejecutivos que están pendientes de todo y te vamos a hacer un regalo”. Efectivamente me regalaron un reloj de marca.

Fue un gesto bonito que les agradecí. Los que trabajamos en televisión necesitamos actitudes como esta o una palmadita en la espalda y que nos digan lo bien que ha salido el programa. Uno se va satisfecho. Eso es lo que falta ahora, se está olvidando el lado humano por el avance de la tecnología.

¿Qué puede aconsejar a los jóvenes que desean trabajar en televisión?

Les recomiendo que si quieren ingresar a esta carrera, lo hagan por vocación no por obligación o por decisión de sus padres. Háganlo porque les gusta sino les gusta busquen otra profesión.

Es un trabajo sacrificado que no tiene horario. No somos oficinistas que tienen un horario fijo. La televisión es otra cosa, cuando ustedes descansan nosotros seguimos trabajando.

CONTROL MAESTRO: (SWITCHER) EQUIPOS Y PERSONAL

Un control maestro es el lugar donde se lleva a cabo la realización o continuidad visual de un programa. Comúnmente se le denomina switcher, nombre que se le da al equipo de trabajo de la dirección de TV, conocido también como mezclador de imágenes, porque de alguna manera eso es lo que hace, permite pasar por corte, disolvencia, cromas, generar efectos por propia construcción de equipo, o prepararlos y guardarlo para la hora de la dirección y un sinnúmero de efectos. RAYMOND BRAVO también nos da un alcance de lo que es un switcher: *“El switcher es un instrumento mecánico utilizado en televisión para efectuar transiciones visuales... La función fundamental de todos los switchers consiste en cambiar de una imagen a otra; de acuerdo con sus componentes pueden ser simples o muy complejos”*.

El que opera y domina esta tecnología es el director de TV, quien vuelca todos sus conocimientos del lenguaje audiovisual y su habilidad motriz en el switcher. Al operarlo, controla la continuidad del programa al aire, realiza el discurso audiovisual del contenido del programa, pero asimismo está coordinando lo que ve en sus cámaras con el grupo que se encuentra en el estudio de TV, como también con el grupo que se encuentra a su costado en el control, de acuerdo al programa tiene para cada quien una indicación dado en su momento y que servirá para seguir las acciones del programa. Su labor debe ser creativa, porque interpreta lo que el programa quiere, y también operativa, por la destreza en el manejo del switcher.

En este control o switcher también labora el sonidista quien se encarga del audio pero su función principal es complementar el video, por eso sus conocimientos audiovisuales, el conocimiento técnico, como equalizar bien sus audios entrar y salir con los videos, musicalizar secuencias, distribuir bien sus micrófonos en una entrevista o audición musical o transmisión deportiva, etc. forma parte de su responsabi-

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

lidad que está al servicio del programa. Además, conoce su consola de audio y el tipo de micrófonos que debe usar en cada programa, trabajar con su microfonista para la instalación de líneas y micrófonos en el estudio y, como todo en televisión, siempre debe adelantarse a los hechos, prever y marcar bien sus audios que le permitirán complementar la continuidad del programa.

Otra función en el control maestro, es el operador de video o del disco duro que es como se denomina ahora a los registros de video y audio, pero sea cinta de video o digitalizada cumple el mismo principio en una emisión o grabación de programa. Este operador de video lanza o suelta, que es como se dice en el argot televisivo, la cuña, los informes o notas de un noticiero, secuencia grabada previamente, musicales grabados, o lo que considere la producción.

Estos segmentos o clips de registros de video deben estar pauteados en tiempo con el pie (en inglés *queue KIU cola*, o última palabra de la nota) respectivo, como se denomina en televisión, que es el último texto, palabra, música o ambiente del video para la parte final, por lo tanto el operador debe estar muy atento a ese fin y a ese pie, para anunciar la cuenta regresiva de 10 ó 5 a 0 y que coincida con lo que termina, de esa forma se puede mantener la continuidad del programa.

Otro elemento importante en un programa son los títulos y con estos, el generador de caracteres, que permite titular los nombres de los conductores, invitados y quien hable en pantalla, o los textos de apoyo, llamados créditos, y que no son más que videograficos al servicio de la escritura televisiva, por denominarlo de alguna forma. Estos graphic tienen sus códigos, no solo es diseñarlo y escribirlo, la persona que maneja este equipo tiene que tener un dominio audiovisual y saber en coordinación con el director de TV o producción cómo y cuándo pone un crédito o banner de tal manera que sirva de información y no de distracción o confusión al televidente. También es importante

Raúl Hernán Araujo Román

que esta persona domine la ortografía y redacción y posea un criterio desarrollado. Comúnmente en el switcher, los directores muchas veces marcan la entrada y salida del crédito de acuerdo a la toma que tienen, así el nombre de un invitado será en un plano medio, y cuando ponche esa cámara entrará el crédito y lo mínimo para que sea leído son de 5 a 7 segundos no más, para luego quitarlo y el director sigue con la continuidad.

En el control maestro se ubica el pronter, equipo que permite escribir los textos que los conductores, narradores o quien tenga que leer un libreto, pueda leerlo sin separar los ojos de la cámara para darle al televidente la sensación que no lee, con la comodidad de no estar bajando y levantando la mirada para leer el libreto como antaño. Este equipo es una computadora conectada por un sistema electrónico a un soporte de pantalla que se ubica por el lente en la cámara y que a través de un vidrio corren los textos de acuerdo a la cadencia de la lectura del conductor o la velocidad que deseen ellos, lo cual hace que no se note que está leyendo y más bien mira al televidente y ese es el éxito del pronter.

POST - PRODUCCIÓN (EDICIÓN NO LINEAL)

Una de las etapas que cierran el circuito de un programa de televisión es la edición y se denomina postproducción.

Es el momento de mejorar y embellecer el video y audio para darle mayor efectismo a nuestras tomas y nuestro sonido y de esa forma el programa se verá favorecido.

Pero antes quiero hacer la salvedad de que una cosa es editar y mejorar el programa y otra es tapar un problema o defecto que se pudo haber evitado en la etapa de la realización o producción, porque la esencia de la postproducción es realzar el programa, es lógico que si pasa esto hay que hacerlo, pero ese no es el fin. Un programa hecho dentro de lo que se ensayó y marcó, solo precisará darle forma mas

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

estética, porque ya está consumiendo horas hombre, horas maquina y eso trae más consumo de energía, más pago de horas de jornal, etc. Y por lo consiguiente, lo otro significa que no hubo planificación, porque pensar en una estación de televisión, salir con personal, equipo y la labor de producción y encima llegar al extremo de tener que superar defectos de grabación en la postproducción, implica que no se preparó bien esa producción, la gente no fue expeditiva en sus funciones y eso acarrea problemas en el presupuesto.

Las producciones deben ser expeditivas y efectivas, es un arte y un negocio y tienen que salir en forma competitiva sobre todo en estos tiempos.

Ahora bien, editar es todo un arte combinado con la tecnología actual que te permite solucionar ya casi lo inimaginable. Si David Griffith o Sergei Eisenstein vieran la tecnología en edición de hoy en día quedarían alucinados, porque ellos con lo precario que fue el montaje físico en su época lograron con el celuloide hacer arte del montaje, que es la edición en televisión.

Pero el principio siempre será el mismo, el lenguaje audiovisual es uno, lo que ocurre es que la creatividad e inventiva de intercalar tus imágenes de acuerdo a un tema o historia es personal. Pero después, dominando los códigos del lenguaje visual y traducirlos a través de la tecnología y agregarle el efecto actual, con la llegada del cine alta y los equipos de HD logramos estupendos productos audiovisuales, pero la cosa no es soñar y hacerlo porque me parece, si no desarrollar un trabajo consciente, ordenado, planificado y disciplinado que permita producir, realizar y llegar a una postproducción que se proyecta.

La postproducción es una especialidad que no solo es dominar programas de edición, de efectos y otros, que es importante, es también cultura, criterio, destreza, mucha inventiva sumada a la creatividad. Podríamos decir que cuando no había la edición no lineal teníamos la lineal y muy escasas herramientas de edición, pero se cumplía con lo

Raúl Hernán Araujo Román

que el equipo nos brindaba, el resto eran recursos en la grabación para encontrar efectos que permitieran enriquecer nuestro producto

UNIDAD MÓVIL

Es el control rodante o itinerante, como le denomino por ser la unidad móvil como un equipo compacto de lo que existe en un canal de televisión.

Esta unidad consta de equipos de televisión que permiten grabación o emisión de un programa o evento. Aquí encontraremos switcher, cámaras, consola de audio, discos duros, racks para controles, generador de caracteres, controles de cámaras, monitores, etc. Su operatividad en una transmisión directa está en los enlaces que son a través de la microonda o satelital (fly away), que permite enviar la señal de video y audio a planta o base, como se denomina a veces a la estación de televisión, pero en el lugar de los hechos se produce el mismo desenvolvimiento como en el canal, es decir se despliegan las cámaras, se instalan luces si viene el caso, se despliegan micrófonos, se adecua el área que va servir como campo visual o set, se ubica el mobiliario o elementos de escenografía si se requiere y el personal se ubica de la misma forma que en un set.

En la móvil toma posición de sus funciones el personal, director, sonidista, operador de video, el titular, el técnico electrónico y el productor. La comunicación con planta es a través de una línea de coordinación o telefonía móvil para los efectos del ingreso al aire desde el lugar de transmisión o para los cortes correspondientes, como también las conversaciones o entrevistas con el estudio.

La unidad móvil es una herramienta que proporciona facilidades a las producciones y por supuesto a la programación de un canal, y a cuantos programas se graben o transmiten desde lugares muy distantes como por ejemplo desde un concierto, un evento deportivo, transmisión de mando, elecciones, desastres, etc., pero sobre todo complementa una transmisión.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Claro que por su costo estas unidades están reservadas para casos de relevancia, que implica movilizar equipo y personal para cubrir esos casos.

PERSONAL OPERATIVO

Por ser funciones que involucran a la realización es conveniente conversar con el personal que en televisión le denominamos operativo, pero que igual desarrolla una labor creativa, no porque tengan que operar un equipo dejan de ser creativos; un camarógrafo, un sonidista, un operador de video, un microfonista, un asistente, operan equipos que están al servicio de un producto audiovisual y tienen que tener un conocimiento no solo mecánico del equipo si no aportar y desarrollar su sentido de lo audiovisual en bien de la producción y realización.

Mirko Viya da cuenta de manera sucinta el personal que participa en el desarrollo de un programa: el director técnico del estudio o de la unidad móvil; el operador de video; el operador de audio; el iluminador; el microfonista; los ayudantes de cámaras; los camarógrafos; el operador del boom; el operador de la grabadora de audio; el operador de la máquina videograbadora; el apuntador electrónico; los asistentes de iluminación; los encargados de las microondas; el operador de telecine, si se usa; el operador de la central de video; el operador del control maestro; el operador de transmisor y el encargado de estaciones repetidoras o de los satélites⁴.

En el caso del camarógrafo, desarrolla la composición, la estética del encuadre, su conocimiento pasa por conocer de fotografía, iluminación, audio y mucha cultura visual y cultura general, así que pensar que un camarógrafo solo sabe operar la cámara es un error, y eso va para todos los camarógrafos en nuestro medio, desempeñar esta especialidad es muy calificada, de lo contrario no pasará de ser un simple operativo.

⁴ *El director de televisión.* Miko Viya. México D.F. Ed. Trillas 1994. P. 42

Raúl Hernán Araujo Román

GERARDO ALDANA REYNOSO

Este es el testimonio del camarógrafo , que se inició en el cine, para luego pasar a la televisión en canal 7 cuando recién estaba en sus inicios para integrar el staff de camarógrafos. Su experiencia en las diversas transmisiones y grabaciones nos serán de utilidad.

¿Cómo se inicia en la televisión y cómo fue la experiencia que desarrolló como camarógrafo?

Me inicié como luminotécnico, como electricista pero no en televisión sino en cine al lado de los cineastas Nicolás Esmolen (boliviano) y Alfonso Maldonado. Fue en una coproducción peruana-mexicana con la actriz Ana Luisa Peluffo y los hermanos Alva, actores famosos en esa época.

De electricista pasé a ser luminotécnico, luego foquista y después asistente de cámara, donde aprendí el lenguaje del cine: primeros planos, lentes de 50, 45, 75, 100. Estuve en este campo hasta la decadencia del cine peruano.

¿En que año fue eso?

Fue en 1962 cuando ingresé al canal 7 a través de mi amigo, el actor Enrique Victoria, quien me presentó al ejecutivo de ese canal Fernando Samillán. En esa época la televisora estatal se encontraba en el piso 21 del Ministerio de Educación. Como hacía cámara, Samillán me pidió trabajar en el programa “Telescuelas”.

Así comenzó mi experiencia como camarógrafo en la televisión cuando todo era en blanco y negro, cuando todo se hacía en vivo y no se grababa. Me entregué completamente a este trabajo, para mí no había hora de entrada ni de salida.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Con su experiencia, ¿cómo ve hoy el trabajo? ¿Cuál era su disciplina del director, su organización, su lenguaje cómo se lograba el entendimiento con él?

En esa época, por general, los directores de cámara eran extranjeros con quienes teníamos mayor acercamiento, pero cuando se comenzó a trabajar con los nacionales, bajó la intimidad del trato.

Explíqueme eso

Cuando me inicié en la televisión, el director con el camarógrafo tenían una relación de amigos, en base a eso se planificaba antes de comenzar cualquier tipo de trabajo de producción.

En las denominadas mesas de trabajo, se encontraban el productor, el director, los camarógrafos, los asistentes, los luminotécnicos y todo el personal que tenía que ver con la realización.

De este modo, uno sabía lo que tenía que hacer porque se trabajaba con libretos, cosa que hoy no se acostumbra. Era importante la planificación porque todo era en vivo, no se grababa.

De un estudio se pasaba a otro y tenías que trasladarte con una cámara que pesaba aproximadamente 80 kilos, con trípode y dolly. Eran cámaras enormes. Al momento de trasladar tenías tiempo para voltear el lente de la torreta y llegar enfocado. Se tenía que ser preciso, no podíamos equivocarnos.

Hoy todo es diferente, el director viene, se sienta y te dice: “A ver que haces” y te deja en libertad para que tú hagas lo que creas conveniente, él únicamente dice: “Voy contigo cámara uno, voy contigo cámara dos, voy contigo cámara tres” y así no se prepara nada con anticipación, todo se deja a la iniciativa del camarógrafo.

Raúl Hernán Araujo Román

¿El proceso entre trabajar con torreta y luego lentes con zoom, ¿tuvo alguna diferencia a la hora de hacer cámara?

Enormemente, porque cuando trabajabas con la torreta y los lentes creabas la imagen que el director tenía que ponchar. Todo lo contrario ocurre hoy que agarras el zoom y lo único que haces es abrir tu plano, cerrar a medio camino o cerrarlo totalmente. Antiguamente no se hacía eso, tenías que hacer tu composición durante el cambio de la torreta, esto te permitía tener creatividad, lo que se ha perdido en la actualidad porque agarran el zoom, ingresas y no pasó nada. Esa es la diferencia.

Cuantos años tienes en la televisión?

Bueno te diría toda mi vida, son 45 o 46 años.

¿Se ensayaba, se marcaba, había libreto, pero ¿cuándo comenzó a cambiarse esa rutina?

Para mí ha sido la modernización, la nueva tecnología que permite que cualquier persona que tenga una cámara y haga una simple filmación ya se considera camarógrafo, ni siquiera ha estudiado. Antes existía respeto por el camarógrafo porque era un profesional.

Los camarógrafos de hoy ni siquiera estudian, ni leen o se preparan para hacer una buena toma.

Tampoco saben lo que es una buena fotografía. A nosotros nos obligaban a leer constantemente, inclusive me acuerdo que cuando fui a Palacio de Gobierno, teníamos que saber los nombres de los ministros y de otros personajes para que, en un momento dado, los reconozcas y puedas hacer la toma sin temor a equivocarte.

¿Crees que ese cambio ha sido en los años 90?

Claro, porque allí comenzaron a llegar las cámaras y equipos modernos. La gente que trabajaba en televisión metía a sus familiares

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

e hijos, dejando de lado a los profesionales. Muchos de nosotros comenzamos a enseñar, en mi caso enseñé a mucha gente que hoy son buenos profesionales.

¿Eran precisas las indicaciones del director y había un lenguaje con terminología televisiva?

Como te referí, antes se planificaba, se dibujaba en el story board qué tomas se debían hacer. Hoy es muy diferente, existe la improvisación entre el director con los camarógrafos o el productor con el director.

Son tan improvisados que vienen para hacer un musical y dicen: “Vamos a hacer este musical, lo grabamos tu cámara uno, cámara dos, cámara tres” y punto se acabó, no hay planificación.

En lo que respecta al lenguaje, me parece que es importante pero esto se ha perdido, antes me decían: “Gerardo, ingresa con tu lente 35 a medio plano”. Hoy no, lo único que te dicen es: “Haber dame un toma”. Tú haces la toma y lo ponchan sin tomar en cuenta que dicha toma debe ser como una fotografía bien hecha porque la televisión viene hacer un hijo de la fotografía.

¿Había coordinación en ese tiempo entre el Director, Productor o se trabajaba con alguien más en el switcher?

Claro que sí, antiguamente había coordinación entre el director, el ponchador y el productor, quien pedía al director de cámara la toma que quería y este hacía lo propio con el ponchador indicándole qué cámara tenía que emplear.

Explícame, ¿eso quiere decir que el director mismo no estaba ponchando en ese momento?

Claro que no. Te explico, había tres personas en el switcher, aparte del

Raúl Hernán Araujo Román

sonidista y del que manejaba las luces, que hacían las coordinaciones respectivas sobre el trabajo que se tenía que hacer. El director se dedicaba a ver los monitores y el ponchador apretaba las cámaras uno y dos de acuerdo a lo solicitado por el director y conforme a las conversaciones previamente sostenidas.

¿Cuándo ocurrió el cambio en que el director asumió la función de ponchar?

Eso ocurrió con el paso de los años, no recuerdo en qué momento ni la fecha cuando se fue perdiendo este sistema. Al parecer fue porque se empezó a priorizar el aspecto económico o cuando, incluso, el propio director se prestó a ponchar y no únicamente a dirigir. Le pagaban un poco más por este trabajo o de lo contrario corría el riesgo de perder su puesto.

¿Quiere decir que Ud. lo ha experimentado?

Claro, en el canal 7 donde me inicié.

Quiere decir que este sistema de trabajo lo tenía el canal 7 similar al que existe en otros países donde hay un ponchador, un director y el productor.

Claro, claro eso fue así.

Según cuentan en esos tiempos en Panamericana - C13, los señores Casan y Quiroga directores del extranjero ¿ponchaban directamente desde el switcher y le decían que eran productores?

Para comenzar el canal 7 fue una escuela para mucha gente, en este lugar se aplicaba lo que verdaderamente era la televisión, pero cuando salieron los canales comerciales como el Cuatro y el Trece, se comenzó a desvirtuar el sistema de trabajo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Estimo que esto se debió a que el director de cámara se consideró como el máximo exponente en el switcher y no necesitaba del ponchador. Esta actitud fue cuestionada por los que se han hecho desde abajo quienes siempre han sostenido que verdaderamente se necesitaba de ponchadores, ello debido a que a veces la vista no es tan rápida como para distinguir una toma de otra y de los encuadres respectivos.

¿Cree que el concepto del Productor y Director se ha desordenado en estos tiempos?

Ahora el productor ya es director pero antes se respetaba cada ámbito. El productor es el creador del programa y el director su brazo derecho, es el que plasma las ideas del productor, hoy ocurre lo contrario, todos quieren hacer de todo.

En mi época, cuando se respetaba el trabajo de cada uno, se hacía buena televisión, es por eso que muchas veces el canal 7 fue premiado e incluso recibió donativo de equipos porque sabían del buen trabajo que se hacía pese a las dificultades que se presentaban como las transmisiones de fútbol.

Como el siete se encontraba en el piso 21 del Ministerio de Educación y no había ascensor, teníamos que cargar al hombro los equipos hasta el primer piso, ponerlos en un camión, llegar al estadio e instalarlos al igual que el microondas para la transmisión en vivo. Terminado el partido, desarmábamos los equipos y nuevamente trasladarlos y subirlos al hombro hasta el piso 21 y volver armar para transmitir el noticiero. Todo un trabajo agotador.

¿Cómo considera la forma de actuar del director, debe levantar la voz, enérgico o tranquilo?

El director, por lo pronto, tiene que ser amigo de la gente con quien trabaja y ser amigo significa ser amable y saber pedir las cosas, saber

Raúl Hernán Araujo Román

entender al personal. Tener conocimiento de quien se desempeña mejor en su trabajo y sacar lo mejor de él.

No hay necesidad de gritar, salvo que el camarógrafo sea un poco torpe y no entienda y necesite palabras fuertes para despertarlo, pero después debe ser amable, no solamente con el personal sino con todo el mundo que lo rodea.

¿Cuál debe ser la forma de trabajo que debe tener el camarógrafo en el estudio en la móvil y en exteriores?

Creo que por sus características se les conoce rápido. Hay camarógrafos que son lentos pero creativos que pueden trabajar en estudio. Hay otros que son lentos pero tienen buenos reflejos, ellos pueden salir a la calle en una unidad móvil. Los de prensa son los tipos “mosca” que pueden estar en todas. Son ágiles, rápidos, buenos reflejos y antes que sucedan las cosas ya están filmando.

¿Para Ud. los camarógrafos deben ser lentos en el estudio o más disciplinados, más concentrados en su trabajo y dóciles a las indicaciones?

No, lento me refiero a que hay camarógrafos que no tienen reflejos rápidos, quizás puedan ser distraídos pero a la hora de trabajar se concentran tanto que hacen un buen encuadre pero son lentos en reaccionar en el trabajo, a eso me refiero.

¿Considera que al trabajar en estudio, se puede permitir que el camarógrafo sea lento al momento de hacer un musical o un programa de concurso?

Sí porque tienes que decirle qué tipo de encuadre tiene que hacer. Si le dices: “Oye hermanito, dame un medio plano de la cantante, una composición con el guitarrista de atrás”. A él tienes que decirle

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

porque a iniciativa suya no te lo dará, por lo tanto tienes que hacerle reaccionar, a eso me refiero.

¿Cómo camarógrafo cómo encuadra las tomas? Hay alguna forma para los diversos géneros de programa.

Pienso que el camarógrafo nace gustándole esta profesión, sino es así estamos hablando de otra cosa. Ahora aquello de tener un método o una modalidad de trabajo, lo aprendes con los años. La experiencia te lo proporciona, lo aprendes. Sólo los mediocres se quedan.

¿Cuáles serían las cualidades que debe tener un camarógrafo para desarrollarse en este medio?

Buena vista, agilidad en los hombros, en los brazos y tener buen pulso. También hay que saber respirar cuando tienes la cámara en el hombro o en el pecho donde la respiración no debe perderte el ritmo de tus encuadres. Por último se tiene que conocer de composición y tener amor al trabajo.

¿Considera que el camarógrafo debe tener formación académica?

Claro que sí, tienes que aprender, no todos nacemos sabiendo. Hay muchachos que pueden aprender y tener condiciones para ser un buen camarógrafo.

Para comenzar tienes que saber fotografía, por ejemplo hoy ya ni siquiera te enseñan la cantidad de luz que debe tener una imagen, cómo hacer un efecto de una entrada con sol o sin sol. Hay muchas cosas que el camarógrafo tiene que aprender, sobre todo fotografía y cine.

¿También tiene que saber electricidad e iluminación, no es cierto?

Para iluminar tienes que saber electricidad y si estás en televisión

Raúl Hernán Araujo Román

esto es muy útil. Al respecto tengo una anécdota cuando trabajaba en Lima, en una oportunidad tuve que viajar a Puno. Al llegar a la ciudad, la cámara se trabó debido a la baja temperatura. Para salir de apuros como este, tienes que emplear el conocimiento y la experiencia a fin de calentar la cámara, para ello procedí a desarmarla y ponerla en funcionamiento. Dadas las circunstancias era imposible pedir otra cámara a Lima.

Lo que está diciendo es que tiene que saber solucionar, sobre el terreno, muchas de las cosas que se puedan presentar, pero ¿para eso tiene que estar preparado?

Claro que sí, pero si no aprendes, donde, cómo.

En esta época de la televisión digital, ¿qué significa para el camarógrafo de estos tiempos en cuanto a conocimiento y desarrollo de la cámara?

Pienso que nuestra profesión, como camarógrafo nunca va a cambiar, tienes que aprender no porque estemos en la era digital o vengan cámaras avanzadas o más pequeñas que las que usábamos. Me acuerdo que primero empleábamos la cámara de tubos, la que teníamos que calentar media hora antes para comenzar a grabar.

Hoy es diferente, puedes grabar hasta en los aviones cuando viajas. El camarógrafo tiene que prepararse para todo, por más profesional que sea, tienes que saber manipularla porque de lo contrario eres un fracaso. En la cámara son fundamentales los lentes, los focos y el diafragma.

Ahora todas son automáticas, pero recomiendo que es preferible dejar el automático y usar el manual. Es lo mejor para la profesión, porque cuando agarras y tomas un paisaje sacas lo más natural

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

posible. El automático no te da la naturalidad que deseas, solo algo semejante, pero si sabes manejar el diafragma, sabes manejar el foco, el iris, el pedestal quedarás más satisfecho que emplear una cámara automática.

¿Hasta cuándo estuvo haciendo programas en estudio o móvil y otras de envergadura?

Estuve trabajando en la época de Fujimori, pero renuncié porque al saber que era sindicalista me pidió personalmente que renunciara al sindicato, me dijo: “Gerardo renuncia al sindicato, te doy la dirección de producción, te quedas en el canal porque tú eres muy bueno y me has apoyado mucho”.

Yo le respondí: “No, señor presidente yo quiero a mi canal, adoro a mi canal, pero también adoro a mi sindicato” y me fui del canal.

¿Quiere decir que estuviste hasta el año 92 o 93 en el canal?

Hasta el 93.

¿Ha trabajado en otro canal?

En el Once, en el Cinco y en el Cuatro me llamaban para programas especiales.

¿Observó n estos tiempos?

Se mantuvo hasta cuando estuve trabajando en C.7. Se respetaba el profesionalismo de cada uno, había mucha unión y compañerismo, algo que no se ve ahora. Nos apoyábamos cuando alguien se sentía mal o no podía hacerlo.

¿Tuvo estudio académico o se hizo en la práctica?

Me hice en la práctica pero estudié electrónica en la Fuerza Aérea,

Raúl Hernán Araujo Román

por ello comencé como electricista. También estudié algo en la Universidad de Lima, sin embargo todo lo aprendí en la universidad de la calle.

¿Tiene alguna anécdota en especial?

Te cuento una, esto ocurrió cuando vino el presidente de Francia, Francois Mitterrand, y en esa oportunidad hacíamos Los Caminos del Inca. Nos subimos a un helicóptero para seguir la carrera y me dejaron por Ica. Bajé del helicóptero con mi cámara, mi cinturón de baterías y tenía la apariencia de un guerrillero, cuando aparecí en medio de un monte de tierra los muchachos me bautizaron como el presidente Mitterrand.

¿Cómo debe ser el aporte del camarógrafo en la realización de un programa?

El camarógrafo viene a ser los ojos de la producción, tiene que aportar. Antes era el camarógrafo quien pedía al director qué tomas tenía que hacer como un close up, un mini shot o long shot, pero nosotros debemos tener agilidad mental y proponer al director para que él decida.

Siempre he planteado que todo programa debe tener claridad visual, la base principal de toda dirección ¿qué nos puede decir al respecto?

El encuadre es la vida, es la imagen. No es simplemente un encuadre que se está mostrando al televidente, a ello se suma la composición. No es agarrar la cámara y ponerla frente a un árbol y decir que es bonito sino que se tiene que mostrar que dicho árbol tiene vida, se mueve y tiene color.

Con su experiencia de camarógrafo, ¿cuántas veces has tenido que proponer un encuadre?

Toda mi vida.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿El director te dice: “Es buena toma, pero necesito tal plano, o en todo caso la quiero un poquito más a la derecha o córtala acá” ¿Te ha pasado?

Sí, me ha pasado mil veces, pero tú como sales de esos casos, he allí el secreto de uno. Tú le dices, sí, yo te lo voy hacer, pero lo haces a tu modo, a tu creatividad. Cuando el director te diga: “Oye, un poquito más a la izquierda”, le digo: “Está más a la izquierda”. Él responde: “Pero yo lo veo igual”. Yo le argumento: “Es que usted no lo está viendo con mis ojos”. Entonces hay que saber ganar.

¿El director tiene varias tomas y el que hace la continuidad es él, entonces el camarógrafo tiene que tener presente que por más buena voluntad o una buena toma, tiene que ceñirse en ese momento, a lo que el director le pida?

Los técnicos conmigo siempre han renegado porque yo les exigía un monitor, porque si tienes un monitor sabes qué cámara está al aire y qué cámara le puedes proporcionar al director. Si tú ves un plano medio en tu monitor, tú sabes que no debes hacer ese plano y haces un plano general porque la primera toma fue un plano corto, entonces tienes que saber combinar y tienes que saber comprender a tu director, y sobre todo saber el lenguaje de la televisión.

Como esto va dirigido a los jóvenes y público en general, ¿qué más podrías aportar en esta entrevista?

A toda la juventud de hoy lo único que le puedo decir es que, si quieren ingresar al mundo de la televisión, se entreguen totalmente pero con todo su corazón. Que lean mucho, que no dejen de estudiar porque en esta profesión cada día se avanza más. Deben de seguir estos pasos y les deseo mucha suerte.

Raúl Hernán Araujo Román

EMILIO SARMIENTO ENCINA

Profesional en cámara, su labor la ha desarrollado entre productoras, ONG, canales de televisión, en producciones educativas y comerciales y actualmente en un medio televisivo.

¿Qué es lo que un director debe comunicar a la hora que está en plena realización de un programa?

Creo que deberíamos tener todos un mismo lenguaje, un lenguaje universal para podernos entender claramente y evitar lo que me pasó a mí que me decían: “Corta techo, corta piso, poquito a poquito, no, quiero un plano busto, quiero esto”.

Me estás diciendo que se debe ser claro y entendible al instante ¿no es cierto?

Ajá, manejar el mismo lenguaje todos.

Qué tipo de lenguaje le gustaría que el director desarrolle en el momento que trabaja en cámara.

El académico, el que aprendemos nosotros en la escuela o en la universidad.

¿Considera que el director, debe informar cómo es que tiene planeado la realización del programa?

Eso es esencial, ahora ya no se practica, antes habían ensayos de cámara, de luces, de maquillaje. El ensayo en seco, como le decían, nos permitía a nosotros estar de acuerdo con el director que ya no necesitaba decirnos mucho, porque de antemano ya sabíamos lo que teníamos que hacer.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Se planificaba con un mes o dos meses de anticipación. Todo se planificaba, todo era ensayo. Si se hiciera eso hoy no necesitaríamos mucha comunicación con el director. Ahora que ya no se estila eso, sí es necesario que el director diga quiero esto y haga las indicaciones necesarias.

¿Si se hacía así antes, para lograr el objetivo y ahora no, qué cree que pasó?

Hay muchas causas, pero principalmente es la parte económica. Hacer tres, cuatro o cinco ensayos significa pagar al personal, gastar en luces y otras cosas. Lo que se hace ahora es improvisar para ahorrar costos. Otro aspecto es la falta de preparación académica de la gente como camarógrafos, lunitos, entre otros. Hoy lo hacemos a la “champa”. Ahora cualquiera produce o simplemente dice: “Yo quiero esto, voy hacer así”.

¿Quiere decir que la calidad se ha visto afectada por eso?

Tremendamente, tremendamente, si comparamos la televisión de hoy, con todos sus avances técnicos, no llega ni a la mitad de lo que era antes con todas sus limitaciones que se tenía.

¿Considera que un director debe ser enérgico en sus indicaciones o muy tranquilo al dirigir?

Depende del carácter de cada director, pero considero que debe ser tranquilo sin faltar el respeto a nadie, sin gritar. Esta es una de las cosas y así se responde mejor. Como camarógrafo, si me tratan bien yo respondo mejor, no estoy en esa tensión de que ahorita me grita y eso, entre otras cosas, me distrae.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Considera que debe haber, cierta serenidad en el momento de la ejecución, no es cierto?

Cierta calma y sobre todo respeto, porque muchas veces un director grita a un camarógrafo y al resto de camarógrafos, tres, cuatro u ocho que estamos, a todos también nos perjudica, a todos nos va a distraer, nos desconcentra, porque si fallo yo también me va a gritar. Si él falló, llamarle la atención de buena manera, pero si no responde, simplemente cámbialo, ya no lo grites.

¿Cuáles son las características de un camarógrafo de estudio y de exteriores cuando tienes un director de por medio?

En estudio es más mecánico porque tienes al director que te dice que toma es la que quiere y también está el técnico que te controla el iris de la cámara. En exteriores vas a poner a prueba todos tus conocimientos, tu creatividad, que es muy importante.

Tú haces tu composición, claro si vamos a discutir creatividad y composición cada uno tiene su criterio. Hay ciertos parámetros que hay que respetar, pero hay cosas que antes era impensable. He recibido un montón de gritos por esta actitud: “Cómo se te ocurre hacer esa toma”, por ejemplo.

El camarógrafo cuando sale a exterior solo, debe tener en cuenta que las tomas, permitan una continuidad visual, ¿no es cierto?

Claro, allí viene tu creatividad y conocimiento, de lo que quiere el guión, de lo que quieren en edición. Estás pensando en todo eso, antes se hacía eso.

Cuando están en estas producciones nuevas y tienen que hacer una nota en el exterior, ¿el productor o el director le explica al camarógrafo qué es lo que quiere?

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Ahora ya no se usa eso, salen y te dicen: “Quiero esta toma, quiero esta entrevista, quiero tomas de calle, quiero tal cosa”, sin mayor explicación. Antes sí, el camarógrafo estaba más involucrado en la producción, conocía más de ella, sabíamos que tomas teníamos que hacer pensando en edición. Ahora ya no se usa eso.

¿Cómo cree que debe ser el aporte de un camarógrafo en la realización o en una grabación?

Antes, en exteriores o en estudio también proponías algunas tomas, algunos encuadres, hacías tu propio lenguaje, pero basado en que conocías el contenido del programa, en la novela. En base a eso proponías, ahora no propones y si propones voltean y te miran con una cara como diciéndote: “El productor soy yo y tú eres un simple camarógrafo, dedícate a captar”. Ahora no hay muchas propuestas del camarógrafo.

¿Considera que la situación va pasando por un problema de conducta y educación de quienes, de alguna manera, se consideran que tienen el manejo total del programa?

Sí, creo que básicamente es una cuestión de educación, de preparación académica, porque ahorita hasta el que me limpia la piscina se le puede ocurrir hacer una producción sin tener conocimiento en la materia, y lo hace, porque tiene plata, entonces para qué voy a contratar un director de escena si yo mismo puedo hacerlo, ¿no?

¿Qué condiciones debe tener un camarógrafo para desenvolverse en esta especialidad, qué debe tener como principio?

Primero, que debe gustarle esto, el trabajo debe gustarle mucho, mucho. Segundo, no depender del tiempo, es decir, en mi época no había tiempo, no había hora de salida, estabas tan involucrado en esto que tú mismo querías acabarlo bien. Te tiene que gustar tremendamente.

Raúl Hernán Araujo Román

Lo otro es estar bien pagado, bien tratado, tus horas para comer. Otra cosa más, tener un buen equipo, buen material de trabajo, la cámara debe estar en buenas condiciones, que tus baterías no se descarguen cada 15 minutos, cada 5 minutos. Todo el equipo técnico debe estar bien.

¿Considera que debe tener conocimiento de iluminación, de electricidad y otros?

Básico es la iluminación, sobre todo. Es tu cámara y debes tener conocimiento básico y mínimo de iluminación.

¿Cree que tiene que ver, en algo, el aspecto físico en un camarógrafo?

Sí, indudablemente, buen estado físico. No muy gordo, no muy flaco, bien comido.

Cree que la estatura es importante?

También, una estatura promedio, tampoco muy alta, una persona baja puede hacer cámara, un contrapicado excelente, no es necesario pero sí debe tener una estatura promedio.

¿Considera que el camarógrafo debe tener una formación académica?

Básico, es básico indudablemente, cuando tienes una preparación académica pasas por luces, edición, pasas por todo. Antes te decían: “Eso te va a dar ese conocimiento básico” o decirte a ti mismo: “No puedo hacer esa toma porque acá rompo”. Tienes nociones de visión, nociones de todo.

¿Ha estudiado esta especialidad, se ha formado en algún lugar?

Sí, estudié en la Universidad Católica, en el CETUC dos años en teleducación o sea educación a distancia. Pasé por todos los formatos, video, periódico, radio, hasta boletines.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Quiere decir que tuvo una base teórica de todos estos conocimientos de producción y realización?

Sí, teórico y práctico también.

Con la televisión digital considera que es necesario prepararte en la operatividad de su cámara

Sí, de todas maneras hay que estar al día con los adelantos de la nueva técnica, pero en el fondo también quita ese encanto de la creatividad. Ese poder crear, antes dabas tu distancia focal, tu iris, tu diafragma, manejabas todo eso. Ahora todo es automático igual que la fotográfica, antes hacías tu composición, ahora las cámaras lo tienen todo con solo apretar el botón, hasta el foco ya está. De todas maneras tienes que estar adelantado, al día.

¿Puede contar alguna anécdota?

Hablando de maquillaje, una animadora de televisión cuyo nombre no voy a decir porque Laura Bozzo se amarga, tuvimos un ensayo de maquillaje. Nos pasamos desde las 8 de mañana hasta las once de la noche y no se encontraba el maquillaje preciso para ella, porque no estaba conforme nunca, entonces al último se dieron cuenta de que ella exigía su maquillaje de fiesta, de diario, normal y en televisión es otra cosa. Siendo las once de la noche ya casi desmayándonos, allí recién entendió qué era un maquillaje diferente, entonces allí viene lo anterior, todo tiene que evolucionar, tiene que cambiar el concepto.

Como camarógrafo, ¿cómo cree que debería ser la función de los productores, ¿están cumpliendo su función en relación a lo que había antes?

El productor era el dueño de la idea, del contenido del programa o de lo que estaba realizando y nada más, no tenía que ver con la cuestión económica. Era el dueño de la licencia, básicamente era el productor

Raúl Hernán Araujo Román

ejecutivo y el director era casi lo que ahora es el productor, ellos intervenían y decían: “Señor no se puede hacer así, porque no se puede”. Ahora no, ahora lo obligan, el productor dice: “Yo quiero que se haga así”. El director en la televisión actual viene a ser un ponchador y listo.

¿Lo que debe hacer un director, quién es el que toma la decisión en cuanto al lenguaje visual, continuidad, etc. ¿eso es lo que me da a entender?

Eso en cuanto a mi experiencia, sí. Hubo una vez que estando en vivo, el productor me agarró y me movió de posición de donde estaba ponchando, el director reclamó y la respuesta del productor fue: “Yo soy el dueño, yo mando aquí”. Él quería que me mueva, pero yo sabía que iba a desaforar, yo me negaba y me movió a la fuerza.

¿Cuánto tiempo tiene ya trabajando en la televisión y si tiene algo más que agregar en este trabajo que tenemos cotidianamente?

En televisión tendré 20 ó 25 años pero anteriormente he trabajado en productoras, ONG y allí tenías que hacer desde el guión hasta la realización, incluida la edición y todo.

JAVIER ARAMBURÚ VERA

Joven camarógrafo, pero con experiencia en la televisión comercial aún con relativo tiempo pero con muchas vivencias y conceptos definidos en esta especialidad.

¿De acuerdo a su experiencia cómo debe el director comunicar sus órdenes claras y fluidas?

Lo principal es que el director de cámaras debe basarse siempre en el lenguaje visual, porque desde la universidad o instituto he aprendido que es el lenguaje mediante el cual, tanto camarógrafo como director, nos vamos a poder entender fácilmente y hablarnos como si estuviéramos en cualquier sitio.

¿Considera que el director debe ser enérgico en sus intervenciones o por el contrario muy tranquilo al dirigir?

Si nos basamos en el lenguaje audiovisual no creo que haya muchos problemas, como si estuviésemos conversando en cualquier sitio, sin embargo a veces es necesario que se emplee la energía pero sin llegar a extremos porque te puede desconcentrar a ti y a los demás camarógrafos con quienes se está trabajando.

Si el director mantiene el lenguaje audiovisual, que debería mantenerlo siempre, no creo que haya muchos problemas.

¿Lo más claro y preciso en la comunicación?

Mayormente si los programas son en vivo.

¿Cuáles serían las características de un camarógrafo de un estudio o de móvil, a cargo de un director?, ¿y cuáles de un camarógrafo de exteriores?

El camarógrafo de exteriores tiene más responsabilidad porque debe

Raúl Hernán Araujo Román

fijarse no solamente en lo que es la imagen que está grabando. Él es todo allí, es camarógrafo, es sonidista. Tiene que crear en base a su criterio. Es diferente a lo que hace un camarógrafo de estudio.

El camarógrafo de estudio confía más en la habilidad del técnico o del sonidista. En el estudio cada uno se encarga de su área, no es como un camarógrafo de exteriores, ahora un camarógrafo sale y hace de todo, hasta luces, todo lo contrario a lo que ocurría antes que salía con un microfonista y luminito.

El camarógrafo que sale, inclusive tiene que hacer hasta dirección porque a veces los productores no tienen criterio, pese a que se supone que han salido de la universidad o instituto, quieren una toma específica pero el camarógrafo les dice que no se puede porque está en contraluz o hay algún problema por la locación, que normalmente suele suceder casi siempre, pero ellos insisten en querer dicha toma, entonces hay que esperar unas cuatro o cinco horas para que el sol se vaya y así poder grabar .

¿Quiere decir que en estos tiempos ya no existe lo que es planificación a la hora de trabajar?

Ahora lo que existe es economizar. Esa palabra se ha puesto de moda entre los que administran las productoras. Ellos sostienen que más económico les resulta enviar a un solo camarógrafo y sacarle todo el provecho posible.

A parte de lo que es economizar, ¿ese productor que sale Ud. no tiene idea muy clara o exacta del lugar donde va?

Ahora lo que han hecho en la televisión es improvisar mucho, se improvisa. A veces ni si quiera hacen locación días antes. Por ejemplo, durante una novela pasó que querían grabar en un casa, pero produc-

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

ción no se dio cuenta que ésta estaba ubicada en una avenida. Tanto para el microfonista como para el operador, la situación fue atroz, caótica. Como ves ya no hay planeamiento como antes.

Cómo se sientes mejor, ¿trabajando como camarógrafo de estudio o como camarógrafo de exteriores?

Ambos, pero ahora por necesidad hago más móvil. Es casi como en estudio, pero en locaciones diferentes.

¿Cómo cree que debe ser el aporte de un camarógrafo durante una grabación o transmisión?

La opinión de un camarógrafo vale bastante, depende con que tipo de gente te toca trabajar en ese momento, porque hay gente que se cree un Steven Spielberg o George Lucas y tu opinión es lo último que tomarían en cuenta.

La opinión del camarógrafo es importante porque te puede ayudar en muchas cosas, como que también te puede salvar en algunas circunstancias. Se tiene que trabajar en armonía, en compañerismo, sin llegar a extremos como decir este camarógrafo no me gusta o que los de producción no saben trabajar. Se debe evitar todo eso.

¿Cuando le digo el aporte es porque finalmente Ud. está bien empapado y enterado de lo que se va a grabar?

Porque técnicamente sé que esa es mi área y tengo que resolver los problemas que se puedan presentar en ese momento. A veces yo no me hago mucho hígado y grabo así nomás y me evito problemas.

¿Qué condiciones debe tener un camarógrafo para desenvolverse en esa especialidad?

Como lo dijo un compañero, te tiene que gustar porque cuando yo

Raúl Hernán Araujo Román

empecé lo primero que me dijeron fue: “Despídete de tu familia”. Eso es cierto, un camarógrafo en cualquier sitio, tiene horario de entrada pero no de salida. Hasta en ocasiones, ni Dios sabe cuándo vas a salir. Te tiene que gustar porque de lo contrario harás un mal trabajo.

Mi opinión personal es que un camarógrafo debería empezar como auxiliar. Tiene que empezar desde abajo para poder saber cuál es el movimiento, no solamente basarse en lo que te enseñaron en la universidad o instituto.

¿Considera que debe tener una formación académica?

Por supuesto, no debe haber camarógrafos improvisados.

¿En un trabajo profesional, de un cien por ciento, cuánto es teoría y cuánto la práctica?

50-50 yo diría.

A Ud. le ha pasado eso

Sí

¿Ud. tiene estudios?

Sí, he estudiado, estudié en el Instituto Charles Chaplin, tuve buenos profesores, ahora son colegas míos, aquí trabajo con ellos.

¿Quiere decir que de alguna manera Ud. privilegia la formación académica?

Es que no solamente aprendí lo que es la formación académica sino que después que terminé mis estudios, seguí aprendiendo como practicante y auxiliar. Seguí aprendiendo, incluso cosas que no me enseñaron en el instituto.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Para un camarógrafo obviamente es muy importante desarrollar conocimientos de áreas complementarias como sonido o luces?

Lo bueno es que cuando tú estudias en el instituto o en la academia te empapas de todo, tienes que aprender de todo, aunque no te guste hacer audio o luces. En tu vida profesional lo vas a tener que hacer y lo bueno es que has tenido los conocimientos básicos. Tienes que ponerlas en práctica siempre. La vida profesional es así.

Ya la televisión digital está ¿cómo es la función del camarógrafo en este caso?

No le veo mucha diferencia, solamente en la parte técnica, en los equipos nada más. No será algo difícil de hacerlo, es cosa que puedes hacer viendo, chequeando y practicando.

¿Cree que las cámaras digitales tienen el mismo principio que las cámaras analógicas?

Ahora con las digitales, la calidad de imagen es excelente, el audio también, pero las demás funciones siguen siendo casi las mismas, son casi automáticas. Sin embargo, la cámara nunca te dará un buen encuadre, el encuadre lo tienes que hacer tú. No le veo mucha diferencia, pero sí te ayudará bastante.

¿Solamente calidad de imagen?

Solamente es eso, nada más.

¿Desde su óptica cómo ve las funciones de un productor y de un director de televisión?

Lo veo como una rivalidad que se ha producido desde hace tiempo. Me parece que el productor ve al director como un simple ponchador,

Raúl Hernán Araujo Román

nada más, o sea un técnico más. No es como antes cuando el director decía hay que hacer esto, se tiene que hacer así, etc.

Ahora no, los productores se creen unos Spielberg y se dan demasiadas atribuciones, sin conocimiento técnico. No escuchan tu opinión o no le dan valor. Como te dije al principio, para mí la nueva generación de productores es como si hubieran degradado al director: lo ven como un simple ponchador.

Ellos prácticamente reciben el aval de quienes dirigen estos medios, ¿no es cierto?

Sí, porque se supone que ellos son los que han traído la idea, y le dan demasiada autoridad.

¿Puede contarme alguna anécdota que le haya pasado?

Fue con un broadcaster conocido, un poco pleitista. Estando en mala situación el canal y viviendo de poca publicidad, yo como camarógrafo tenía que darle al director un producto que nos auspiciaba, pero se acercó a mí el referido broadcaster y me dijo: “No, ciérrame, no quiero ver eso”. Era una botellita de una bebida que el broadcaster no quería que saliera.

Traté de explicarle de que esa botellita era el auspiciador, el que daba el billete, el que daba la plata, pero a él no le interesó eso.

¿Algo más que quiera decir?

Solamente les digo que si les gusta esta carrera, háganlo con pasión y cariño. Sigán adelante si les gusta, como productor o camarógrafo, en cualquier área que se desempeñen. Esta carrera es bonita, pero lamentablemente en el Perú no está bien tratada, pero tengo la esperanza que todo va cambiar.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

DESARROLLO DE UN LENGUAJE AUDIOVISUAL

Aunque parezca paradójico cuando hablamos de televisión lo asociamos con la cámara de televisión, que es el instrumento fundamental de nuestro lenguaje audiovisual, porque con ella inicia nuestro trabajo con la toma que es la base de todo audiovisual. Nuestro objetivo es la buena toma y qué significa y cuáles son sus componentes.

Dejemos en claro que una toma es la esencia de lo que queremos afirmar o mostrar al espectador, esta debe contener estética, un sentido o argumento, claridad o limpieza en sus movimientos, una sucesión de hechos propios de lo que damos de la acción en cuestión. Finalmente, no olvidemos que la toma nos da una porción del espacio o área donde se trabaja, por lo tanto es un espacio visual que crea la atmósfera que transmitimos al espectador; lo expresado podría ser un concepto de toma.

Los profesionales, por el hecho del oficio constante, adiestramos nuestra vista y sentido de composición y cuando marcamos o pedimos una toma tenemos el concepto claro del encuadre, la composición, plano y foco, todas ellas van al unísono, pero es importante que para un estudiante que se inicia comprender este concepto, por ello separaremos estos elementos así:

CAMARA = TOM= Plano, Encuadre, Composición, Foco.

TOMA

Es una imagen creada por la cámara y se mantiene todo el tiempo que el director considera que tiene fuerza o está justificada.

PLANO

Término que se usa para diferenciar el tamaño o dimensión con que el lente de cámara capta los objetos, naturaleza o personas.

ENCUADRE

Es la toma perfectamente encuadrada. El término es una derivación cuando pedimos a la cámara: cuadra tu toma, es decir la presentación del plano en composición con su definición o claridad (foco).

COMPOSICIÓN

Elementos que se combinan dentro del plano (toma), posición de los objetos, naturaleza, y personas de una forma armónica, balanceada, estética o artística.

FOCO

La definición, nitidez o claridad de una imagen.

Pero que más debe incluir el lenguaje audiovisual, hemos hablado de un espacio o área donde se desenvuelve la acción, esta área que significa locación o escenografía permite desarrollar las acciones o situaciones y debe presentarse de acuerdo al contexto de la atmósfera a crear.

ATMÓSFERA

Hagamos un paréntesis solo para hablar del término en mención y que los productores y directores manejan. El éxito en todo programa o historia es dar al espectador la sensación de que lo que le mostramos es lógico y coherente con el tema, vale decir que en una historia de suspenso, luces, actores, fondos y todos los elementos que los rodean, tengan la tensión y suspenso; en un programa infantil las luces, decorados, personajes, música tengan la alegría y colorido de un programa para niños; y así con cualquier género de programa, al espectador hay que darle la sensación del tema para crear en él la ilusión, es decir el clima. No olvidemos entonces darle al espectador siempre la atmósfera o clima del tema o acción para crearle la ilusión y el espectador se sienta participe del programa o historia.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Volviendo al tema del lenguaje audiovisual que es una forma de expresar lo que “decimos” con imágenes. ¿Qué quiere decir esto? Cuando leemos o hablamos usamos una sintaxis, cada letra y palabra asociada nos da un significado que por conocer las reglas y los sonidos que se encuentra internalizada en nuestro conocimiento consciente es por ello posible leer o escuchar un idioma nativo o aprendido y entenderlo e interactuar normalmente a través de una conversación, narración escrita o hablada.

¿Qué ocurre con lo visual? Nosotros usamos imágenes para afirmar o mostrar lo que queremos, podría decirse como si fuera una “narración escrita” o “hablada”, que sería nuestra narración visual, con ella llegamos al espectador. Hemos dicho que la cámara nos permite hacer tomas y estas tienen los elementos señalados (plano, encuadre, composición y foco) que permiten mostrar los decorados o locaciones, personajes, la iluminación y todo lo que conlleva la acción, pero para que esta narración visual funcione debemos dominar el ritmo y la claridad visual que nos dará continuidad y limpieza en las tomas y asimismo el tiempo y el espacio y sonido.

Conocer cada uno de lo que denominamos componentes me permitirá afianzarme en el dominio de un lenguaje audiovisual.

PLANEANDO EL LENGUAJE VISUAL

Son muchos los términos que se aluden, narración visual, expresión visual, lenguaje visual y quizás otros, de lo que se trata es de desarrollar la capacidad de ordenar imágenes que permitan mostrar y dar a entender al espectador las acciones del programa o la transmisión.

A lo anunciado, el común denominador en la dirección de TV será el planeamiento de tomas como la forma de ordenarse visualmente distribuyendo sus cámaras y seleccionando sus tomas, con todo lo que conlleva el término toma.

Raúl Hernán Araujo Román

Para precisar a los lectores esta expresión me remitiré a la exposición del director Colby Lewis en su libro “Técnica del director de TV”, que a pesar del tiempo se mantiene vigente, cuando plantea el término de manifestaciones gráficas como una forma de planeamiento de tomas, proceso de planeación mediante imágenes.

Colby Lewis nos dice: *“En su calidad de director usted toma imágenes de lo que ocurre ante sus cámaras. Pero, cuál de todas las cosas a la vista deberá incluirse en una toma determinada; cuándo es tiempo de cambiar a otra imagen y en qué forma se deberá realizar tal cambio.”*

Aprendamos a percibir la acción o el contenido del programa como una sucesión de puntos que nos permitirá qué tanto del personaje o personajes de la acción debemos privilegiar con nuestras tomas al servicio de nuestra continuidad o narración visual, significa que debemos entender, comprender y decidir.

Decidir qué vamos a privilegiar en nuestras tomas significa afirmar visualmente, por lo tanto, la capacidad de interpretar en imágenes se traducirá en tomas que nos permitirá un buen encuadre, composición, plano y foco, posición y ángulos de cámara y todo lo subjetivo de nuestra creatividad.

Después de visualizar planeo cómo cambiar de una afirmación a otra, es decir usted interpretó los puntos, los visualizó, ahora tiene que decidir cuándo y cómo los cambia para el espectador. Es importante que sepamos que para cada caso de género de programa usemos el cambio de toma de acuerdo a lo convencional, corte, disolvencia, wipes, cortinas o efectos computarizados.

La explicación la sintetizamos de esta manera:

⁴ Cf. *Así es la televisión*. Enrique Melón Martínez. Madrid. Ed. Rialp. S.A. 1966. P. 32

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

- Perciba los diversos puntos de la acción.
- Visualice las afirmaciones gráficas que apoyarán cada punto.
- Resuelva cómo cambiar de una afirmación a otra.

Para tener claro este concepto, mostremos un ejemplo, supongamos que nos encomiendan grabar una obra teatral para televisión.

Lo normal es ver la obra antes de ir con una móvil y percibir los diversos puntos de la acción de esa obra, que consiste en conocer los detalles, intenciones y movimientos de los personajes así como la escenografía, vestuario, iluminación y la historia en sí, muchas veces puede que usted pida un libreto para estar más enterado de la obra.

Como usted será el que interpretará para el televidente, esto le permitirá conocer qué de todo aquello que sale en el escenario del teatro deberá privilegiar con tomas más cercanas y de esa forma distribuir sus cámaras en el teatro y le dé a cada una un espacio visual –tomas, planos, etc.- que permita llevar al espectador o televidente lo mas fidedigno posible los alcances y significados de la acción, en este caso las interpretaciones escénicas que desarrollan los actores⁴. Una vez que usted asumió con conciencia el desarrollo de la acción de lo que observó o vio, decide la ubicación, ángulo de cámara y composición de toma para los efectos del desarrollo de esa acción.

Decidido lo anterior, ahora lo que le queda es desarrollar el criterio de resolver o cambiar de una afirmación a otra, vale decir de una toma a otra; su sentido lógico, estético y su buen gusto hará que en su caso decida cuándo cambia y cómo, para mantener un ritmo de la acción que permita al espectador recibir imágenes que lo mantengan en atención; de la selección de ese cambio de tomas logrará que su narración visual tenga el éxito deseado.

Raúl Hernán Araujo Román

Por lo tanto, al ver la obra el director considera que un punto de la acción de la obra es el momento en que el personaje entra por la puerta de calle con un aspecto de dolor, él considerará que ahí tendrá una cámara con un primer plano para acentuar la expresión y si se acerca a recibirlo la esposa tendrá que resolver con una toma de plano entero o plano general, donde se ve que se acerca a él, o talvez decida con la otra cámara en un plano medio seguirla desde el punto que se encuentra hasta el lugar de llegada del personaje en la puerta de calle.

Según su planeamiento, el hecho de llegar a abrir la puerta, mostrar dolor en el rostro, la esposa denota su conocimiento del problema del esposo y acciona acercándose a él para confortarlo o mostrar su interés por el problema.

En conclusión, cuando se transmite o graba, el director hace uso de sus cámaras y sabe que cada una de ellas es una toma, puede ser 2, 3, 4 o las cámaras que fueran, las cámaras tendrán que ubicarse en puntos diferentes y las tomas planos diferentes que le permitirá cubrir todos los alcances y significados de la acción del género del programa.

RITMO DE LA ACCIÓN

Durante la lectura he mencionado narración visual como una forma de expresar lenguaje visual. Narración viene de la exposición hablada o lectura de un escrito, y en nuestro caso como una forma de exposición visual continua. En el caso de las imágenes, por su naturaleza el cine y la televisión son imágenes en movimiento y para mantener esa continuidad debe tener un ritmo hacia el espectador; y no hablo del movimiento de las imágenes desde el punto mecánico-motriz o electrónico, sino desde el punto de vista creativo y artístico, que pasa por imprimirle a nuestra transmisión o grabación una continuidad que permita captar e introducir al espectador para despertarle el interés.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Debemos lograr que todo lo que le mostramos al espectador fluya sin interrupción, es decir sin obstáculos a su concentración o comprensión, lo cual tiene que ver con la selección de imágenes sucesivas que permitirá trasladarle al espectador sin distracción.

Para lograr esta continuidad hay que respetar las reglas fundamentales al momento de poner en escena nuestro producto visual.

RESPETANDO LOS EJES DE LA ACCIÓN

Los ejes tienen que ver con las miradas y posiciones de los personajes. Todo aquel que se inicie en esta especialidad debe establecer el área geográfica donde se desarrolla la acción y ubicación de personajes. Usted ubica al espectador o televidente, por eso existen las escenografías, set o locaciones que determinan el clima o atmósfera del género del programa.

Frente a esta área geográfica se ubican las cámaras que estarán al servicio de la continuidad, por lo tanto debe ser claro y natural en los movimientos de los personajes; si el espectador dentro de un set o locación ve a cuatro personajes identificados de la derecha a izquierda, entonces sus miradas y movimientos deben respetar la correspondiente ubicación establecida. Cuando cambie planos no puede romper esta línea imaginaria que se crea con la ubicación entre unos y otros, así haya movimientos o cruces entre ellos debe siempre dejarlos claros para el espectador. (VER ILUSTRACIONES)

CLARIDAD VISUAL

Cuando una cámara hace un encuadre debemos exigirnos y exigir que esa toma cumpla al máximo con la calidad porque nos permitirá trasladar al espectador la información o registro que queremos dar de nuestro producto audiovisual. Una toma sin foco, con movimientos bruscos, un encuadre que tapa algo de la escenografía, utilizaría o a

Raúl Hernán Araujo Román

alguien, que es de importancia para cumplir un requisito estético, la calidad de señal de video con deficiencia, una iluminación deficiente que no permite apreciar lo que queremos mostrar, un personaje sin maquillaje o vestuario inapropiado, una escenografía deficiente y un sinnúmero de limitaciones que esa toma pueda presentar va a generar en nuestra continuidad distracción y por lo tanto nuestra claridad visual no cumplirá su cometido.

Es por eso que es muy importante prestar siempre mucha atención a todo aquello que nuestras cámaras encuadran antes de poncharlas en el switcher para nuestra grabación o emisión al aire.

UBICACIÓN DE CÁMARAS

Hemos dicho en ejes de la acción, que frente a nuestra área geográfica se ubican nuestras cámaras, que son en número de 3 como mínimo en el estudio. Estas las ubicamos de derecha a izquierda, que es la forma convencional, y las denominamos cam. 1, cam. 2 y cam. 3 con la salvedad de que se puede trabajar con más cámaras, eso dependerá de la envergadura de la producción, pero para nuestro caso hablaremos de tres cámaras.

Como principio básico en cualquier género de programa las cámaras trabajarán en lo que denominamos tiros cruzados, que no es igual a tener las cámaras cruzadas⁵, porque, de lo que se trata es de tener a los personajes en $\frac{3}{4}$ para evitar los perfiles de estos, el encuadre debe privilegiar este esquema con una composición armónica en su conjunto, es decir, la escenografía o fondo, utilería, el personaje, la iluminación y todo lo que nos muestra la toma debe tener una estética muy clara al servicio de la continuidad.

⁵ *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. José María Castillo. Madrid. Instituto Radio y televisión Española. 2009 P. 452.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Con lo tiros cruzados me voy a ordenar mejor, mi sentido de las personas, objetos, etc., me permitirá controlar mejor esa área geográfica a través de mis cámaras y hará que pueda seguir o mover mejor los personajes en relación al diálogo o tema.

Cuando 2, 3, o 4 personas están sentadas alrededor de una mesa o en una sala o lugar que fuese, estas personas dialogan o accionan entre sí, al ubicar mis cámaras frente a ellos debo encomendar cada cámara por persona o personas y es por ello que la forma de presentar a las personas interactuando entre sí es mostrándolas casi en forma frontal, lo que se denomina el $\frac{3}{4}$, para de esa manera verlas casi en toda su expresión y las cámaras 1 y 3 tienen esa función, así de esa manera usted en el switcher viendo sus monitores dirá mi mano izquierda es la cámara 1, tengo tales tomas con tales personajes con fondos y objetos, y en mi mano derecha la cámara 3 tengo tales tomas con tales personajes con fondos y objetos, y con la cámara 2 el frontal que sería el establecimiento o ubicación de los personajes; esto a manera de un ejercicio que le permita saber cómo están ubicadas sus cámaras y todos los alcances que puede lograr con ellas. Por supuesto que esto incluye el ángulo de la cámara, una puede estar muy picada o ubicada en una parte alta o en una plumilla o grúa, otra contrapicada, así, eso dependerá de lo que va a transmitir o grabar. Puede que alguna vez un director decida trabajar con el tiro frontal, es decir la cámara 1 o 3 frontal al personaje y no en tiros cruzados, pero será tal vez de acuerdo a lo que planeó y tenga un fundamento, el resultado final lo dirá.

RESOLVER DE UNA TOMA A OTRA

El éxito de toda dirección se basa en el cambio de toma, el cambio acertado que permita al espectador seguir las acciones del programa, ya lo hemos hablado en Ritmo de la acción y Claridad visual. Resolver implica en esta ocasión cambiar una imagen a otra, lo que comúnmente se llama en la jerga televisiva ponchar, que no es nada

Raúl Hernán Araujo Román

más que presionar en el control del switcher los botones o switch que corresponden a cada señal de video y aquí hago mención de lo que nos habla el señor Roberto Bocanegra cuando se refiere a las señales de video, el director por cada botón o switch que presione en el switcher trabaja con señales de video que se encuentran alineadas o faseadas que equivale a estar en sincronismo electrónico, de esa manera técnicamente la calidad de las señales están operativas para trabajar en una realización de programa, esas señales de video corresponden a las cámaras, disco duro, microondas, satélites, graphics, etc. Una vez sincronizadas técnicamente el director está en condiciones de trabajar sus mezclas sin que la imagen tenga problemas técnicos.

Cambiar de un switch a otro, ponchar en el switcher, es resolver de una toma a otra, por lo tanto el sentido de toma es muy importante y ya hemos hablado que significa o en qué consiste la buena toma; mientras el director ejecuta en el switcher debe respetar esos principios para lograr el ritmo de la acción, su continuidad y claridad visual, del cual ya hemos hablado.

Ahora bien, la forma de cambiar o ponchar tiene un porqué siempre, no se trata de ponchar por ponchar y hago un aparte de este término: cuando poncho lo hago a través del switcher, y no cuando pido a una cámara un encuadre. En nuestro medio escucho que muchos le dicen a un camarógrafo poncha aquí o acá; cuando uno pide a la cámara, le dice dame tal encuadre o dame tu toma o tal plano; el ponchar es uso de la acción del director en el switcher.

Volviendo al inicio, cuando decimos el cambio acertado nos referimos al cuándo y porqué. En Planeando el lenguaje visual mencionamos las manifestaciones gráficas como un proceso de planeación mediante imágenes, que tiene su base teórica que la podemos reparar líneas arriba, ahora es el momento de hablar de su ejecución.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En los monitores que el director tiene por cada cámara tiene tomas previamente marcadas o pedidas por él y de acuerdo como va la acción las manda al aire, físicamente a través del switcher ponchándolas y es aquí donde el director determina con su criterio el resolver de una a otra toma, en el capítulo 1 digo: para un director el momento culminante de una escena dramática puede ser el instante “x”; para otro, un instante antes, o quizá después. Porque nadie, realmente, puede decirle a otro cuándo ejecutar o ponchar por corte, una disolvenca, o un close up, o tomar a uno que está sentado, o cuando establecer una acción de un beso, etc. Para obtener el mayor impacto dramático de una u otra escena cada director ve en el mismo libreto o guión diferentes situaciones de énfasis e impacto dramático, es por ello que cambiar, resolver o ponchar como usted lo quiera decir, es producto de un conocimiento o entendimiento del contenido que realice, así como un piloto de un avión conduce por una ruta establecida, el director enviará las imágenes que permitan trasladar al espectador una continuidad visual entendible de la acción, para eso los sentidos y reflejos del director deben estar afinados porque en ese instante su conocimiento más su destreza del manejo del switcher le dan el temple para mantener el ritmo del programa, porque el tiempo es su presión, y a eso se le llama experiencia.

ORDENANDO LAS TOMAS

El director de TV, es el responsable de ordenar sus tomas, dar indicaciones al personal durante el programa, si bien es cierto esa es su misión al dirigir, debe estar consciente que no debe estar mirando constantemente el monitor principal “program”, él dirige viendo sus monitores de cada señal de video, con lo que consigue la sucesión continua de su transmisión de esa manera, desarrolla una atención creativa.

NOMENCLATURA O CLASIFICACIÓN DE PLANOS

Desde mi punto de vista la clasificación de los planos la determinaré como una terminología que permita clasificar la dimensión o proporción de los personajes y fondos en relación a lo que capta el lente de cámara.

El conocer los planos no me da el dominio del lenguaje televisivo o audiovisual, forma parte del lenguaje visual que hemos hablado en el punto anterior Desarrollo de un lenguaje audiovisual, que es el conjunto de dominio de otros elementos y mi destreza visual al aplicar el lenguaje televisivo.

Pero sí, es necesario tener un conocimiento cabal y profundo de los planos y la terminología de movimientos de cámara que están al servicio de ese lenguaje. Mal haríamos estar en una producción y realización y no conocer a la perfección estos términos, porque a través de ellos podremos visualizar lo que percibimos para de esa manera ordenar nuestras tomas, marcarlas, pedir las de una manera que todo el equipo entienda; le será muy útil usarlas a la hora que usted resuelve de una toma a otra, es decir al dirigir o ponchar su switch en el mezclador de imágenes (switcher) porque el tiempo es nuestra lucha constante.

A continuación las enumeramos: **(VER EN ILUSTRACIONES)**

GRAN PLANO GENERAL

PLANO GENERAL

PLANO CONJUNTO

PLANO ENTERO

PLANO AMERICANO

PLANO MEDIO

PLANO BUSTO

PRIMER PLANO

GRAN PRIMER PLANO O PLANO DETALLE

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

MOVIMIENTOS DE CÁMARA Y UTILIZACIÓN (VER EN ILUSTRACIONES)

Panning hacia la derecha: rotación sobre eje a la derecha

Panning hacia la izquierda: rotación sobre eje a la izquierda

Tilt Up: contrapicado, barrido vertical hacia arriba.

Tilt Down: picado, barrido vertical hacia abajo.

Travelling hacia la derecha: traslado físico de la cámara hacia la derecha

Travelling hacia la izquierda: traslado físico de la cámara hacia la izquierda.

Dolly In: soporte con ruedas que sirve para que el trípode se deslice, acercamiento físico con la cámara hacia el objetivo

Dolly Back: alejamiento físico con la cámara desde el objetivo.

Zoom: operación a través del lente que permite acercamiento electrónico o mecánico; acercarse o alejarse del objetivo sin que la cámara se mueva.

Zoom In: acercamiento.

Zoom Back: alejamiento.

Trípode: base donde se sujeta la cámara.

IDEA DE TIEMPO Y ESPACIO

Es un factor necesario de conocer en televisión. Al televidente se le muestra el área de las acciones. En los sets, se construyen ambientes de salas, o ambientes que aluden al tema a trabajar, una cocina, una oficina, un bar, un consultorio, y así un sinnúmero de ambientes propicios para los programas. Es cierto, se establecen para crear lo que

Raúl Hernán Araujo Román

hemos dicho la atmósfera y el momento en que los presentamos es trascendental para el programa. En el siguiente capítulo ampliaremos más, porque hay que hacer una distinción con la ficción.

SONIDO

Sin la sonorización el video no tendría el complemento o fuerza que permita impactar al espectador. El sonido es el elemento necesario para todo producto audiovisual, es decir video y audio. Cuando hacemos televisión el audio tiene toda una especialidad donde sonidistas y musicalizadores representan a esta área, no es solo colocar un micro o tener la destreza del manejo de la consola de audio, sino tener un sentido auditivo no solo técnico sino artístico, en el siguiente capítulo ampliaremos.

Como corolario de este capítulo, cuando hablamos del desarrollo de un lenguaje audiovisual no es nada más que aprender a “decir” con imágenes lo que nos compete como directores al momento de trasladar esas imágenes a través de nuestras cámaras el tema, género o programa encomendado. Por eso es que cuando pregunto que desarrollar un lenguaje audiovisual es solamente conocer la terminología de plano y movimientos de cámara, la respuesta es no, porque, como hemos visto líneas arriba, desde la cámara y sus elementos artísticos de la toma, la narración visual o lo que es la planificación del lenguaje visual, conjuntamente con el ritmo que mantengamos en la acción y todo lo que conlleva, la limpieza o claridad de la imagen, los espacios y tiempos y el manejo de un buen sonido hacen que uno desarrolle un lenguaje audiovisual, pero hay que comprenderlo y vivenciarlo, será algo personal y a veces subjetivo, pero de ello depende que usted tenga una personalidad en la dirección.



CAPÍTULO
IV



TIEMPO Y ESPACIO

Todo tiene un momento y su lugar. Cuando vamos al teatro, a ver un espectáculo, un evento deportivo, una ceremonia, etc., se produce en un momento determinado y en un lugar preciso. Nuestros ojos ven un espacio físico donde se realiza dicha acción y tenemos la capacidad de seleccionar lo que queremos ver. Si es el teatro, el escenario es el lugar donde se desenvuelve la acción, desde donde estemos ubicados tendremos todo el panorama de los acontecimientos, nuestra mirada privilegiará lo que el sentido de la acción nos muestra, y centraremos nuestra mirada en un rostro o en una caída o en el conjunto de los personajes o talvez en el cambio de luz que nos crea o hinoptiza en la historia, en fin un sinnúmero de cosas que nos abstrae, concentra, nos hace estar atentos a lo que sigue. Eso mismo puede ocurrir en un festival, un encuentro futbolístico, de basket, tenis, etc., seminario, clase y así; somos espectadores a la espera de los acontecimientos, estamos ubicados en un lugar y desde ahí hemos seleccionado con nuestra mirada espacios del lugar que nos permiten ver y entender lo que pasa ahí físicamente.

Raúl Hernán Araujo Román

Bien, lo mas simple de la vida es que vivimos momentos y lugares o podríamos decir en diversas locaciones en determinados tiempos, así de simple y complejo a la vez.

Por lo tanto, la televisión nos “transporta”, nos hace ver de lejos, como dice Enrique Melón Martínez en su libro “Así es la television”¹: “La televisión trae al hombre la imagen del mundo”.

Cuando un programa empieza a grabarse o transmitirse este se realiza en un estudio de televisión o en exteriores, que puede ser el escenario del teatro, un estadio de futbol, un auditorio, un festival en una avenida, etc., en todos ellos se genera un acontecimiento o acción, pero para nuestras cámaras y micrófonos la televisión, por ser un medio de comunicación masiva, permite cubrir distancias y públicos que de otro modo sería imposible reunir a toda la gente para que se ubique en un mismo espacio desde donde se transmite.

Pues bien, ante este hecho, los profesionales de este medio serán los responsables de trasladar dichos acontecimientos a cada hogar que cuenta con un televisor.

Entonces, retomando el tema de espacio y tiempo, los ojos del televidente serán las cámaras del estudio y si es en exterior, de las móviles o unidad móvil, por lo tanto comienza el desarrollo del lenguaje visual y auditivo.

Nuestras cámaras estarán ubicadas en lugares estratégicos para captar o privilegiar acciones, es por ello que el director de televisión toma vital importancia en este trabajo, de acuerdo al acontecimiento y a las acciones a transmitir él determinará donde se ubican sus “ojos”, es decir las cámaras. Cada una de ellas tendrá la misión de captar lo mejor

¹ “Así es la televisión” Enrique Melón Martínez. Madrid Ediciones Rialp, S.A. 1966. P. 9.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

posible el acontecimiento al servicio del espectador, el espectador solo espera ver lo que quiere ver y nosotros tendremos el tino de mostrarle lo que podemos o queremos mostrarle, por lo tanto de una manera sana y ética manipulamos imágenes para el espectador y tratamos de cubrir lo mejor posible los acontecimientos encomendados.

Este punto nos permite fundamentar cómo creamos ilusión o fantasía en el espectador. Cuando decimos tiempo hablamos de los momentos en que ocurren las acciones de lo ya mencionado, pero no olvidemos que el tiempo es algo que podemos manejar a través de las historias de ficción, porque podemos retroceder en el tiempo (recordarlo) o adelantarlo (imaginarlo), también abreviarlo y de esa manera darle fluidez y fuerza a la historia.

El espacio será el lugar donde se desenvuelven las acciones, pero hay que tener en cuenta que con nuestras tomas manejamos porciones de un todo a través de los planos y ese espacio elegido visualmente será el que le dará fluidez y fuerza a la historia. Dicho así, una producción y una realización interpreta lo que ocurre y el director de televisión es el responsable de realizar esta misión.

La particularidad de crear la ilusión o fantasía a través de las tomas en el espectador lo denominamos el manejo del tiempo y espacio visual. El tiempo es lo que le hacemos creer al espectador, día, noche, recuerdo (raconto o flash back), elipsis (abreviación de tiempo); o creo tiempo a través de los espacios que muestro, como es el tiempo real y el ficticio, en este caso creo un suspenso, por ejemplo, la posibilidad de la detonación de una bomba y el protagonista trata de desactivarla pero para ello antes saca a los niños, mujeres, ancianos, mientras vemos que el reloj de la bomba corre. Y cuando faltan 10 segundos él se da tiempo de llamar, consultar y decidir qué cable debe cortar y se decide por uno de ellos justo cuando falta 1 segundo y soluciona el problema. Para el

Raúl Hernán Araujo Román

espectador, en el correr del tiempo de las imágenes, eso duró 1, 2 o 3 minutos pero en la ficción del correr del reloj duró 20 segundos. De esa manera se manejó el tiempo real de la proyección y el ficticio fue de 20 segundos; comúnmente este discurso visual se hace para cine o series para televisión porque se tiene que trabajar la postproducción.

Pero en un programa de ficción para televisión, serie o telenovela en estos tiempos, aparte de trabajar con tres cámaras, se trabaja algunas escenas con una sola cámara y en los casos que sea los espacios deben ser bien manejados, cada plano me da una porción de un espacio de la acción del personaje o personajes, por lo tanto, mi planeamiento de tomas me da el ritmo del tiempo de lo que muestro.

EL ARTE DE DIRIGIR

Si bien es cierto que un director de televisión pasa por maniobrar un switcher, también es cierto que debe desarrollar su conocimiento artístico y creativo; su formación cultural, inspiración, sensibilidad y reflejos lo preparan para desarrollar un lenguaje audiovisual; su visión del video y audio traspasa más allá del hecho de espectral como cualquier espectador; su misión es comunicar fielmente los alcances y significados de la acción para el espectador. Por lo tanto, al televidente hay que mostrarle lo que quiere ver, el director se vuelve un ser activo que prevee un ordenamiento de imágenes, su actitud es dinámica, el determina qué le da al público y cómo se lo da, cuándo se lo da y por qué. Su espectador es un ser “pasivo” que está a la espera de lo que le muestre, él no conoce el lugar ni las acciones por venir. Por eso su labor es de mucha responsabilidad, si no domina espacios, tiempos, encuadres, composición, iluminación, una base de sonido y mucho más, no está preparado para dirigir, tiene que dominar la técnica o el arte, como el escultor tiene una idea o concepto de su escultura más su técnica de esculpir volcará su arte al finalizar su trabajo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

DEL GUIÓN AL PLAN DE CÁMARAS

Término muy usado en el ambiente televisivo que describe la manera de disponer los planos (tomas) que conformarán el lenguaje visual del programa en un escrito para presentarlo delante de cámaras, lo que denominamos planeamiento de tomas en el capítulo 3 sobre desarrollo de un lenguaje audiovisual decimos como la forma de ordenarse visualmente distribuyendo sus cámaras y seleccionando sus tomas, con todo lo que conlleva el término toma.

Según el capítulo, mencionamos a Colby Lewis² que sintetizaba tres puntos:

“Perciba los diversos puntos de la acción.

Visualice las afirmaciones gráficas que apoyarán cada punto.

Resuelva cómo cambiar de una afirmación a otra”.

Cuando decimos con todo lo que conlleva el término de toma nos referimos a la composición estética del encuadre de la cámara, (en el capítulo sobre calidad artística profundizaremos más), por lo tanto hay que percibir y decidir qué de todo lo que observamos de la acción es importante resaltar, la resultante de lo anterior nos permite visualizar en planos y movimientos de cámara (toma) para acentuar lo que queremos resaltar de la acción a dirigir, el siguiente paso es saber en qué momento y cómo resuelvo o cambio esas tomas que permitirán entregar al espectador una continuidad clara de la acción que dirijo, este proceso le denominamos discurso o propuesta visual.

Ahora bien, qué significa tener una idea clara del orden en que van sus tomas, conseguir que su programa llegue al televidente sin contra-tiempos y distracciones de su atención.

² Técnica de director de TV Colby Lewis . México. Ed. Pax-México, 1970, P. 25.

Raúl Hernán Araujo Román

Para ello los directores acostumbramos, cuando iniciamos esta labor, marcar, usar colores y hasta dibujar en los espacios en blanco del libreto los planos por cada cámara a usar, así de esta manera nos recuerda la continuidad de nuestras tomas que servirán para nuestro programa. Recomiendo para los que empiezan tratar de memorizar lo marcado y hacerlo como un ejercicio, eso les dará dominio de dirección, porque de otra manera será difícil mirar monitores y leer al mismo tiempo cuando graban o transmiten.

De esta manera usted se acostumbrará y dominará el planeamiento de tomas que con el correr del tiempo lo hará por criterio, gusto, intuición y por lo que su estilo de dirección decida.

GUIÓN

Los profesionales que comúnmente trajinan por los estudios y controles de TV utilizan el término de libreto como la guía descriptiva y ordenada que sirve de base para exponer la estructura, hechos, diálogos, de los acontecimientos de la producción del programa. Porque el término guion también es usado en televisión, generalmente es identificado con el cine, por sus características específicas. En cine para toda obra cinematográfica se usa el guion literario³ y guion técnico, este último es el guión literario pero con el agregado de todas las especificaciones técnicas para su filmación (toma por toma). Debemos resaltar que al realizar en cine se trabaja con una cámara, lo cual no significa que se trabajen 2 o 3 cámaras, salvo en casos específicos, comúnmente es una cámara que sigue la continuidad, pero la diferencia es que cada cámara filma independientemente, quiere decir su propio time code o clip, claqueta y su campo visual a trabajar.

³ Cf. *El guion audiovisual: sus estructuras en género de ficción y no ficción y una perspectiva sociocultural* / Pérez Monter, Héctor Javier. México, Ed. Trillas, 2007. P. 97

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Posteriormente, en la postproducción le da la continuidad simultánea de una obra cinematográfica.

Pero el guión tiene un sentido análogo al libreto que se desarrolla para televisión. En conclusión ambas persiguen el mismo objetivo, pero para medios de distinta naturaleza.

LIBRETO

Para efectos de nuestro conocimiento, el libreto cumple la intención principal como es el desarrollo de la idea para lo que fue elaborado. Sin él no se sabría en qué consiste el programa a producir y realizar. El libreto es fuente de información para todos los que participan en el programa, como también nota de apunte para un cambio o modificación que estará de aviso o recuerdo para su ejecución.

Por lo tanto, entendemos al libreto como la exposición descriptiva de la idea, considerada exclusivamente desde el punto de vista de las imágenes y los sonidos o llamados en televisión video y audio.

Así como en el cine, la televisión tiene su particularidad en la realización. Se trabaja con un mínimo de 3 cámaras que están conectadas a un switcher y se resuelven (cambian) simultáneamente de acuerdo al criterio del director quien opera este switcher, pueden ser más cámaras de acuerdo a la envergadura de la producción. Por lo tanto, en un programa, sea en vivo o grabado, no hay un guion técnico propiamente dicho, si bien es cierto hay tomas estas vienen de cada cámara que el director selecciona para seguir su continuidad simultánea.

EDUARDO ADRIANZÉN HERRAN

Para ubicarnos en esta especialidad que en nuestro medio se considera de mucha creatividad y que no existe un centro de formación específico de esta labor, los institutos y universidades sirven de base para que muchos desarrollen su creatividad de escritor o guionista, como ocurre en otros casos que empezaron en la práctica y de acuerdo a su experiencia desarrollan una labor muy importante en el género de ficción, tal es el caso del señor guionista Adrianzén con amplia experiencia en nuestro medio televisivo, cinematográfico y teatral y que nos deja muchas enseñanzas en sus declaraciones.

¿Cómo se inició en la labor de escritor o guionista?

Empecé como asistente en el equipo de guionistas de la telenovela Carmín en 1985 ayudando en los diálogos a Augusto Tamayo San Román que era uno de los principales escritores de la telenovela. Posteriormente cuando él se retiró, al obtener una beca en Londres para una maestría, me recomendó para que me quedara como parte del equipo de escritores que pasó a ser jefaturado por Fernando Barreto. En Carmín permanecí durante nueve meses aproximadamente.

¿Siempre ha estado en el género de ficción o también has hecho otro tipo de género?

Como escritor hice, algunas veces, documentales, videos institucionales, guiones para documentales, esporádicamente publicidad, algunos libretos para shows y eventos, también hice guiones para los concursos Señora Perú y Miss Perú y especiales para la canción criolla.

He hecho prácticamente de todo. Cuando comienzas tienes que trabajar en lo que hay, en lo que puedas y como sea. Hice guiones para documentales en el 2000 con Judith Vélez, hice producción para ficción. También fui asistente de dirección, en algunas oportunidades.

¿Ha tenido formación académica?

Debo haber sido la última generación de autodidactas porque no tuve formación académica en comunicaciones. Únicamente estudié un curso de seis meses en la Escuela de Cine de Cuba en 1987. En realidad estudié derecho y me considero un autodidacta en la materia porque todo lo aprendí sobre el terreno, como era antes. Hoy las cosas son diferentes, hay facultades e institutos. He agarrado los últimos rezagos de gente que no era de comunicaciones y trabajaba en esta especialidad.

¿Cómo se considera en esta especialidad, escritor o guionista?

En mi pasaporte figura como profesión escritor porque todo lo que he ganado en la vida ha sido así, como escritor. Todo lo que he conseguido y me rodea lo he conseguido de esta forma, pero también hago teatro y he escrito temas de investigación y algunos artículos periódicos. He colaborado como columnista en algunos medios, lo que significa que todo lo que se relaciona con mi vida profesional tiene que ver con el hecho de escribir, no es que sea guionista solamente. Actualmente en la comunidad teatral como dramaturgo.

¿Desde su punto de vista, cuál es la diferencia entre guión y libreto?

En nuestro gremio de guionistas nos consideramos guionistas de cine y televisión, porque entendemos que el guión es un formato muy específico con un objetivo muy claro como es la realización de un producto audiovisual. Tiene determinada dramaturgia y estructura.

Al libreto nosotros lo entendemos como el texto teatral porque en este lugar se usa la palabra libreto para referirse a él. Este término lo utilizan más los actores que los dramaturgos. Ellos dicen: “Dame mi libreto, pásame mi libreto”, se entiende como que está bien dicho, nadie va a corregir al actor. En televisión, los que hacemos ficción, nunca utilizamos la palabra libreto.

Raúl Hernán Araujo Román

Libreto para nosotros es el texto que tienen los animadores o conductores de programas mezclado con la hoja de pauta, pero no es un texto escrito de manera literaria para ser interpretado por un actor o personaje en una trama. Entre nosotros hacemos esa diferencia, no sé si lo mismo ocurre en el resto de la comunidad. Para mis colegas, la palabra libretista nos suena como que eres el que hace los textos para los programas que no son ficción. Creo que es una cuestión gremial de autopercepción, puede ser que para el resto sea lo mismo.

Sin embargo en televisión se usa indistintamente los términos libreto y guión e incluso hay un guión técnico para la realización del programa, ¿qué puedes decir?

Sí, como no tengo mucha experiencia o poca experiencia en programas de televisión que no sea de ficción, no podría darte una opinión muy clara. En ficción, por ejemplo que es lo mío, donde he trabajado muchísimo, no utilizamos la palabra libreto porque trabajamos sobre guiones que tienen una dramaturgia. No he saltado de un género a otro, todo el tiempo he hecho ficción y eventualmente otras cosas, entonces no tengo una idea muy clara sobre ello.

¿Los dos persiguen el mismo objetivo, no es cierto, porque están registradas las circunstancias del programa?

Además se entiende que es lo mismo, no vas a decir que no, son simplemente denominaciones, no hay que complicarse.

¿Tiene idea de porqué en estos últimos tiempo se ha perdido la costumbre de no hacer libretos y reemplazarlo solamente por pautas?

La última vez que estuve involucrado en algo fue en el 2005 para el canal 2, una producción consistente en un ciclo de 20 programas cuyo formato era de ficción primero seguido de un debate. Ahí por ejemplo, me encargaba de todo lo que era la parte de la ficción que tenía media hora de duración

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Para el debate, que venía a continuación, se hacía un texto o gorro para Mónica Sánchez que era la conductora. Eran gorros para el inicio del bloque y la despedida, también para darle una idea de las preguntas que formularía a los invitados que se tenía. En realidad no era un libreto sino específicamente una pauta. Lo único que se podría considerar como libreto era la introducción que Mónica hacía al comienzo del programa, el gorro del inicio del bloque y otro de despedida. Hasta allí se podría decir que trabajábamos con algo escrito como libreto, lo demás no. El resto se dejaba a consideración de la conductora, sobre todo en las preguntas, es como si ella tuviera que hacer su tarea. Se le decía: “Vamos a invitar a zutano o mengano, esta es la información que tienes de esta gente que son nuestros invitados y tu más o menos viendo la línea que tienen vas pensando en algunas preguntas”.

Esa fue la única vez que tuve que ver con un programa que no era ficción donde me encargaba de los gorros, donde la tónica era jugar a la improvisación y la seriedad de la conductora.

Si tengo un programa donde se va a tocar el tema del aborto o del divorcio, mi conductora tiene que ser una persona con imagen de saber lo que está hablando. Se tenía que tener un poco de cuidado en la redacción de los textos. No se puede escribir lo primero que se te ocurra sino una cosa cierta y valedera.

En 1999 en el canal 57 había un programa de charlas ¿cómo lo manejaba, con libreto o pauta?

No, allí hacía todo el trabajo. Me daban información de los que venían y en base a eso preparaba las preguntas, tomando en cuenta las repreguntas que salen y pueden abrir caminos a otras preguntas. Esa era mi tarea y para ello tenía que preparar mi pauta.

¿Puede hacer una diferencia entre un guión para cine y otro de ficción para televisión?

El trabajo se enfrenta de manera completamente distinta. La estructura de un guión de cine puede ser de múltiples formas porque depende de la opción que quieras tomar, puede ser la opción estética o creativa para hacer una película donde enfrentarás el guión como una poesía o como una pintura. Te puede salir una maravilla o te puede salir un desastre.

En cine, mi preferencia es que el propio director escriba el guión porque así realizará la película que sueña. Lo considero así porque tengo la sensación de que los guionistas de cine se sienten como que son ejecutores de las ideas del director y que no han puesto mucho de su parte, esto lo puedo deducir tras leer las historias de guionistas extraordinarios.

El trabajo del guionista en televisión es de mucha responsabilidad porque el escritor tiene mucho más control y poder, a diferencia del cine donde el poder y el control está en manos del director. Siempre he dicho que la televisión es más el reino de los productores y escritores, esta combinación (productor – escritor) se da en la mejor televisión de Estados Unidos, allí los escritores están tendiendo a producir, eso me parece bien porque lo que hacen se vuelve un producto más personal, más tuyo.

El guión de cine tiene un tiempo y una atmósfera variadísima. Varían unos de otros, en la televisión no, los formatos te obligan a tener determinada estructura y narrativa siempre. Las telenovelas son de determinada manera, sean mexicanas, brasileras, colombianas, de Miami o de la India, todas tienen una estructura similar, ello demuestra que hay más organización. Es algo parecido a los thriller o las series policiales.

Las estructuras en televisión son bastante claras, por eso pedagógicamente son más sencillas de enseñar porque son géneros y tienen sus variantes, obviamente no es que todas sean iguales, pero

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

muchas mayormente tienen más similitudes que diferencias. Sé perfectamente que la ficción de una novela brasilera es diferente a la mexicana pero solamente en cuanto a la calidad de su texto y estructura, pero se basan en una misma estructura y diseño que no varían tanto. Es como la calidad de los autos: el Mitsubishi, Toyota o Taurus son autos iguales, sirven para lo mismo: movilizarse. Con las telenovelas pasa más o menos lo mismo, pueden tener algunas diferencias, como las diferentes marcas de autos, pero no vuelan.

Un guión de cine puede ser un avión, puede ser otra cosa completamente diferente, pero también puede ser muy parecido a una telenovela, ya depende de la opción que quieras tomar.

El trabajo en televisión está supeditado, al parecer, a la parte empresarial que se ve en la necesidad de cumplir determinados tiempos y alcanzar un objetivo financiero, ¿esto es así?

La televisión por fuerza es un negocio, pero también está en su voluntad ser un arte industrial. El cine también responde a esquema, esto se observa en países desarrollados y ya se ve en los nuestros que responden a criterios de negocio. No sólo es la libertad loca absoluta.

El ideal de los productores de cine es que el cine sea un objeto industrial y artístico, todo lo contrario ocurre en la televisión que de plano y por fuerza será un objeto industrial. En el cine el gran peso lo tiene lo artístico.

¿Hay algún tipo de formato o patrón que te permite hacer un guión?

Sí, en un guión de ficción por supuesto, es una ciencia como la botánica donde hay más de 80 mil clasificaciones y estudios.

¿Cualquier persona, al tomar este esquema o patrón, puede ser guionista?

Creo que no, porque tienes que tener conocimiento previo, porque

Raúl Hernán Araujo Román

si no has leído ningún libro o no has seguido un curso de algo, no creo que puedas hacer un guión por más talento que tengas porque necesitas conocer primero el formato, el mismo que tiene reglas y forma muy específicas de leerse.

En la época de los ochenta, cuando empecé, y no había tantos profesionales en comunicaciones como ahora, te encontrabas con gente ingeniosa, inteligente y con mucho talento para escribir. Te hablo de poetas, narradores de cuentos, escritores de literatura y periodistas que se movían en lo suyo, pero precisamente por ser ingeniosos y talentosos y con buenas ideas los llevaban a escribir para televisión.

El guión que uno escribe tiene que ser entendido por el chico que hace el desglose de la utilería, lo mismo debe ocurrir con el director y el productor general. No necesita de interpretación alguna, tiene que ser clarísimo como el agua. No cualquiera dice tengo buenas ideas y escribo, no es así, porque primero tiene que saber los formatos y luego la manera de aplicar esa creatividad y buenas ideas a los formatos, a la edición en bloque y a la estructura.

El secreto de la ficción es la estructura porque cualquier personaje maravilloso o cualquier idea muy buena se te puede ir al diablo sino manejas la estructura de los tiempos de la televisión y su dramaturgia. Los conocimientos estructurales son los más difíciles y lo que más te demoras en entender y por ende, en este aspecto, se cometen los mayores errores profesionales.

¿Puede definir que es un thriller?

Thriller es un género básicamente de suspenso de algo que ha sucedido, cosas que tienen que ver con crímenes, robos y conflictos. Thriller es una palabra que viene del cine gringo, ellos lo han inventado y aquí lo hemos utilizado, pero no mucho en televisión.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿A nivel general, cómo se está manejando las producciones en nuestra televisión, cómo ve su organización y disciplina?

En lo que respecta a ficción, y por lo que he escuchado a productores de antes de este género, me da la impresión que no ha variado mucho, hablo de lo que conozco de 1985 al presente que son como 25 años.

El productor de hoy tiene el mismo poder que el de antes, hace básicamente lo mismo, según me refiere gente que hizo las telenovelas “Natacha” y “Simplemente María” como Humberto Polar, productor de muchos años.

No ocurre lo mismo con los programas que no son de ficción, cuyos productores han dejado de lado la preocupación por el contenido y la calidad, por el contrario han caído en el facilismo, en su punto más extremo. Estas quejas las he recogido de personas mayores de 40 o 50 años.

Estos productores siguen siendo quienes determinan que es lo que va, que es lo que no va en el programa, a quien se invita, a quien no se invita. Creo que eso no ha variado en cuanto a lo básico o sea igual el productor del programa dice este reportaje va o no va, quiero esto, invita a zutana o fulana. La diferencia es bastante notoria de unos 15 años para acá y es que no hay preocupación a quienes invitas o que reportaje o tema toques con tal de que sea, entre comillas, atractivo para la teleaudiencia.

No hay ninguna preocupación por lo que estás mostrando o llevando a la pantalla chica, puedes llevar la cosa más horrorosa del mundo y pasarla como si fuera importante o invitar a la persona más impresentable del planeta Tierra como si fuera una estrella, darle el peso de una gran noticia a algo que carece por completo de interés. En este sentido creo que hay una cierta perversión de lo que es el trabajo en televisión que por ser un medio masivo, evidentemente es más notorio.

Raúl Hernán Araujo Román

Hoy se puede designar a un productor o productora de un programa a cualquiera que se le ocurra hacer cosas horribles o raras. No interesa en lo absoluto si es bueno o malo para el programa. Creo que un directivo de televisión nombra a cualquiera en este cargo simplemente porque tienen muchos amigos raros, sicóticos o que fuman mucho o que son chistosos. En esto sí me parece que hay una gran diferencia con los productores de otros tiempos.

¿Se puede decir que esta situación se debe a que, de alguna manera, los que manejan estos medios han perdido el norte?

Es complicado determinar el grado de responsabilidades porque los dueños de los medios, desde que empezó la televisión y en el futuro, lo único que van a querer es ver a la televisión como un negocio. Básicamente resultados en cifras, no les interesa otra cosa por más que digan que no. En realidad sólo les interesa el dinero que ingresa a este negocio, al margen de que excepcionalmente por allí tal vez haya un directorio que diga: “Eso no va porque nos parece que no es sano”, pero es una excepción.

Mi experiencia personal es que el criterio de negocio prima, sin embargo siempre he pensado que la gran responsabilidad del programa lo tiene el productor general, porque en realidad al dueño del canal únicamente le interesa el éxito del programa. Si le haces un buen programa que se convierte en éxito, estará contento y si le haces un mal programa pero que tiene éxito, igual estará contento.

Hacer un buen o mal programa depende de quien lo produce, entonces como que la responsabilidad para mí es compartida, porque si el dueño del canal tuviera algún tipo de objetivo superior al de tener un buen negocio y tuviera un programa horroroso pero que le da mucho éxito, debería retirarlo de la programación por una cuestión ética, pero también la responsabilidad es del productor por

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

hacer este tipo de programa debido a su flojera o porque no tiene ganas de hacer algo bueno o probablemente esté contento haciendo un programa malo. En resumen, lo que quiere el dueño del medio es el éxito comercial, nada más.

La responsabilidad más directa, más concreta y más específica se la pasaría al que produce el programa porque él está en libertad de hacerlo bien o mal. Su objetivo es vender su programa, ¿cómo lo hace?, es su responsabilidad absoluta. Comparemos con lo que ocurre en un colegio cuyo director desea tener un buen plantel y de buen prestigio. Contrata a profesores quienes serán responsables de ser buenos o malos, los propios alumnos se darán cuenta de ello. No se puede decir, en este caso, que el director tiene toda la culpa, sólo tiene parte de la culpa, la otra mitad la tiene el profesor que sigue trabajando.

¿Cree que es válido el horario de protección al menor cuando la gran competencia que existe entre los medios, permite la repercusión de la noticia e imágenes al día siguiente?

Yo sí creo que tiene que haber horario de protección al menor pero tampoco creo que la televisión debe reprimirse, debe ser para todos. Si hay algo, al día siguiente lo van a ver en Internet a través de la página web de Youtube u otras páginas, siempre repercutirá en los medios. No podemos hacer televisión únicamente para niños.

En los años 90 tenía mucha mayor libertad, en términos temáticos, que ahora para hacer televisión, lo cual me parece absurdo. No creo que los contenidos adultos sean malos en absoluto, creo en los malos contenidos, no en los contenidos adultos. Creo que hay televisión de mala calidad que es otra cosa.

Es decir hay cosas que son muy feas y malas que son una estupidez ¿no es cierto? Pero no creo que eso tenga que preocuparte lo mismo

Raúl Hernán Araujo Román

lo van a ver los niños. Si lo van a ver los niños qué vas hacer, pero tampoco lo vas a sacar a las cuatro de la tarde, que es el horario de protección, por el contrario tienes que hacerlo a las diez u once de la noche. Este horario tampoco es licencia para hacer televisión mala.

¿En la televisión existe un gremio de libretistas?

En la medida que no existe una carrera de escritor, no puede haber un gremio ni sindicato. Lo que hay es gente que tiene un oficio, ocurre lo contrario con los periodistas que sí tienen un título a nombre de la nación y por consiguiente pueden colegiarse, pero los escritores no. Somos un grupo de gente que tiene un oficio nada más.

Esta es una actividad donde la gente no se queda toda la vida, algunos se quedan sólo determinado tiempo y después ya no. Es un oficio, una especialidad, sin posibilidad de sindicalizarse ni colegiarse porque no se tiene estudios académicos ni título.

¿La televisión mayormente no acude a ellos?

Lo que pasa es que en general no sé como es en otros formatos, no tengo la idea, no sé cómo funcionará ahora. En ficción, más o menos, existe un grupo de gente que trabaja en esto hace tiempo, hace años.

¿Se considera que se improvisa, en algunos programas, cuando el libreto lo hace uno que no es libretista?

Bueno, no sé quienes trabajarán, no tengo idea porque no aparecen en los créditos, me da la impresión que el productor hace un pauta y ya.

¿Con ello podríamos decir que nuestra televisión no es una industria?

No, creo que la televisión es ociosa, nada más. Se produce un montón, no se produce mucha ficción, sólo poco en este género, pero se produce mucho en otros formatos como noticieros, magazine, programas deportivos, etc. Claro que hay una industria a eso súmale

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

el cable, la televisión UHF. Si lo hacen mal es por ociosos, no por falta de experiencia.

Dice que nuestra televisión produce mucho pero ¿hay creatividad?

La televisión peruana se caracteriza por no ser creativa, no es como la televisión argentina que inventa formatos. Nunca jamás la televisión peruana ha sido creativa, lamentablemente siempre ha estado a la saga, siempre ha comprado formatos de Argentina o de cualquier otro lugar, pero nunca he visto que aquí se haga algo diferente, novedoso.

Esto se debe a que los dueños de los medios y los creativos son muy miedosos, pero también hay que tomar en cuenta que les dan un set y dos días para grabar y “arréglatelas”, entonces tampoco se puede hacer mucho. Claro si te dan tres soles que vas hacer, entonces tampoco es su culpa.

¿Cuál es la relación del director con el guionista o libretista, existe algún tipo de comunicación específica?

En lo que respecta a ficción te puedo hablar porque lo conozco. Obviamente antes de empezar un proyecto hablamos con los directores, son más de uno, siempre son dos o tres: producción, dirección y guiones. Los tres tienen que estar de acuerdo de lo que van a hacer. Esta conversación siempre tiene que ser previa al proyecto porque después ya es muy difícil.

Esto se debe a que los escritores están en sus respectivas oficinas trabajando y van al rodaje de vez en cuando a saludar. Todo el tiempo que he escrito, mi relación básicamente ha sido con el productor pero a veces también son director-productor, tienen las dos funciones, en este caso es más fácil la comunicación, pero eso tampoco significa que tiene que haber una comunicación constante.

Hay que tomar en cuenta que el haber conversado previamente, es un indicativo que todos tienen la misma idea de lo que se tiene que

Raúl Hernán Araujo Román

hacer. Conceptualmente hablando, los escritores mayormente no tienen mayor relación casi con nadie. El problema es que no tienen tiempo y se trabaja en solitario a diferencia del resto de la gente que están trabajando en el set. La labor es parecida a la que hace el editor que también trabaja solo con su computadora, entonces no hay posibilidad de hablar mucho con nadie salvo al principio o al final y de vez en cuando.

Si hay algún cambio, quien tiene la acción de hacerlo ¿el director o el productor?

El guionista solamente responde a la persona que lo contrata que es el productor nada más, cualquier cosa a mí me lo tiene que decir el productor. Ni el actor, ni el director, ni la persona encargada de arte, ni cualquier persona profesional o respetable lo puede hacer. La única persona con quien el escritor tiene una relación para hacer cambios obligados es con el productor, nadie más.

¿Tiene alguna anécdota?

Con los directores he tenido una relación normal, sin embargo a veces me han tocado directores medios raros, en el sentido que no entendían que hay formatos y formatos y con los cuales he tenido discrepancias. Algunos querían hacer thriller policíacos o historias de amor que necesitaban clímax románticos y me mandaban memos.

En otras oportunidades tenían de pronto ideas muy creativas, pero no te consultaban como debía ser y proponían que en lugar de ambientarlo en una casa cerrada se ambientara en el campo. El problema radicaba en que si tú te metes en el campo, al aire libre lo ha visto la gente que está por allí y todo lo que está escrito lo tienes que volver a hacer.

Para cambios de este tipo, se tienen que poner de acuerdo los tres: director, productor y guionista. Si los tres no están de acuerdo, la historia no va a funcionar.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En realidad el cambio no es una cuestión de fondo, lo que puede haber es cuestión de forma, ¿cuál es su parecer?

Más que eso me he encontrado con gratas sorpresas, por ejemplo algo que pienso que puede ser algo muy simple, al escribir, de repente un buen director le da un vuelo mucho mayor y resulta mejor. También me ha pasado con un director que sugería el empleo de una grúa, pero a mí me parecía que no, sin embargo a su insistencia se usó y efectivamente tenía razón, valía la pena pagar una grúa por un día. El producto quedaba mucho mejor. Todos estamos para ayudarnos no para ponerse cabeas.

Tengo conocimiento que has hecho producción, pero ¿se considera más guionista que productor?

He hecho producción, que es pesadísimo, pero me gusta porque creo que tiene que ver con mi organización mental. No me resulta tan complejo tener claro lo que un productor necesita para estar en la línea y estilo, en lo que se ha quedado y lo que se va a hacer.

Tengo buen ojo para el casting, idea de cómo estéticamente va a quedar, cómo tiene que ser la ropa, cómo tiene que ser la escenografía, qué lugares se tienen que usar. Eso es lo que hace un productor, pero también se tiene que saber delegar funciones a las personas adecuadas para tales cosas.

El terrible problema es que no le puedes echar la culpa a nadie de lo que ocurra porque la culpa es toda tuya y se acabó. Cuando eres escritor puedes decir: “Yo pensé diferente y el director lo hizo así, la fregó porque llamó a fulano y lo hizo mal”. El productor no tiene a quien echar la culpa, tienes la culpa absoluta, te comes los errores.

¿Un mensaje o recomendaciones para los jóvenes?

Hacer televisión es una gran responsabilidad, trabajar en este medio

Raúl Hernán Araujo Román

es un privilegio y aunque suene a perogrullo, no puede ser gente inculta, tiene que ser muy leída, tiene que ser gente que sepa mucho, con una cultura muy amplia. Primero deben saber cual es la historia del medio en que está trabajando, que sepa lo que se hizo antes en la televisión para que no invente el agua tibia. No aguanto quien invente el agua tibia y se cree que es un genio.

Debe estar bien informado en el medio donde se metió y que tenga conocimientos muy amplios en lo que está haciendo, que lea todo lo necesario para hacerlo bien y que tenga mucha información. No me interesa la gente que haya leído cuatro cosas y visto tres YouTube, eso yo los detecto en una o que solo haya visto a Tarantino y no a otros cineastas o que sólo haya visto video clips.

Así no se juega, le puede ir bien un rato, puede haber alguien que le diga que está bien pero así no funciona, así se queda en la nada, así he visto a muchos genios morir rápidamente.

CALIDAD TÉCNICA

La calidad es un término que involucra valores o estándares máximos en un producto que se realiza o se fabrica y se expone ante el público para su calificación. En nuestro caso nos referimos al video y audio con el que trabajamos nuestra realización audiovisual y una de las cualidades que debemos tener presente en nuestras producciones es la calidad técnica.

Cuando mencionamos el término técnica nos referimos a la calidad de la señal de video de las tomas y la calidad de la señal del audio. La señal de video es todo aquello que es registrado como imagen y esta tiene características que todo profesional debe dominar, por lo menos como conocimiento visual de su toma, cómo los niveles de contraste, su ganancia, su iris, los colores, el sincronismo, el balance de blanco, etc. y otros que el técnico en electrónica o ingeniero maneja. Nosotros recibimos señales de video que debemos exigir estén al cien por ciento de su calidad, entre una toma a otra debe existir también una continuidad técnica, por eso nuestra vista debe estar desarrollada y capacitada para cuando haya algún problema en la imagen, para exigir al técnico o ingeniero su atención porque de nosotros depende que mandemos al aire una buena señal de video.

Dirigir también significa tener un ojo observador que permita diferenciar desde el punto de vista técnico la toma mala de la buena y pedir su corrección, es por ello que antes de grabar o salir al aire también debemos chequear esa calidad técnica que mencionamos. Mayormen- te siempre se hace este trabajo previo, pero a veces por razones de producción en un programa con público mandamos una cámara para los aplausos o premios y el nivel de intensidad de luz de lo que tiene en el centro del estudio donde se lleva a cabo el programa es de un porcentaje donde las cámaras son calibradas y la intensidad de luz que tiene el

Raúl Hernán Araujo Román

público es menor en relación a donde se desarrolla el programa, el set propiamente dicho, y es ahí donde el técnico debe estar controlando el iris de la cámara y el director debe estar atento que antes de poncharla este al cien por ciento de su nivel de señal.

CALIDAD ARTÍSTICA

Cuando me refiero a calidad artística trato de concordar el concepto de composición en la toma. Cualquiera que trabaje en televisión debe tener este concepto muy internalizado en su significado, y el director de televisión con mayor razón, porque de él depende la responsabilidad de los encuadres en la toma. Hablar de calidad técnica es cumplir ciertos procesos técnicos y de percepción visual, en cambio la calidad artística es más subjetiva pero se basa en ciertos códigos que el profesional debe desarrollar.

Cuando decimos audiovisual nos referimos a la forma que desarrollamos un lenguaje, para ello diremos que todos los seres humanos basamos nuestro lenguaje en ciertos códigos o signos escritos o hablados y lo entendemos por cultura y conocimiento. Nuestra capacidad consciente hace que queden grabados o se internalicen en nuestra conciencia y por uso diario asumimos y dominamos el lenguaje escrito y hablado, y todo aquello que rodea nuestro entorno y es así que nos desenvolvemos en sociedad.

La analogía que puedo encontrar entre un lenguaje verbal, escrito y el audiovisual es la capacidad de saber discernir con sus códigos y que el interlocutor comprenda la idea, mensaje o concepto.

Cuando alguien lee una historia mentalmente lo visualiza de acuerdo a sus significados aprendidos, las letras y palabras se juntan para dar oraciones y estas tienen sentido comprensible, la sintaxis gramatical genera esta conclusión, igual en lo verbal cada sonido

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

fonético de palabras forma oraciones y tienen un sentido comprensible para el interlocutor, por supuesto que los signos y símbolos de la expresión escrita y hablada deben ser análogos entre quien expresa y el interlocutor.

Bien entonces, qué pasa con nuestro lenguaje visual, hay pues ciertos códigos que debemos aprender para emitir un discurso visual que sea de acceso al espectador, en este caso nuestra imagen o video pasa por el conocimiento de la terminología y toda la capacidad técnica que complementa un discurso visual, y nuestra capacidad creativa, que tiene que ver mucho con lo subjetivo, de esa forma permite que el espectador vea y comprenda el producto audiovisual. Pero no es que el espectador conozca necesariamente nuestras herramientas del lenguaje audiovisual, el espectador intuye, capta, comprende lo que el director o el producto visual le muestra, hay que mostrarle al espectador lo que quiere ver o necesita ver es una expresión que refleja la capacidad de saber decirle con imágenes lo justo y necesario para que su continuidad de acciones llegue con claridad al espectador.

Hace treinta años o mas esta especialidad no era muy difundida, por lo tanto el espectador era mas pasivo, es decir el de ahora tiene mas información y esta mas al día de algunos conceptos base del tratamiento visual, comenzando por las nuevas tecnologías con producciones sofisticadas hacen que cualquier producción deba cumplir ciertos requisitos para ser considerada como tal, por eso el director no puede perder de vista la composición, estilo y el tratamiento visual que le permita discernir con claridad visual y manteniendo un ritmo en su continuidad. En el capítulo 3 en el tema sobre la atmósfera del desarrollo de un lenguaje audiovisual explicamos cuáles son nuestras herramientas.

LA ILUMINACIÓN AL SERVICIO DE LA ATMÓSFERA

En el capítulo 3 desarrollamos el tema de la atmósfera, que podríamos abreviarlo como la sensación que le mostramos al espectador en las imágenes es lógica y coherente con el tema.

La iluminación es uno de los elementos que forma parte del desarrollo de un lenguaje audiovisual, cualquier acción que nuestras cámaras capten, precisaran de una iluminación adecuada es decir que cree en el espectador la idea de lo que le mostramos.

La iluminación no solo es iluminar es decir darle luz a lo que esta poco visible, porque en estos tiempos hay cámaras digitales que con poca luz se ve. Pero qué es ver para nosotros o mejor dicho iluminar, ahí radica el éxito de la capacidad lumínica de nuestros especialistas.

La iluminación aparte de dar visibilidad a la acción le da sentido estético, artístico, psicológico, alegre, tétrico, y las diversas variantes de acuerdo al tema. Por lo tanto, la técnica de iluminar, desde conocer el esquema por puntos de iluminación, sus fuentes, los diversos instrumentos a usar, filtros, difusores, etc., generan un lenguaje aplicado a las luces que permiten crear una sensación o atmósfera en las tomas o a la acción a grabar o transmitir.

ALBERTO VENERO GUZMÁN

Como este libro no pretende ser un manual en luces solo precisar el concepto de la iluminación, será interesante leer el testimonio del señor Venero un profesional con amplia trayectoria en el arte de la iluminación y cámara, con mucha experiencia en el campo de la ficción, publicidad y documental.

¿Cómo se inicia en esta especialidad en iluminación?

Me inicié en la adolescencia. Tenía un amigo que ponía equipos de luces para fiestas. A mí me gustaba la parte de las instalaciones y llevar el “ritmo” de la música que, tomando en cuenta que eran los años 70 se veía bastante innovador como efecto. Posteriormente con 14 años fui parte de un elenco que presentó una obra teatral musical: Jesucristo Superstar. La anécdota fue que se realizaron algunas funciones en el teatro del ICPNA de Lima que, para la época, tenía un sistema de luces con dimmer.

¿Ha seguido estudios de iluminación, has tenido preparación académica?

Tuve la suerte de ser parte de las primeras promociones formadas en el local que inauguró INICTEL en la Av. San Luis gracias a la cooperación japonesa en 1986. Posteriormente estudié en la Escuela de Cine de Armando Robles Godoy en 1989. Hice el curso de fotografía profesional en KODAK (1997). Estudié en la escuela de Héctor Ríos en Santiago de Chile (1998) y gracias a un premio que recibí en el año 2014 pude estudiar Fotografía Cinematográfica Digital en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba.

¿Cuáles son los criterios básicos para la iluminación?

En primer lugar se debe entender lo que quiere plasmar el director y según el equipo con qué se cuenta tratar de acercarse a su propuesta.

Raúl Hernán Araujo Román

¿La atmósfera implica la historia o el contenido que quieras lograr?

La atmósfera es el sello distintivo de un proyecto. Es lo que permite establecer la personalidad de la imagen.

¿Cuándo se trata de géneros o programas musicales, entrevistas, infantil, magazine hay algunas particularidades para poder iluminarlos?

Si bien la tecnología está en constante evolución existen algunos tips según los géneros y la idea psicológica que del color y la luz para un proyecto específico.

Los musicales tienen que ser luminosos. Salvo que el ritmo sugiera otra cosa. Las entrevistas, con el fin de concentrar la atención en el acto de pregunta y respuesta requieren de un trabajo paralelo de iluminación difusa con una buena luz de cabello y un diafragma bastante abierto para desenfocar el fondo. El infantil es luminoso y tiende a ser plano. Creo que debido al movimiento intempestivo de los personajes y su seguimiento con las cámaras. Finalmente en un magazine dependerá del tipo y características de los segmentos a presentarse.

¿Cómo clasificas los equipos de luces y lámparas?

Hay varias formas de clasificación. Por la forma cómo se origina la energía: Tungsteno, HMI, Fluorescentes, LED. Por la temperatura de color: cálidas y frías.

Cuando hablamos de difusores, filtros, CTBS, ¿puedes citar brevemente como usas cada uno de estos?

Difusores: Suavizar la dureza de la fuente de luz. Generalmente se colocan sobre las fuentes de tipo Open Face o Fresnel.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

CTB: Para corregir la temperatura de color en fuentes de 3200°K

CTO: Para corregir las temperatura de color en fuentes de 5600°K

ND: Para corregir la potencia de las fuentes sin afectar la temperatura de color.

La iluminación requiere de la regulación de iris o diafragma y filtros de cámara. ¿Cómo es que se realiza esta labor, para crear el ambiente o la atmósfera? ¿Tiene algún procedimiento?

Un iris abierto permite desenfocar el fondo concentrando la atención sobre el elemento enfocado. Situación bastante típica en las entrevistas donde los sujetos se mantienen quietos y a una misma distancia de la cámara. En el caso de la ficción se busca generar la misma situación de atención sobre el elemento enfocado, pero aquí habría que añadirle el movimiento de la cámara, del personaje o de ambos a la vez. Este “movimiento” condiciona el trabajo del camarógrafo estableciéndose posiciones específicas evitando el fuera de foco.

¿Cómo considera que la iluminación varía en la televisión digital?

Varía sobre todo por el detalle. El HD genera más detalle, por lo tanto un mayor cuidado a la hora de iluminar. Aquí hay que resaltar el trabajo conjunto con el área de maquillaje.

¿Qué tipos de instrumentos se deben usar en las cámaras HD?

Las cámaras HD cuentan con instrumentos de control tales como el Histograma, False Color, Vectoroscopio, entre otros.

¿Qué tipos de cámara HD se usan para las producciones.

Hay una gran variedad pero cabe destacar las cámaras de la corporación RED con sus modelos ONE, SCARLET, EPIC y DRAGON.

Raúl Hernán Araujo Román

También podemos destacar las de la línea BLACK MAGIC en sus modelos 2.5K 4K y URSA. Ahora si hablamos de cinematografía digital mencionaré las cámaras de la corporación ARRI con sus modelos CLASSIC y ALEXA.

¿Cómo se usa el HMI, hay otra opción en equipos?

El HMI se usa para simular la temperatura de color de la luz solar. Cuando se trabaja en exterior día o en estudio, al utilizarse la luz natural del sol, la temperatura y la dirección del arco solar cambian durante el día, esto determina que si queremos utilizar una fuente de luz que permanezca constante respecto a su ángulo y temperatura, entra a tallar el H'S como se le conoce en el ambiente audiovisual. Una alternativa a los H'S es el JOKER. Tiene la misma temperatura de color que el H pero como diferencia puede conectarse en forma directa a un tomacorriente de asa mientras que los H'S necesitan de una unidad de encendido denominada "balasto".

¿Alguna anécdota con respecto a la iluminación?

Haber trabajado con HMI'S sin salir del estudio pensando que era de día para a la hora de ir a comer darnos cuenta que eran las 12 de la noche. La temperatura de color en la fuente engañando la percepción que tiene el cerebro.

Cuál es la diferencia entre un director de fotografía y el luminotécnico?

Un director de fotografía es una persona con una amplia experiencia artística y técnica en el área en cuestión. Un luminotécnico es un operador de luces que depende de las decisiones que tome el director de fotografía para el que esté trabajando en ese momento.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Quién maneja mayormente lo que es un fotómetro o un exposímetro?

Lo manejan el director de fotografía y el gaffer. y cada cada uno de ellos tiene su propio equipo debidamente calibrado.

¿Hay alguna diferencia entre el exposímetro y el fotómetro?

Son lo mismo.

¿Pero tienen las mismas características a través del iris?

Con el fotómetro se busca saber, en función del ISO y la velocidad de obturación de la cámara, el valor F según la posición y forma de lectura que con el equipo se hace de una o varias partes de la escena.

Como este libro está dirigido a jóvenes, alumnos y público en general, tienes algo que acotar o recomendar.

Es un trabajo muy demandante que requiere pasión, humildad, resistencia física y constante capacitación.

LUIS ZAPATA NALVARTE

Luminotécnico por muchos años en diversos canales en nuestro medio televisivo, con vasta experiencia en el campo de la iluminación en estudios de televisión que por su naturaleza tiene ciertas particularidades muy propias de la especialidad.

¿Cómo fueron sus inicios en la especialidad?

Me inicié en 1975, como se dice de casualidad, en el canal 7 a donde llegué por invitación de un amigo. Únicamente fue para conocer sus instalaciones pues yo trabajaba como asistente de electricista en el Hospital Militar, pero luego de esta visita me gustó y me quedé hasta el día de hoy.

Del canal 7 pasé al canal 9 luego al canal 11 y canal 4, y actualmente me encuentro en GolPeru siempre en lo que es mi especialidad de luminotécnico

¿Ha seguido estudios de la especialidad?

Seguí un curso de iluminación en la Universidad de Lima en 1981, también otro de fotografía dictado por un experto que vino de los Estados Unidos. Igualmente estudié cursos afines en INICTEL.

¿Cuál es la diferencia entre un luminotécnico y un director de fotografía?

Son completamente diferentes. El luminotécnico se especializa más en televisión en programas de todo género, mientras que el director de fotografía, por lo menos en nuestro país, trabaja en todo lo relacionado con comerciales, novelas, teleseries y cine, pero no ingresa a la televisión porque es un trabajo diferente.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En la televisión el trabajo es más rápido, hay más movimiento y no podemos darnos el lujo de estar “bandereando”, poniendo una luz por aquí, observando y corrigiendo. En televisión el tiempo es muy reducido y no tienes espacio para estos detalles.

Para un comercial de 30 segundos, por ejemplo, tienes hasta tres días en su realización, el director de fotografía tiene más tiempo para hacer sus cosas y cuidar detalles como destacar los cuadros de una pared, los adornos, etc. Algo que no puedes hacer en televisión.

¿El director de fotografía tiene que ver con lo que es la composición?

El director de fotografía normalmente hace cámara. Es un detalle que a veces mucha gente no lo sabe. En consecuencia, conoce lo que es composición y de acuerdo a ella determina la toma que desea. Se llega al extremo de que en esta misma toma se puede quedar trabajando hasta uno o dos días. También se tienen que ver las luces que van adelante, al medio y detrás.

En televisión no. En televisión te ponen una escenografía, la iluminas y es más rápido. En un día puedes grabar tres o cinco horas o puedes salir en vivo por dos o tres horas, dependiendo del programa.

¿Cuáles son los criterios básicos para iluminar?

Lo normal para un trabajo de iluminación es empezar con un back que viene a ser la luz de atrás. Es la luz que te despega del fondo, es importante sobre todo si se usa fondo negro porque es como si hubieras pegado un fondo negro. El back te despega. También tienes una luz principal y apoyos.

Todo esto es lo básico, con ello comienzas a llenar dependiendo del tipo de programa, como un noticiero con dos o tres personas, entrevistas, musicales o de entretenimiento.

¿Para iluminar estos géneros se sigue algún tipo de característica?

No hay tanta diferencia, lo único que se agranda son las cosas. Por ejemplo, si en un noticiero se usan tres o cuatro reflectores, en un programa más grande, donde supuestamente tienes que usar más, se trabaja por sectores. Un ejemplo es con el programa que tiene sectores principales donde se halla el conductor: a la izquierda, al centro, a la derecha y adelante.

De acuerdo a ello, se va iluminando por zonas, pero juntándolas. Sin embargo, en algún momento, prendes todo y da la impresión que fuera uno solo. Es simplemente una continuidad, siempre utilizando el back y las luces principales.

Cuando es un programa más grande, se emplea una base llamada arturos que son luces de rebote, antes no se usaban, se empleaban los scoops. Ahora los equipos han cambiado, hasta se tiene el boom que es una luz inteligente.

¿Qué es una luz inteligente?

Son luces que están manejadas por una consola computarizada mediante cables DMX que imparte órdenes a las luces inteligentes: les dice muévete a la izquierda, a la derecha, para arriba, para abajo, cambia de gobo, un gobo, dos gobos que gire el gobo, que rote, que ponga prisma, que no ponga prisma, que dé colores o no dé colores. Es una especie de control remoto.

¿Qué son los DMX y los gobos?

El DMX es el sistema, es la señal que envías desde la consola hacia los instrumentos y hacia las luces inteligentes. El gobo es una especie de plantilla calada que refleja lo que tienes allí, es un efecto. Estos

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

gobos pueden rotar, pueden triplicarse y cuadruplicarse con un prisma dependiendo del efecto que tenga cada instrumento.

¿Qué son los tachos?

Es un reflector o un fresnel. El fresnel es un reflector que tiene un lente acanalado adelante. Este lente de vidrio se llama fresnel que ha tomado ese nombre por el vidrio. Hay un par 64, ese es su nombre, que no tiene fresnel. Tienes arturos, también cuentas con lo que antes se usaba como el scoops, ambiodes, cicloides dependiendo de las marcas de cada instrumento. Lo normal es que ahora uses arturos, iris (luces directas para iluminar) y el ciclorama.

¿Que tipos de lámparas hay?

Ya no hay de tungsteno, han sido reemplazadas por las alógenas, luz blanca de 3,200 grados celsius que es la temperatura para color.

¿Cómo funciona la luz blanca de 3,200 grados?

A pesar de que la ves blanca, tiene una temperatura de 3 mil 200 grados, es decir no es tanto por el color sino por la temperatura. La luz de 5,600 para arriba son las inteligentes, las HMI, que también son blancas, tienen temperatura de más de 5,600 grados y se emplean para exteriores.

¿La de 3,200 sigue siendo luz interior?

Sí, sigue siendo luz interior sino que ahora es blanca.

¿También se les denomina leds?

Sí, hay leds de 3,200 y de 5,600 para arriba o sea luz de día. Ahora hay luz fría que son las especies de fluorescentes. Hay luz fría de 3,200 grados y de 5,600 para arriba.

¿Son los fluorescentes no comunes?

Es una especie de fluorescente pero especial. Se están haciendo también fluorescentes de 3,200 y el normal que tiene 5,600.

Antes cuándo se empleaban fluorescentes para iluminar siempre tiraba al verde, ¿a qué se debía?

Ese es el problema que tienen los fluorescentes. Escuchabas a la gente que decía: “Oye, te está dando luz blanca, te da para luz de fuera, un poco se tira al verde”, entonces eso te cambia en tu toma que ves un poco verdoso.

¿Cuándo se usan los filtros, los difusores y los ND?

Desde que empezó la televisión no habían filtros, tampoco correctores de luz ni difusores. Lo único que había era la tina de colores. A medida que avanzaba la tecnología en cuanto a iluminación, comenzaron a salir los difusores. ¿A qué se debió esto? Porque antes se usaba todo en directo, la luz era muy dura. Al respecto la gente decía: “Pero antes no había y se veía mal”. No es que se veía mal, lo que pasa es que las cámaras antiguas eran más duras, necesitaban más fuerza de luz.

A medida que las cámaras comenzaron a modernizarse tecnológicamente y ser más sensibles, esa luz antigua que era dura ya no servía mucho, entonces se creó el difusor que es un elemento que se pone delante del reflector para suavizar y evitar que la luz sea tan dura.

Así tengas consola de iluminación y le bajas la intensidad, no impide que siga siendo dura, por eso el difusor es un elemento que te ayuda a expandir la luz, a suavizarla. Hay difusores de un cuarto, de media y full.

También comenzaron a salir los correctores que es un elemento que cambia la temperatura de la luz, así como hay un CTB que es para su-

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

bir de 3,200 a 5,600 grados kelvin. Igualmente hay otro corrector CTO que ayuda a bajar el grado kelvin de 5,600 a 3,200.

Hay otro tipo de elemento que ha salido como el ND que no es ni difusor ni corrector, es un elemento que sirve para bajar un poco la intensidad del reflector. Le baja la intensidad, pero no la suaviza, sigue siendo dura. Se emplea cuando no tienes una consola para bajar la intensidad.

Cuando sales a la calle, por ejemplo, y no tienes una consola, ¿cómo le bajas la intensidad, porque la luz está muy fuerte? Le pones un ND de un stop. Hay también de medio stop, de dos y de tres. Se usa de acuerdo a las necesidades de la grabación.

¿Qué nos puedes decir de los filtros de colores?

Normalmente para la iluminación se usan: correctores de luz, difusores de luz, ND y los colores que son lo que nosotros comúnmente llamamos gelatinas que son para dar efecto. Por ejemplo, si quieres destacar una planta verde, pones un verde que destaque más. Cuando haces un musical le pones un rojo, un azul y un amarillo. Se puede hacer secuencia y se consigue un efecto muy bonito.

¿Cuándo estás en estudio o en móvil, cómo o con quien coordinas para lograr el ambiente o atmósfera que requieres?

No siempre se tiene que trabajar en conjunto aún cuando la televisión, por naturaleza, tiene esta característica. Cuando estamos en estudio o salimos a exteriores con la móvil hay un técnico que siempre hace el blanco o white balance de las cámaras así como el chequeo respectivo.

Otras veces, cuando sales a exteriores sin móvil, coordinas con el camarógrafo con respecto al tipo de filtro que se va a trabajar, puede

Raúl Hernán Araujo Román

ser uno o tres dependiendo de lo que uno quiera hacer porque el filtro dos normalmente se usa para trabajar en interiores.

A veces también se necesita hacer algún efecto o como comúnmente se le llama “pichicatear” (forzar la señal de video) la cámara, trabajamos con iluminación de 3,200 grados en la calle y se logra el efecto deseado.

¿Qué le parecen las actuales producciones, se preocupan por la iluminación, recibe algún tipo de indicaciones?

Se ha perdido un poco el estilo de trabajo. Antes se conversaba más, te pedían más cosas. Ahora no, al parecer es producto de la juventud de la gente de producción. Años atrás tenías a personas mayores con experiencia, años de trabajo y con mucho conocimiento, sabían cómo era el trabajo.

Ahora hay muchos jóvenes que, si bien es cierto conocen el tema, pero por la poca experiencia que tienen no te piden cosas. Si te marcan, lo hacen en una o dos cosas que no es suficiente porque en este tipo de trabajo tienes que hacer hasta diez cosas, entonces las otras nueve u ocho las tienes que hacer tú en base a la experiencia que tienes para que todo salga bien. Ellos normalmente aceptan lo que estás haciendo.

Esto quiere decir que en la actualidad se ha perdido un poco la comunicación. Antes había un productor, un director de televisión y un coordinador. Hoy hay mucha gente entre productores y asistentes de producción, pueden variar de dos y diez, y que muchas veces, por el número, se tropiezan entre ellos. La consecuencia es lógica, no se puede hacer un buen trabajo de esta forma.

¿Cree que el director de televisión, en estos tiempos, ha perdido el peso que tenía antes?

Lógicamente que sí, eso es cierto. Antes el director de televisión era

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

el que dirigía, era el que disponía qué debía y no debía ir. Ahora no, ahora lo decide el productor o el animador.

El animador con el paso de los años se ha convertido en el dueño del estudio al punto que sino le hacen caso se va. Recuerdo que cuando me inicié en 1975, el director le decía: “Señor usted se para acá y allí habla, señor usted se mueve de aquí hasta acá y allí habla”. Hoy ya no ocurre así, ellos hacen y dicen lo que les da la gana o mejor les parezca.

Tampoco obedecen lo que le marcan y muchas veces tanto el director como el productor se convierten en figuras decorativas.

¿Se puede decir que en esto también culpan a los dueños de los canales que lo único que les interesa es el rating?

Ahora los que tienen a cargo los canales son empresarios que no conocen de televisión y están muy lejanos de la mística que existía antes. Hoy a los gerentes lo único que les importa es conseguir más ingresos económicos para sus canales. No les interesa si la producción de los programas es buena o mala. Lo único que les importa es que se vendan.

Se está desvirtuando de lo que en esencia es la televisión. Se está dejando de lado el nivel de calidad y cultural de los programas. Aunque mucha gente no está de acuerdo y puedan decir: “Los tiempos han cambiado”. La televisión de antes era mejor porque se respetaban las reglas

¿Cómo ves la iluminación con la televisión digital?

Lógicamente que habrán cambios en todas las áreas, pero en iluminación los instrumentos serán los mismos, con equipos mejorados y más avanzados. Sin embargo, de todas maneras se tendrá como base el back, el modelaje y la luz de apoyo.

Raúl Hernán Araujo Román

Es similar a lo que ocurre con una cámara que a pesar de su modernización el camarógrafo siempre tiene que hacer foco, tiene un zoom y la variedad de tomas que pueda hacer como un close up, un medio plano, un plano americano, etc. Simplemente lo que ha cambiado es la sensibilidad de la cámara.

Con la televisión digital se tendrá que trabajar más porque permitirá ver hasta los mínimos defectos del rostro o de una escenografía. Antes se podía disimular pero con la digital y la alta definición (HD) no se podrá. Hasta el maquillaje tendrá que cambiar, lo mismo ocurrirá con la escenografía que tendrá que ser más perfecta.

Esto quiere decir que la HD nos llevará al perfeccionismo. Eso equivale a dedicarle más tiempo a lo que se está trabajando. No se podrá hacer todo a “lo loco”. Como por ejemplo, tener lista una escenografía en 20 minutos. Ya no se podrá hacer esto porque se corre el riesgo de que salga mal.

¿Tiene alguna anécdota?

Fue en 1981 cuando trabajaba en teatro haciendo la iluminación en la obra “De quien diablos es la vida” con Ricardo Blume, Martha Figueroa, Eli Lebrero y Pepe Chipola, que en paz descansen. Blume tenía el papel de un personaje que todo el cuerpo lo tenía paralizado y únicamente movía la cabeza.

Para finalizar el primer acto tenía que apagar la luz. Blume que estaba siendo atendido por la enfermera, fue dejado solo y renegando. Únicamente eran diez segundos que debía durar esta escena, pero la consola no funcionaba, los dimmer que tienen la función de bajar y subir la intensidad se pegaron.

Como no podía bajar la luz, tuve que correr hasta el cuarto piso para apagar el dimmer y me demoré como 40 segundos. En todo ese tiempo Blume estuvo moviendo la cabeza y haciendo gestos.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En el entretiempp, Blume me llamó para que le explicara lo que había pasado, le conté sobre las fallas que tuve con los equipos y comprendió.

¿Qué consejos les daría a los jóvenes que salen con una idea que la televisión comienza en los 90?

Creo que me siento satisfecho por todo lo que he hecho, creo que si en este momento estoy en “GolPeru” canal 14 es por algo y no porque alguien me llevó.

Lo que siempre tengo como arma, lo que me dijo mi padre: Quieres aprender, ensúciate la mano sino nunca vas a aprender. La iluminación es bonita, he conocido a muchos grandes luminotécnicos, he conocido a grandes personas que son amigas mías. Tuve la suerte de haber empezado en el 75 y conocer a mucha gente buena, algunas ya fallecidas y otras que aún mantengo su amistad. Creo que en estos más de 35 años en la profesión me falta aprender mucho más todavía, porque la tecnología sigue avanzando pero creo haber llegado a un nivel bastante bueno, no te digo excelente ni súper especial.

El esfuerzo es bastante importante y aprendan, ensúciense las manos por favor, no se queden con que alguien les dijo algo, no, háganlo ustedes también, por eso les digo que se ensucien las manos, si alguien les dice yo trabajé así, así lo puse. Ustedes háganlo, experimentenlo, antes del programa, porque experimentar en un programa no es una pérdida de tiempo, en sus momentos libres, en momentos que no tienes mucho trabajo háganlo.

Póngase a practicar, inventen sus cosas, qué pasa si yo hago esto. Sálganse del libreto, no hay problema, ustedes se van a dar cuenta, si se equivocan se van a dar cuenta porque es una práctica que están haciendo, si les salió bien úsela. En la televisión nadie es dueño de la verdad, cada uno es dueño de sus propios actos, es bonito la iluminación, yo simplemente les pediría que trabajen bastante, tengan esfuerzo.

AUDIO COMPLEMENTO DEL VIDEO

El audio es en la televisión lo que el sonido es en el cine. Antes, cuando solo había celuloide, el sonido se trabajaba sobre la película positiva. Era un proceso de grabar en una cinta magnética perforada, y luego en el montaje se sincronizaba y pasaba todo a la película positiva con los fotogramas y la banda sonora al costado (sonido óptico), y con el proyector de cine se reproducía la imagen y sonido. Salvo algunos casos, pero en cine el sonido se filma separado de la imagen.

Actualmente se puede filmar con película, pero todo el material es capturado en la computadora, y por los diversos programas existentes en estos tiempos, la edición es computarizada.

En televisión el sistema es electrónico, y por consiguiente, el sonido que es comúnmente denominado audio llega por pulsos electrónicos, por lo que el audio se reproduce en simultáneo con el video.

Tanto el audio en televisión como el sonido en cine tienen el mismo sentido: complementan o forman al unísono el producto audiovisual. No olviden que el cine desde su inicio fue mudo, pero se acompañaba con interpretaciones musicales en la misma sala que se exhibía, por lo tanto el sentido auditivo por inercia se hacía presente.

Cuando aparece el sonido en el cine, la apreciación auditiva de la música, las palabras, los efectos, los silencios le dan un vuelco a producciones audiovisuales y el inicio del arte sonoro descubre nuevas formas de llegar al espectador.

Con la televisión el sonido del cine es acogido como un sistema de trabajo, pero la televisión desarrolla su propia técnica o estructura sonora por la naturaleza del medio, pero el estilo artístico y creativo es similar por lo mismo que es subjetivo, así lo explican minuciosamente Federico Fernández Diez y José Martínez Abadía: “**El ingeniero de**

sonido debe estudiar minuciosamente el guión técnico para situar los micrófonos de características concretas de captación en los lugares oportunos sin que sean recogidos por la cámara”⁴.

El sonido o audio en televisión comprende los diálogos, música, off, ambiental, efectos sonoros, el silencio.

Lo mismo que explicamos de la calidad artística para el video sirve para el audio, y se refleja: en la elaboración de un buen texto o diálogo, quienes lo interpreten sean claros, concretos y entendible al espectador, dicción, pronunciación; la selección de composiciones musicales sea acorde al tema o género; el off una narración que complementa a las imágenes y apoya la descripción de lo que se ve, sentido de lectura y buena pronunciación, el ambiental ayuda a dar forma a la acción, en la calle el bullicio, en una fiesta la música y la alegría, en el campo, la playa o selva, las características propias del lugar, de esa manera tiene sentido la acción; los efectos sonoros le dan dramatismo o acentúan algún tipo de sensibilidad en el espectador y consiguen algún tipo de impacto en él como miedo, tristeza, alegría, etc., para lograr el objetivo de nuestra realización; los silencios son para preparar al espectador para algo que vendrá, la intención será la sorpresa, mayormente es para crear el suspenso, intriga o tal vez demostrar la calma, dependerá del uso que se quiera dar. El silencio me manifestará una total ausencia de sonido, por lo tanto grabaría sin audio hasta entrar con el efecto o palabra o lo que fuese correspondiente.

Todas estas variantes las usó y usa el cine como una manifestación artística. La televisión por ser un medio más instantáneo tiene como principales elementos el texto, diálogo, off, musicalización, ambiental,

⁴ *La dirección de producción para cine y televisión.* Federico Fernández Diez/ José Martínez Abadía. Buenos Aires/ Ed. Paidós Ibérica, S.A. 1996. P. 40.

Raúl Hernán Araujo Román

y por ser de más uso en la ficciones, los efectos sonoros y silencios se emplean en telenovelas y series, etc., por ser subjetivos.

Lo expuesto tiene que ver con lo creativo, artístico y cualquier producción debe cuidar y exigir calidad.

Pero lo técnico también debe exigir calidad, para grabar un diálogo, un texto en off, cuáles son las condiciones del estudio o micrófonos, y la capacidad de las consolas de audio para mejorarlos. Un buen audio si el estudio tiene una buena acústica, o si el micrófono que uso es el adecuado, direccional, omnidireccional, en fin, el sonidista será el experto en decidir cuál de ellos será el mejor, cómo ha de distribuir sus líneas de audio en el estudio y evitar que cualquier ruido extraño distraiga el parlamento, texto o diálogo a grabar o emitir, será su responsabilidad

PEDRO CONTRERAS MILLA

A continuación leamos la entrevista al señor Contreras sonidista con amplia experiencia en el medio sobre todo en Panamericana Televisión. En su trayectoria se ha desenvuelto en programa musicales, concursos, infantiles, eventos, noticieros, etc. Su experiencia nos servirá de mucho.

¿Cómo considera, a su criterio, la función del sonidista en la realización de un programa de televisión?

La función del sonidista es importante en la realización de un programa de televisión, es tan importante como las cámaras, las luces porque todo es un complemento. Para tener una buena producción, del agrado del televidente, hay que tomar en cuenta el audio y el video o viceversa. Estas dos funciones son muy importantes.

No podemos determinar que una de ellas es más importante que la otra, sino ambas son importantes (audio y video) en la realización de un programa de televisión, creo que es 50-50. Tampoco podemos dejar de lado las luces o iluminación que también es importante. Considero que esos factores son predominantes para una buena producción.

¿Qué tipo de micrófono mayormente usa en los programas o transmisiones?

Empecé a trabajar en audio cuando aún no llegaban al Perú los micrófonos inalámbricos. Utilizábamos el micrófono con cable físico, como se le decía, usualmente el Sony Shure M58.

Para los musicales utilizábamos el M58, también el Electroboy EC200, que tenían la apariencia de granadas alemanas porque eran largas. Eran micrófonos ambientales llamados también el zeppelin, usados mayormente en exteriores. Estos micrófonos en

Raúl Hernán Araujo Román

exteriores eran los adecuados para los ruidos, el aire y otros ruidos ambientales como los carros.

¿Tenía conocimiento del manejo del boom?

Claro, teníamos el boom EC90, después el Electroboy, que también era muy bueno, eran direccionales. También se tenía los Sony omnidireccionales adecuados para los programas que se hacían en esa época.

¿Qué diferencia encuentra entre esos micrófonos y los que ahora maneja?

Ahora todo ha evolucionado al punto que los micrófonos son tan pequeños comparados con los de antes que eran grandes. Medían como 20 o 30 centímetros.

Hoy, a pesar de ser tan pequeños tienen buena calidad, pero los de antes eran más compactos y tenían una mejor resolución de respuesta, los modernos también pero sucede que a la hora de la edición pierden calidad. Eso se debe a que en las ediciones no lineales, al parecer, el formato deforma un poco. Los motivos son netamente técnicos, la respuesta lo tienen un técnico o un ingeniero.

¿Cuáles son las actitudes que un sonidista debe desarrollar?

La actitud primordial de un sonidista es tener iniciativa y un poco de criterio con respecto a los programas para que no te encuentres con sorpresas. Al momento que te dan el formato del programa ya vas dándote una idea de qué tipo de micrófono utilizarás, qué tipo de ambiental pondrás en determinada zona. Si el estudio es cerrado o abierto, todo eso es determinante para el uso adecuado del modelo de micrófono a emplear.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cómo diseña la ubicación de los micrófonos en los diversos géneros de programas?

Nos dan una plantilla y de acuerdo a ella hacemos las pruebas. De esta manera vamos viendo qué zonas son las mejores para el trabajo, todo esto se tiene que hacer en coordinación con el director de cámara y el escenógrafo para que el audio no pierda calidad, no pierda su esencia.

¿Cómo plantea todo lo relacionado a micrófonos y sonido para un programa de entrevistas, musical, concurso y de ficción?

Para un programa musical, establecemos las ubicaciones, por decir, si hay una orquesta en un estudio y de repente está ubicada hacia los costados, a la derecha o izquierda, pero como nosotros, en el caso donde laboro, los parlantes están hacia los lados centrales en lo alto, entonces nos convendría tener al costado a la orquesta porque el retorno no les llegaría muy bien a los músicos. Tratamos de acomodar a la orquesta de tal manera que ellos escuchen su retorno y puedan desarrollarse bien.

Como es fundamental escuchar el retorno de ellos, en coordinación con toda la producción determinamos que no es conveniente ponerlo en ese lugar porque se pierde la acústica del sonido de ellos, entonces tratamos de ubicarlo en un determinado punto que le llegue el retorno.

¿En un programa de concurso?

En un programa de concurso es mucho más fácil porque en este tipo de programa hay varios animadores, pero en el supuesto que haya sólo uno ponemos los micros inalámbricos, los de ahora son los sennheiser, los más populares en el Perú.

Tratamos de utilizar estos micros inalámbricos corbateros porque son muy duros, e incluso le podemos dar retorno a todo el estudio y no acopla. Complementamos con micros de mano inalámbricos para los concursantes.

Raúl Hernán Araujo Román

Si es un programa concurso de canto, tratamos de poner los monitores de retorno de la voz de ellos lo más cerca que se pueda, para darle facilidades a los concursantes, pero ya están establecidos los puntos donde debemos poner los micrófonos.

¿Cuál es el desenvolvimiento de un sonidista en el control maestro, cuál es su manera de desenvolverse en el trabajo ya sea en el switcher o en la móvil?

Los pasos a seguir en la móvil o en planta tienen que ser coordinados con el director del programa quien lleva la batuta tanto en la móvil como en el switcher, él te dice en qué momento tienes que soltar la música, en qué momento tienes que abrir un micro a tal persona o el fondo musical.

A veces, también nos dan los discos para soltar los efectos que nos marcan para el momento que deben ser soltados, por ejemplo, el efecto de un pajarillo, de un vidrio roto. Con el video también hay comunicación porque también suelta los videos y esos videos llevan audio, entonces tenemos que ponernos de acuerdo para abrir la toma de audio.

Es muy importante porque a veces te encuentras con la sorpresa de que tienes un video que no es sonoro, ¿es en off, entonces allí viene la coordinación que dices?

Bueno, ha sucedido que han soltado un video que no tenía audio, eso se debe a fallas técnicas que ocurren a último minuto por descoordinación.

Es importante también que, como iniciativa, el sonidista debe adelantarse y enterarse un poco de la mecánica de su trabajo aparte de lo que pueda decir el director.

Claro, lo que pasa es que como digo, en televisión el audio y video

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

ya todo está dado, no hay cosa nueva que pueda surgir. También los programas que salen al aire, uno ya conoce y se tiene idea de cómo manejarlo. Esto te lo proporciona la experiencia.

En un noticiero, es abrir micros y lanzar video, esa es la plantilla. En un programa de concurso es lo mismo, pero eso ya uno lo va adquiriendo de acuerdo a la experiencia. He hecho misas y debo decirte que no soy fiel devoto de asistir a misas, entonces te habrás dado cuenta que cuando hice la primera misa tenía que preguntar que va, que va. Va la eucaristía, va el coro, va esto, va el otro. Era un poco problemático al principio pero ya cuando uno va conociendo los pasos todo es fácil.

¿Cómo es la coordinación que tiene con su microfonista en el momento de trabajar en estudio o en el campo?

Como digo en el canal, el microfonista en el estudio son mis ojos porque generalmente en los canales de televisión, los estudios son grandes y el switcher está muy alejado y no tienes un panorama como para ver que es lo que está pasando pese a que tienes la pauta que te dan, sin embargo se hacen cambios y el último en saberlo eres tú.

Para eso están los microfonistas, para avisarte: “Oye iba a salir tal persona pero ya no va salir el otro, con el otro micro”, esa es la labor del sonidista. También es fundamental la función del microfonista porque es el que distribuye los micros dentro del estudio, también direcciona el micrófono ambiental para escuchar los diversos efectos que se registran en el estudio. Por lo tanto, es importante el papel del sonidista dentro del programa.

¿El microfonista, va indicando en qué línea van los micrófonos ?

Eso también es fundamental, el orden de los micros. Si va a usar diez o cinco él te da la numeración y los nombres de cada uno de los personajes que van a usar los micrófonos.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Considera que para llegar a ser sonidista primero tiene que pasar como microfonista?

Claro, es fundamental para que el sonidista tenga pleno conocimiento del trabajo que tiene que hacer, es básico porque un sonidista que no haya sido microfonista es como si le faltara un brazo.

La labor del microfonista te da la idea de cómo vas a desenvolverte cuando pases a ser sonidista. Es muy importante como experiencia para más adelante. Llevando los micros ya sabes qué micro es conveniente para tal persona porque habla muy bajo o está persona habla demasiado alto y hay que darle este micro.

Se acerca el apagón analógico en la televisión, ¿cómo cree que va a influir en usted el trabajo del sonido?

Creo que no voy a llegar al apagón analógico que se daría en el 2020, sin embargo, pienso que el sonido digital va a revolucionar las transmisiones. Antes solamente podías disfrutar de este sonido en el cine, ahora sin necesidad de que tengas tu sistema de home center en tu casa podrás disfrutarlo directamente en el televisor.

La era digital significa un cambio desde el punto de vista electrónico, el diseño de trabajo de cómo plantear los micrófonos, la transmisión del programa seguirá siendo el mismo, ¿no crees?

Sí, tienes toda la razón, lo que va cambiar solamente son los componentes de los micrófonos pero después todo seguirá igual. Se van a utilizar los mismos micros, los mismos parámetros, pero será mejor desde el punto de vista de calidad en sonido y video.

¿Ha seguido estudios de sonido o electroacústica?

No he seguido estudios en ningún instituto, soy autodidacta en esta especialidad. He leído y me he informado mucho en este campo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

La teoría es buena pero la práctica es preponderante y te da la experiencia que requieres. Además, he aprendido de los demás sonidistas que han trabajado en el canal.

¿Cómo se inició en la especialidad?

Debuté como microfonista cuando también debutaba Gisela Valcárcel en su primer programa “Aló Gisela” en el canal 5. En esa oportunidad estuve parado durante hora y media con mi caña porque en ese tiempo no había micrófonos para los invitados ni para el cantante, sólo se empleaba el boom. A partir de allí fui adquiriendo conocimiento y experiencia sobre el manejo de distintos tipos de micrófonos para determinados programas.

¿Cuántos años estuvo de microfonista?

Estuve cinco años como microfonista tras debutar en el programa de Gisela, luego de este tiempo pasé a ser sonidista.

¿Se acuerda del programa que se inició como sonidista?

Creo que fue en los programas de comedias del canal cinco como “Casado con mi hermana” y “Fandango”.

¿En nuestro ámbito, considera que en este momento las producciones contemplan un trabajo organizado para que el sonidista pueda desenvolverse en esta labor?

Creo que algunos canales están capacitando a sus trabajadores para que no los agarren mal parados en esta etapa digital.

¿A la hora de desarrollar la producción, al sonidista le entregan de antemano la planificación y el diseño del programa?

Eso depende, hay productores que te planifican bien la plantilla del

Raúl Hernán Araujo Román

sonido que va en determinado programa, pero también salen algunas cosas que no estaban previstas y hay que estar preparado para ello.

¿Cuándo empezó como microfonista también había eso o se tenía más cuidado?

Había más cuidado en las secuencias, el objetivo era que se cumpla al cien por ciento cada secuencia como figuraba en la pauta. Era más estudiado, más coordinado y solamente lo hacía una persona. Ahora hay programas que duran dos horas y detrás de cada segmento hay como 500 personas, uno se encarga de los concursantes, el otro del vestuario, otro de la música que va en ese momento. No hay buena coordinación y la cosa no camina o no funciona.

¿Quiere decir que hay una especie de deterioro en la parte organizativa de producción?

Sí, tienes razón en eso.

¿Tiene alguna anécdota que haya pasado?

Cuando estaba grabando el programa “Casado con mi hermano”, se tenía una escenografía que era copia de una cocina típica americana, macetas arriba de los anaqueles, campana extractora y lavatorio.

El espacio era un poco angosto y no había la comodidad como para poner el boom. Se tenía que hacer una toma abierta y no había manera de esconder el boom pues se veía la caña. Habíamos recurrido a todas las posibilidades y siempre había problemas, se veía la caña, la sombra de esta y si la caña se alejaba el audio no era bueno.

Estando así las cosas, se me ocurrió una idea, le dije al microfonista que camufle el boom entre las plantas de la maceta, total la toma será de los personajes, hombre y mujer que dialogaban. Quedamos

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

así, hicimos la prueba y todo quedó bien. El director decidió grabar y dio la cuenta: “Cinco, cuatro, tres, dos, uno grabando”, empieza el diálogo y todo iba muy bien hasta que creo que fue Gloria Klein que trabajaba en el programa. Ella no tenía que hacer nada con la maceta porque el guión no lo indicaba, sin embargo improvisó y agarró el macetero donde estaba camuflado el boom, lo jaló y salió el boom: “Qué es esto” dijo ella sorprendida. Corten dijo el director y todos comenzaron a reír.

Como esto va a llegar a estudiantes y público en general, ¿tienes algo que decir?

En esta profesión para que tengas éxito, te tiene que gustar, tienes que llevar siempre la iniciativa. Me preguntan donde he estudiado, cómo aprendí porque mi trabajo, a consideración de ellos, es bueno, yo les digo la verdad que me hice en la práctica y un poco de teoría.

En el Perú, en ese momento, no había institutos para estudiar esta especialidad, lo más cercano era Chile pero como tenía responsabilidades no podía asumir los costos del viaje, en consecuencia me vi obligado a informarme e investigar a través de los libros, es así como comencé. Ahora sí hay institutos donde te enseñan esta profesión, entonces a los jóvenes se les va a ser más fácil estudiar, pero no debe olvidarse que la práctica es esencial para un sonidista.

¿Ha desarrollado bien el oído no?

Claro, aunque terminemos sordos hay que desarrollar bien el oído y tenerlo muy limpio.

MANUEL ENRICO PAGÁN

Sonidista en diferentes medios como Panamericana Televisión, América Televisión, Global Televisión, IRTP, quien enriquece con su disciplina, dedicación y experiencia la profesión del sonidista. Tomen con atención su testimonio a sus conceptos y apreciaciones muy puntuales sobre esta profesión.

¿Cuál es la función del sonidista en el momento de la realización de un programa de televisión en vivo o grabado?

La función del sonidista es seguir y basarse en un libreto, esto se hacía antiguamente pero ahora se ha dejado de lado. Antes se tenía que tomar en cuenta no solo el libreto sino las órdenes del director de cámara que, a su vez, era el director general porque dirigía cámaras y dirigía en piso a los elementos que trabajaban en esta área. Uno seguía el boom o micrófono aéreo que lo manejaba una persona y captaba todo lo que había en el estudio. Por otro lado, la musicalización lo hacía el mismo sonidista, ponía la música de fondo de acuerdo al tipo de programa que se realizaba, siguiendo un libreto o a criterio propio.

¿Cuándo empezó?

Empecé en 1969 en Panamericana Televisión, siendo mis primeros maestros: Jorge Souza Ferreyra, Ceferino Pita y Carlos Barrios Porras y como directores escénicos a Carlos Velásquez y Carlos Onetto Pantuflas.

¿Cuándo se inició tenía mejor planificación en un programa de televisión en comparación con estos tiempos?

Sí, bastante. Uno cuando ingresaba al switcher a realizar los trabajos llegaba con una idea clara de lo que se iba hacer, todo estaba planificado y conversado, había mucha comunicación entre directores, ca-

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

marógrafos, sonidistas e iluminadores. Todos teníamos idea de lo que teníamos que hacer. Se hacía todo en equipo.

¿Consideras que hay improvisación en la realización del trabajo?

En estos momentos noto que hay demasiada improvisación, los que tienen la idea del trabajo a realizar se queda entre ellos y solamente te la sueltan en el momento, es decir cualquiera que sea que llega a realizar un trabajo, no tiene idea de lo que va a desarrollar y recién en el momento del inicio de la realización, el productor o el director sueltan lo que ellos quieren y uno tiene que resolverlo al instante.

¿Es decir lo ponen a Ud. en compromiso en el aire y parecería que fuera problema suyo?

Verdaderamente es así, pero gracias a Dios he tenido la suerte de haber estudiado música y teatro, a parte de haber venido de una familia vinculada al teatro. Esa experiencia me ha dado la suficiente base para poder cooperar en el trabajo con el director y el productor de modo que la realización sea buena y positiva.

¿Explique qué tipo de micrófonos usa mayormente en los programas o transmisiones?

Hay muchos tipos de micrófonos y está relación con lo que uno quiera realizar, hay micrófonos para música, para noticieros, para novelas, pero ahora con la técnica moderna se está usando equipo inalámbrico de tamaño pequeño, que es fácil ponérselo a la persona o al actor. Puede ser camuflado y trabajar con él de manera práctica. En los noticieros se está usando el micrófono lavalier o pecheros, estos mismos se usan en las novelas camuflados de tal forma que no se nota que el actor lo está usando. El micrófono aéreo o boom ya muy poco se usa.

¿Cómo diseña la ubicación de sus micrófonos en los diversos géneros de programas, deme un ejemplo de dos o tres programas y cómo hace el diseño?

En el noticiero me guío por el timbre de voz del locutor o conductor porque hay conductores que tienen la voz demasiado bajita y sobremodulan para tener una buena dicción, hablan tan bajito que uno tiene que ver cómo sacarle provecho a su voz, también depende de la ubicación y al tipo de estudio. En estos momentos se está usando como en muchos países el expansor de compresor que es un filtro que sirve para limpiar el sonido de tal manera que transmitir solamente la voz de la persona y te tapa el ambiente que pueda haber en el estudio. El ruido natural que pueda haber en el estudio, con ese instrumento uno va calibrando y limpiando la señal, la voz sale mucho más limpia y con menos impureza.

En los musicales se usan los famosos shure, generalmente son lo mejor que hay en la actualidad, los modelos SM58 y SM57 son los que más se usan y te dan mejor calidad de sonido. Para las novelas, como reitero, hay micrófonos inalámbricos como de la marca sennheiser. La misma Sony fabrica micrófonos tan pequeños, son una miniatura que el actor fácilmente los puede camuflar, con los filtros que se usa se puede limpiar la señal que sale con más pureza.

Por su fabricación los micrófonos tienen una clasificación, ¿puede explicarnos?

Tenemos los micrófonos lavalier o pecheros que se usan mayormente en los noticieros. Tienen una captación de 360 grados debido a su estructura y a la ubicación en el cuerpo del conductor quien puede girar el cuello o la cara pero siempre el micrófono captará el sonido. También tenemos los inalámbricos fabricados de tal manera que el diafragma y la zona de captación se gradúan y se van cerrando

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

volviéndose direccionales, ya no te captan a 360 grados sino a 90, la voz sale mucho más direccional, pero a veces el conductor gira un poco y se pierde la calidad del sonido.

¿Cuáles son las aptitudes que un sonidista debe desarrollar en su trabajo?

Para una máxima concentración tiene que estar concentrado ciento por ciento, esto con el fin de agudizar el oído. El oído tiene que estar bien agudizado a fin de captar el menor defecto que se encuentre en el sonido. También tiene que gustarle el trabajo, es un puesto que tiene que sentirlo, le tiene que agradar. Además, tiene que tener condiciones en el oído para la música, saber o conocer de cine y teatro. Las condiciones deben ser innatas, pero sobre todo no distraerse porque si se distrae en el sonido se nota inmediatamente.

¿Cuando está en plena transmisión o grabación, cuáles son los procedimientos o características que tiene que desarrollar?

Cuando estoy en plena transmisión de por sí la adrenalina te sube, especialmente cuando la transmisión es en vivo debido al compromiso que se tiene con el televidente. Uno está obligado a una máxima concentración.

Lo primero que hago, antes de la transmisión, es revisar toda la consola de audio, el rack con todos los filtros y las ventanas que hay que ajustar. Soy minucioso en todo, entonces a la hora que me siento ya tengo la seguridad de que he revisado todo y está en perfectas condiciones, después a la hora que procedo, me concentro al máximo, mantengo la tranquilidad y mayormente termino agotado. La experiencia y el conocimiento que tengo de los estudios me han ayudado en esta tarea.

¿Cuál es su recurso cuando tiene entre seis y siete líneas que manejar entre micrófonos, Disco duro y otros?

Si no hay libreto me guío por la voz del director de cámara y trato de seguirlo durante la transmisión. Hoy únicamente le dan libreto al director y el resto del equipo tiene que seguirlo. En mi caso voy escuchando sus indicaciones y voy desarrollando sus intenciones, claro que en épocas anteriores se seguía al director, lo mismo sucedía con el sonidista. No se debe preguntar tanto sino captar la idea, desarrollarla y cooperar.

¿Cómo es la coordinación con el microfonista en el trabajo de estudio o campo?

Antes había más coordinación, ahora, al menos acá en el canal 7, no hay tanto pero la coordinación debe ser directa, conversar antes del programa, ponerse de acuerdo sobre lo que se va realizar y tener los elementos necesarios. Es importante probar todos los elementos del estudio, mientras que el microfonista debe traer todos los elementos que le pide el sonidista, saber con qué elementos tiene que contar, además debe darle ideas al microfonista qué otros elementos necesita.

¿En su condición de sonidista qué es lo que debe desarrollar el microfonista?

El microfonista debe saber mucho de estudio, tiene que saber de amplificación, de parlantes para guiar al sonidista porque ahora ya no se usa el micrófono aéreo sino los micrófonos pecheros. Tiene que decirle al sonidista si la calidad del sonido que llega al estudio es buena y cooperar con él. Debe saber mucho sobre micrófonos, como por ejemplo cuáles usar y de este modo facilitar el trabajo del sonidista. Además de coordinar con el centro de transmisión, todo el tiempo tiene que ver todo lo que ocurre en el estudio y pasarle la voz al sonidista de

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

cualquier imprevisto. En el noticiero no hay muchos problemas porque está planificado y ya tiene una estructura, lo que se hace es instalar los micrófonos y audífonos y luego se prueban. Si hay algo por fuera, el microfonista tiene la obligación de resolver el problema y avisar al sonidista que se ha hecho un cambio en la estructura.

Es muy importante que el microfonista sepa de amplificación en el estudio, es clave en los programas, son diferentes y no todos llevan el mismo nivel de sonido. Yo por ejemplo soy partidario de que el sonido en el noticiero sea un sonido controlado, bajo para que todo el mundo esté concentrado y se sepa como va caminando el programa.

En un programa musical sí hay que abrir más los parlantes, la presión acústica es más fuerte pero como digo todo depende del microfonista que debe decirle cómo están sonando los parlantes, cómo se sienten los bajos, los medios y los agudos para que el sonidista vaya ajustando.

¿Cree que el sonidista tiene que pasar primero por ser microfonista?

Por mi experiencia no necesariamente tiene que ser microfonista pero sí debe tener un buen nivel cultural y buen oído, con esa base técnica lo ayudará a ser sonidista, sin embargo el microfonista tiene que conocer el movimiento del estudio como en mi caso que empecé en este puesto, de ahí mi experiencia.

Para el cargo de microfonista en Panamericana Televisión rendí examen y quedé segundo entre trece postulantes, el que ganó fue un muchacho que era técnico en electrónica y que venía de trabajar en las empresas de Banquero Rossi. En esa época en la pesca controlaba la radio que se usaba para comunicarse con las bolicheras cuando salían a pescar. Los dos ingresamos a trabajar en Panamericana y a mí como me puse a estudiar me fueron dando oportunidades para ir

Raúl Hernán Araujo Román

viendo el trabajo en el switcher, allí fui aprendiendo la función del sonidista.

Antes el trabajo en estudio era clave, pero en estos tiempos es relativo porque mayormente el trabajo se hace con micrófonos quietos dejando de lado el boom o el micrófono jirafa. En esos años el microfonista tenía que conocer de luces, saber cómo se iluminaba para no botar sombras. Como repito, para ser sonidistas hoy no necesariamente tiene que pasar por ser microfonista.

En las producciones actuales ha bajado el nivel de organización y planificación ¿es así?

En eso tienes razón, se ha perdido mucho en organización. Antes el productor reunía al personal y se conversaba sobre el programa a realizar, ahora el personal a veces no se entera de lo que se va hacer y recién en plena grabación se va enterando de la idea del productor y uno tiene que ponerse a descifrar. Se ha perdido contacto entre la producción, los camarógrafos y el equipo de sonido y luces.

¿Cree que la TV se ha desordenado a nivel de organización y planificación a pesar que la gente es profesional?

Sí, en eso tienes razón. Lo que noto es que los chicos de ahora vienen a divertirse, toman la televisión como un medio de diversión, como un juego donde se relajan y no han captado el concepto del compromiso con el televidente, ellos no tienen ni idea de eso. No es como antes, que deseabas que tu trabajo sea apreciado por el televidente, si era así, la felicidad te embargaba. Ahora ocurre lo contrario, los chicos vienen, hacen la transmisión y no tienen atisbo de preocupación si la transmisión salió bien o mal. No sienten ni tristeza cuando el trabajo no sale como uno desea, no noto ese espíritu de revancha de decir la próxima voy a tratar de hacerlo mejor. No hay entrega al trabajo, no hay pasión, no hay compromiso consigo mismo. Mis maestros

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

me enseñaron a respetar al televidente, que el fin de tu trabajo es el televidente, allí debe llegar nuestro esfuerzo.

¿Se han perdido valores?

Han perdido valores los muchachos de hoy y lo peor que noto es que no leen, entonces como no leen no tienen mucho bagaje cultural y eso se refleja en que no se vea una buena producción.

Se acerca el apagón analógico, ¿este cambio cómo crees que influirá en el sonido?

El sonido digital en sí es mucho más limpio, limpia las impurezas del sonido parásito en los estudios que se originan por su estructura y forma de construcción. Por ejemplo, en el Perú los estudios están dentro de la zona urbana, lo que no ocurre en otros países, y esto origina ruidos parásitos. El sonido digital limpia todo eso, te da más pureza, más calidad. Para esta circunstancia uno tiene que estudiar y prepararse, sino con el sonido digital, que es pura computadora, te pierdes.

¿Los nuevos micrófonos serán diferentes o serán los mismos?

No, los micrófonos no variarán, lo que cambiará es el sistema que será digital a base de placas y circuitos, eso limpiará el sonido.

¿Ha seguido estudios de acústica en algún lugar?

Sí, en INICTEL estudié electroacústica, estereofonía, sistema de grabación y reproducción de audio. Tuve la suerte de llegar a este instituto en la época que recién comenzaba como un proyecto peruano-japonés, organizado como escuela por ingenieros japoneses que se quedaron durante 2 a 3 años. Fui parte de la primera promoción de INICTEL.

¿Eso fue su base?

Sí, ese fue mi base.

¿Eso lo hizo después de haber ingresado a la televisión?

Sí, porque para ingresar a INICTEL se tenía que estar trabajando en una empresa, porque INICTEL funcionaba con el aporte económico de las empresas radiodifusoras y canales de televisión, después varió y se perdió su esencia.

Después estudié teatro en Histrión donde mis profesores fueron Sergio Arrao, Carlos Velásquez Quevedo y el hermano del famoso “Achi-coria” José Velásquez Quevedo, directores del grupo Histrión, una asociación cultural que formaba actores. Mi propósito fue estudiar teatro para saber como implementar el sonido y música ya que me gustaba la música, mi profesor fue Andrés de Colber.

En Panamericana había un sistema: un técnico de estudio mayormente lo tenían seis meses en novelas, seis meses en programa cómico, cuatro meses lo pasabas al noticiero, o sea uno rotaba en los programas, no se quedaba en una sola especialidad, eso es lo bueno que había en Panamericana, el personal rotaba para que le permitiera ampliar sus conocimiento. Allí fue que empecé a estudiar teatro, porque empecé a trabajar en novelas, también empecé a trabajar con José Vilar con quien trabajé en 80 Horas de Teatro, todo eso fue el bagaje que me dio la experiencia, después estuve cinco años en unidad móvil donde uno pasa por todo lado.

Es muy importante porque el trabajo en estudio todo lo tienes instalado, es más pasivo, en móvil uno a veces encuentras la unidad móvil que hay que armarla, uno mismo tiene que instalar todos sus equipos, fuera de organizar el carro de unidad móvil hay que organizar todas las transmisiones, y en exteriores la transmisiones son más difíciles porque a veces la distancia entre la unidad móvil y la zona de transmisión es lejos, entonces hay que llevar cable, a veces hay que cablear entre los 200 y 300 metros y si hay alguna incomodidad

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

y el sonido que es subjetivo. Cuando uno sale a exteriores en una unidad móvil tiene que revisar bien sus materiales. Es clave revisar bien su material porque si falla algo uno lo detecta ahí mismo, se da cuenta ahí mismo porque ya conoces con qué elementos estás trabajando, un cable o un micrófono que da problemas. Cuando uno sale a la calle tiene que ser bien celoso y es mejor que le sobren material a salir con el material al mínimo porque uno no sabe en la calle qué problemas se te pueden plantear, entonces yo recomiendo revisar bien el material, estar seguro con qué material cuenta, y como digo llevar siempre demás, porque en la calle los problemas que se presentan son muchos y a veces lo obligan, le exigen a uno a resolver en el instante.

Un ejemplo es cuando está en móvil, Ud. manda la señal, y está saliendo limpia, pero a la base o a la planta no, entonces hay un problema que tiene que saber descifrar con el canal.

Por mi experiencia, detecto donde está el defecto y lo digo, soy sincero, la falla está en el microondas, la falla está en la unidad móvil. La gente de tráfico, los que hacen el departamento de tráfico que emite la señal al aire a veces no saben mucho de técnica y sienten un ruido y dicen ah no, es el micrófono que está fallando, y a veces no es el micrófono, es el microondas, la señal de video que se mete al audio y genera un ruido y entonces todas esas cosas hay que descifrarla, o a veces las microondas no tienen buen sistema de tierra, entonces tienen que ir captando, cuando es un cable lo digo, es el cable el que está dando problema, el micrófono tiene este defecto. Soy muy sincero, muy pocos compañeros de los que yo conozco descifran eso, pero yo sí. Como digo, lo bueno es que uno ha pasado por todo y esa experiencia es lo que a mí me da para poder pasar, pero recomendable es que en planta, porque a veces los mismos técnicos de planta no saben y es muy fácil para el técnico echar la pelota al de más abajo, eso ya es conocido;

Raúl Hernán Araujo Román

incluso las instalaciones, uno debe supervisar la instalación porque el técnico te dice ya está sonando y ya ve cómo tú trabajas.

¿Tiene alguna anécdota que le haya pasado en su carrera de sonidista?

Es mis inicios, antiguamente los show estelares eran en vivo y en directo a las ocho de la noche. Mi primer show estelar cuando recién empezaba fue con Celia Cruz pero ella no vino con orquesta, sino trajo una cinta o sea una pista, ella ponía la voz en estudio y era mi primer show y estaba nerviosísimo y detrás mío está el señor Pedro Night un caballero a carta cabal, que señor para educado, y yo en una de las canciones siento un silencio, o sea estaba cantando Celia Cruz y la música de por sí tenía una parada que en término musicales se le llama un tiempo, es un silencio, entonces al sentir ese silencio paré la cinta, felizmente el público de la platea aplaudió, y el señor Pedro Night me dijo, muchacho allí no ha terminado el tema, pero no ha pasado nada me dijo, tú sigue para adelante y me dio la tranquilidad necesaria para seguir trabajando, no como otros productores que ponen el grito en el cielo. No, él con la mayor tranquilidad del mundo me dio el apoyo necesario.

¿Y ahora último alguna anécdota?

Acá la que un microfonista distraído me desconectó el micrófono y se lo llevó y salimos al aire y el narrador no tenía micrófono, y que pasó, dice que el microfonista pensó que había acabado el noticiero y no era el noticiero en sí sino un informativo, una transmisión y él pensó que había acabado la transmisión y se llevó el micrófono.

¿Que puede decirle a los jóvenes de esta nueva generación?

Yo lo que les digo a lo muchachos de ahora es que tomen la profesión si van a ser productores o directores con responsabilidad,

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

la televisión es bonita o el cine es bonito, uno goza haciendo las cosas bien hechas y uno se distrae pero hay momentos en que se necesita concentración al máximo, no todo el tiempo se puede estar relajado, es concentración ciento por ciento y que lean bastante y que piensen en el resultado del trabajo. Ya sea el televidente o al espectador, a ellos tiene que estar dirigido, a quienes dirijan su trabajo diríjanselo pero máxima responsabilidad, con el mejor deseo de que van a dejar alguna enseñanza o algún mensaje dentro del trabajo que se está haciendo. Piensen siempre en positivo y no en negativo, porque ahora en la actualidad se ve mucha gente que trabaja para destruir cosas o para enfocar más lo negativo que lo positivo, que puede ser el mensaje de vida, que se puede hacer en estos momentos, eso es lo que yo les aconsejaría.

Siempre hay que pensar que nosotros somos servidores del público, nosotros damos un servicio, no es para vanagloriarnos ni ser nosotros la estrella, la estrella de nosotros debe ser la persona que recibe nuestro mensaje, trabajo y siempre pensar que nosotros damos un servicio y pensar en positivo.







DE LOS GÉNEROS Y ESTILOS DE PROGRAMAS

En estos tiempos que nuestra televisión desarrolla mayormente producciones que reflejan el impacto social de los personajes de la farándula, la política, los deportes y otros, los temas y contenidos televisivos han cambiado en algunos casos porque se insertan en esta nueva óptica de sociedad y son otros los estilos y forma de presentarlos; lógicamente por el avance de la tecnología televisiva tenemos programas de concursos, competencias, musicales, deportivos, panel y otros más.

Actualmente esta tecnología crea la fantasía e ilusión del video y un audio muy vistoso, sin embargo la idea es dar a conocer ciertos criterios básicos de cómo se hace un programa para cada género, a manera de brindar información que permita a los lectores acopiar más sobre este tema.

PROGRAMA DE PANEL, PREGUNTAS Y RESPUESTAS

Participación del auditorio.- Para disfrutar de un programa de esta naturaleza el auditorio debe participar en él. También el televidente desde su casa por teléfono o, como es usual en estos tiempos, a través de las redes sociales interviene y puede ganar un premio.

Raúl Hernán Araujo Román

Tema del programa.- Para captar la atención del auditorio el tema debe ser sencillo, conocido y fácil de comprender. Un programa basado en geografía, historia, misterios de regiones inexploradas, nunca podrá hacerse popular. Debe buscar buenos temas como acontecimientos importantes, lugares, acertijos, rompecabezas, etc.

Competencia.- El formato de competencia es parte primordial de un programa de panel. El televidente, desde su casa, quiere ganar imaginariamente uno de los premios. La competencia es la forma más antigua utilizada para mantener la atención del público.

Curiosidad.- Es básico también explotar la curiosidad que despierta un panelista de mente brillante. El televidente se siente siempre curioso por ver cómo se desenvuelve en cada programa y cómo reacciona a cada pregunta. Uno de los panelistas permanentes debe tener personalidad y mente despierta, inteligente y simpática.

Maestro de ceremonias.- El elemento más importante del programa debe ser una persona simpática, que guste al público, que mantenga interés en el programa, que capte constantemente la atención y el interés del televidente.

Aún siendo un buen programa, el maestro de ceremonias puede convertirlo en un gran éxito o hacerlo impopular, por lo tanto debe mantener su carisma trabajando con el público.

Premios.- Debe ser útil, bonito y caro. El televidente debe sentirse siempre inclinado a decir, cuando ve que se entregan premios en el programa, ¡cuánto me gustaría ganarme uno igual! Eso es promover emoción, interés y deseo. Eso es show, bussines, eso es hacer un programa.

Personaje popular.- Es importantísimo utilizar, siempre que se pueda, personas muy conocidas, artistas populares, conductores, deportistas; al público le encanta verlos, oírlos y cómo se conducen.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

PROGRAMA DRAMÁTICO

Libreto.- El elemento más importante en un programa dramático. Sin un buen libreto, el mejor actor dejará de crear o captar todo interés.

Actores.- Contar con un buen libreto, sigue en importancia la selección de actores; de nada valdría un libreto lleno de romanticismo y emoción, si va a ser interpretado por actores mediocres, incapaces de desplegar una actuación a tono con el libreto.

Dirección.- Un buen director con experiencia en drama es necesario para poder dirigir un programa de esta categoría, con detalles emocionales que contiene un buen libreto para que sea interpretado por buenos actores.

Escenografía.- Importante a tono con el lugar y la época que indica el libreto.

Vestuario.- La ropa que usarán los personajes de la obra.

En la categoría de programa dramático se consideran: misterio, comedia, ciencia, drama.

PROGRAMAS DE VARIEDADES

Generalmente se desarrolla con un maestro de ceremonias que presenta al televidente números musicales, estos pueden ser: dúos, tríos, cuartetos u orquestas; bosquejos cómicos, números de baile, malabarista, artistas de circo, magos, etc. Federico Fernández Diez y José Martínez Abadía dan cuenta en su libro “La dirección de producción para cine y televisión”, que los programas de variedades, espectáculos y satíricos cuenta con el presentador estrella e incluye actuaciones musicales, entrevistas, concursos y que en algunas ocasiones con la participación del público¹. Lo más importante entonces es mantener

¹ *La dirección de producción para cine y televisión.* Federico Fernández Diez / José Martínez Abadía. Buenos Aires. Ed. Paidós Ibérica, S.A. 1996. P. 41.

Raúl Hernán Araujo Román

un balance adecuado entre actos hablados seguidos de música, monólogos, con números llenos de acción, etc.

PROGRAMAS MUSICALES

Lógicamente, lo primordial es la música; las cámaras deben utilizarse para engrandecer visualmente la interpretación de canciones y creaciones de los conjuntos musicales sin dificultar al musical; que el televidente aprecie con tranquilidad y claridad cómo se desenvuelve el ballet, el cantante, el grupo en general.

Para lograrlo debemos tener cuidado en nuestra composición y dinámica de cambios de toma. El corte clásico de un desfile de musicales por cantante o grupos se ha perdido en estos tiempos, más bien vienen estructurados como concursos o segmentos separados dentro de un programa juvenil, sobre todo de los géneros musicales ligeros o populares que vienen con secuencias de entrevistas o realitys. De todos modos un programa de este tipo debe cuidar mucho la escenografía, el vestuario y coreografías que permitan darle el nivel profesional adecuado.

ENTREVISTAS - TALK SHOW

Conducido siempre por una misma persona, hombre o mujer, quien selecciona a las personas que van a entrevistar basados en el interés que puede generar, según sus actividades como políticos, deportistas, artistas, o personas que son referentes en la vida social, etc. Generalmente son programas desarrollados siempre en el mismo set, como una sala cómoda y sencilla en la cual el entrevistado se siente como en su casa; a veces se puede utilizar la dramatización para recrear la entrevista, o en muchos casos se vuelven tediosos y sin interés desde la óptica de la realización del programa como lo explica José María Castillo²: ***“Eso trae como consecuencia que, en muchos casos,***

² *Televisión, realización y lenguaje audiovisual.* José María Castillo. Madrid. Instituto Radio y televisión Española.2009 P. 486.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

los programas de entrevistas tipo “cara a cara” sean tediosos, porque el que se aburre es el realizador, o se caiga en el extremo contrario, para no aburrirse el realizador juega un exceso y no permite que el espectador se centre en el personaje y en su dialogo, enseñándonos planos extraños e inoportunos, que no sólo no aportan nada, sino que nos distraen el discurso”.

PROGRAMA PARA NIÑOS

Por lo general se deben utilizar tomas en que la fantasía tenga algo que ver; cuentos clásicos y conocidos, dramatizados, personajes ficticios; una hada madrina, un payaso, marioneta, que los reúna en el estudio y les hable; un conductor que tenga carisma con los niños y que les cante, baile y narre cuentos acompañado de personajes que crean una atmósfera infantil.

Se ha comprobado que los niños gustan de la acción y de la aventura, de allí el cuantioso auditorio infantil que arrojan las estadísticas en casi todos los países: los animales y los temas sobre ellos son de gran atracción siempre para los niños.

PROGRAMAS FEMENINOS

Subdividido en varias clases:

Del hogar: compras y modas, cocina y tejido, decoraciones; cuidado del bebé, cómo hacer de todo en el hogar.

Debe dar información interesante de todo lo que cualquier señora de su casa desea saber; la demostración es imprescindible.

TALENTO NUEVO

Un maestro de ceremonias que presenta a los competidores, generalmente con público en el estudio, predomina el espíritu de competencia y el interés por saber quién es el ganador que se mantiene durante todo el programa, así siempre se presentan más aspirantes que los que se puede utilizar; hay que mantener tacto y cuidado en rechazar aspirantes pues fácilmente se convierten en enemigos del programa, de la estación y de los productos que patrocina el programa, si no se les trata bien.

PROGRAMAS DE NOTICIAS

Programas de corte informativo que pueden ir desde las 6 horas de la mañana, mediodía, o a las 20 horas, 22 horas o 23 horas, dependiendo de la estación de televisión.

Con la presentación de noticias del acontecer local, regional e internacional del día, todas ellas van acompañadas del informe visual del hecho, como microondas en directo desde el lugar de los acontecimientos. Se podría decir que el desarrollo de un noticiero al aire tiene un esquema más definido (en comparación con los de otros géneros que requieren otras exigencias) a pesar de su complejidad informativa, pues incluye lectura de textos, videos, entrevistas, microondas, satélites, teléfonos o redes sociales a través de facebook o twitter que permiten participar con comentarios y encuestas de modo más directo e inmediato; también mediante el envío de imágenes por medio del whatsapp, un complemento informativo que lo genera el ciudadano de a pie contribuyendo a la información.

Este es un bosquejo de cómo se pueden mostrar programas de diferentes géneros que se desarrollan en la televisión abierta, pero en estos tiempos la televisión de cable tiende a desarrollar canales de géneros

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

o temas precisos, por ejemplo un canal femenino, un canal deportivo, un canal de noticias, un canal de historias, un canal sobre la vida de animales y así; significa que la definición del género o del tema permite estructurar programaciones en dichos canales.

Si analizamos ahora, en nuestra realidad, muchos de estos géneros en mención se han dejado de lado, mayormente son noticiosos y reportes que inciden en el desorden social, político, económico y otros de la actualidad o de espectáculo agraviando a las personas; o magazines de secuencias, salvo algunos que aun mantienen su estilo y dan su aporte recreativo a la teleaudiencia.

PROCEDIMIENTOS PARA TRANSMISIÓN DE PROGRAMAS: POLÍTICOS

Refleja el panorama político nacional y del mundo. El acontecer político cotidiano es cambiante y los hechos, temas, personajes y otros generan atención y la dedicación a producir programas de este corte que permiten dar la medida exacta de la situación política del momento que vive el país y el mundo.

En la generalidad de los casos, los programas políticos se realizan en los estudios de televisión donde asisten los invitados referentes al tema como ministros, congresistas, líderes políticos, funcionarios, analistas políticos y otros. En casos muy especiales puede asistir un presidente de la república.

En estos estudios se arman las escenografías especialmente diseñadas para el tema, se ubican la utilería o muebles de acuerdo a la idea esbozada, que puede consistir en una mesa de conducción amplia en que puedan caber los integrantes, o una sala compuesta de muebles u oficina con sillas giratoria, etc. Estos elementos son importantes para situarnos y ubicar a las personas en sus respectivos lugares y luego visualizarlos por cámara.

Raúl Hernán Araujo Román

Basados en el enunciado perciba los diversos puntos de la acción ubicaremos al conductor y sus invitados para establecer las posiciones de la cámara.

Las características en un programa político, sea de debate (candidaturas) o polémicos (temas del momento), se plantean con uno o dos conductores con los respectivos panelistas o candidatos, de acuerdo a lo explicado en ubicación de cámaras, el planeamiento se basará en los tiros cruzados. Este tema está ampliado en el capítulo 3 sobre ubicación de cámaras.

De esta manera, se cubrirán en tres ángulos a los personajes. La base de la transmisión son tres cámaras, pueden ser más, con ellas se tiene la continuidad de la acción. Puede que para recrear se usen una o dos cámaras más que le darán la posibilidad de darle movimiento a sus entradas y salidas a corte, o algún movimiento mientras se realizan las intervenciones de los participantes.

El clásico esquema de los tiros cruzados es para ganar los $\frac{3}{4}$ de cada personaje y evitar los perfiles en los encuadres; no olvidemos que la composición debe respetar los elementos de la escenografía y la utilería con el personaje y que sea un todo armónico de la toma, es decir, que haya estética en el encuadre, de esa forma el espectador recibirá clara la imagen del personaje para que nada desconcentre al espectador.

La forma de resolver las tomas en continuidad en este tipo de entrevistas exige el corte, o sea, el cambio automático de una toma a otra por ser más dinámico, es decir, sigue la acción de quien interviene. No es factible que en una conversación dinámica se use una disolvencia o efecto para el cambio de toma. Aunque hay quienes de acuerdo a un estilo quieren usar este tipo de pase, lo considero respetable pero debe estar bien fundamentado.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

El criterio del cambio de toma lo da la acción, de acuerdo a ello resuelves. No olvidemos que un programa con estas características el ritmo que requiere es más sobrio, los participantes deben ser individualizados por toma para que el público no se distraiga; si se hacen cambios que pueden ser muy agradables a la vista, a lo mejor desconcentran del tema al espectador.

MUSICALES

Cuando hablamos de programas musicales vienen a nuestra mente cantantes, grupos, orquestas, ballets, y todo lo que denominamos desfile musical, la mayoría basado en la música popular; los programas de revista, cómico musical son escasos en nuestra televisión nacional, existe a nivel de parodias con una mezcla de imitación con los originales y luego la interpretación de sus temas.

Los programas musicales como género, en nuestro medio, se han perdido. Nuestra televisión está plagada de programas magazines en las mañanas y es ahí donde aparecen los musicales a través de grupos y cantantes, como presentaciones aisladas; si encontramos alguno es a nivel de concursos, en el canal del Estado su preocupación por los musicales es más cuidadosa y existe programas de criollismo, folklóricos y de eventos que son variados, pero en los canales comerciales, dichos programas musicales no hay.

¿Cómo realizamos un programa musical? Igual como todo programa, saber la ubicación de sus elementos escenográficos, la ubicación del o los conductores, cantantes y grupos o ballet; debe estar bien definido donde se entrevista, donde cantan, bailan o tocan, debemos tener mucha atención en esto para ordenarnos a la hora de la grabación o emisión. Para el autor José María Castillo la realización de la música moderna tiene como objetivo: “...**el estilo visual de los videoclips y la publicidad, que han impuesto su rapidez en el cambio de plano, sus**

vigorous movimientos de cámara y los encuadres forzados, así como la visión desde numerosos puntos de vista..”³

Según lo coordinado con producción, diseñaremos nuestro plan de cámara (ver capítulo 4 del guión al plan de cámara) que consistirá en ubicarlas y desplazarlas de acuerdo al orden de las secuencias del programa. Teniendo claro este punto, debemos diseñar nuestra propuesta visual, para ello aplicando la planificación del lenguaje visual (ver capítulo 3), esta es una decisión tan personal como subjetiva, usted asume su planeamiento.

Además, nuestra televisión ingresa a la era digital, aprovechemos la calidad y colorido que nos dan las cámaras, y para no caer en el cambio gratuito de las tomas por espectacularidad, pensemos cómo presentar al espectador un tema. Los musicales son para que el público disfrute, si tiene una pluma o jimmy jib, o steady cam utilícela en sus idas y venidas en tomas abierta PG o PC en forma limpia pero no cambie constantemente, haga siempre sus cambios de planos de acuerdo al ritmo de la música, busque en qué punto de la melodía es, para eso escúchela antes de grabar o emitir, sus tomas deben privilegiar planos bustos y primeros planos de los cantantes, en los bailes los PG, así acentúan en el espectador la coreografía y pueden ir al ritmo de un dolly o pluma (jimmy jib); y también con el drone, no olvidar los instrumentos en caso de orquestas o grupos, los instrumentos de cuerda, viento y percusión son importantes detallarlos en su momento, pero no olvide que muchas cosas son subjetivas, usted decide en su plan de cámaras, pero sobre todo el criterio y el buen gusto debe primar.

Lo mismo la intervención del conductor o animador en el momento de las presentaciones o entrevistas pueden ser muy espontáneas o

³ *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. José María Castillo. Madrid, Instituto Radio y Televisión Española. 2009 P. 492.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

frescas, pero que no sea verdaderamente improvisación, porque a usted y a sus cámaras le variarán el orden de su continuidad, puede ocurrir alguna vez pero que no se haga costumbre. No olvidemos que nosotros interpretamos para el espectador y está esperando ver lo que quiere ver.

INFANTILES

Este tipo de género, que en su tiempo en nuestra televisión fue todo un espectáculo musical porque era un derroche de producción en musicales, en historias para niños y mensajes a la formación del niño, solo queda como programas de niños con desfile de musicales y con secuencias de dibujos animados por muñecos o niños, que han perdido la esencia de la niñez para convertirse en niños algo más grandes. Es importante considerar el enunciado que Mirko Viya tiene al respecto: *“.. es muy importante que aunque sólo se intente divertir al niño no se pierda de vista el inevitable resultado de enseñarle o influir en su pensamiento, carácter y forma de comportamiento...”*⁴

Esto es un asunto de producción que quizás no nos compete pero sí la comunicación y coordinación es importante ¿Pero cómo realizamos un programa infantil? Si damos una mirada a la televisión por cable encontraremos algunos ejemplos y diremos que para tener un buen programa para niños, que sea ameno, variado y creativo se necesita inversión. El niño por ser muy activo debemos saber captar su atención. Ellos no se quedarán todo el tiempo siguiendo una acción, por lo tanto los musicales, las historias deben ser cortas y coloridas; la elaboración de escenografías y ambientes adecuados deben siempre variar o usar algunas fijas pero con diferentes situaciones porque ellos son fáciles de distraerse.

⁴ *El director de televisión.* Miko Viya. Ed. Trillas. México D.F. 1994. P. 161

Raúl Hernán Araujo Román

El planeamiento de cámaras (ver capítulo 3) debe ser más cuidadoso. Interpretamos para niños, nuestras tomas deben privilegiar los detalles, el ritmo del cambio de toma debe ser mas dinámico, lo cual no significa estar cambiando por cambiar. Los movimientos de pluma (o dolly) y travelling son sugerentes, si son didácticos los bloques acentuar lo que el animador o conductor dice, igual en los juegos o concursos, hay que hacerlos sentir que ellos participan, porque ese será el objetivo de la producción.

Cuando hacemos un programa para niños no solo pensemos en los niños que nos verán, sino también cómo haremos las indicaciones a los niños que participan dentro del programa y que son la fuente principal para crear la atmósfera de programa infantil. La producción debe estar muy bien organizada para que la realización pueda seguir una continuidad de acciones, quiere decir que usted está consciente de cómo desplaza sus cámaras en el estudio para desarrollar el musical, la historia o cuento, el concurso o las entrevistas.

Cada programa es una nueva historia, hay ciertos lineamientos a seguir, el resto es el conocimiento de su experiencia y trabajar con niños es un detonante sorpresivo pero muy gratificante.

En mi opinión personal, me parece que hay escasez de programas para niños en nuestra televisión debido a que en nuestra sociedad de hoy en día al niño se le hace “crecer” a la fuerza, y ya no vive la infancia que antes se cuidaba mucho, y la televisión refleja eso a causa de que la inversión en esta clase de géneros no reeditúa.

MAGAZINES

En nuestra televisión hablar de magazines es rutinario, es un formato mixto que incluye todo tipo de secuencias como cocina, consultas médicas, veterinarias, tejido, repostería, consejos, modas, cambio de look, asuntos legales, horticultura, musicales, espectáculos, juegos, etc.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Este tipo de género permite desarrollar temas que el público en general consume y el soporte está en el conductor o conductores que deben amenizar las entrevistas o informaciones que en ellas se realizan. El tipo de animación debe ser complementaria y no tomar el protagonismo de la secuencia para dejar fluidez al invitado, expositor o el que explica al público algo de interés para ellos.

Un programa magazine por su estructura contiene varias secuencias y estas deben ser presentadas en set o ambientes acondicionados para el tema, sobre todo si va diario; el plan de producción debe dosificar temas, secuencias e invitados y otros de acuerdo a la característica del magazine⁵. Por supuesto, hay producciones que utilizan los exteriores del mismo canal o microondas para mostrar algo complementario del programa.

Por lo tanto, los set o ambientes deben estar bien definidos para el planeamiento de cámaras. Se inicia el programa en un set donde está la sala o espacio adecuado de entrada del programa, nuestras cámaras están ubicadas para ese set pero al terminar entrará otra secuencia en otro set. Nuestra precaución será enviar una cámara a ese set por adelantado antes que finalice el set previo, con la finalidad de que al dar paso el conductor de este set al otro conductor o responsable de la secuencia inmediata se evite vacíos entre una secuencia y otra, y luego mandar las otras cámaras, de esa manera cuidamos la continuidad de las acciones del programa.

Lo expuesto líneas arriba es un principio de trabajo que se usa cada vez que termina una secuencia y se pasa a otra, depende de la producción si para ese cambio a lo mejor se elabora una cuña en video como transición, pero como sugerencia es bueno ya ir mandando una cámara al otro set.

⁵ Cf. *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. José María Castillo. Madrid. Instituto Radio y televisión Española. 2009 P. 494.

Raúl Hernán Araujo Román

En cuanto al planeamiento de los planos, es el criterio del director o la producción para planear su lenguaje visual, de acuerdo a las secuencias del programa.

CONCURSOS

Hacer un programa de concursos o juegos demanda un derroche de imaginación y de inversión porque se requiere en muchos casos recursos físicos para construirlos. Además, este tipo de programas requiere combinarlos con juegos y contar con la alegría y espontaneidad del conductor o conductores para mantener siempre la participación de los concursantes y la atención del televidente. En este caso la producción o el responsable de la ejecución de los juegos o concursos tienen que ser claros con los elementos físicos, los participantes y el espacio de ubicación. Habrá un set principal y otros donde se encuentran los juegos para los concursos, de esa manera el director tendrá la idea completa y el orden dentro de cada secuencia para su planificación de cámaras, siguiendo el mismo patrón mencionado en el capítulo 3. Rescatemos cuál es la esencia del juego, percibir las acciones importantes que harán que usted decida cuáles son sus planos y las cámaras a seleccionar para que pueda trasladar detalles y situaciones del participante y la mecánica del juego al televidente y lo haga dinámico y entretenido. Basándonos en los tiros cruzados de cámaras, trabajemos un esquema de cambios de tomas en un juego determinado, que permita ser dinámico y entretenido al televidente y decida cuáles son las que le dan la ubicación o descanso visual general, puede ser toma picada o una toma en pluma, usted le esclarece al televidente dónde y cómo ocurre el juego, pero sin romper la continuidad del juego, no olvide que maneja un ritmo de la acción. En algunos casos este tipo de programas vienen recreados con banners, créditos u otros como también el uso de división de ventanas que dividen la pantalla en 2 o en 3 imágenes para la información simultánea de la acción, pero hay

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

que tener cuidado de no recargar la pantalla que al final puede distraer al televidente, porque nuestra misión es dar al televidente lo que el televidente quiere ver.

FICCIÓN

Este es el género más fascinante, entretenido y comercial en nuestra televisión, pero requiere de una buena inversión económica para sostener una infraestructura y logística de producción, realización y técnica que permita lograr el objetivo del producto.

Trabaja el género dramático, como hemos indicado líneas arriba (géneros y estilos de programa), y su base está en la historia, desarrollar una buena idea o adaptar un caso, un personaje que puede ser conocido o desconocido, real o imaginario, el que fuese, pero sobre todo que impacte en el espectador, por eso decimos que requiere de inversión, muchas veces se necesita un pool de guionistas o guionista quienes deben desarrollar la estructura de cada capítulo.

Producción es una organización que debe contemplar actores, escenografías, locaciones, vestuario, utilería, maquillaje, facilidades especiales, viajes y otros, considerar personal calificado, como directores, director de fotografía, iluminación, camarógrafos, edición y todo el resto de personal ad hoc para las grabaciones.

Debe organizar toda la programación del plan de producción que permita ordenar los desgloses de grabación por actores, locaciones, días, horas, semanas, y coordinar la movilidad del traslado de equipos y personal, tanto actores como operativos.

Para ello parte de un presupuesto que presenta y el que se apruebe es el que manda, y debe ceñirse a ese, por eso la responsabilidad de encargarse del producto final implica un manejo presupuestal que refleja el costo total de la ficción, sea en la modalidad que la hagan, y el

resultado de ese producto se refleja en las ventas del producto que es la aceptación del público como objetivo final.

En otros países esta es una industria muy desarrollada y con una muy buena inversión que la hace exportable y competitiva, porque ya han abierto mercados en diferentes partes del mundo, es el caso de Brasil, México, Argentina, Colombia y otros. Nosotros aún no tenemos el nivel de aquellos países y menos hemos abierto mercado al exterior, salvo una que otra, pero sin embargo hacemos ficción, se ve como producto visual interno, con temas muy nuestros que en algunos casos tienen aceptación en nuestro público.

¿Cuál es la característica de la realización de este género?

Se graba por escenas, que son los que hacen los capítulos, por eso lo importante de un buen desglose de grabación, porque por locación, actores y tiempo no se graban en orden los capítulos, entonces se debe ser riguroso con el material grabado para su posterior edición.

El sistema de grabación por escena será de acuerdo a la envergadura del producto, podrá grabarlo con 3 o 5 cámaras dependiendo de la escena, o grabarla con 2 cámaras por switcher, y en otras con cámara unitaria y suelta, que pueden ser 2 o 3 cámaras sueltas para su posterior edición. El trabajar con una sola cámara es para casos en que se quiera lograr variedad y efectos en la escena, porque se graba toma por toma, lleva más tiempo y por lo tanto enriquece el encuadre, el director tiene que desarrollar una capacidad de continuidad en ellas para lograr la idea o atmósfera adecuada, pero el script debe ser muy minucioso en sus apuntes, de él dependerá mucho la captura de tomas para la edición. Cuando se habla de cámara suelta es que cada cámara graba por separado y tiene su propio registro de grabación por lo cual cada una tiene un apuntador o script.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Se trabaja por unidades, cada una tiene una móvil y la otra en estudio, eso lo fijará el requerimiento de producción. En nuestro país se tiende hasta el momento a grabar con una unidad móvil en exteriores con dos cámaras y en el estudio con tres cámaras. Al trabajar con switcher las escenas salen casi corridas, y digo casi porque no falta a veces hacer una retoma de la escena hecha para concretarla que en edición se solucionan.

En cuanto al planeamiento visual este va en función a cómo se mueva la trama y los personajes. Usted trabajará los tiros cruzados, pero dependiendo del movimiento escénico del lugar, debe recurrir a su imaginación, cómo ve su punto de vista de la acción y verá cómo ubica su cámara; también el discurso de las imágenes se hará de acuerdo a la acción o al diálogo y a las reacciones de los actores, todo tiene que estar fundamentado, un travelling, un pannig, dolly, steadycam o uso de la pluma están al servicio de la actuación. No es lo mismo poner un primer plano a una determinada acción o plano general a esa misma acción, el criterio y el clima que se quiere lograr lo determinará, por eso es muy importante leer el libreto o guion para obtener la esencia de la historia o el pasaje de la escena que pide.

CRIOLLOS

Hablar del programa criollo en nuestra televisión es hablar de tradición y acervo cultural musical. Es un género por donde muchas glorias y exponentes artísticos de la música criolla peruana han desfilado.

Nuestra televisión desde que se inició acogió producciones dedicadas a este género, que actualmente solo mantiene el canal del Estado, como único representante de nuestra música criolla.

Un programa criollo se caracteriza por su salero, enjundia y picardía como lo expresan las jaranas criollas, las presentaciones de los temas y bailes están llenos de gracia, ingenio, simpatía, y muchas veces con algo de travesura sana, el conductor o conductores deben dominar este

Raúl Hernán Araujo Román

espectro y, en consecuencia, la estructura de estos programas debe tener esta dinámica. Con la tecnología actual logramos tomas vistosas y coloridas que permiten darle a este género el realce que se merece, pero aquí es donde las producciones deben cuidar mucho el equilibrio de lo elegante y pulcro de una transmisión.

En cuanto a nuestra dirección, nuestras propuestas visuales en los musicales deben llevarse por el ritmo que le da la guitarra y el cajón, mayormente y otros instrumentos que lo complementen, los temas son alegres, de jarana pero también de fiesta.

El resolver de una toma a otra por corte permite darle al espectáculo la dinámica alegre y vibrante.

Sin embargo, el vals, la polca, la marinera, tondero y otros tienen su ritmo y compás, por eso es que el director, como en cualquier género, debe combinar su criterio con la creatividad y evitar picar las tomas. Los cambios bruscos no siempre significan variedad y dinámica, tal vez un rock o un videoclip sean más aparentes para ese tipo de cambios que complementan la espectacularidad visual de estos temas. Cumplamos la base del planeamiento visual que indicamos en el capítulo 3, conozcamos la estructura del programa, interpretemoslo, definamos nuestros sets y marquemos el desplazamiento de nuestras cámaras, nuestros planos deben ser una continuidad fluida de acciones para el televidente; el uso de los primeros planos será para los cantantes o detalles de instrumentos pero finalmente los planos enteros y generales nos ayudarán mucho para mostrar grupo y escenografía y si son danzas con mayor razón; el uso del jimmy jib o plumillas son complemento de desplazamientos visuales que en movimiento le llevan acción al televidente; la decisión, criterio y gusto lo da el director, él interpreta para el público, no lo olvidemos.

FOLKLÓRICOS

Somos un conglomerado de culturas que vienen de nuestras raíces ancestrales y la música vernacular es una de las principales corrientes que enriquecen nuestro país, y el folklore va ligado a nuestra idiosincrasia, poco difundido o quizás mal difundido por los horarios en nuestra televisión local, es cuestión de óptica. Son considerados como programas de amanecer y mayormente de nuestra serranía que son los que más se promocionan, sus temas usan el dramatismo o melancolía, aunque en estos tiempos la fusión musical le está dando otro rostro, así como el marketing también.

Pero no solo los temas de la sierra debe denominarse folclore, también la selva tiene su ritmo vernacular, si se puede denominar así, son más alegres y rítmicos ⁶.

Casi siempre estos programas se hacen en exteriores por su colorido vestuario y porque es una semblanza a la tierra o al paisaje. Muchas veces se trabaja tipo videoclip, con una cámara o cámaras separadas, en otras con unidad móvil, en cualquiera de los casos las locaciones son esenciales para establecer su área geográfica visual donde actuarán él o los cantantes, bandas o danzantes. Siguiendo el mismo principio del planeamiento visual ubicar de manera armoniosa a los participantes del musical para establecer la ubicación de sus cámaras y ordenar sus planos, igual que en los musicales, los primeros planos a rostros y detalles y en este caso el vestuario tiene una serie de adornos que a veces hay que saberlos aprovechar. Los planos generales de conjunto y enteros muestran el paisaje donde se ubican los instrumentos de la banda y el baile. Su principal objetivo es el desfile de interpretaciones con entrevistas que permitan a los participantes difundir y hacer

⁶ *La dirección de producción para cine y televisión.* Federico Fernández Diez/ José Martínez Abadia. Buenos Aires/ Ed. Paidós 1996. P. 40

Raúl Hernán Araujo Román

conocer su arte. Los programas son de una estructura simple tal vez por estar en un horario muy madrugador, el conductor sirve de enlace para las presentaciones del cantante o grupo; sin embargo, aún no se ve una estructura más ambiciosa para este tipo de programas que muy bien se puede destacar. En programas criollos se ven algunas principales danzas folklóricas que le dan el relieve costumbrista y preciosista.

En cuanto al esquema de planeamiento de cámaras sigue el mismo que el del musical, descrito líneas arriba, con la diferencia de que en el folklor es bueno destacar el vestuario y la riqueza de personajes y atuendos que se presentan por cada región, está bien estudiarlo y conocerlo para indicar y destacar sus bondades visualmente.

Un acápite sería mencionar que en caso de ritmos de música negra como festejos, landó y otros como música de nuestra selva peruana seguirían los mismos procedimientos mencionados líneas arriba, con la salvedad de no descuidar la personalidad y representatividad que tienen estos ritmos.

ANTONIO PUERTA VILLANUEVA

Director de televisión en el canal 7, y RTP, actualmente denominado TV PERÚ, es un profesional con amplia experiencia en la labor de transmisión de los eventos oficiales que se realizan en Palacio de Gobierno, Congreso y programas de género político, nos habla desde su óptica del trabajo profesional de la dirección de televisión en el canal del Estado.

¿Cómo se inició en la carrera?

Me inicié en el año 1973 en la época del gobierno militar en un canal privado. Posteriormente pasé al Canal 7, y desde aquella época mi puesto de trabajo ha sido Palacio de Gobierno cubriendo las informaciones relacionadas con los presidentes de aquel entonces.

¿Siguió estudios profesionales?

Estudí ingeniería electrónica pero cuando fui tomando conocimiento sobre el valor de la televisión, realicé un giro de 180 grados y tomé cursos de cámara y dirección de televisión.

¿Qué es para Ud. un director de televisión?

En otras épocas el director de televisión era el jefe supremo, el que dominaba toda la escena. Era el punto central, todo giraba en base a él. Tenía bajo su responsabilidad toda la planificación del programa, pero con el paso del tiempo todo eso ha ido cambiando, se ha perdido el respeto a esta profesión y a muchas reglas y normas que establecían un orden.

Antes un director de televisión tenía la potestad de decidir cómo plasmar la idea de la producción de un programa. Se sentaba en el switcher con su coordinador y planificaban lo que iban hacer, incluso se hacía los ensayos en seco, cosa que ya no se estilaba hoy. Ya no se planifica.

Raúl Hernán Araujo Román

La disciplina y el orden eran cosas muy marcadas al igual que la responsabilidad de cada uno de los integrantes del equipo, porque se debe entender que todo es un engranaje desde el director, el coordinador, los camarógrafos, sonidista, microfonista y así sucesivamente.

¿Por qué cree que se ha perdido esto?

Ha influenciado mucho al ingreso de gente nueva sin experiencia que al llegar a un canal, donde les dan una pequeña responsabilidad, creen que lo saben por el simple hecho de haber salido de la universidad.

No comprenden que una cosa es estar en el campo y otra en la universidad o instituto, son cosas diferentes. Cuando a alguien se le da una determinada responsabilidad no la saben valorar, es por este motivo que se ha perdido la verdadera mística de lo que es trabajar en televisión.

¿Para Ud. qué es un productor?

El productor es aquel que viene con la idea de hacer un determinado programa. Lo plasma, lo prepara y lo coordina con el director, decide también cómo debe ser enfocado, en qué horario debe salir y a qué público debe estar dirigido, mientras que el director tiene el manejo de cómo debe salir ese producto, cómo debe ser vendido y cómo debe ser comunicado al televidente.

¿Cuando trabaja en un programa tienes el criterio audiovisual de lo que va a hacer o es el productor quien decide eso?

Como director coordino con el productor el enfoque que se quiere dar al programa, el uso de determinadas tomas y cuál de ellas resaltar. Luego, de acuerdo a mi criterio y experiencia, me encargo de plasmar la idea, decidiendo las tomas que van para poder transmitir el mensaje al televidente.

¿En el canal 7 tiene ese patrón de trabajo?

No, desgraciadamente en el canal 7 tenemos un problema en ese nivel. Aquí por ejemplo, el director tiene a su costado a uno o dos asistentes, de acuerdo al programa, y es este señor quien decide qué tomas van a salir, restándole autoridad al director.

Con respecto a mi persona, cuando trabajo converso previamente con el equipo y les digo que acepto sugerencias antes o después del programa, pero cuando estoy dirigiendo no. Por este motivo he tenido encontrones con los productores que pretendían entrometerse en mi labor con el consabido: “Oye quiero esto, quiero el otro”. Yo asumo toda la responsabilidad.

En el canal 7 lamentablemente no todos tienen el mismo poder de decisión y esto ocasiona a que un asistente, sin mucho criterio y experiencia, grite y empiece a dar órdenes. Con esta actitud, el director se vuelve un mero ponchador. El criterio, como bien se sabe, se logra con la experiencia y el continuo batallar en el trabajo.

Lo que ocurre es que se está perdiendo el norte de lo que significa ser director porque ahora es el productor quien da las órdenes, ¿ha experimentado eso?

Sí efectivamente, eso sucede mucho en el canal 7, especialmente en los programas criollos y en otros musicales. El productor generalmente se pone un par de audífonos y comienza a dar órdenes alzando la voz y tratando de imponer una idea contraria a la tuya en plena realización.

Como podemos observar, se ha perdido bastante el respeto al profesional, no solamente al director sino a todo nivel. No es que uno esté en contra de las nuevas generaciones, pero una cosa es estar en el campo y otra en la universidad. Por lo menos deben escuchar un consejo de alguien que ha batallado varios años en este trabajo.

Raúl Hernán Araujo Román

Otra función que se ha diluido mucho es la presencia del coordinador, ¿qué puedes decir al respecto?

En el Canal 7 ha desaparecido prácticamente el coordinador que era el brazo derecho e intermediario entre el director, el productor y los camarógrafos.

Pienso que con su ausencia se ha perdido mucho. Su presencia era importante porque aparte de constituirse en un enlace, solucionaba los problemas que se presentaban en el estudio. Muchas veces ante la ausencia del director, él asumía la responsabilidad.

¿En estos tiempos se utiliza el libreto o el guión en los programas?

Es poco lo que he podido observar al respecto porque generalmente me dedico a dirigir temas políticos. Sin embargo, he visto que en los noticieros no se usa libreto como se estilaba antes, sino una pauta.

¿Puedes dar una definición de lo que es dirección de televisión?

La dirección de televisión tiene por finalidad sacar adelante un producto planificado, con una comunicación visual que el televidente pueda fácilmente asimilar. Tenemos que ponernos a su nivel para poder vender el producto.

¿Qué tipo de lenguaje empleas cuando trabajas en la realización de un programa?

Como generalmente trabajo con los camarógrafos, los trato por sus nombres para darles confianza y así evito ponerle número a cada cámara. Luego defino el patrón de trabajo con tres cámaras como mínimo. Al más experimentado lo pongo al centro porque será el que piloteará el trabajo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

A todos ellos les doy pautas e indicaciones como por ejemplo: “Tú haces un plano general, un plano medio y un plano de apoyo”, pero generalmente en el fragor del trabajo se van presentando diferentes panoramas. Para estos casos, utilizo una cámara al hombro que tiene por misión buscar pequeños detalles, aquí dejo en libertad al camarógrafo para que desarrolle su creatividad.

¿Aplica algún tipo de estilo de tratamiento visual de acuerdo a los géneros de programas que hace?

Como trabajo en todo lo que es política, trato de concentrarme en el mensaje que está pronunciando el personaje, de acuerdo a ello voy visualizando a las personas con tiros de cámaras. Muchas veces preparo unos videos clips antes de cada evento. Por ejemplo, en la inauguración de casas hago una preedición de las viviendas y luego hago insertos en cada discurso para que el televidente capte el mensaje.

¿Considera que la nueva tecnología le ha restado creatividad al director?

En efecto, el avance de la tecnología ha significado limitar un poco la creatividad de los profesionales. Antes los camarógrafos, los coordinadores hasta el mismo director aportaban sus ideas para sacar un programa. Se empleaba el ingenio y se recurría a una serie de argucias.

Ahora con la ventaja de la tecnología todo se ha reducido a un tablero y un botón, encajonando la creatividad de la persona.

¿Se puede decir que el director en estos tiempos es más operativo que creativo?

Pienso que sí, en la actualidad el director ha pasado de ser un ente creativo a seguir una simple pauta y rutina. Esto lo podemos observar en todos los programas donde casi todos utilizan el mismo lenguaje y los mismos encuadres,

Raúl Hernán Araujo Román

Las producciones del extranjero están mejor organizadas que las nuestras, ¿cuáles son las diferencias?

Tenemos una gran diferencia con la mayoría de países de América del Sur. He visitado varios de ellos y he podido observar que hay orden y planificación y se respeta al profesional de cada rubro. Esa es la gran diferencia que existe con nuestro país.

Aquí no existe respeto al profesional, por ejemplo, el mismo productor viene con una idea, pero a los cinco minutos la cambia tras escuchar otra idea o comentario. No seguimos un mismo patrón como en los demás países donde las producciones son para aplaudirlas y sacarse el sombrero.

¿Cree que es necesario levantar la voz tal como lo hacen algunos productores?

Lo que he aprendido primero es saber llegar a la gente, anteponiendo el respeto. El director siempre debe mantener su función como tal, pero eso no significa que tiene que levantar la voz o gritar, pero es posible que se le escape por allí algún “ajo” como producto de la frustración porque algunas veces no sale de acuerdo a lo planificado.

Por eso cuando dirijo, previamente a la gente le digo que este es un programa de todos, donde todos tenemos que comprometernos porque el trabajo es para el canal y esperan lo mejor de nosotros.

Pienso que igualmente debe haber una química en el equipo y darles una confianza medida, sin que esto signifique perder la autoridad y el mando que tienes.

¿Cuál es el rol que debe tener el canal del Estado en relación con la televisión comercial? ¿Se cumplen ciertos parámetros en la televisión estatal?

La televisión estatal en primer lugar debe educar, entretener y luego

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

los demás rubros secundarios. Desde este punto de vista, pienso que el canal 7 no cumple su cometido al cien por ciento. Tampoco se maneja una adecuada producción, pues la programación sólo se realiza pensando en Lima, cuando la señal llega a todos los rincones del país, como sucede con la selva donde la idiosincrasia es totalmente diferente. Por eso digo que el canal del Estado debe producir programas de acuerdo a cada región.

¿Cómo son sus indicaciones cuando está en el switcher, tiene un procedimiento de trabajo?

Por lo general mi trabajo es en la móvil donde hay un espacio muy reducido. Tengo al sonidista a mi costado y al operador de video al otro lado y las veces que he ingresado a estudio ha sido para realizar programas musicales.

Para cualquiera de los casos, usualmente realizo una especie de pauta, pero previamente tengo una reunión con la gente para determinar las cosas que se necesitan para el programa. De otro lado, para que las cosas sean más fáciles, pido a Operaciones que procuren mandarme a la misma gente para una rápida y fácil comunicación. De este modo, como ya conocen mi lenguaje y nos sentimos compenetrados, me evito contratiempos ya que si me envían team diferentes, tengo que empezar desde cero.

¿Cree que en la televisión existen argollas?

Obviamente que existe e incluso yo mismo las fomento porque trato de armar un solo equipo con gente que conozco y sabe el léxico que empleo, pero esta “argolla” tiene por finalidad que el producto que hago sea el mejor y esté bien hecho.

Por ejemplo, dentro del abanico de camarógrafos escojo a cinco de los mejores porque sé que van a responder a mis exigencias, saben tener iniciativa y creatividad.

¿Qué criterio usa en el emplazamiento de cámaras cuando haces un programa de entrevista o transmisiones de eventos?

Trabajo con dos cámaras que para mí son los pilares. Una cámara que va frontal que generalmente es para mi expositor. Si está a la derecha trato de poner la frontal a la derecha, lo mismo ocurre si está a la izquierda.

La otra cámara la utilizo en el escenario para el contraplano porque además me dará la reacción del público. Para mí es muy importante contar con estas dos cámaras porque me ayudan a transmitir lo que pretendo. También tengo una cámara libre, encargada de buscar cosas que no veo o que no he planificado pero que siempre suelen salir por allí.

¿Usa cámara al hombro?

La cámara al hombro lo empleo generalmente para los detalles, por ejemplo, si estoy en una exposición y el ponente está hablando sobre la juventud, las madres o los niños, esta cámara me busca un estudiante, una mamá o un niño.

¿Tiene algún mensaje para los jóvenes que siguen esta carrera?

Como nuestra profesión es de comunicaciones, se debe entender que para un buen desempeño de nuestra función es preciso saber comunicarnos, algo que en estos tiempos se ha perdido. Paradójicamente trabajamos en un medio que es comunicación y la comunicación es nula.

Hay que considerar que comunicarse es saber escuchar y exponer las cosas con base y fundamento, sin recurrir a los gritos ni a la prepotencia.

Por ser de interés el deporte sobre todo el fútbol haremos algunas explicaciones sobre las transmisiones que nuestra televisión difunde

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

PROCEDIMIENTOS DE LA TRANSMISIÓN DE FÚTBOL

En nuestra televisión local la transmisión de fútbol en directo es sinónimo de rating y sobre todo los anunciantes lo prefieren para hacer publicidad por considerar que hay un público cautivo que siempre consumirá este apasionante deporte.

Mayormente canales como el 2, 4, 5, 9 y 13 han transmitido fútbol del campeonato peruano pero sobre todo lo hicieron los canales de cable que, de un tiempo a esta parte, adquirieron los derechos de transmisión de los equipos de fútbol en nuestro país como Canal Movistar Deportes CMD, Direct TV y luego GOLPERU. El canal 9 y canal 2 en algún momento transmitieron pagando los derechos respectivos de exclusividad a los equipos por los encuentros futbolísticos cuando jugaban como locales. Actualmente toda la transmisión es absorbida por GOLPERU. De acuerdo al convenio de derecho de transmisión de la productora principal, GOLPERU, un canal de señal abierta puede tener esa posibilidad de transmitir, lo ha hecho América televisión y actualmente lo tiene Latina.

ESQUEMA DE LA PRODUCCIÓN

Para planificar la producción de una transmisión de fútbol son varios los factores que se tendrán que tomar en cuenta:

- 1.- El logo característico, los anunciantes del programa y la cuña de introducción previa al encuentro.
- 2.- Presentación con comentaristas que puede ser en el estudio o en el estadio donde se jugará el partido. Hay casos en que se prefiere entrar con la locación del lugar e ir con sus presentadores en ON u OFF, dependiendo del nivel de los equipos a enfrentarse.
- 3.- Estructurar la transmisión, son 90 minutos de puro fútbol que

Raúl Hernán Araujo Román

se “visten” con la finalidad de informar al espectador y cumplir con la publicidad.

4.- Siempre se establece una antesala o previa o como quieran denominarlo, antes que se inicie el juego, como también al final hay un resumen del encuentro con entrevistas a los jugadores, entrenadores y comentarios finales.

5.- Tanda de anunciantes y cuña de despedida.

APLICACIÓN DEL ESQUEMA

Después de la tanda de publicidad de los auspiciadores, los conductores inician la transmisión con la presentación de las imágenes desde el estadio donde se realiza el encuentro. Si entre uno y otro partido hay un tiempo prudencial se procede a una introducción con comentarios e informes de los equipos, jugadores, entrenadores, etc.

Si bien es cierto, la esencia de la transmisión está en el partido, la producción debe cuidar la estructura misma de la transmisión que consiste en la presentación de los anunciantes que pagan el derecho de transmisión, luego el spot de cada comercial en sí, para entrar directamente en cada estadio, es aquí donde la unidad móvil empieza a transmitir y si hay un preámbulo se muestran imágenes del campo y las tribunas o algo interesante. En el momento previo del encuentro, se ha coordinado con los camerinos de los equipo, las alineaciones y sus suplentes, que se darán a conocer a través del generador de caracteres o graphic sobre una toma en plano general que pueda ser leída por el comentarista.

Antes, con una toma del árbitro se darán los nombres de la terna de árbitros para ese encuentro, en ese orden también el comisario del partido.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Luego de la salida de los equipos a la cancha, los respectivos saludos a los árbitros, fotos, sorteo de cancha y la espera del pitazo del árbitro se da inicio a las acciones del partido hasta la culminación del primer tiempo.

CONOCIMIENTO DE LA DISCIPLINA

Antes de mencionar cómo captamos visualmente las acciones del partido con nuestras cámaras y micrófonos, debemos tener en claro cuáles son las reglas o características del juego. Por lo menos debemos tener el conocimiento básico del fútbol.

Faltas, posiciones adelantadas, cambios de jugadores, la labor de los árbitros, el árbitro, los jueces de línea, el cuarto hombre, el comisario, el tiempo, los minutos de descuento, las expulsiones dentro y fuera de la cancha, la seguridad en el estadio, camerinos del local y la visita, banca de suplentes, las barras, etc.

Lo mencionado forma parte de la disciplina del fútbol y cada una de ellas tiene su atención y momento. Cuando especifiquemos la transmisión veremos el procedimiento, pero como ejemplo pondremos una posición adelantada, es fundamental que la cámara capte todo el panorama en forma perpendicular al área del arco pero cuando el juego está en el medio campo o antes para así apreciar el momento en que el jugador da el pase y al que lo va a recibir antes de un jugador contrario o defensa.

Raúl Hernán Araujo Román

CARACTERÍSTICAS DE LA INSTALACIÓN DE LA UNIDAD MOVIL EN EL ESTADIO: PUNTO DE ENERGÍA ELÉCTRICA Y DE LAS MICROONDAS, FIBRA ÓPTICA O FLY AWAY

El estadio puede proporcionar un punto de energía pero en todos los estadios siempre debe llevarse un generador eléctrico como apoyo a cualquier emergencia.

Casi en todos los estadios se ha implementado con fibra óptica es decir la señal va directa a la empresa de telecomunicación que da el servicio de transmisión.

En otros casos es una microonda a la empresa de telecomunicación y sino el uso de un flyaway directo al satélite que baje la señal al canal o a la empresa de telecomunicaciones contratada.

UBICACIÓN DE CÁMARAS Y MICRÓFONOS

Lo normal pueden ser 5 cámaras, de acuerdo a la envergadura del encuentro de los equipos pueden ser 7, 10, 18 cámaras o lo que Producción y Realización determinen.

Hablemos de 5 cámaras como ejemplo de una transmisión, la disposición en el estadio será 2 cámaras en la parte central de la tribuna de Occidente en la parte alta, son cámara 1 y 2, la 1 lleva todo el Plano General. del juego en el campo del estadio y la 2 más cerrado en Plano Americano ó Plano Entero que sigue al jugador en posición de patear la pelota y que después de la acción del jugador sigue la trayectoria de la pelota hasta el arco.

Cámara 3 va al ras del campo sirve para seguir las jugadas en esa parte del campo y también para el ingreso y salidas de los cambios de los jugadores , juez de línea en la posición adelantada, la banca de suplentes y de acuerdo al criterio del director en otras acciones en el estadio.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Las Cámaras 4 y 5 están en la parte alta de la tribuna para tomar las posiciones adelantadas, todo en la tribuna de occidente a la altura casi de los arcos tanto de norte y sur, sirven para las repeticiones de esta acción como también para otras situaciones que se presenten como un tiro libre o corner.

Con estas 5 cámaras se puede hacer una transmisión fluida, ahora si se quiere recrear mejor dos cámaras en jimmy jib detrás del arco le darán más relieve a la transmisión porque estas permiten salir detrás del arco elevarse y mostrar campo y jugadores.

Esta exposición es una base como un modelo de planeamiento de cámaras en una transmisión de fútbol.

Cuando se procede a usar más de 10 cámaras el planeamiento sigue como base lo explicado, pero las otras cámaras son ubicadas de tal forma que permiten percibir más puntos de vista para enriquecer la transmisión, en muchos casos esos puntos de vista o ángulos sirven para informar con las repeticiones de las jugadas en el campo.

En cuanto al sonido los booms se ubican al ras de la pista atlética para captar el ambiente de acuerdo al partido, el sonidista dispondrá lo más conveniente y los micrófonos de los reporteros en cancha serán de mano sobre todo cuando los jugadores hagan sus declaraciones u otro personaje del evento, por supuesto que los reporteros tienen su retorno con sus audífonos para comunicarse con la cabina de transmisión ó con estudios.

Raúl Hernán Araujo Román

UBICACIÓN DE LA CABINA DE TRANSMISIÓN EN EL ESTADIO:

Comúnmente las cabinas de transmisión se ubican en occidente en la parte alta de cada estadio así como las cámaras según lo explicado en ubicación de cámaras, pero hago la salvedad que algunas veces las transmisiones se hacen desde la tribuna de oriente tanto cabina de transmisión y cámaras.

Las cabinas de transmisión sea la tribuna donde esté ubicado, sirve para que los comentaristas y relatores del partido tengan el dominio visual de todo el campo; ellos están en constante comunicación con los reporteros de cancha y se produce comentarios entre ellos de acuerdo a las acciones del partido.

ALBERTO BEINGOLEA DELGADO

Reconocido periodista deportivo con una larga trayectoria profesional y con una vasta experiencia en televisión irrumpen en el medio desde corta edad pero con carácter y sobriedad, sobre todo en sus comentarios y apreciaciones deportivas. Por su edad y en el tiempo que inicia se relaciona con periodistas y críticos de mucha sapiencia que le permiten forjar su experiencia profesional y ubicarse en un sitial muy especial para el televidente. Su testimonio será muy aleccionador.

¿Cuándo empieza en la televisión?

Fue a los 13 años en el programa infantil de Yola Polastri quien solicitaba niños que supieran cantar. Ella salía diciendo: “Si a ti te gusta la televisión y sabes cantar ven mañana que te espero”. Parecía que me estaba hablando, agarré mis cosas y al día siguiente estaba en canal 4. Me hizo una prueba y comencé cantando, pero poco tiempo después, a propósito del mundial de Argentina 78, se desató un furor por los programas deportivos en televisión ya que Perú se había clasificado para este evento.

Para esto, Yola había viajado a la Argentina y a su regreso se le ocurrió la idea de hacer una parodia del tema en su programa con mi participación porque me gustaba el fútbol. Inicialmente la secuencia iba a salir graciosa, pero como yo de gracioso no tengo nada, creo que más bien pegó el del chico serio hablando de fútbol.

La secuencia se prolongó lo que duró el mundial, hasta un poco más, pero luego Yola decidió que continuara pero hablando de deporte en general, incluyendo el campeonato local y se convirtió en una secuencia diaria durante cuatro años. Incluso se convirtió en el único espacio deportivo que había en la televisión por esos años. En esa época lo único que salía los sábados en el canal 4 era Exclusivas

Raúl Hernán Araujo Román

Deportivas y los bloques deportivos en el noticiero donde aparecían esporádicamente Roberto Salinas, Javier Rojas y Eduardo San Román.

Luego en los 80 aparece en Panamericana Televisión, Gigante Deportivo, pero tanto Exclusivas Deportivas como Gigante Deportivo únicamente salían los sábados y domingos. Por ello, la única secuencia diaria era la mía. En consecuencia todos los deportistas importantes de la época terminan haciéndose mis amigos porque era el único espacio de televisión donde ellos se podían presentar para conversar.

¿Por qué cuando se habla de programas deportivos en la televisión siempre se centran en el fútbol?

Es un tema muy viejo y creo que pasa por una serie de cosas. A respecto lo que se dice, la realidad es que a nuestra gente no le gusta el deporte, le gusta el fútbol. Antes le gustaba el box, también el automovilismo, eso era antes, hoy es un pequeño grupo. En todos los tiempos, lo que a nuestra gente le gusta, es el éxito de verse ganar, pero si tú juntas todo eso dices: “Lo que en realidad, lo que quiere la gente es fútbol”, puede haber otros deportes pero siempre y cuando estemos ganando.

Te puedo poner un ejemplo al respecto. En la época más importante del vóley peruano la gente rompía sintonía con las transmisiones de los partidos de la selección nacional, pero terminada la olimpiada o el mundial nadie veía vóley pese a que al canal 4 se le ocurrió pasar el campeonato de la liga de vóley aprovechando la fiebre momentánea por este deporte. Entonces no era tan cierto de que a la gente le gusta el vóley. Le gustaba porque el equipo peruano ganaba.

Esto lo terminó de confirmar en la época de los 90 cuando me tocó manejar los espacios. Para entonces teníamos un programa en el canal 13 llamado Acción que salía los sábados y domingos con dos horas de duración. Era un programa polideportivo porque pasábamos todos

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

los deportes, pero al analizar el rating, era muy claro que cuando pasábamos cualquier cosa que no fuera fútbol, el rating caía, pasábamos fútbol el rating subía como espuma. Por eso ideamos producir “Goles en Acción”.

La historia de porqué aparecen los programas de fútbol precisamente comienza con este análisis que hago y a partir de ello desarrollamos toda una estrategia de cómo enfocar los otros deportes. Asimismo, sacamos la conclusión de que hay un público tan futbolero que merecía la posibilidad de hacer un programa únicamente de fútbol. De esta manera nace “Goles en Acción” los domingos por la noche.

Aunque no suene popular, poner todos los deportes nadie lo ve y es que el mundo de la televisión es un negocio donde interesa que la gente te vea. La televisión va a reflejar siempre aquellas cosas que la gente quiere ver. Cuando la gente no lo quiere ver, no hay espacio para ofrecerlo.

No es cierto que la televisión impone a la gente, es al revés, la televisión lo único que hace es reflejar lo que la gente quiere, eso es así por eso es que en el tema del deporte los programas son básicamente de fútbol porque la gente quiere ver fútbol.

¿Qué características debe tener un programa deportivo?

Depende del tipo de programa que quieras hacer, porque no olvidemos una cosa, cuando se habla de programa deportivo estamos haciendo referencia al tema que se va a tocar, no al estilo que va a tener el programa. Para explicarlo mejor, tu podrías decirme vamos a hacer un programa de historia bélica, pero eso puede ser un talk show, un documental, una crónica o un panel de conversación. Hay mil maneras de enfocarlos, en el deporte es igual, depende del tipo de programa que quieras hacer.

Raúl Hernán Araujo Román

En el Perú se impuso el programa periodístico a partir de “Goles en Acción” que, cuando se diseña, se toma como modelo el programa político que tenía César Hildebrandt en el Canal 4. Al aplicarlo, en vez de política hablamos de fútbol, pero el estilo era el mismo. Un conductor que, en este caso, tendrá un par de acompañantes para que presenten los reportajes periodísticos y hacer las entrevistas en vivo.

Este es un tema muy importante porque antes de “Goles en Acción” no habían reportajes en los programas deportivos, lo más que se podía aspirar era tener una entrevista y por allí vestirla con imágenes.

El reportaje como tal comienza con Gustavo Barnechea que tiene como modelo los que se hacían en los programas políticos. Es exactamente igual, buscas tus insumos, haces tus entrevistas, realizas un trabajo de investigación, redactas el guión y lo musicalizas.

En este sentido, lo que se necesita es un equipo periodístico que conozca la materia de la cual estamos tratando. Un equipo creativo que pueda levantar y saber que imagen funciona. Es muy importante, que las personas que conforman este grupo sean personas con mucho “feeling” (sentimiento) por el fútbol.

Sucede que hoy, y esto lo encuentro cada vez más en las producciones de fútbol en la televisión, hay gente que no sabe nada de fútbol, gente que no va al estadio. Es un error porque el fútbol tiene un código diferente. Tiene sensibilidad, entonces si tú no tienes gente que no pueda entenderlo así, es difícil que pueda comunicarlo de esta manera.

¿Considera que las producciones de estos programas deben estar a cargo del mismo conductor o de un especialista?

No creo que sea ni lo uno ni lo otro. Es decir, si el productor es a la vez el conductor no tengo ningún problema, pero tampoco creo que el conductor tenga que ser el productor. En los inicios, los conductores

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

podían ser a la vez productores porque eran los que más manejaban y conocían la materia. Hoy, sin embargo, me parece que empiezan a haber otras personas que sin ser buenos en la conducción sí lo son en producción.

En la década del 90, era casi indispensable que el conductor sea el productor a la vez, hoy por ejemplo en CMD es imposible que el conductor sea el productor, ambos casos me parecen malos, entonces no es ni uno ni otro.

¿Las características de este productor, en relación con un productor de otro género televisivo, tienen diferencias?

Sí, la más importante es la materia de la cual estamos tratando, es decir, tienes que sentir el fútbol. Se puede ser productor de un programa de fútbol sin tener este “feeling”, pero para hacerlo tienes que sentirlo porque te repito, el público que mira fútbol es un público que tiene determinados códigos, que tiene determinada forma de sentir y de gustar. Si tú no te identificas con eso no vas a poder llegar por más buen profesional que seas.

¿Qué habilidades debe desarrollar un conductor o comentarista deportivo en televisión?

Lo más importante que debe saber un periodista deportivo es que tiene que ser el más visto, el más leído y el más escuchado. Si se entiende al periodismo como un apostolado también se debe comprender que el periodista tiene la función básica de dirigirse a la gente. A partir de esa reflexión, creo que un periodista deportivo de televisión tiene la enorme responsabilidad de dirigirse a una legión grande de público y por lo tanto tiene que ser una persona medianamente culta, es decir, una persona que está acostumbrada a leer y conocer muchas materias.

Raúl Hernán Araujo Román

El periodista deportivo tiene que ser una persona capaz de descubrir o entender que el fútbol o el deporte, no es más que una manifestación social que está engarzada dentro de un todo social, que cumple determinadas funciones que tienen que ver con la distracción de la sociedad, esto es fundamental. Lo primero que tiene que hacer es quitar el dramatismo al tema y para eso quiero recordar una frase que me parece que es la más genial de todas cuando hablamos del tema de responsabilidad social y de fútbol: “El fútbol es lo más importante de las cosas que no importan”. Eso es lo que tiene que entender el periodista.

Entonces lo primero que debe tener es preparación y a partir de eso facilidad de palabra, capacidad de comunicación y capacidad de síntesis. Hay un drama frente a este tema porque hay gente que no sabe sintetizar y es que en televisión tienes que saber sintetizar. Otra cosa que para mí es fundamental en un periodista deportivo de televisión es evitar tenerle temor al silencio, temor al vacío. No es radio, es televisión. Tenemos locutores en televisión que le tienen espanto al silencio que a mí particularmente me parece sensacional.

La imagen es mucho mejor tan igual como el ambiental. Veo a narradores y comentaristas que tienen un ambiental espectacular y en vez de callarse la boca para lucir ese ambiental se meten a explicarlo: “En este momento están gritando”. Cállate la boca y déjame escuchar el grito. Esto que es fundamental a veces no se comprende por el excesivo protagonismo que hay en el periodismo. Nosotros hacíamos espacios completos donde nos callábamos y dejábamos que se escuchara el ambiental, salía mucho mejor.

¿Cuál es la misión del periodista deportivo y del periodista en general hoy?

Comunicarle a la gente las cosas que han ocurrido, pero el que consume prensa deportiva tiene una necesidad adicional, que es estar

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

presente en el espectáculo. Me explico mejor, el que consume prensa deportiva no solo quiere estar enterado al igual que el que consume prensa económica o prensa política, pero además de saber que pasó quiere vivir aquello que no pudo vivir porque estaba muy lejos del estadio, porque no tuvo tiempo o porque no lo dejaron salir de la casa, por lo que sea.

Bueno, el periodista deportivo, a parte de contarle qué pasó, lo que tiene que lograr es que ese fanático se meta y viva el espectáculo o sea “si no estuviste en el espectáculo ahora lo vas estar”.

Esta gran revolución ocurre en la prensa deportiva a partir de este grupo sensacional de periodistas de la revista argentina El Gráfico conformado por Morocoto, el Vecco, Juvenal, entre otros, toda esa gente que fue capaz, no solo de contarte las cosas, sino trasladarte y hacer que tu vivas el partido que no viste. Cuando aparece la televisión, mucho mejor, la televisión es un vehículo espectacular para meter a la gente allí y que participe. Para eso se debe entender, entre otras cosas, que los silencios son claves, hay que saber administrarlos y manejarlos.

¿El que está en televisión tiene que saber manejar también el enfoque visual?

Por supuesto, me asombro cuando veo un partido de fútbol y al minuto escucho a un comentarista, debe callarse porque es innecesario comentar al minuto de iniciarse el partido. En lo que respecta a mí hablo a los quince minutos de comenzado el encuentro para hacer un primer análisis medianamente serio.

Los comentaristas que hablan al minuto, compiten con el narrador para ver quien habla más. Esto es una locura, el narrador no tiene porque estar diciendo: “La tiene fulano, la lleva por la punta derecha, amaga, voltea”. Oye eso lo estoy viendo, me basta que me digas el nombre.

Raúl Hernán Araujo Román

En este aspecto, encuentro dos tipos de narradores que valoro mucho: uno el que es capaz de emocionarme, de meterme, de trasladarme y otro que el que sabiendo de fútbol puede proporcionar aportes en su relato. Otro que a mi me encanta y que lo llamo narrador-animador, tipo Luis Ángel Pinasco, que realiza una transmisión agradable, sabe manejar el silencio y como es un hombre de televisión, sabe que lo que está haciendo es un show de televisión. Te lo hace agradable.

¿Es necesario un libreto para la emisión de un programa deportivo?

Dependiendo del programa, pero según mi experiencia se debe hacer una pauta porque lo que interesa es saber cuales son los temas que se van a tratar y cuales son los videos que se van a presentar. Un guión es imposible, considerando que es un programa periodístico y los periodistas lo único que hacen es dar su opinión, por lo tanto eso no se puede “guionar”. Pero si es un programa como “Crónicas de Balón” tiene que haber un guión completo.

¿Puede hacer alguna diferencia entre los programas deportivos de la época de los 70 y 80?

En los 70, la producción creo que no varía mucho de lo que fue en los comienzos de la televisión peruana. Los programas deportivos se comienzan a producir a finales de los 50 y básicamente en los 60. Esta década es la época del desarrollo de la televisión deportiva con Juan Sedó, luego aparecen comentaristas como Lucho Barros y Eduardo San Román, era gente que se sentaba para hacer un análisis con un cigarro en la mano, como cambian los códigos, eran épocas en que en los programas se fumaba y no existía el cassette. En estos años hacer producción era más complicado por las cámaras enormes con las que se trabajaba.

Estos programas eran básicamente programas de radio trasladados a la televisión con algunas diferencias. El último de la década de los 70

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

fue “Exclusivas Deportivas” del canal 4. Sin embargo las transmisiones de fútbol comenzaron aparecer en 1968 en nuestro país.

A inicios de la década de los 80 todavía eran programas de radio en televisión como “Gigante Deportivo” y “Afición”, pero con la devolución de los canales a sus propietarios, canales 4 y 5, al instaurarse la democracia, hay un paso adelante con la llegada del cassette y la televisión a colores.

Un equipo, conformado por el camarógrafo y asistente, sale a la calle para básicamente hacer tomas de apoyo y grabar entrevistas en stand up con lo cual los programas deportivos podían contar. Era una cosa novedosa, era un plus, algo distinto. Esto cambia cuando a finales de 1986 aparece en el canal 4 “El Mundo del Deporte” con entrevistas realizadas en la calle, algo que no se hacía hasta entonces. Era un gran avance.

El gran cambio vino en los 90 con “Goles en Acción”. Creo que con “Goles en Acción” los programas deportivos eran más televisivos, diferente a “Gigante Deportivo” donde se sentaba uno y hablaba y hablaba o tenía un entrevistado y por allí mandaban un video. Otro que recuerdo fue “Fútbol de Primera” con Pocho Rospigliosi y Eduardo San Román que como novedad presentaba vía satélite el fútbol argentino y un pequeño video de un partido del campeonato local sin los goles que eran importantes porque el camarógrafo sólo iba por un momento.

Todo esto cambia con “Goles en Acción”, cuyo formato fue copiado de un programa político de César Hildebrandt, como te lo comenté, fue una gran innovación. Los reportajes televisivos fueron preproducidos y producidos con una buena postproducción, con un guión y una buena musicalización. Un trabajo de televisión donde se usaban todos los recursos del medio, con profesionales formados en las universidades y que llegaron con otras ideas. Incluso se recurrió a las microondas que eran carísimas en esa época.

Raúl Hernán Araujo Román

Todo lo que vino después ya fue copia de lo mismo y los avances de los últimos años tienen que ver con la implementación tecnológica nada más, pero a nivel de producción veo que se ha retrocedido en estos últimos años, pero es básicamente lo mismo con un formato que se ha respetado hasta el día de hoy.

¿Cuál es el rol del productor y del director en la emisión de una transmisión deportiva?

Lo primero que debe hacer es concretar, lo que para mí es la gran función del periodista deportivo, trasladar al televidente al escenario o sea meterlo al estadio y para meterlo tiene que utilizar todos los recursos posibles.

Sostengo que tiene que conocer y entender muy bien el juego, sea fútbol, vóley u otro deporte, porque solo entendiéndolo y conociéndolo va a saber cuáles son las necesidades de su audiencia porque los que te van a ver conocen el juego.

Además, cuenta básicamente con tres elementos e incluso un cuarto que es el tema tecnológico pero corresponde a otro estamento. Tiene el tema del audio que lo subdivido en dos: los ambientales y los periodistas. Debe tomar en cuenta el tema visual, entonces, ¿de qué se debería de preocupar? Primero del ambiental, tener buenos ambientales, no se trata de poner un micrófono, se trata de saber donde colocarlo para saber lo que quieres captar ¿Qué quieres captar? El calor de la tribuna, que es lo primero que se debe captar o depende de lo que se necesite.

La innovación importante en las transmisiones deportivas la realizó el Canal 4 en el año 1986 con el empleo del boom, utilizado cuando los entrenadores pedían tiempo en los partidos de vóley. Fue una innovación que hasta hoy ha quedado perfecto porque es un elemento

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

utilizado para que la gente se interese, quiere saber que cosas necesita y requieren las jugadoras y el entrenador.

Hay que saber utilizar los ambientales, por más que me digan: “Oye el entrenador le está diciendo al puntero izquierdo que corras más”. En lugar de eso prefiero escuchar al entrenador diciendo: “Oye h..... corre más”, es mucho más rico, es fundamental.

Se debe manejar a los periodistas con criterio a partir de definir quién es el líder periodístico de la transmisión. Podemos tener tres tipos de narradores: el narrador que logra emocionarte con su buen timbre de voz y capacidad de relato, el narrador que sabe de fútbol con un plus adicional de entendimiento del juego y el narrador- animador que es capaz de presentar bien un show televisivo.

En función de saber con qué material contamos se puede producir bien esa parte que para mí es fundamental. No basta con tener al narrador y comentarista sino comprender que tal vez los que van a enriquecerte más la transmisión son los reporteros porque en las transmisiones no solamente se trata de meter al televidente al espectáculo sino que le tienes que dar un plus adicional.

El reportero puede saber y ver cosas que el de la tribuna no lo puede hacer. Esa es su función desde el nivel auditivo. El reportero que está en la cancha tiene que ser “mosca” para poder meter el micrófono en lugares estratégicos. Es el que va a poder aportar cosas que no pueden ver las cámaras que están siguiendo el juego como por ejemplo: “Oye le están poniendo un clavo en el chimpún del jugador que va a entrar” y cosas por el estilo.

El reportero también tiene que vivir con el equipo que va a reportear para saber de qué se trata el tema. Al respecto me acuerdo de transmisiones que para mí eran soberbias en donde de repente había

Raúl Hernán Araujo Román

un tiro libre y el reportero decía: “Esto han trabajado en la semana, Beingochea va a tirar un centro, en el segundo palo va a aparecer Mifflin y va a cabecear”. Y efectivamente viene el disparo, el cabezazo y gol. Como podemos observar el reportero te entrega elementos para un mejor análisis.

Otro tema importante es la imagen. Con ella puedes callarle la boca a todos los comentaristas, es fundamental porque hay que entender el juego, precisamente de eso sufren mucho nuestros directores y productores: ENTENDER EL JUEGO. Por ejemplo, tengo tres cámaras: usamos una abajo, otra que sigue el juego y la siguiente para los primeros planos. En este sentido, pregunto, a nivel de un partido de fútbol y entendiendo el juego, ¿cual es el momento más difícil, no digo el más importante, pero cuál es lo más difícil de dilucidar? EL OFFSIDE. Entonces las cámaras de offside son imprescindibles al extremo de que si tú me dices, y sé que esto es una barbaridad: “Tengo tres cámaras; una en la central y las otras dos en las laterales y punto”, con habilidad tu director, tu camarógrafo, cuando el juego está por otro lado, esta cámara que no te sirve para offside puede darte detalles y eso requiere un trabajo más coordinado. A esto es lo que quiero llegar, te repito, eso no es el momento más importante del fútbol pero es el más polémico y el más difícil, entonces lo que tú tienes que mostrar es precisamente si hubo o no hubo offside. Para mí allí radica la gran diferencia que puede dar solución o no al televidente.

Se tiene que tener presente que lo primero es mostrar bien el juego, lo segundo mostrar claramente las situaciones polémicas del juego y poder mostrar soluciones y tercero, si es que tengo la cantidad suficiente de cámaras, recién poder ser creativo para difundir otras cosas, como por ejemplo: el ángulo contrario y todo lo que quieras, pero tengo que tener muy claro, si conozco el juego, primero mostrar muy bien el juego y segundo resolver las situaciones polémicas y para mostrar muy bien el juego es fundamental que el director de televisión tiene

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

que entender que si tiene una cámara o tiene 20 igual es una la cámara que sostiene la transmisión, no las 20, y eso es difícil de entender, sobre todo cuando te ponen muchas cámaras te maleas y quieres jugar con todas, entonces malogra la transmisión porque el televidente a los 5 minutos está molesto.

Es fundamental comprender eso, el concepto es mantener y entender que todo el soporte de la televisión lo lleva una sola cámara, no 20, y no estar entorpeciendo a cada rato con “ponchaditas”, “me voy acá, me voy allá, me mareo”, para eso están los momentos muertos, las pelotas afuera. Muéstrame un detalle, muéstrame el foul, muéstrame lo que quieras pero durante el juego, muestra el juego, abre la toma, no se trata solamente de seguir el juego, se trata de aprovechar momentos para las tomas abiertas del campo que es fundamental en el fútbol de hoy que es tan táctico y donde el televidente cada vez sabe más de fútbol.

Es fundamental mostrar tomas abiertas para que la gente pueda mirar como están parados los equipos, esto se descubre de la mejor manera con tomas abiertas detrás del arco. Es la mejor toma para descubrir eso, pero no importa la del costado, también puede servir cuando la abras y deberías aprovecharlas con el saque de meta. Este es el momento, porque el equipo está parado exactamente como dice el esquema de la pizarra, entonces muéstralo, se pone la toma cerradita, pero a veces te la cierran con la pelota, para qué quiero ver la pelota. Es bonita la toma pero puede ser mucho más útil si se aprovecha ese momento para mostrar lo que me debes mostrar, en fin esas son las cosas más puntuales.

¿Hay improvisación en los programas de televisión como se observa actualmente?

Sobre la improvisación tendría que decirte que depende del programa y donde está la toma de decisiones. Voy a hablar de experiencias

Raúl Hernán Araujo Román

personales, para mí era importante tener a Yésica Taboada en el equipo de producción, porque cuando estaba al aire, haciendo mi programa, bastaba que moviera una ceja para que ella supiera lo que quería y le decía al director que ponchara tal cosa, esto sucede porque uno es el que tiene el manejo de la situación.

Otro ejemplo, Alan Diez hacía un trabajo fantástico con sus bromas y sus cosas, pero el hombre más importante de su trabajo era el camarógrafo Miguel Guevara quien conocía muy bien a Diez por lo que ya sabía cuándo iba a improvisar, sabía donde iba su mano, la seguía, exploraba y potenciaba ese movimiento. En televisión creo mucho en los equipos, el poder armar grupos, si la gente se conoce y sabe cómo trabaja el asunto va a fluir.

En otro género de programas las funciones se han confundido, el productor toma decisiones que desde el punto de vista visual es decisión del director, ¿cuál es su opinión?

Una cosa es el conductor del programa, otra el director quien decidirá las tomas que deben salir al aire y otra el productor. Aquí viene el tema donde hay confusión muchas veces, se dice que el productor es el jefe. No, el productor es el que produce, el que tiene que encargarse de que todas las facilidades estén en su lugar y que todo lo que se requiera exista, es el que elabora el producto.

La pregunta que se hace es la siguiente: ¿y quién es el jefe? Depende, en algunos casos será el productor, en otros será el conductor y en otros podrá ser el director. Lo que sí creo, al margen de quien sea, lo ideal es que sea un equipo sólido de trabajo, que coordine bien, pero finalmente alguien tiene que tomar decisiones. Dependerá del programa y dependerá del grupo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Antes había un coordinador de televisión, pero en la actualidad prácticamente ¿ha desaparecido o ha sido reemplazado por un asistente?

Coincido contigo, prácticamente ha desaparecido y su función ha sido asumida por otros, al parecer ello se debería porque la empresa quiere ahorrarse dinero. Esto se interpreta como una falta de conocimiento de las cosas, particularmente extraño a los viejos coordinadores de televisión. Te marca una diferencia tener un coordinador de estudio porque todos trabajamos más tranquilos. Me hice en la escuela de “la guardia vieja” de los 70 y 80, para mí era impensable un programa sin coordinador hasta que comencé a dar vueltas por los canales y me encontré con que ya no hay coordinadores.

¿Tiene alguna anécdota?

En el fútbol hay un tema muy importante que es el económico y que tiene que ver con los famosos derechos de televisión que han potenciado el espectáculo, pero han hecho mucho daño desde el punto de vista periodístico. Una cosa es tener los derechos de la transmisión de un partido. Eres el único con derecho a transmitir el partido como tal, como espectáculo, como show y otro que tengas el derecho de la noticia, un derecho que debe ser abierto.

Tengo el derecho constitucional a informar y el derecho constitucional a ser informado y ser informado significa decidir, en este caso concreto, con qué canal voy a informarme. Pero si alguien aparece con los derechos y no permite el ingreso a los demás canales para captar lo que está pasando, lo que va ocurrir es que estoy atentando contra el derecho constitucional de todos los televidentes que ya no van a poder ver otro canal y necesariamente tienen que ver ese canal.

Raúl Hernán Araujo Román

En toda la década del 90 luchamos en este asunto que vino del extranjero y que se instaló en el Perú. Inicialmente se planteó que todos tienen derecho a informar, bueno está bien que todos informen pero sin imágenes, la respuesta fue, espérate un ratito, la televisión es imagen, tú no puedes decirme que tengo derecho a informar sino me permites tomar imágenes. Quieres imágenes, bien, vienes acá y te doy un cassette con las imágenes producidas por nosotros.

En ese momento de la discusión, sostenía y hasta ahora lo sostengo que eso es un atentado contra la libertad de información porque la televisión es imagen y tengo derecho de producir imágenes como me da la gana para que el público televidente pueda elegir. ¿Por qué todos tenemos que ver la misma imagen decididas por el mismo director y tomadas por el mismo camarógrafo?.

Puedes tomar las decisiones que quieras pero sigues atentando contra nosotros. Sucede que en los partidos de eliminatorias en Paraguay, a los segundos de comenzada la transmisión se produce un remate de larga distancia y gol. Qué pasó, no se captó el gol porque el director estaba ocupado o porque la transmisión recién comenzaba o porque el camarógrafo estaba rascándose la cabeza, por lo que sea, ninguna de las nueve cámaras dispuestas para la transmisión tenían el gol.

Algo similar ocurrió en nuestro país con Panamericana que pasaba un partido de fútbol local, se pierde un gol y sucedió lo que tantas veces pasa, el coordinador o el asistente del director corrió a la zona de camarógrafos de los demás canales y le pidió a mi camarógrafo que por favor le prestara las imágenes. Se la prestamos y la transmisión fue salvada por la toma de este camarógrafo al que los dueños de ese canal, que tenían los derechos, querían botarlo a patadas.

No es una anécdota divertida pero es una anécdota para marcarte algo que a mí me parece que es fundamental, estamos perdiendo la

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

perspectiva de lo que significa el deporte. El deporte no solamente es un espectáculo y creo que los derechos de transmisión de un espectáculo deportivo no te dan derecho a manejar la noticia y esto quiere decir que los canales deberían tener derecho irrestricto para tomar imágenes y mostrarlas.

En mi época eso fue reglamentado y firmado en un acuerdo con Indecopi y todos los canales. Tres minutos como máximo uno tiene derecho a informar, una nota periodística con tres minutos está bien, más de tres minutos no puede ser, estás atentando contra mis derechos. Segundo acuerdo era si yo decido transmitir el partido en diferido, tú no puedes mostrar ninguna imagen y tus tres minutos hasta después que lo pase. Son acuerdos elementales que nos permiten a todos informar.

Muchos de los narradores y comentaristas emplean expresiones de fuera como de Argentina ¿Se ha perdido nuestra identidad en las cuestiones futbolísticas?

Es la influencia de otros programas. A pesar de que a mí me gusta ser chauvinista siempre me permito hacer un análisis. Partamos de un principio, nacimos influenciados por Inglaterra, crecimos influenciados por Uruguay y Argentina, ahora para ponerte un caso si tú lees las crónicas de los inicios, de qué se hablaba, se hablaba de goalkeeper, se hablaba de el field, se hablaba de insider, se hablaba de back, todos términos absolutamente ingleses.

El asunto avanza con el famoso grito de gol que hoy lo usan en el Perú todos los narradores, el grito de gooolll... es argentino, lo trajo Oscar Artacho. Antes qué decían los comentaristas, mira la transmisión del fútbol peruano, La Bombonera, Perú con Argentina en 1969, transmite San Román, que era narrador en ese

Raúl Hernán Araujo Román

entonces. Acuérdate el grito de gol de San Román, te lo repito tal cual: “Cachito Ramírez y gol, gol de galleta de soda D’Onofrio”. Hoy serían gritos y escándalos. Es un aporte de Argentina, entonces creo que el fútbol es universal y por lo tanto los aportes de ambos lados se van dando.

¿Qué aconsejaría a los jóvenes que ingresan al mundo de la televisión?

Al futuro comunicador le pido que sean mejores. Si no te preocupas en ser una mejor persona, más instruida y más culta, entonces no vas a tener mucho que comunicar, esto es fundamental.

Un comunicador social debería ser básicamente un humanista, una persona que entienda a la colectividad con gran responsabilidad social. Debe comprender que su profesión tiene que ver necesariamente con la mejoría de la sociedad o también con su involución, depende de cómo entienda su trabajo.

¿Cuál es la manera de mejorar? Desde mi modesta opinión, leyendo, no hay nada que haya superado la lectura todavía. En este sentido les aconsejo que no se vayan a dormir sin haber leído algo ese día. Es fundamental, sobre todo para los periodistas que les gusta hablar. El proceso de aprendizaje no debe perderse en un comunicador porque el comunicador debe tener más cosas que decir.

GUSTAVO BARNECHEA GARCÍA

Otro profesional en el periodismo deportivo televisivo con mucha experiencia en el ámbito deportivo de nuestra televisión, sus apreciaciones y vivencias sobre el fútbol y las otras disciplinas deportivas como las características del manejo de programas deportivos, transmisiones y grabaciones deportivas hacen de este testimonio muy apreciable de leer.

¿Cómo se inicia en la especialidad?

Como periodista deportivo me inicié en la prensa escrita en 1985 y en radio en 1987. Posteriormente en 1990 pasé a la televisión cuando ingresé a trabajar en el Canal 13 como reportero.

Mi primer contacto con el área de la producción fue a través de la edición de reportajes. Debo reconocer que no tengo la formación en televisión, pero la fui adquiriendo con la experiencia, sobre todo cuando en 1991 pasé al Canal 4 América Televisión como jefe de la sección de deportes. Es aquí donde me involucré más en la producción periodística deportiva.

Mis experiencias fueron los Juegos Olímpicos del 92, el Mundial de Estados Unidos del 94 y las Olimpiadas de Atlanta del 96.

¿En qué medios estuvo?

He trabajado en Global Televisión, Canal 13, en Canal 4 América Televisión, en Canal 9 ATV, en el 11, en el 2, Cable Mágico, Latina.

¿Cuál es su formación académica?

Soy periodista.

¿Por qué la producción de programas deportivos se centra siempre en el fútbol?

Básicamente es por una cuestión de audiencia, son pocos los deportes

Raúl Hernán Araujo Román

que tienen un interés masivo como el fútbol. Es preciso entender que en televisión los programas están definidos por los niveles de audiencia y el fútbol es uno de los deportes más masivos aquí y en todo el mundo. Además tenemos que reconocer que el público es quien define la audiencia, en este sentido nos hemos convertido en “esclavos del público”.

¿Cree que los canales piensan que transmitir deportes no les proporciona ingresos suficientes?

Sólo en deportes aislados como el fútbol que se puede sostener a lo largo del año, lo que no sucede con el box u otros deportes, solo tiene un elevado rating cuando pelea, por ejemplo Jonathan Maicelo u otro boxeador de ese nivel por un título pero esto ocurre cada cierto tiempo. Entonces no se puede ver box todas las semanas, si lo haces se te cae el nivel de audiencia como alguna vez le pasó a un medio con sus transmisiones de box.

¿Qué característica debe tener la producción de programas deportivos?

En televisión la parte más importante que se debe cuidar es lo visual. En este aspecto creo que en el Perú es una de las cosas que hemos avanzado muy poco en estos últimos años.

La parte audiovisual es un aspecto difícil de tratar debido a un tema de presupuesto. Los productores en muchas oportunidades no cuentan con los recursos necesarios para cubrir los eventos deportivos, como por ejemplo contar con más cámaras o dar más repeticiones.

De hecho en nuestro país tenemos una limitación tecnológica y económica, pero no solo eso sino que la publicidad aquí sigue siendo muy baja. La capacidad de recuperación de la inversión es muchísimo menor y en este sentido cuesta cubrir el costo de una cámara.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

A parte del cuidado audiovisual se tiene que cuidar el contenido de la información. A mayor información, más atractivo para los aficionados, porque cuanto más sepa sobre algo más se interesará. Por eso digo que para mí en toda producción deportiva deben ir de la mano la forma y el contenido.

En este aspecto, me estoy refiriendo a todas las transmisiones deportivas en general. Por ejemplo, para una carrera de autos se tiene que saber quienes son los pilotos, cómo es la competencia, qué cosa han hecho antes. Lo mismo sucede con el vóley, se tiene que saber las estaturas de las jugadoras, fundamental, si han jugado antes, si han jugado mundiales, si los equipos se han enfrentado en otras oportunidades, entre otras cosas.

¿Estas producciones deben estar a cargo del conductor o de un especialista en el tema?

A mi entender debe haber especialistas en cada tema deportivo. Tener como comentaristas a conocedores de cada disciplina deportiva y como productor a alguien que haya visto mucho deporte, que conozca cómo se hacen las transmisiones en otros sitios y cómo abordarlos.

En cuanto al director de cámara, que tenga experiencia y sepa como va el juego porque no es lo mismo ponchar en vóley a la jugadora que acaba de hacer el punto que ponchar a otra jugadora que no ha tenido trascendencia en la jugada. El público tiene que estar en el detalle de lo que está pasando. Entonces espero que mi director esté metido en el tema y que el productor también sepa manejar los tiempos de cada cosa que se va emitir como: con qué empezamos, con que seguimos y de este modo tenemos una pauta bien ordenada de lo que se transmitirá.

Evidentemente una transmisión en vivo requiere tener capacidad de improvisación, pero no por ello tenemos que dejar de lado la pauta que

Raúl Hernán Araujo Román

nos guiará para concatenar secuencias del juego como es el caso de un tiro de esquina. Tenemos al arquero que la botó al corner, al jugador que pateó, tenemos la repetición de la jugada, también primeros planos con detalles, el que va a ejecutar el tiro de esquina y también tomas del área para ver como están las parejas. Es decir, hay una secuencia lógica del juego que tiene que ser seguida en la parte audiovisual.

¿Se considera más conductor o productor?

Creo que son dos momentos distintos aunque siempre trabajo con productores pero me encargo de ver todo el proceso en general. Sin embargo, considero que la parte de conductor es más privado. Cuando estoy en mi casa recabo toda la información del partido o los partidos que se transmitirán al día siguiente. Es fundamental que te prepares bien porque al final de cuentas es tu cara la que está en pantalla y es tu imagen la que tienes que cuidar.

En mi caso me gusta involucrarme mucho en la parte previa de la producción porque cuando estoy sentado con el micrófono no tengo los detalles y me pongo a las órdenes de mis productores quienes me tienen que decir qué debo hacer o qué no debo hacer, para eso hemos conversado anticipadamente.

En el día a día, suelo ser el jefe de mis productores, pero como conductor me subordino a ellos porque en el campo ellos tienen una visión panorámica del estadio. Por eso cuando logras armar un equipo en el que confías sabes en qué momento puedes intervenir sobre el contenido.

¿Cuáles son las cualidades del productor deportivo con relación a otros productores de distinto género?

Hay una gran diferencia entre un programa grabado y un programa en vivo. En un programa grabado se puede controlar todas las cosas

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

que están pasando, corriges y vuelves a empezar. Todo lo contrario sucede con un programa en vivo donde se trabaja en una línea distinta.

Otra característica importante es que se tiene que conocer mucho la actividad que se está haciendo porque en deporte pasan muchas cosas imprevistas y hay que anticiparse a ellas. Algunos son previsible y otros no, por ejemplo hay estadios que ya uno conoce y de antemano sabes lo que va ocurrir. “Aquí ya me pasó tal cosa o antes me pasó esto”.

La experiencia es muy importante para un productor deportivo porque tiene que ser alguien capaz de recoger y aprender de todas las experiencia que ha tenido, pero sobre todo tiene que tener una gran capacidad de concentración y reacción más que cualquier otro productor.

Con esto no quiero minimizar a los demás productores que podrían aducir que los productores deportivos son superficiales porque no cuidan algunos detalles, de acuerdo, pero son cosas diferentes porque en un estudio puedes decirle al conductor lo que tiene que hacer o no tiene que hacer, además los productores cuentan con dos o tres asistentes. Nada comparado con una transmisión en vivo, desde un escenario, donde no tienes las condiciones ideales de un estudio.

En exteriores, donde te encuentras, sea una calle, un cerro, una montaña o lo que sea, se tienen que crear las condiciones para llevar al televidente una cosa perfecta porque finalmente al televidente no le interesa saber si estás en un estudio, en un estadio u otro lugar sino que quiere ver bien su programa. Para ello el productor deportivo tiene que ser un tipo muy dinámico, ágil y rápido en la toma de decisiones porque las condiciones de trabajo lo exigen así.

¿Qué diferencias se pueden encontrar entre producir deporte u otro género televisivo?

Por lo general es lo mismo. Producción de televisión es producción

Raúl Hernán Araujo Román

de televisión sea lo que sea, un programa periodístico, político, de espectáculo o entretenimiento, pero la producción deportiva fundamentalmente es en exteriores, si fuese en estudio se parecería a cualquier otro programa.

A mí me agrada trabajar con un productor que sea muy ordenado y que tenga todo planificado porque me permite, como conductor, salirme del libreto. Cuando tengo a alguien que conoce muy bien el libreto puedo superarlo, pero si no tenemos libreto entonces estamos “desordenados”.

¿Es necesario un libreto para la emisión o grabación de un programa deportivo?

Sí, a mi entender creo que todo en la vida requiere de un orden, de una planificación, es decir, se tiene que partir de una idea principal. La primera pregunta que debes hacerte cuando haces un programa de televisión es: ¿Qué le quiero dar al público televidente que está al otro lado? Luego, ¿esto funciona?, ¿esto no funciona?, ¿esto puede gustar?, ¿esto no puede gustar?, ¿esto lo tengo que trabajar de esta manera o de la otra? Tienes muchas preguntas que te haces a partir de una idea básica. La pregunta ¿qué es lo que quiero ofrecer? tiene que ver con otra, ¿qué es lo que a la gente le gusta? ¿qué es lo que la gente quiere ver? Porque no se trata de lo que a ti te gusta sino de lo que puede funcionar.

Lamentablemente la televisión es un negocio y ésta se convierte en un esclavo del público. El que no lo entienda así, por lo general, no dura mucho en esto.

Entonces a partir de ahí comienzas a trabajar. Cómo quiero llegar del punto A al punto B, es decir, tengo una idea, quiero que mi programa sea de esta manera y hay que poner estas cosas.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Se debe considerar también el tratamiento visual que se va a emplear, el ritmo del programa, el contenido del programa y que la estructura del mismo esté orientada a conseguir nuestro objetivo en el público y un buen nivel de rating. Es todo un proceso mental que te lleva del punto A al punto C hasta el final del proceso.

Es imprescindible que todo esté ordenado y además escrito. La gente tiene que saber porqué intervienen muchos elementos y muchas personas en el programa. Por eso soy partidario de que la gente sepa y esté involucrada en el proceso y que un libreto esté bien escrito. A partir de allí puedes responder con la inmediatez que la televisión exige cuando estás en vivo.

Debo reconocer que he hecho programas sin libreto, pero con guiones claros como es el caso de programas de debate y polémica de fútbol. Pero el temor más grande que tengo, y esto me ha ocurrido, hacer una antesala de media hora cuando inicialmente te pedían cinco minutos y tienes que hablar y hablar sin presentar imágenes. Sólo la experiencia te ayuda en estos casos para mantener la transmisión, pero cuando termina el programa te cuestionas y dices: “Me pasé media hora faltando el respeto a la gente, hablando tontería y media” algo que a mi no me gusta.

En más de 20 años de trabajo he logrado percibir que la televisión puede afectar a la gente: te convierte en un vanidoso, creído y superficial o te convierte en una persona de una gran confianza y con gran sensibilidad social. No conozco a nadie que esté en el medio.

¿Puede hacer alguna diferencia entre los programas deportivos de los años 60,70 y 80 con los de hoy?

Antes los programas de televisión eran más radiales porque los conductores venían de la radio y no contaban con los recursos que se tiene hoy. El conductor venía, se sentaba y comenzaba a hablar al extremo de convertirse en un orador. Los programas tenían una

Raúl Hernán Araujo Román

estructura muy lenta y era normal porque no tenían los recursos audiovisuales de nuestra época que nos permite hacer una transmisión más ágil y con mayor ritmo.

En aquellos años, recibías un enlatado con diversas disciplinas deportivas sea fútbol, atletismo, box, natación, etc. Era todo lo que tenías, estabas obligado a ponerlo porque no tenías otra cosa. No se producía o se producía muy poco.

Estos programas deportivos se basaban mayormente en entrevistas realizadas en estudio o de repente alguna grabación que se hacía, pero no existía el reportaje como tal. Hoy sucede todo lo contrario. Tienes que hacer informes, reportajes, cuidar el contenido, el texto, la parte audiovisual. Ha habido una evolución producto del avance de la tecnología que te proporciona más facilidades.

El público también es diferente porque en los 60 la gente regresaba del trabajo a las cinco de la tarde. Se quedaba en su casa y veía más horas de televisión porque era el gran entretenimiento de la familia. Además, no tenía tanta capacidad para gastar como para ir al cine con frecuencia porque no te cambiaban las películas como hoy donde hay una gran variedad de ofertas y muchas salas cinematográficas.

Antes la vida era distinta, el trabajo era diferente. Hoy el público exige otras cosas, con las justas ve dos horas de televisión y tienes 150 canales para hacer zapping, entonces si no te conectas y golpeas inmediatamente estás “frito”. Por ejemplo, en los 80 en señal abierta tenías siete canales después de haber tenido durante décadas, dos o tres canales. El televidente de aquellos tiempos no tenía mucho que elegir. Hoy la cosa ha cambiado, hay más competencia y encima tenemos la televisión por cable con 150 opciones.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cuál es el rol que debe cumplir un productor y un director de televisión en una transmisión deportiva?

Desde mi punto de vista el director de cámara que se encuentra en el switcher tiene que tomar la decisión en lo que respecta a la parte audiovisual. Tiene que estar concentrado en lo que se está haciendo y diciendo. Ver el contenido, si es que poncha a tal o cual conductor que está hablando. Sus cámaras tienen que estar en movimiento porque no entiendo los programas de estudio con un encuadre fijo o con tres y cuatro tomas para todo el programa. Se debe buscar la variedad aunque los espacios y el tamaño de los estudios en el Perú no te permiten hacer grandes cosas, pero se tiene que ser creativo.

Considero que el director debe tener mucho mando sobre sus camarógrafos y una relación muy estrecha con ellos para conocerlos bien y de este modo saber si están en condiciones de hacer lo que les pide. Además, un director tiene que saber arriesgar e innovar siempre.

Me crié con grandes monstruos de la televisión que me enseñaron qué cosas no se deben hacer, a partir de ahí aprendes a no echar por tierra un programa.

¿Qué es lo que le recomendaron esos grandes directores que conoció?

Cosas elementales como no mover la cámara cuando estás en vivo, no jugar con el zoom, el clásico entrar y salir, y cosas como no cambiar el eje de buenas a primeras. Todas estas cosas son fundamentales en televisión.

He observado que en la actualidad, por falta de presupuesto, practicantes asumen cargos de responsabilidad tempranamente. No puedo concebir que un tipo que tiene seis meses en televisión pueda desempeñarse como productor relegando a alguien que tiene seis años y conoce más.

¿En estos tiempos en que se hace mal uso de la improvisación en televisión qué opina al respecto?

Con este tipo de cosas terminas matando al público, por eso insisto en que todo debe tener un orden. Por ejemplo, lo que te refiero ocurrió en un partido de vóley donde jugaba Perú. Viene el tiempo técnico y los dos boom se van a las bancas de ambos equipos, pero resulta que cuando me pasan al equipo peruano ya terminaban de hablar y me quedo en el aire. Como te puedes imaginar esta acción me sacó de quicio y tuve que pedir un corte comercial para llamar la atención al director de cámara porque en estos casos lo que interesa es escuchar lo que dicen en la banca peruana. El otro equipo no me interesa.

Este tipo de improvisaciones me desagradan sobre todo cuando ya está conversado y pauteado.

¿Se puede decir que la responsabilidad también es de los propietarios de los canales?

Son pocos los dueños y gerentes generales que conocen de televisión. Saben más del negocio que lo que significa hacer televisión como una fábrica audiovisual, simplemente la entienden como un negocio. El afán de ellos es cuanto cuesta y cuanto gana en este negocio. No quieren otra cosa que eso porque además la televisión les proporciona poder.

Muchas veces los escucho hablar de lo que quieren hacer, pero a veces me digo si hago tal como quieren, ciento por ciento, van a terminar botándome porque no va a funcionar.

¿Cómo ve la televisión en otros países en relación con la nuestra?

Fundamentalmente la diferencia está en el manejo de mayores recursos. Es decir cuantos más recursos tienes para hacer cosas, mejor televisión puedes hacer. En los países que he visitado tienes islas de

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

edición a disposición con la cantidad de horas que deseas, con el último software de visión de video y con el personal adecuado. Todo esto les permite hacer una mejor televisión.

Como vemos en estos países se impone la calidad pero la gente no tiene el talento para resolver los problemas que se presentan imprevistamente porque se mueren de miedo y no pueden resolverlos, como ocurre en nuestro medio que tenemos mucha creatividad para ello.

¿Hay gente improvisada que entra a trabajar en estos lugares?

Es muy difícil, la improvisación en otros países es muy difícil.

¿Y los que están detrás de cámaras?

Detrás de cámaras no pasa, normalmente no pasa. Los que están detrás de cámaras saben perfectamente qué es lo que tienen que hacer. No sucede como en nuestro país donde la televisión está llena de gente improvisada.

¿Qué opina del coordinador?

El coordinador de piso es el brazo derecho del director. Tiene que saber todo lo que está pasando en el estudio y debe estar bien informado de lo que sucede en el programa. Debe estar atento a una serie de detalles porque es un trabajo que implica estar en todas partes.

Hoy cualquier tipo puede ser coordinador. Alguien viene por allí, se sienta y se le oye decir: “Tres, dos, uno aire” y después no vuelves a tener comunicación con esta persona y para colmo no sabes cómo se llama porque no está dentro de tu grupo. Hay programas donde ni siquiera tienen coordinador.

¿Hay productores que fungan de coordinador porque se ponen lo heads y desde el estudio dan indicaciones?

Creo que es cuestión de estilos, pero en general en televisión cualquiera

Raúl Hernán Araujo Román

que se entrometa en el trabajo de otro está generando desorden, pero como digo es una cuestión de estilo porque hay productores que les gusta chequear su programa desde estudio. Es la cabeza del programa y eso significa que puede decidir dónde quiere estar.

¿Sin embargo hay productores que intervienen en la propuesta visual y hasta llegan a imponer?

En ningún trabajo se puede imponer nada, tienes que convencer a la otra persona de que tu propuesta es la mejor, pero imponer creo que nunca funcionará.

¿Trabaja con guión o pauta?

Empleo una pauta porque el guión normalmente ya lo tengo conversado con mi gente. No me gusta usar pronter como en los noticieros porque considero que los programas deportivos requieren de un estilo más espontáneo, pero eso no significa que no me percate que tenga que presentar un video de 10, 15 o 30 segundos y hacer un comentario de algunos minutos.

Manejo un guión que no está escrito, pero el guión existe. No hay algo escrito como por ejemplo: “Municipal se enfrenta esta tarde con tal equipo”, letra por letra, pero el guión existe.

¿Qué consejos daría a lo jóvenes que desean ingresar a este mundo?

Tienen que tener una gran vocación para esta profesión. Para ingresar a ella hay que hacerlo con alma, corazón y vida con un compromiso ciento por ciento. Eso implica que tienen que prepararse bien porque al final la diferencia entre los que están de paso y los que se quedan es justamente eso: la calidad profesional.

Tienen que imponer un rigor muy profesional al trabajo que desempeñan porque si eres riguroso con lo que haces tienes posibilidades de éxito. La competencia es tan dura que inmediatamente separa el trigo de la paja.

MARTÍN SÁNCHEZ PALACIOS

Es un joven Director de TV que ha surgido en estos últimos tiempos, al desarrollo de esta nueva tecnología al servicio de la Dirección de TV. El conocimiento, el reflejo y la experiencia acumulada hacen de él un profesional con capacidad y calidad al servicio de las producciones y testigo de ese cambio generacional entre el acopio de los conocimientos recibidos y el reto de lo que le toca asumir, representa el futuro de tantos otros jóvenes de esta especialidad.

¿Cómo se inicia en esta especialidad?

Mis inicios datan de la época de los 90 en la productora Femir que se dedicaba a realizar comerciales y programas para televisión especialmente para el Canal 7.

¿Cuáles fueron sus inicios en la dirección?

A fines de los 90 y comienzos del 2000, nos avocamos a realizar ficción como series y novelas con productoras de esa época: Iguana y Chroma que eran proveedoras de los canales de televisión. Junto con la productora Multimedia Holding, igualmente se desarrolló una serie de formatos: humorístico, entretenimiento, farándula y deportes.

Trabajamos también con Franco Palermo y con Michelle Alexander en la producción de programas de entretenimiento, deportes y humor. En esta época ya tenía el concepto marcado de que mi campo era la dirección de televisión.

¿Hizo dirección en estos géneros de programas?

Sí, mis primeras experiencias en la dirección fueron en programas de concurso, deportes y humor.

¿Tiene formación académica?

Estudí en el instituto Jhon Logie Baird junto con varios amigos y hoy compañeros de trabajo en la productora Media Network.

¿Cuáles son las características para dirigir un programa deportivo en televisión?

Por lo general la propuesta nace de una plataforma informativa y a medida que uno va desarrollando la idea con el productor, se enfoca y puntualiza algunos elementos de interés. En el caso de una transmisión de fútbol o vóley, los elementos con los que se cuenta hoy en día nos permiten plantear una situación y un enfoque de lo que se quiere llevar a cabo. A continuación con la ayuda de la tecnología, desarrollamos una serie de innovaciones y una nueva propuesta visual para los televidentes.

En el fútbol nos permite apreciar con un mayor nivel de exactitud todo el acontecer de lo que verdaderamente pasa en el campo: como juega el equipo y como se desarrollan las jugadas. Si bien es cierto nos falta mucho para compararnos con otros países, la idea es, en la medida de nuestras posibilidades, optimizar nuestros recursos en lo máximo que podamos.

¿Cuándo realiza un programa, los productores plantean su estructura?

Hay reuniones de preproducción en las cuales se crea una comunicación directa sobre los puntos y objetivos a los que queremos llegar. Asimismo, se desarrollan planteamientos y sugerencias para encontrar el mensaje final de los programas o productos que vamos a emprender. Este intercambio de comunicación nos permite saber con qué elementos y recursos podemos contar.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Parte de la propuesta inicial va de la mano con el objetivo primordial del programa de cómo llegar a la gente. Esto depende mucho de las formas, los conceptos y las estructuras que nos demarquen.

Esta ida y vuelta de ideas nos permite implementar posibles bloques o secuencias y determinar los elementos técnicos con los que podemos tener como el Internet, la televisión virtual, el switcher con imágenes en paralelo, en fin una serie de recursos con los cuales se puede implementar el objetivo final que se planteó en un inicio.

¿Cuál es el rol del productor en un programa o transmisión deportiva?

Creo que es muy importante en la medida que enfoquemos lo más exactamente posible el objetivo. Una vez que tenemos demarcado y claramente a donde queremos llegar y cómo queremos llegar va a ser muy importante porque es la brújula a donde queremos ir.

Los elementos que nosotros aportemos, en función de un respaldo técnico, se relacionan con las posibilidades técnicas y con los recursos que tenemos. En la medida que nosotros tengamos claro la idea y el mensaje creo que el productor podrá llevar el rumbo, el destino del programa en función al objetivo trazado.

De un tiempo a esta parte la producción en televisión peca de improvisada, ¿confunde espontaneidad con improvisación?

En la televisión en general hay una corriente y necesidad por cumplir con las expectativas de sintonía, eso lleva al televidente a buscar situaciones algo comprometidas con los niveles de respeto y consideración, por consiguiente, creo que es por eso que quizás los principios básicos de preproducción, de desarrollo y realización no se están llevando como es debido.

Raúl Hernán Araujo Román

Por la necesidad de cumplir con los requerimientos de audiencia hacen, por momentos, restar importancia a otras instancias. ¿A qué llamo otras instancias? Por ejemplo, te dicen, no hay que desglosar un requerimiento para una secuencia determinada para tal programa o no hay tiempo ni logística y recursos necesarios, pero la necesidad de éxito es imperativa. Eso a mi parecer debilita mucho las áreas del campo de producción de la televisión.

Lo que pasa es que en la actualidad el mercado se ha diversificado mucho en comparación con años anteriores. En base a experiencias personales te comento que en función a determinados medios, como ha ocurrido con nosotros cuando desarrollamos temas de ficción, debería haber una coordinación permanente para que los objetivos vayan de la mano porque se puede pretender desarrollar una muy buena escena de acción en la ciudad de Lima por la noche, pero si no tengo a la mano los elementos necesarios para crear este ambiente y desarrollarlo, la buena intención del guionista o el productor quizás no se va a cumplir porque no hay un trabajo en paralelo.

La televisión de señal abierta tiene la tendencia de que si no generas un rating determinado, cumples tu ciclo prematuramente.

¿Cree que de alguna manera eso genera a veces descoordinación y desorganización en la planificación de la producción?

Creo que en parte, la desorganización tiene que ver con los medios necesarios. ¿A qué llamo medios necesarios? Nosotros con la experiencia que tenemos en canales de señal abierta y en productoras, es muy común pretender crear grupos de producción donde los asistentes asumen determinadas responsabilidades de trabajo. Esta tarea los hace, a su vez, compenetrarse con todo el engranaje porque si uno empieza, como comúnmente se dice, a improvisar, se resta importancia a cada una de las siguientes funciones: asistentes de

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

producción, área de realización, asistentes de cámara y asistentes de luces. Son gente que tiene que brindar el apoyo necesario para que una producción salga bien.

Cuando ocurre esto, se suele escuchar decir “Bueno el asistente lo puede cubrir o hacer tal cosa”. Eso creo que va en desmedro de un buen producto, porque si nosotros vemos que hay tecnología y desarrollo profesional en la televisión, como en otros países, es porque hay un tema de importancia en los distintos roles que cada persona cumple.

¿Cuándo dirige o hace una transmisión deportiva, estableces el tratamiento visual o es el productor quien lo determina?

En la medida de lo posible creo que es importante la coordinación, obviamente dentro de este proceso hay situaciones distintas que pueden obligar a desarrollar situaciones más minuciosas o con más detalles.

Sin embargo, es muy importante demarcar instancias en todo. Si a nosotros nos toca producir un programa o nos toca desarrollar una secuencia o hacer una transmisión se debe demarcar en paralelo para saber a donde queremos llegar. La transmisión en vivo no debe descuidar los detalles de producción como algunas tomas, apoyos visuales o elementos técnicos.

¿Cree que las transmisiones o programas deportivos son más técnicas que creativas?

Tendría que haber un equilibrio, porque si bien es cierto que podemos tener mayores aportes tecnológicos como una mayor definición en las cámaras, luces e incorporación de escenografías virtuales, siempre es importante un condicionamiento creativo.

El aporte creativo que uno le pueda poner al desarrollo de un producto creo que es tan importante como los recursos técnicos o visuales.

¿Cuándo se dirige usa un lenguaje específico o simplemente utiliza el tradicional abre o cierra?

Siempre busco que la gente entienda el mensaje del concepto visual al que se quiere llegar, porque no todos tienen la misma capacidad visual o elementos de composición y encuadre. Se pretende que la persona asignada al producto que vamos a desarrollar, tenga en claro lo que se quiere hacer, como por ejemplo un programa de corte musical o de entretenimiento.

¿Le da ciertas libertades a los camarógrafos para que puedan hacer lo suyo?

Por lo general tratamos de ser un grupo, que a la hora de desarrollar propuestas visuales haya siempre un aporte. En nuestra empresa hay gente con un tinte muy personal en función a una onda determinada, hay chicos que les encanta el desarrollo de tomas en función a la fotografía y otros a la mecánica de movimientos rítmicos. Entonces el conversar y plantear situaciones nos permite llegar al equilibrio al que pretendemos llegar.

Es un proceso que dura en función al punto inicial del producto. Si nos toca sacar un programa nuevo en el que hay variaciones visuales marcadas, la idea es respetar ese formato con un grupo de gente determinada y que en el camino se vayan asimilando los cambios que sean necesarios, pero que cada uno tengan en claro cuál es la intención y la forma a la que queremos llegar.

¿Qué es para usted un productor de televisión y un director de televisión?

El productor de televisión es la persona que desarrolla, elabora y consigue todo lo necesario para la ejecución de un producto audiovisual, en cambio el director es la persona asignada a la creación visual de ese objetivo como producto.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Los directores tienen la necesidad de crear el ambiente y el clima necesarios para hacer posible llegar a concretar el objetivo y la idea del producto creado.

¿Cómo planea visualmente una transmisión de vóley, tenis, fútbol o box?

La experiencia ha permitido ponerme en función de lo que quiere el televidente, si bien es cierto que hay estructuras determinadas en distintas disciplinas deportivas, la implementación de nuevos recursos hacen posible hoy no variar el sistema sino apoyarlo. Quizás también dar un poco más de soporte a las diferentes situaciones que se puedan presentar en alguna actividad deportiva determinada.

En una transmisión de tenis sabemos que lo importante es el desarrollo general de la acción donde no podemos incrementar más detalles al juego que se desarrolla en vivo, pero sí podemos aportar situaciones determinadas, llámese descansos o una serie de recursos que pueden hacer mucho más ágil o entretenida la transmisión.

¿En tenis cuál es la parte esencial en la ubicación de cámaras?

En tenis tenemos como estructura un desarrollo visual que permita al televidente ver con claridad y total libertad la acción de los dos jugadores que vienen desarrollando el juego. Es importante que por la rapidez e inmediatez del tenis, tengamos en claro que no podemos cortar ninguna acción inmediata porque la misma inmediatez y rapidez con que se juega este deporte nos impide cortar la agilidad y el desarrollo del juego, pero respetando estos parámetros podemos adicionarle otros aspectos como las reacciones de los jugadores.

Sabemos que el tenis es un deporte en el que interviene mucho la agilidad mental y la concentración. Uno de los jugadores que está llevando la ventaja del partido la puede perder en cualquier momento

Raúl Hernán Araujo Román

precisamente por una desconcentración o un problema físico, en este momento podemos interiorizarnos con la situación como por ejemplo con primeros planos de lo que está pasando en el campo, el clima que engloba el ambiente deportivo y la reacción de los aficionados.

¿En fútbol y vóley?

En el vóley, obviamente respetando los planos generales donde se vea la participación de los dos equipos en simultáneo, podemos tener interacción con repeticiones muy rápidas para ver el desenvolvimiento de tal jugada, el ataque y la defensa, pero siempre creo que es importante mostrar como es que se desarrollan los planteamientos de cada equipo.

En esta disciplina sabemos que es importante la rotación y el movimiento de cada una de las chicas, ya sea en el bloqueo o en la defensa y si bien es cierto la estructura nos marca la responsabilidad de proteger siempre el plano general del juego, la fluidez del mismo nos permite también, muy rápidamente, incursionar en otros detalles como el ataque, la defensa y la recepción.

¿Cree que los productores y directores para hacerse respetar deben recurrir a expresiones fuertes?

Definitivamente el trabajo en televisión se desarrolla bajo fuerte presión donde los niveles de estrés se elevan y por diversas circunstancias se pierde el equilibrio emocional, sin embargo no creo que es lo más efectivo, ni una buena alternativa emplear expresiones fuertes para solucionar problemas. Definitivamente no lo es.

Personalmente creo que una forma de solucionar los problemas que se puedan presentar es mantener el control y el equilibrio. Es difícil pero creo que es la mejor fórmula de solución inmediata. Si bien es

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

cierto que los niveles de presión son altos, por un tema de salir en vivo creo que es importante tener la cabeza fría.

¿Cuál es su parecer sobre el uso de los términos director de televisión y director de cámaras?

Por costumbre en el medio se ha desarrollado esta terminología porque el director está abocado al desarrollo de los encuadres y movimientos de cámara, pero nosotros que tenemos tiempo en estos menesteres sabemos que el tema va más allá de la simple acción de dirigir cámaras.

Hay también un tema de responsabilidad anexa que tiene que ver con el sonido, la iluminación, los recursos técnicos, los informáticos y los recursos virtuales que nos permiten presentar propuestas y alternativas distintas más allá del simple manejo de cámaras.

¿Cree que la televisión digital influye en la dirección de TV?

En lo personal creo que la televisión digital nos abre una serie de recursos nuevos que, si bien es cierto son muy avanzados, tecnológicamente nos abre también nuevas propuestas visuales, sensaciones y climas distintos. Estos elementos de la televisión digital nos permiten embellecer y dar otra dimensión a los parámetros que hasta hace algunos años teníamos como estructura ya permanente.

Antes se trabajaba con libreto, pero en estos tiempos los programas hacen uso de una pauta ¿a qué se debe?

Creo que tiene que ver mucho con la simplificación de recursos que implica entender algo como “eso ya no, eso ya lo sabemos, eso ya está entendido, eso ya lo manejan” y lamentablemente se ha ido perdiendo poco a poco estos detalles que nos hacen compenetrarnos más en las diferentes áreas de la realización.

Raúl Hernán Araujo Román

Si nosotros tenemos en claro que hay un guión y un libreto para los conductores, debemos de tomar en cuenta que también debería haber no sólo un pauta técnica de los bloques, sino todo un referente visual, sonoro y gráfico de todo lo que nosotros necesitamos para la composición de los bloques.

Todo esto no se hace ahora sencillamente debido a la simplificación de las cosas y al empleo de asistentes de producción en diversas áreas. También pasa por economizar recursos.

¿En estos tiempos se ha perdido la presencia del coordinador, a qué se debe?

Los coordinadores tienen una función muy importante en el estudio, por tradición se les veía alcanzar los tiempos, las pautas de los comerciales y marcaban las entradas, es decir, simplificaban el trabajo. Hoy se considera que el coordinador puede ser sustituido por un asistente de producción, lo cual es un absurdo porque un asistente no puede asumir esta función.

Hay que tomar en cuenta que un trabajo de producción y dirección saldrá bien en la medida que haya una buena coordinación en el estudio y en el desarrollo del programa o transmisión.

¿Qué pasa con los programas de televisión abierta que son burdos?

Tengo una percepción muy clara de lo que está pasando con la televisión comercial, por la necesidad de pretender cumplir con un nivel de sintonía que les permita seguir en el aire pierden la esencia sana que tiene que ver con el entretenimiento, la cultura y la información. Por eso lamentablemente vemos que con el fin de alcanzar niveles de sintonía se llega a situaciones poco decentes y con demasiada informalidad.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Hay cadenas de televisión en nuestro país que no tienen un grado de supervisión directo porque programas de este tipo pueden llegar a convertirse en influencia mala para los televidentes. Espero que la nueva generación de productores y gente avocada a la televisión, sigan el ejemplo de otros países donde se hace televisión con gran imaginación.

¿Qué consejos puede dar a lo jóvenes que desean ingresar al mundo de la televisión?

La televisión es un medio de desarrollo profesional que nos abre el campo a otras actividades por lo tanto la juventud, que es una etapa de muchas sensaciones juntas, debe tomar con criterio real y responsabilidad en este campo profesional. No sólo es buscar el aspecto económico sino que es una función que te tiene que gustar.







EL PRODUCTOR

¿QUE ES PRODUCCIÓN?

Producción significa elaborar, contactar, coordinar personas, lugares, objetos y muchas cosas más que asociados con los recursos técnicos conducirán a concretar los objetivos trazados en un plan organizativo. Pero toda producción tiene que autofinanciarse o sujetarse a un presupuesto que le asigne una institución, productora ó canal de TV.

Cuando en una estación de TV o productora deciden producir un programa se inicia un proceso de organización administrativa, creativa, ejecutiva y que se refleja en cuatro etapas:

PREPRODUCCIÓN

PRODUCCIÓN

REALIZACIÓN

POSTPRODUCCION

Raúl Hernán Araujo Román

Se debe hacer responsable de esta organización a una persona que se le denomina EL PRODUCTOR.

El productor es el responsable de organizar, planificar y desarrollar un programa de TV, que consiste en diseñar la estructura y presupuesto del mismo debe tener un conocimiento amplio de cultura y de la especialidad, complementado con una buena relación con su personal con quienes trabajan.

Dentro de sus atribuciones está sugerir o contratar al director, guionista o escritor y todo el personal ad-hoc.

“...el productor ideal debe conocer a profundidad el medio y todos los aspectos de la televisión, ya que será a través de esta última que podrá presentar un producto para su difusión. Debe conocer desde los aspectos comerciales y administrativos hasta el mercado y las partes artísticas y técnicas.”¹

¹ El director de televisión. Miko Viya. Ed. Trillas, México 1994. P. 54
...../

EFRAÍN AGUILAR PARDAVE

El señor Efraín Aguilar Pardave es uno de los profesionales más destacados en esta especialidad. Con su producción “Al Fondo hay Sitio”, al margen de otras producciones famosas, ha logrado consolidar un estilo especial, reflejando un lenguaje y ritmo televisivo que crea la atención y entretenimiento de la audiencia. Su faceta artística sobrepasa la actuación y creatividad, su ingenio le ha permitido plasmar con sutileza y elegancia el toque humorístico, combinado en algunos casos con el drama sin llegar a atosigar o aburrir al público. Los que lo conocemos sabemos de su temple y carácter muy exigente y perfeccionista que le ayudaron a conseguir sus logros. Será interesante compartir esta entrevista de este profesional.

¿Cómo se inició en esta especialidad?

Si te refieres a mi papel actuarial, me inicié mucho antes de los 35 años. En producción yo calculo que a partir del año 1979, pero tenía un background actuarial desde el año 1961-1962 aproximadamente y me involucro en la producción y en el manejo de la televisión a raíz del primer programa que me dieron y que se llamó “Risas y Salsa”, cuya emisión salió al aire el once de marzo de 1980.

¿Cuál es su formación académica?

Soy profesor y pedagogo egresado del Instituto Pedagógico Nacional. En el aspecto teatral me formé en la institución llamada Histrión Teatro de Arte donde recibí cursos de actuación, dirección, dramaturgia, tecnología, etc. Un curso como el taller primario duraba seis meses y otros dos años y medio. Otorgaban título profesional, era una especie de formación autodidacta en el que nos preparábamos en el aspecto de dirección y tecnología de la televisión de la cual siempre estuve atento.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Dentro del esquema de la producción, cuál es su rol, cómo se considera?

Ha variado, desde el principio donde era exclusivamente director artístico y me sentía respaldado por un director de cámara o productor, en algunos casos. En la actualidad me involucro en todo lo que es producción y tecnología en las tomas y en los equipos. No llego a conocer completamente cada aparatito pero sí para qué sirve, esto es importante dentro de mi función en producción porque a los directores de cámara puedo decirles qué es lo que quiero: “Quiero esta posición, quiero que la cámara esté a tal lado, quiero que la utilices en tal forma, de tal manera”. Los directores ya saben lo que quiero por eso mi última etapa en la televisión es de delegación, quienes son los directores de cámara y directores artísticos de la serie, son como mis brazos. No tengo que estar presente para que sepan lo que quiero.

Ahora me he dedicado a un aspecto que estaba olvidado y que es fundamental: es el control de calidad, el acabado. Ahora me dedico exclusivamente a ver cómo va salir el producto, lo rectifico, lo borrono, lo hago repetir desde el punto de vista del televidente, cosa que antes no lo hacía porque no tenía la gente preparada, ahora sí la tengo y me puedo dar ese lujo de ver cómo va salir el programa al aire con la paciencia del caso.

¿Cuál es la definición de un productor de televisión?

Está tergiversado el término producción, definitivamente productor es la persona o el grupo humano que te da las herramientas monetarias para financiar un programa, eso es en síntesis un productor.

¿Lo que decimos organizar, planificar es así?

Lógico, pero el producir el espectáculo en sí es poner un criterio talentoso en el asunto, que tipo de esquema vas utilizar en esta teleserie o programa, que vas utilizar.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Para darte un ejemplo más práctico, te vas a un claroscuro o te vas con la cámara muy movida o siempre con la cámara al hombro o un ritmo pausado, es decir todo eso tiene que estar prefabricado para que la teleserie tenga una unidad. No comencemos con un estilo y terminemos en otro totalmente diferente a lo que uno se planteó. Es difícil porque no depende de ti exclusivamente sino depende de los directores.

Hay dos posibilidades, sino se mueven los actores, se mueven las cámaras y si se mueven las cámaras no se mueven los actores. Este es nuestro planteamiento en esta serie, he hecho esta serie como la anterior, las dos cosas tienen que moverse al mismo tiempo. No quiero la cámara estática, quiero las dos cosas a la vez y me funcionó, pero llevarlo a la realidad es muy difícil hay una serie de problemas, pero el productor tiene que estar consciente de que es lo que quiere.

Por ejemplo, otra cuestión para esta teleserie. No estamos llegando a los sectores A y B, en mi condición de productor le digo al guionista quiero un tema que trate los problemas del A y B porque no puede ser que América Televisión tenga 3 o 4 puntos en el A y B, para ello hubo una serie de reuniones con los libretistas y llegamos a un acuerdo que ha funcionado. Ahora somos uno de los primeros canales que tiene A y B en su sintonía, eso es positivo, pero eso se ve en el concepto inicial de lo que vas a pretender.

Uno hace una plantilla de trabajo, vamos a lograr tales y tales objetivos y para lograr tales objetivos necesito estos elementos, por ejemplo, pasando por los actores ya no quiero a los anteriores, quiero a otros, entonces todo esto forma parte de un planteamiento creativo. En el teatro le llaman el director pero aquí le llaman el productor.

Raúl Hernán Araujo Román

Si Ud. dice que al principio grababa y ahora delega, es porque ahora tiene más panorama, en la producción y realización, ¿por eso es que usted ahora se da esa opción?

Definitivamente, la experiencia se va sumando, por ejemplo para ir al terreno práctico, cuando hice Mil Oficios, hicimos el tema musical casi a los seis meses que había salido al aire. Cuando hicimos Así es la Vida, nos enfrascamos en un tema que ya era conocido por otro autor, aquí mi primicia sonó: primero hagamos el tema de lo que queremos y metamos ese tema al público en nuestra publicidad.

Nosotros teníamos el tema trabajado casi tres meses antes, lo mismo ocurre en el plan actoral, por ejemplo, lo que nunca se ha hecho, al menos que yo conozca, tener a los actores de Al Fondo Hay Sitio dos meses, mira lo profesionales que son, dos meses de taller de actuación para que cada uno salga con su personaje definido, pagado por la empresa. Allí viene lo difícil, las empresas son tan frías que dicen: “Cómo voy a pagar sin que graben”. No, les digo, este es el cimiento, esta es la creación que no le damos tiempo cuando somos una teleserie de que toma tu libreto y comienza a grabar.

Aquí a presión se logró los dos meses de taller. Gran disciplina por parte de los actores que parecían escolares trayendo sus monografías, sus trabajos, sus dibujos y todo lo demás. Eso es ser profesional.

¿Se animaría a dar una definición de lo que es un productor o quién es el productor?

Siempre he dicho que es un tirano porque tiene que imponer su criterio por encima de los otros, en el sentido de tener un solo objetivo preciso, de allí puede acceder a condescender, aceptar alguna sugerencia pero la última palabra la tiene él, sino se hace una mazamorra que nadie comprende. En resumen, productor es el energúmeno, aquel que es responsable de todo y que no tiene justificación ante nadie, por eso

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

es que cuando una producción fracasa no dicen fracasaron los actores sino fracasó el productor.

¿Entonces levantar la voz entre los productores y directores es sinónimo de mando, se hace necesario o en qué casos se puede presentar esta situación?

No, una cosa es levantar la voz, vociferar pero ofender jamás, es diferente, yo grito, soy un gritón por antonomasia. Mi voz es potente, pero jamás he ofendido a un actor, jamás lo he adjetivado de manera peyorativa, tengo una técnica, siempre me insulto a mi mismo: “Soy un imbécil, tengo que ser un tarado”. A través de ese insulto me grito con ajos y cebollas. Los actores como que se sienten que están siendo removidos pero no siendo insultados, soy incapaz de decir a un actor, a una actriz: “Dedícate a otra cosa, eres estúpida, tarada”. Nunca. Por eso yo me llevo bien con los actores y a pesar de que grite y me moleste. A veces corto la grabación y tomo 20 minutos para que se me pase, entonces recién regreso a grabar, después me tomo un café con ellos y todo queda en el estudio. Eso me valió mucho de no tener enemigos y eso que he botado a actores pero después éstos me han agradecido.

¿Cuál es su opinión, en estos tiempos existen muchos de estos productores que no tienen ese concepto que usted acaba de dar pero que consideran que vociferando y gritando logran objetivos?

Es que el principio de autoridad no se impone, se logra. Puedo imponer que me obedezcan, que hagan lo que yo quiero, puedo estar en discrepancia absoluta con un actor en su forma de conceptualizar una escena, pero que yo agarre y le imponga como si fuera un esclavo, no. Definitivamente por eso la autoridad, la disciplina es un objetivo no una imposición.

Por ejemplo, hoy día nos hemos reunido con Al Fondo Hay Sitio después de dos meses de vacaciones luego de un año de éxito. Todos

Raúl Hernán Araujo Román

disciplinados, ocho en punto de la mañana, todos estaban allí. Se les dio a conocer las nuevas normas de conducta que regirán este año basadas en los defectos que hemos cometido el año anterior para no cometerlos. Esto permite que la persona que ha recibido estas nuevas normas de conducta ya no tenga que estar influenciada por el grito para hacerlo.

¿Considera que la función de un productor debe abarcar o asumir la labor de un director o coordinar el criterio visual?

Vamos a poner dos posiciones, cuando me hablan de director, tengo un director televisivo y un director artístico, generalmente aquí la misma persona hace las dos cosas y cuando he dirigido personalmente mis escenas tengo a mis directores, pero ahora, como te he comentado, he delegado funciones, pero cuando dirigía no trabajaba en el switcher pero planteaba y ordenaba algunas tomas de acuerdo a la acción de lo que yo quería en mis escenas.

El director, dentro de mi concepto en televisión, tiene que abarcar las dos cosas, tiene que ser director de televisión y director artístico porque las dos cosas van de la mano y llegué a que tuve que aprender a switchear, aprender a trabajar porque veía que por mucha comunicación que hubiera no se hacían las cosas como yo quería, entonces aprendí a switchear, aprendí a usar los términos con los camarógrafos para comunicarme con ellos y terminé “Así es la Vida”, switcheando.

¿Refiriéndose al director de televisión que también debe tener un criterio no sólo del manejo del equipo sino también del concepto de plasmar, crear?

El director debe tener toda la libertad para crear sus encuadres, sus secuencias cómo deben ir, sino sería un mero objeto mecánico, no

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

componer imágenes, no darle el ritmo preestablecido que debe tener la serie.

En televisión hay dos tipos de ritmo: el ritmo actoral y el ritmo de imágenes, las dos cosas tienen que ser congruentes, entonces el ritmo actoral lo ve el director mientras que el ritmo de televisión lo tiene que ver el director de cámaras y luego viene una ayudadita del editor.

Si en ese instante yo estuviera en el switcher y usted estuviera detrás mío dando indicaciones, ¿en qué me convierto, en un simple director y usted en productor?

Quieres que te dé mi opinión sincera, te conviertes en un estorbo. Por Dios yo jamás me he puesto detrás de un director y le digo: "Poncha esto, poncha este otro" Nunca! Te conviertes en un estorbo porque el director de cámaras o de televisión tiene un criterio y una vez que termina la toma le digo: "La fregaste" como vas hacer esto. Pero decirle has esto, tómalo, nooo. Para mí te conviertes en un estorbo, definitivamente no conjugo con ese tipo de cosas que he visto en algunos países como Venezuela sobre todo.

¿Con el tiempo que tiene en la televisión, cómo considera las producciones de los 60,70, 80 y 90 con respecto a las actuales, cuáles son sus virtudes y defectos de forma y fondo?

Como todo proceso nuevo la televisión al principio se hizo de una forma tan amateur que todo lo que se hacía era buena, todo era novedad, había defectos garrafales, terribles que nosotros no lo notábamos porque no teníamos el sentido crítico que tenemos ahora. Actualmente el público tiene más criterio que en esa época cuando la televisión era en blanco y negro y había mucha improvisación. Todavía en esos años la televisión no estaba dominada comercialmente, eso vino posteriormente.

Raúl Hernán Araujo Román

Primero eran enlatados con pocos programas en vivo, que generalmente eran los noticieros, después vinieron los programas musicales. Todo era novedad. Pero a partir del 80 nada era novedad, todo estaba descubierto en la televisión, entonces se tenía que imponer el criterio selectivo para la televisión a color, había que tener otro sentido de la óptica con un mejor manejo de las imágenes. El cine también había evolucionado, hay otro tipo de tecnología, vino otro tipo de lente, vinieron las grabaciones que no existían antes, etc.

Todo es un proceso evolutivo, tal es así que con el tiempo lo vemos como hechos anecdóticos, así es la vida cuando uno comienza algo se va haciendo a través de anécdotas y errores que pasan. Ahora te preguntarás como se ha evolucionado actoralmente.

Los actores creo que han aprendido a actuar para la televisión, antes eran muy cargados al teatro, demasiado sobreactuados, pero fueron limándose poco a poco.

Cuando ingresaron las telenovelas, comenzaron a sustituir a los sketch y sainetes que se pasaban en la televisión. Con las telenovelas, de influencia mexicana, que también eran sobreactuadísimas, el actor crea un tipo de actuación para la televisión, aparte de su papel en el teatro, debido a que el televidente comienza a tener ojo crítico. “Uhhmm, está sobreactuado” comenta.

Todo esto es como si se construyera un edificio de 20 pisos o 10 pisos en tiempos antiguos, se cargaba una lata y se subía los pisos y concluido el trabajo se celebraba el llenado de techo de manera anecdótica, se tomaba y se embriagaban porque todo era una aventura. Todo el barrio estaba pendiente de la obra ahora no, viene una manguera, lo llena y se acabó. Así es como esto todo va evolucionado positivamente, la tecnología va reemplazando a la fuerza física, en consecuencia los directores y productores tienen otras metas y otros objetivos.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cómo ve las producciones de antes, cómo los planificaban, cómo los manejaban ahora, hay diferencias?

Definitivo, definitivo. Había tanta ignorancia antiguamente a lo que a producción se refiere, se botaba la plata, se regalaba la plata. Había plata para todo, estamos hablando de 1965 para adelante, porque habían descubierto que la mina de oro era la publicidad, entonces los Delgado Parker del canal 5 y los del canal 4, descubrieron que la mina de oro estaba allí.

Toda la torta que había se la comienzan a repartir entre dos, entonces que pasaba, había mucho dinero, se gastaba sin criterio de producción, no se planificaba. “Necesitamos una cama, cómprese”, también existían los canjes, se compraba la mejor araña, se compraba el mejor dormitorio. No había un criterio de producción técnico, hagamos un presupuesto, cuanto va costar esto.

Las sábanas de grabación eran unos papeles enormes donde se hacían tales tomas, pero no te decían cuanto costaban. Era una sábana de grabación tremenda hecha sin ningún criterio técnico, se hacía esta toma, esta otra, pero cuando venía la hora de los pagos el canal ponía la plata. Todo eso iba muy bien, incluso hasta los ochentaitantos, en los 90 los Crusillat que entran a América Televisión quienes también regalaban la plata hasta que la torta comienza a repartirse ya no sólo entre dos sino entre tres, cuatro y cinco al punto que se vieron obligados hacer un presupuesto. Nadie se sale del presupuesto y eso me parece muy bien porque las producciones tienen que presupuestarse, tienes que hacerlo con criterio, no se ha variado mucho en ese sentido.

¿Consideras que ahora está mejor organizado y planificado que antes?

Definitivamente, definitivamente, tanto en el aspecto económico como en el aspecto financiero está mucho mejor planificado. Pienso

Raúl Hernán Araujo Román

que ahora la producción está mucho mejor organizada, hay un planteamiento equitativo del manejo del dinero. No es responsabilidad de uno solo sino de un grupo, por ejemplo yo trabajo en América Televisión y me peleo con los gerentes durante tres meses para hacer un presupuesto que tengo que respetarlo. Respetarlo, ya no hay el gasto para el libre albedrío del productor. Eso me parece positivo porque hay un viejo dicho que dice que la hija del rey no solo tiene que ser honrada sino parecerlo. No debe quedar dudas sobre la honestidad del productor porque se puede pensar que lucra con el dinero. Es muy difícil cargar con ese problema, lo he tenido y lo he soportado. Esto de los presupuestos me parece excelente porque se tiene que justificar todos tus gastos con factura.

¿Según su parecer porqué los productores tienden a estar más en los estudios y no en los controles? Esto da lugar a que interfieran, en muchos casos, con el trabajo del personal que se encuentra en este lugar y motiva, según he podido comprobar, fricciones y gritos.

Yo pienso que es metodología de trabajo. Un productor puede tener una metodología de trabajo diferente a la otra, a lo mejor es eficaz y la mía puede ser deficiente no lo sé, pero el hecho es que donde me pongan una producción de televisión tengo que hacer algo que está al servicio del público. Mi criterio tiene que congeniar con el del público mas no con el del productor o director, pero para eso se conversa: “Yo creo que este noticiero no debe tener sangre y aquí me estás poniendo sangre”. Ese tipo de discusiones siempre va a haber.

Un error que siempre cometía al principio, cuando dirigía y producía a veces me quedaba en el estudio y me iba a los controles, entonces no sabía cómo estaba saliendo el programa, eso se me quitó con la experiencia, pasé a los controles y miraba, nunca dirigía por otro lado. No, hay que hacerlo de nuevo porque no puede ser cualquier cosa,

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

pero nunca me he permitido ni de muchacho ser vehemente: “Oye eso está mal, poncha esto, poncha el otro”.

¿Qué es la producción para Ud ?

Con las experiencias que he tenido, puedo decir que el equipo de producción tiene que estar conformada por gente enterada en televisión. No puede ser improvisada, quiero decir con esto que prefiero que sean de escuela aunque no tengan experiencia, porque hay gente que viene sin experiencia y sin escuela, porque es sobrino del gerente y hay que ponerlos en producción.

En segundo lugar tienen que ser cultos, tienen que prepararse. En este sentido me jacto de mi equipo de producción con el que vengo trabajando desde el año 1997 donde la norma de conducta es leer y estar al tanto de lo que ocurre en su sector.

El director de fotografía tiene que estar a la vanguardia de todo lo que es la fotografía, como ha evolucionado la luz, que color, que tipo de cámaras hay, lo mismo ocurre con el director de arte que tiene que estar al día con lo último de los colores, que pintura está de moda, que encuadres se deben hacer, que tipo de elementos se deben hacer. El utilero tiene que saber documentarse. Siempre pongo como ejemplo lo siguiente, si en una casa pituca me ponen un cenicero de barro, “agarro y lo mato”. Me tienen que poner un cenicero de murano o metal. El utilero tiene que estar enterado para esto, tiene que tener cultura. Siempre les he dicho: “No se encasillen, busca otra cosa, anda escalando, no te encasilles en esto”.

¿No me ha dado un concepto de producción, qué es producción?

Es difícil porque los conceptos resultan subjetivos. Producción es la ejecución pragmática de algo que se ha formado intelectualmente, es algo que lo tienes conceptualizado a través de los diversos tipos de televi-

Raúl Hernán Araujo Román

sión que existen. El tipo de televisión como te he dicho, tenemos el tipo de espectáculo donde no puedes intervenir en la realización, llámese fútbol y voleibol, entre otros deportes, donde no puedes decir repitan esa toma o vuelvan hacer esa jugada.

Otro tipo como programas concurso donde la creatividad está llevada a través de dos elementos fundamentales: el ritmo, la novedad o sorpresa. Todos los programas que tengan este tipo tienen que tener ritmo, alguna novedad o sorpresa que nos saque de la rutina porque en cuanto tú comienzas a repetir todas las semanas la tercera nadie te ve.

Tenemos otro tipo que es el creativo o el de ficción donde la producción es mucho más académica, aquí se cumplen los requisitos fundamentales de planteamiento y planificación y todos los pasos hasta llegar a la ejecución, todo eso está basado en un proceso mental y hay que ponerlo en práctica a través de las posibilidades que te da el lente productor. Puedo tener mucha imaginación pero cuando veo que no hay el dinero para ponerlo en práctica tengo que ir reduciendo esa capacidad. En resumen, producción es la puesta en práctica de una actividad intelectual que va en beneficio o diversión del público televidente.

¿Cuando ha viajado al extranjero ha logrado ver alguna diferencia en la producción de esos países con relación a la nuestra?

El cambio que a mí no me gusta, te lo digo sinceramente a pesar de que me lo digan, es la televisión argentina. Para mí es muy chabacana, muy llevada a la improvisación, tengo un pésimo concepto de las realizaciones, gastan mucho dinero porque su mercado es mucho más grande que el nuestro, lógicamente. Entonces se han acostumbrado a ese tipo de televisión, muy agresivo, muy procaz, donde no sé si la grosería forme parte de su léxico común, no les molesta cualquier impropiedad que se lance al aire y cuando te hablo de impropiedad no solamente te hablo de impropiedad verbal sino impropiedad de imágenes.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Por ejemplo, cuando una chica se agacha te ponen un primerísimo plano de glúteos, esto aquí resultaría agresivo, además, querer transmitir al público el supuesto resultado de cómo lo están recibiendo en sus casas este impropio con gritos y carcajadas falsas a mí me resulta chocante. Yo no lo haría, no lo he hecho nunca, me suena como tirado de los pelos. También, la televisión argentina se ha vuelto muy caudillista, es una persona y a su alrededor todo el mundo, es el caso de Maradona que tuvo una producción espectacular, lo mismo pasa con Moira Casán y con el programa de Tinelli.

¿Los programas como los de Magaly, o ahora Peluchin, Metiche como los llaman y otros, son parte de ese estilo, porque gusta la chismosería?

No estoy contra el chisme, fíjate el chisme es un mal limeño. Chisme es una cosa pero meterse en la vida privada de la gente es otra cosa. Puedo comentar: “Oye a mí me parece que él se está viviendo con el otro”, ese es un chisme, pero si voy y te meto una cámara para seguirte todo el día y le pago a una prostituta para que te acuestes, eso se llama inventar. Buscarte por todo sitio para que te sigan las cámaras, eso es un atentado contra una de las libertades fundamentales que es la privacidad y el libre tránsito. No se puede argumentar que somos gente conocida y por lo tanto es noticia, perdóname pero eso no es valedero.

¿Cree que nuestra televisión reconoce debidamente a la gente que trabaja en el medio?

La inversión de dinero, sobre todo en los canales donde los dueños no son los que manejan la plata, resulta que a cada rato tienen que dar cuenta. Antes, como te decía, se derrochaba el dinero, porque venía el dueño y decía: “Páguese, páguese”. Ahora no. Hay juntas como la llamada junta administradora, ya no es el dueño del canal el que hace y deshace el dinero, hay empleados eficientes, entre comillas, que tratan

Raúl Hernán Araujo Román

de ahorrarle la plata a la empresa en forma mezquina como si fuera dinero de ellos. Dicen para que van a comprar si con esto está saliendo bien. Son mediocres porque se fijan en todo, se cumplió, se vio los goles y se acabó. Mira, mejor compramos esto que es más barato y nos libramos. Con este tipo de pensamiento las producciones, en cuanto a tecnología, se han quedado.

Te doy un claro ejemplo con el programa de Gisela. Cuando le vendieron la franquicia le exigieron cierto tipo de cámara, trajeron cámaras de última generación pero resulta que los camarógrafos de aquí no estaban preparados para esto. Tuvieron que traer a una persona para que los capacitara, eso marca la diferencia de otro tipo de televisión que sí invierte en la tecnología. Para ponerte un ejemplo, la HD Alta Definición tiene un ciclo de cámara que te cuesta 30 mil, 40 mil dólares, 60 mil hasta un millón y medio de dólares.

Este tipo de cámara recibe un tratamiento especialísimo, generalmente lo usan para cine, entonces para llegar por lo menos a la mitad de esto va a pasar mucho tiempo y mucha inversión. Hay que tomar en cuenta que el mercado peruano no da para grandes inversiones de ese tipo, los argentinos sí pueden darse ese lujo, tienen casi 110 millones de habitantes, igual sucede con los brasileños. Chile también, pero Chile más por su capacidad económica que por su población, su producto bruto interno es enorme, hay dinero que tienen que invertir, por eso pueden darse ese lujo, pero nosotros no tenemos igual capacidad pero dentro de las limitaciones hay que progresar.

Perdóname que me eche flores, tuve que luchar mucho con la gerencia con respecto a eso, exigí que me traigan un equipo de primer nivel. Tenemos digitales, las mejores que hay, las que han sido destinadas para "Así es la Vida". Trajeron seis cámaras, al final me robaron uno y se quedó en cinco. Para la HD también estoy exigiendo que me traigan equipos de primerísimo nivel, no de 60 mil dólares, por lo menos

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

quiero de 100 mil, comparando, no se puede comprar una lavadora para lavar cinco kilitos de ropa sino una de al menos de doce kilos.

En un canal de televisión no puedo hacer televisión para mi casa, ustedes me están comprando camaritas para televisión de mi casa, no, hay que tener criterio para eso.

¿Consideraciones económicas para el grupo que trabaja?

En América Televisión los productores de ficción querían ganar lo mismo que los productores de noticiero, son cosas diferentes, a lo mejor un productor de fútbol puede ganar mucho más plata que otro porque es un capo, es un capo haciendo fútbol, pero no es lo mismo. Te refiero un caso, un día estábamos en plena grabación y se presentó una emergencia, querían sacar a mi productor de ficción para que ponche fútbol, él no sabía nada de fútbol, pero insistieron que era productor, les respondí que no sabe nada, no entiende nada de fútbol. Cada uno en su sitio, no se debe confundir una cosa con la otra.

¿Cree que en la televisión actual hay desorden, que la educación y el trato se ha perdido?

Tienes razón, pero por un argumento que dije anteriormente, esto se debe a cuando entran mediocres a la televisión que todo lo suplantán con gritos, por eso te decía que aquí en la televisión debe ingresar gente que haya estudiado y se haya preparado, sepa cuáles son las normas de conducta y sobre todo respetar las jerarquías porque si no se vuelve un solo de gritos y hay desorden. Cuando no tienen formación, y por allí pasa el gerente gritan más y más. “Este está loco o lo hace para lucirse”. Eso se llama mediocridad.

¿Cuándo está en función de director cómo concilia lo escénico con lo visual?

Te digo que tengo un concepto muy especial, al primero que convido que trabaje para la cámara es al actor. Le digo no es que vayas a mirar la cámara sino que tú sepas lo que está al costado tuyo, que te des cuenta, eso me da la facilidad o al director de cámara de que sepa lo que estoy ponchando y entonces está trabajando para mi cámara. Eso se logra con actores de mucho recorrido, caso Adolfo Chuman, Mónica Sánchez o Irma Mauri, entre otros, que con la oreja miran y se produce una comunión entre director e imagen. Eso se logra con actores de experiencia.

¿Cómo diseña la parte escénica?

Generalmente se busca hacer movimientos como si fuera teatro, eso es un error perdible en la televisión, los movimientos de los actores están llevados más a que las cámaras se adecuen a los movimientos a que el actor se adecue a los movimientos. Quiero decir con esto cual es el objetivo de esta escena, el objetivo es matar por ejemplo, tengo que buscar la tensión para que se vaya dando la situación y mover a los actores, ponerlos de espaldas muy cerca de las cámaras, porque quiero que cuando voltee se le vean los ojos vidriosos y por detrás aparezca la víctima en tercer plano, entonces voy jugando con esas imágenes de trasfondo para no quitar esa sensación de asesinato, de crimen o lo que fuere.

Si fuera una comedia, vamos a ponerla al revés. Mi foco está bien atrás con el que va a realizar la travesura y en primerísimo plano el que va a ser la víctima, hay que buscarle de tal manera que todo el mundo diga: “Ahorita le cae, ahorita le pasa algo”. No hay que trabajar en función a las tres dimensiones que tiene el teatro sino en función a lo que el público quiere ver.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Entonces, el trabajo del espacio y tiempo que le das al espectador, es el espacio visual que te da la toma?

Definitivamente, por eso te decía que es importante que el actor sepa que esa intuición que debe tener, que está en el aire. Tú juegas con esa posibilidad y las cámaras dan mucha facilidad ahora, enfoque, desenfoco, puedes meterte por delante de él, nunca romper el hilo de la tensión que es muy importante. En cuanto haces una tensión y ponchas otra cosa como que te pierdes la continuidad.

¿Se considera más director escénico o productor de televisión?

Ahora definitivamente productor de televisión.

¿Lo escénico lo ha dejado de lado, a que se debe?

Primero lo he delegado, eso para mí es importante delegar en los directores de cámara, directores de televisión que tengo ahora y que ellos se encarguen de la cuestión artística. Extraño, lo extraño pero el concepto moderno de productor te quita mucho tiempo, ver todo desde producción en cuanto a publicidad, animación, musicalización, ver el producto final, viendo que los libretistas hagan lo que uno quiere, vestuario, locación. Antes cuando uno estaba como director es como si le hubieses empujado la pelota a otro. La producción me tiene absorbido totalmente.

Finalmente ¿qué es un libreto y qué es un guión?

El guión es más técnico definitivamente, el libreto es la copia de algo, por ejemplo hasta hace muy poco cuando trabajaba en Risas y Salsa a mí no me daban un guión, me daban un libreto porque no tenía acotaciones y situaciones, pero no me decían oye tiene que ser de noche, está pauteado así, se apaga la luz, entra un haz, cruza un policía, no decía nada de eso, escribían casi en el momento.

Raúl Hernán Araujo Román

Sin embargo hoy en la mayoría de programas ya no se hacen libretos sino pautas, ¿qué le parece?

Es un error, eso es un error. Eso lleva a la improvisación, el criollismo llevado a la televisión.

En pocos años debe cumplirse el apagón analógico e ingresar a la era digital, pero ya lo estamos viviendo, de alguna manera, ¿qué cambios en luces, escenografía, vestuario, maquillaje, etc.?

En realidad lo he estado buscando, más que para mí para las personas que se ven involucradas en esto, es el caso de los directores de cámara, los directores de fotografía y el director de arte para su capacitación. Si mi presencia va a quitar el puesto a alguien que lo va utilizar más adelante, sería un poco egoísta de mi parte, prefiero que los cupos sean tomados por estas personas.

Los años te enseñan, yo tengo para unos años más en la televisión y me iré a mis cuarteles de invierno, en cambio ellos son jóvenes y necesitan proyectarse. Entonces el apagón analógico y la alta definición ni se va a sentir porque nos vamos a adelantar a esa época con tanta velocidad que los horarios más humildes van estar al día con la tecnología.

¿Pero desde el punto de vista de la producción como se va a ver asuntos como la escenografía, etc.?

Nosotros mandamos a Colombia personal de producción de televisión, asimismo vino gente invitada por nosotros para eso, por ejemplo nos han dicho que el abuso de color verde es terrible y que los rojos deben desaparecer, nos han dado una serie de pautas que estamos aplicando ya. No es que Efraín Aguilar vaya a ser un erudito en eso, para eso hay personas que han viajado para aprender.

¿Tiene alguna anécdota del trabajo?

Tengo tantas. Una anécdota de producción, yo siempre he sido

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

bien vertical en mis decisiones, uno de las primeras es autonomía e independencia, yo siempre soy autónomo e independiente. Cuando hice mi contrato con Ernesto Schutz, me dijo: “Te he llamado a ti Efraín porque me han hablado muy bien de ti, sabes de televisión y te voy a entregar para que me hagas este tipo de trabajo, yo solo sé fabricar papel higiénico”. Y una vez cuando ya estábamos haciendo Taxista Ra Ra, entra y justo se pone atrás mío pero abajo en el escenario no en el switcher y entonces agarra y me dijo delante de los actores todavía: “Efraín yo creo que esto debe ir así” y volteo y le dije así: “Oye tú eres fabricante de papel higiénico que haces aquí”. Eso me permitía mi condición.

¿Qué le aconseja a los jóvenes que desean ingresar a este mundo, a este universo?

Este es un mundo lindo, maravilloso, el más cruel que en otras profesiones, la capacidad selectiva de la televisión es muy cruel, a veces no todos los que somos mejores llegamos a tener los altos puestos, a veces los que somos mediocres como estudiantes se nos prende la lamparita y resultamos brillantes en la televisión, por lo tanto la recomendación que les podría dar a todos ellos es que ésta es una carrera donde todos parten iguales y de aquí para adelante está la libertad de su preparación, depende de cada uno de ellos el no anquilosarse y encontrarse con realidades que la teoría no nos da y saber adecuarse para eso con la astucia que debe tener, imponer o aplicar lo que uno ha aprendido.

No es que lo que uno haya aprendido se tiene que olvidar no, cuando uno comienza a tener poder, capacidad de decisión, comenzar a aplicar lo que uno ha aprendido porque uno se va a encontrar con vicios que si uno respondiera a eso en un examen en cualquier institución me jalarían definitivamente. Tienen que tener criterio para poner en práctica su aprendizaje y toda la creatividad posible.

Siempre he dicho a mis alumnos cuando sientan una actitud creativa, dejen de ser ustedes mismo, conviértanse en algo diferente,

Raúl Hernán Araujo Román

transfórmense y no tengan miedo a fracasar o a ser el ridículo, no tengan miedo, eso es lo primordial, caerse para levantarse y correr y eso se lo digo con conocimiento de causa porque tengo varios ejemplos dentro de mis trabajadores amigos que se han caído y han sabido levantarse. Todos los que trabajan conmigo son estudiantes de la de Lima, la de San Martín, la de San Marcos y entonces amen esta profesión porque sino la aman, eso es importante y si tienen vocación y la aman con toda seguridad que van a encontrar un derrotero en la televisión que va a ser un buen sustento de la vida.

¿Alguna otra cosa que quiera decir?

Sí, la vida no es un plano, no es una llanura, la vida es como los accidentes geográficos, hay riachuelos, lagunas, quebradas y montañas difíciles de escalar, en algunos de esos sitios vamos a aterrizar. La televisión no es precisamente una laguna, es una montaña difícil de escalar.

ENRIQUE VICTORIA FERNÁNDEZ

Un actor con una trayectoria muy amplia y fructífera, muy reconocido en el teatro, la televisión y el cine. Dentro de esa experiencia podemos destacar su participación como productor y responsable de la producción en el canal del estado en sus inicios.

Sabemos que ha sido actor pero también ocupó la jefatura de producción en el canal 7 desde sus inicios, ¿nos puede contar esa faceta?

Ingresé al canal 7 como jefe de producción durante el gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado. Permanecí ahí durante seis años y me retiré cuando pretendieron exigirme que dejara mi profesión de actor para que continuara en el cargo.

¿Cuál es su formación académica?

Me hice en la práctica en Venezuela cuando llegué a ese país integrando un elenco de actores, ahí aprendí a escribir libretos y guiones para telenovelas, unitarios y obras de teatro. Llegué a ser director de televisión en circunstancias inesperadas cuando el programa “A Reír”, del cual era director de actores, se quedó sin director de cámaras y me vi en la necesidad de asumir el cargo de emergencia aunque para mí no era desconocido porque muchas veces acompañaba a los directores en el switcher. Posteriormente los dueños del canal decidieron que continuara desempeñando esta función.

Cuando regresé al Perú, entre 1968 y 1969 en ese entonces Fernando Samillán, gerente del canal 7, me llamó para trabajar como jefe de producción y dirigir cámaras. Más adelante asumí también la subdirección del canal y como tal tenía la responsabilidad de encargarme de cubrir las giras a provincias del general Juan Velasco Alvarado, presidente del gobierno militar.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Cómo se hacían los programas en esos tiempos?

Se hacían tal como se hacen hoy, eso no ha cambiado en la televisión. Lo que ha cambiado es en otros aspectos como por ejemplo los ensayos. Antes el director de actores ensayaba con el elenco cuando se trataba de un teleteatro o el director musical con los cantantes o músicos cuando el programa era musical. Se realizaba un ensayo en seco y luego uno que era general. De este modo el programa salía al aire sin problemas.

¿En el Canal Siete había un director técnico que switcheara y otro director que se encargaba del diseño del programa?

Eso se hacía con “La Comedia Peruana” programa que lo producía y escribía. Obviamente era el director general y tenía un director de cámaras que se encargaba de switchear. En otros programas de teleteatro también se hacía lo mismo. Puse en práctica lo que aprendí en Venezuela, Colombia y Cuba.

¿Aquí no se impuso mucho esa modalidad porque finalmente era el director quien decía todo?

Efectivamente, pero eso trajo consigo problemas porque obviamente un director de cámaras tenía sus ideas de cómo hacer un encuadre o un enfoque pero el director de actores, cuando se trataba de teleteatros, tenía otra concepción con respecto a los actores. Pedía por ejemplo una toma en silencio como expresión del actor o actriz y como al director de cámaras le parecía demasiado largo, cortaba la toma cuando faltaba un gesto. Entonces todo se iba al tacho.

¿Qué puede decir sobre el director integral como Martín Clutet y Carlos Barrios Porras que hacían telenovelas en aquella época?

Ellos tenían su propio storyboard, sabían en qué momento, porqué y

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

cuándo había que hacer y sacar la cámara para enfocar al actor, hacer otra escena o cuando hacer o no una disolvenca.

Con la llegada a Panamericana de Martín Clutet se corrigió una situación que no andaba bien debido a que los directores de cámara asumieron la tarea de los directores integrales y no sabían manejar a los actores. Ante ello los Delgado Parker tuvieron que recurrir a Clutet. Posteriormente a Pepe Vilar, Roca Rey y a mí para la misma tarea.

¿Qué es un productor y un director de televisión para Ud.?

El productor, de acuerdo a la nomenclatura internacional, es el que reúne todos los elementos necesarios para poner en marcha un programa. Alguien puede tener una idea, se la propone y si le parece bien la acoge y empieza a buscar todo lo necesario para realizarlo. Por ejemplo, si es un ballet, obviamente este tipo de programa conlleva un coreógrafo, vestuario, orquesta e instrumentación. También cantantes y libretista para que escriba los sketches si es que los hay y humoristas si son necesarios.

En lo que respecta al director este forma parte de la planilla técnica que es contratada por el productor.

¿El director para usted debe tener capacidad visual y tratamiento para realizar un programa?

Evidentemente, para ello voy a referirme a un caso concreto que sucedió en el canal 5 con Tania Libertad cuya emotividad y expresividad en sus canciones no fueron bien explotadas por los directores que sólo empleaban los medios planos o plano americano como para cualquier cantante sin cerrarse en el rostro, ojos y labios de ella mientras cantaba.

Todo eso cambió cuando fue contratada por el canal 7. La situamos en un practicable redondo de quince o veinte centímetros de alto, la iluminamos con claros oscuros y empezamos a trabajar con las cámaras alrededor de ella. Fuimos haciendo planos de su rostro y toda

Raúl Hernán Araujo Román

la canción la hicimos así. Esto permitió que los televidentes la vieran más expresiva en sus interpretaciones.

Lo mismo ocurre en el fútbol o en cualquier deporte, donde el director debe tener una concepción visual para saber como transmitir el partido, saber cuando cerrarse y cuando abrir la cámara. Por ejemplo, sabemos que Paolo Guerrero es un jugador habilidoso con la bola, en este caso el director debe estar atento a sus pies para poncharlo cuando dispara la pelota.

En el ballet igual, los directores únicamente enfocan a los bailarines de la cintura para arriba cuando lo más importante son los pies. Como observamos, el director debe tener una concepción visual de lo que quiere hacer en la realización de un programa.

¿Hay diferencia entre el trabajo de los directores y productores de esa época con los de hoy?

Creo que eran más personales los directores de antes. Cada uno tenía un estilo muy particular como el caso de un director venezolano que vino a trabajar a Panamericana cuya toma preferida era cuando tenía a un actor en escena, no le importaba mostrar la nuca de éste mientras la cámara giraba para ver un primer plano por encima del hombro del interlocutor, y seguía girando hasta encontrarse con la expresión de su actor. Tenía sentido y una importancia grande para el suspenso.

Por el contrario, ahora los directores de cámara, a menos que sean de cine y vayan a la televisión, no aprovechan ese tipo de cosas, no aprovechan ese gesto: el silencio. Son más rápidos, ponchan y ponchan y pierden lo que significa la expresión del intérprete.

¿A qué se debe la falencia de creatividad?

Al parecer la crisis se produjo con el gobierno militar y se hizo más

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

evidente cuando los medios de comunicación que, fueron tomados por los militares, retornaron a sus propietarios. En el caso de los canales 4 y 5, los señores Nicanor Gonzáles, Antonio Umbert y los Delgado Parker se encontraron con una papa caliente y no sabían qué hacer. La tiraban de mano en mano para no quemarse y la entregaron a gente sin mayor preparación y capacidad creativa. Desde ese momento la televisión peruana se mediocrizó.

¿No será también porque no tenemos un público exigente?

No es exigente porque lo hemos animalizado.

¿Cree que si cambiamos el formato y estilo de los programas el público lo aceptaría?

Naturalmente que sí. El público tiene una capacidad intelectual que no tienen los productores de televisión. Los actuales productores son “burros” al lado de cualquier persona del pueblo, mucho dirán porque se embrutece a la gente: “Obviamente tanto darle droga a un individuo termina por ser drogadicto”. Lo que pasa es que hay cobardía en los directivos de la televisión, no creo que estén atesorando pues no vaya a registrarse otra revolución como la de los militares.

¿Cree que uno de los pretextos que ponen estos directivos es el rating?

Ese es el gran pretexto de todos: el rating, pero el rating se hace para muestra, veamos qué pasó con “Plaza Sésamo” que es un programa para niños y que se exporta a todo el mundo en distintos idiomas. Se inició en Estados Unidos y nadie le “daba pelota”, pero poco a poco fue creciendo. Empezó con un rating muy bajo que si hubiese estado aquí lo habrían retirado de la programación inmediatamente, sin embargo los productores perseveraron convirtiéndose en un ejemplo.

Raúl Hernán Araujo Román

En México otro caso fue con el señor “Ramones” cuyo programa fue exitoso, pese a que empezó con poca sintonía porque escucharlo a él solo hablando durante una hora no parecía bueno, pero insistió y con el apoyo de los que manejaban el canal mexicano, el programa fue levantando su sintonía hasta convertirse en el más visto de la televisión de ese país.

¿Antes había rating?

Sí se hablaba de rating y se medía porque hubo un programa de detectives en el Canal 5 que lo hacía el susodicho, lo sacaron del aire porque los libretos eran tan malos que fracasó. También hubo otro programa de concurso de belleza que por malo tuvo que salir de programación.

Pese a estos hechos a Genaro Delgado Parker no se le puede negar que fue un gran empresario y productor. Muy hábil en los negocios y muy amante de la televisión, gracias a él la televisión peruana llegó, en aquel entonces, a un gran nivel. Lima se convirtió en una pequeña Hollywood, venía gente de Argentina, México, Chile y Uruguay. Todos se congregaban en la televisión peruana sobre todo en el Canal 5.

Muy poco aprovechó el canal 4 de este auge porque los señores Nicanor Gonzáles y Antonio Umbert se encerraron en sus ideas anticuadas y no se abrieron a la modernidad.

Antes los programas usaban libretos, hoy únicamente utilizan una pauta, ¿qué opina al respecto?

El libreto permite al conductor desenvolverse bien en el programa, no importa que no lo aprenda de memoria para eso tiene la idea o la ayuda de telepromter. Todo lo contrario ocurre con la pauta que se encuentra sometida a la capacidad del conductor. Si este señor no está suficientemente preparado o imbuido de lo que va a hacer, el programa se convierte en algo monótono.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Esto ha generado en nuestra televisión un lenguaje informal?

Es absolutamente informal ¿Porqué tenemos que ser tan chabacanos? Los conductores se presentan con ropa tan informal y no saben usar el lenguaje. Esta informalidad se da en todo sentido, ahora cualquiera es conductor. La televisión peruana ha apostado por la gente joven sin experiencia. Todo lo contrario ocurre en otros países como en España donde encuentras a señoras y señores de 35 o 40 años con mucha experiencia y conocimiento que la juventud no los tiene. En esto le falta madurez a la televisión peruana.

La producción en nuestra televisión se ha improvisado y se confunde producir con espontaneidad, ¿cuál es su parecer?

La espontaneidad está en el conductor, el conductor es el que debe ser espontáneo, pero el hecho que sea espontáneo no es que sea ignorante, debe ser una persona culta y desgraciadamente la juventud de hoy no la tiene.

Por otra parte, el ensayo es fundamental en la televisión como lo es en el cine, no es cuestión de dejar que hagan lo que sea. Es lamentable que en la actualidad nuestros jóvenes se sientan con las piernas abiertas en actitud desfachatada. ¿Eso enseña nuestra televisión? La televisión tienen que enseñar a sentarse correctamente. Sería bueno que nuestros conductores tomen lecciones para corregirse.

¿Cómo exigir a los propietarios de los canales que deben cumplir con los objetivos de culturizar y educar, el Estado lo podría hacer?

Los dueños o llamados también telecaster se sentirían atacados y se escudarían en un supuesto atentado contra la libertad de expresión. Hasta podrían recurrir a los tribunales internacionales u organizaciones como la Sociedad Internacional de Prensa.

Raúl Hernán Araujo Román

Lo que se tendrían que hacer es que el propio público televidente proteste de manera masiva, tipo manifestaciones en las puertas de los canales. Sólo así podría haber un cambio, pero también tenemos la Sociedad de Anunciantes que debería poner su parte.

¿Los programas de antes eran más profesionales que los de hoy?

Creo que antes éramos más profesionales.

¿Cuál es la diferencia?

Es que ahora se ha estandarizado todo, cualquiera llega a la televisión. Antes era muy difícil, se tenía que saber. En esa época se iba del teatro a la televisión, lo que indicaba que ya teníamos una formación. Lo único que se tenía que hacer es suavizar gestos y tonos. Hoy sucede todo lo contrario, de la televisión se pasa al teatro y como resultado tenemos un montón de actorcitos y actricillas que no sirven para nada.

Creo que en la televisión debe registrarse un cambio, los antiguos profesionales deben dictar cátedra y enseñar a los jóvenes. No debe haber casos, que se han visto, que ayudantes de cables han pasado a dirigir programas. ¿Cómo llegaron allí? ¿Por dónde pasaron? ¿Cuándo fueron coordinadores?, que es el primer paso al ascenso a otros cargos ¿Cuándo fueron ayudantes de cámara o ayudantes de sonido, para llegar al switcher?

¿Se debería formar una agremiación para elevar el nivel profesional?

Lo que tiene que hacerse es crear una colegiatura como lo hay para todos los profesionales, por ejemplo, no puedes ser ingeniero si no has estudiado y pasado por una universidad. Si no tienes título no puedes ejercer la profesión. Tiene que llegar un momento en que hay que profesionalizar a todos los que trabajan en la televisión.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Cuáles son las condiciones que deben tener un director y un productor?

Primero que nada, el productor debe tener una amplia cultura para saber que es lo que va a producir. Por ejemplo, si se va producir un programa de cocina tiene que conocer el tema y ser conducido por un cheff. No se debe improvisar.

El director también tiene que estar imbuido de lo mismo, por ejemplo si el cheff está haciendo una mezcla para preparar un plato, no puede meterle la cámara a la cara. Lo que interesa es lo que está cocinando y cómo lo hace.

En estos casos es importante contar con un libreto porque no se puede dejar a la capacidad de creación del conductor debido a que muchos de ellos no están suficientemente preparados para llevar adelante un programa.

¿Porqué no hay libreto, es que no hay libretistas?

Por facilismo, no se quiere pagar a un libretista y se recurre a un fulano a quien se le entrega una pauta y se le dice: “Has esto y salta de un lado a otro”.

¿Cuál es la diferencia entre un guión y un libreto, teniendo en cuenta que también tenemos un guión literario y un guión técnico?

Guión proviene de la palabra guía, conducción. El guión me dice por donde voy a ir mientras que el libreto me indica qué es lo que voy a encontrar y qué es lo que tengo que salvar y cómo lo tengo que salvar, esa es la diferencia.

El libreto me da un texto, me indica todo, por ejemplo si voy hacia una vidriera, hasta el fondo, la cámara tiene que seguir al personaje.

Raúl Hernán Araujo Román

El guión me da simplemente pautas con respecto a la vidriera, pero cuándo se va a la vidriera eso lo decide el libreto.

El guión técnico te señala qué lente se va a usar, qué plano o qué toma, si voy a hacer un zoom o voy a hacer un tilt up.

¿Tiene alguna anécdota?

Siendo director fuimos a una gira por el sur con el presidente Juan Velasco Alvarado, sucede que nuestra móvil no pudo ir a Tacna para esperar la llegada del general en el aeropuerto. En vista de que no se pudo embarcar al camarógrafo en el avión presidencial, logré meterlo en la cabina del piloto del avión que salía antes con una cámara portátil y le dije: “Como vas a llegar dos horas antes que el presidente, te vas al canal y pides un coaxial desde el aeropuerto hasta el canal”. Pero el camarógrafo fue más hábil y convenció a los miembros de seguridad de Velasco para subir al carro presidencial, pretextando que su cámara no tenía buen lente.

¿Un mensaje para la juventud?

Deben estudiar mucho y de alguna manera exigir la promulgación de una ley que profesionalice los cargos y puestos de la televisión y crear un colegio de profesionales.

LUCILA VALENTE RODRÍGUEZ

Con un sentido homenaje a una amiga y compañera de labores en el canal 7 y como una de las primeras productoras en este medio, que nos dejó en el 2016, La señora Lucila Valente Rodríguez productora de televisión en el canal del Estado, con amplia experiencia en contenidos de producciones educativas, culturales y de entretenimiento nos ilustra sobre el rol de un productor en tiempos que la tecnología era más limitada pero aún en estos tiempos de adelantos técnicos la importancia de producir siempre será la misma como la organización, la disciplina y respeto, así lo testimonia.

¿Cómo se inició en la especialidad de producción?

Soy actriz, pero me inicié en la televisión en el año 1969 cuando me llamaron para participar en el programa “La Comedia Peruana”, producida por Enrique Victoria, ya desde ese momento me comenzó a gustar este mundo y es así como comencé a ingresar a lo que es la producción con pequeños programas. Para ello ya tenía un poco de preparación pues había estudiado en el Instituto Nacional de Arte Dramático donde se llevaba casi todos las especialidades del arte, la improvisación y la actuación.

Junto con mis compañeros del instituto realizamos un programa para niños llamado “Fantasía Infantil”, elaborando nuestros propios guiones para los cuentos donde mezclábamos la actuación, la pantomima y los títeres. Como ya le había tomado gusto a este nuevo trabajo, comencé a prepararme para participar en la producción de los programas del Instituto Nacional de Teleeducación, entre ellos “Pasito a Paso”.

Luego vino “La Cámara Negra” donde trabajé con Maruja García Naranjo, Carla Naranjo y con la dirección de José Luis Chong. Como ya fui tomando experiencia tuve la osadía de no sólo producir sino también hacerme cargo de la dirección artística de Un Cuento de

Raúl Hernán Araujo Román

Navidad donde hice la adaptación de una obra de teatro.

¿Cuál es su formación académica?

Seguí cursos de dirección y producción a cargo del desaparecido cineasta nacional Armando Robles Godoy. También, en la época del gobierno militar, recibí capacitación en producción y dirección de televisión a través del Sistema Nacional de Comunicación Social. Después tuve la suerte de viajar al Japón para hacer un curso de producción, libretaje y televisión educativa en el año 1985. Asimismo he seguido cursos de dirección e implementación artística.

¿Qué es un productor de televisión y qué condiciones debe tener?

Pueden ser intuitivos, pero primordialmente deben tener preparación y formación para la creatividad. El productor debe tener las ideas muy claras para visualizar muy bien que es lo que quiere, llevarlo al papel y luego desarrollar la idea que tiene en mente.

Es preciso que tenga muy claro el objetivo del programa, debe buscar antecedentes y justificaciones. Para mí el productor debe tener cualidades humanas como el criterio y el tacto. Tacto para llevar las cosas como debe ser y el criterio para tomarlas y desarrollar la producción.

También tiene que conocer de organización y planificación y ser un facilitador de las cosas porque sino planifica no tiene su pre ni su post, mejor dicho, no llegaría al post sino tiene su pre. En una palabra no podrá producir.

¿En algunos canales toman como productores a personas poco preparadas, de quien es la responsabilidad?

La responsabilidad es de quienes administran estos medios televisivos con el afán de ahorrarle tiempo y dinero a la empresa. Toman a gente que haga rápido las cosas sin reparar en el contenido de los programas.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Por ejemplo, encontramos en un programa familiar a un personaje que podría estar ofendiendo al sexo femenino o quizás provocando un malestar en la familia y a sus hijos. No estoy en contra de estas personas, pero se está perdiendo el respeto. Se prefiere hacer este tipo de cosas, que vendan, antes que una buena producción.

Lamentablemente, a veces se prefiere poner a personas fácilmente manejables, pero un productor que realmente aprecia su trabajo no puede dejar que otro tipo de intereses influya en su labor.

¿Es decir que es más importante el rating, que vende bien, que el contenido?

Por supuesto, eso es lo que está sucediendo ahora, ya el contenido prácticamente ha dejado de ser la parte medular de la producción.

¿Encuentra alguna diferencia entre las producciones de antes y las actuales?

Creo que sí y mucho porque cuando teníamos que hacer una producción, debíamos plantearla muy bien, tomando en cuenta las posibilidades de realizarla y siendo lo más fiel posible a la idea planteada. Es decir, el proyecto tenía que estar bien estudiado y fijando el público objetivo. Hoy ya no se respetan estas reglas.

¿Cuál es su opinión del trabajo actual de productores que intervienen en todo dando indicaciones y pidiendo cosas en estudio dejando de lado al coordinador?

Lamentablemente eso está muy mal y no debe suceder en un canal que verdaderamente se aprecie de hacer televisión. Tampoco lo he visto en otros países a donde he viajado, hay que tomar en cuenta que la televisión y, sobre todo los programas, no son fábricas donde se confeccionan camisas y pantalones, se juntan las telas juntas y se les pasa la guillotina. Así no es.

Raúl Hernán Araujo Román

Estamos hablando de un trabajo artístico que debe tener un coordinador y todo un staff para hacer una buena producción. El coordinador de estudio es fundamental porque no permite que haya mucha gente en el estudio. De ocurrir lo contrario, se armaría un caos porque todos pretenderían mandar.

El director, por su parte, tiene la responsabilidad de que todo se maneje bien en el estudio, mientras que el productor debe estar a su lado, en el switcher, porque desde ahí tendrán la visión suficiente, a través de los monitores, para saber qué es lo que está sucediendo en el estudio.

Es necesario, como se hacía antes, hacer un ensayo en seco y otro con cámaras y con todos los elementos necesarios, como si fuera el estreno de una obra. El productor con el director, para que el director sepa interpretar lo que desea su productor. Todo debe estar bien planteado, planificado y ensayado.

Para mí el éxito de un programa, después de la creación, es la coordinación. Un programa mal coordinado es como si se hubiera tirado plata al agua. Así de simple.

¿Hay diferencias entre las producciones de la televisión extranjera con las nuestras?

El ejemplo más extremo es Japón donde el trabajo que se realiza es totalmente diferente. Hay un gran respeto por el personal y todo el staff. No existe aquello de que un trabajador puede hacer el trabajo de otro, no, cada quien tiene su especialidad y su responsabilidad.

A través de la televisión por cable vemos producciones, con cuyos contenidos podríamos no estar de acuerdo, pero el trabajo es limpio. Nosotros debemos igualar o superar esas producciones para que el televidente, en su casa, disfrute de los programas, si no le gusta tiene la opción de cambiar de canal.

¿Se ha perdido el orden y el respeto?

Lamentablemente es así y lo peor de todo es que se esté echando la culpa a la tecnología. Aquí se considera que la tecnología es competencia y rating, pero no debemos ser esclavos de ella. Debemos usarla cuando es necesario porque tiende a distraer al televidente cuando se saca una serie de cosas en la pantalla como estrellitas, colores, cintillos, etc. No sólo distrae sino que el contenido se pierde y el televidente no sabe qué es lo que vio.

¿Considera que levantar la voz, es sinónimo de mando de los directores y productores?

Es el peor error porque significa falta de respeto al ser humano. El respeto es sinónimo de moral y ética y no es la forma de demostrar que se es el líder en la oficina, en la televisión o en la producción. No se puede maltratar al ser humano, primero porque es otro colega que, aunque esté desarrollando una actividad menos responsable, debe tenersele respeto.

En nuestro medio lamentablemente se emplea esta actitud para demostrar autoridad y hacer alarde de que es el productor. Es puro “vedetismo”, eso no debe ser así, para eso existe el trato. En ningún país del mundo ocurre este tipo de cosas, sino mira lo que sucedió en Costa Rica donde un productor o director peruano maltrató a un trabajador e inmediatamente hubo quejas y ahora ya no está en ese canal.

El grito no es signo de autoridad, es maltrato y hostilización. El respeto no lo ganas con miedo.

¿En nuestro medio son pocas las producciones originales, en su mayoría se compran los derechos de producciones extranjeras?

Lamentablemente no se está creando nada nuevo, aunque en televisión se dice que no hay nada que crear sino recrear pero en todo caso no se está recreando sino copiando y a veces copiando mal.

Raúl Hernán Araujo Román

Esto viene sucediendo desde hace un buen tiempo porque cuando no teníamos televisión por cable, mucha gente se copiaba las ideas y las ofrecía como originales a los canales cuando renovaban su programación.

De esta manera no se motiva la creatividad, porque a mi entender no te la enseñan sino que la vas desarrollando y adquiriendo con observación, con mucha lectura, con mucha conversación y con mucho cine.

¿Cree que nuestro público se ha acostumbrado a ver solamente programas burdos o de chisme, consideras que se podría cambiar la tónica?

Si el televidente tendría más opciones iría cambiando porque entiendo que hay una minoría que prefiere lo mejor de la televisión. El tipo de programas al que te referes, ahora son el “boom” de la popularidad pese a que se discrepe de cómo tratan las cosas y cómo las dicen, inclusive hay temas escabrosos.

Pienso que eso no sería realmente una opción si tuviéramos muchos más programas que esa inmensa minoría busca. Hay que reconocer, con pesar, que todas esas cosas venden, pero pienso que cuando se presentan buenos programas el público se va a ir formado un concepto diferente y será más exigente.

Cuando no hay alternativa ni opción, la gente se va al cable, hecho que demuestra que la producción nacional se está estancando porque cuesta más y los empresarios no quieren gastar.

¿Si hubiera un poco de interés y esfuerzo podría cambiar?

Definitivamente, pero ya no es el deseo comercial sino el mercantilista.

¿Qué es producción para Ud.?

Producción es crear un programa o también se puede decir que

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

es una feria de ideas que tienes que desarrollar y darle continuidad. Es imaginar muchísimas cosas que sean posibles ejecutarlas aunque hay que tomar en cuenta que la producción es cara, pero sobre todo tampoco no hay que obviar la realidad porque si es muy especial es posible que no se pueda realizar debido a que la locación y otros elementos no son posibles de encontrar.

¿Considera que un productor debe asumir la labor del director o coordinar el criterio visual?

Creo que el productor, de alguna manera, es también un director, pero lógicamente el director es el que está formado para tratar mejor las imágenes e interpretar mejor lo que el productor quiere con su producto.

Definitivamente el director pondrá muchísimo más porque es un ser creativo que hoy tienen el apoyo del adelanto tecnológico. Sin embargo, puedo afirmar que los directores de antes eran más creativos que los de hoy.

¿Considera que hay diferencias entre las producciones de los 60,70, 80 y 90 con las actuales?

La diferencia es que ahora hay más tecnología que te permite agregar o corregir para mejorar tu producción. Antes se grababa y no podías editar. Si en una escena te equivocabas tenías que repetirla. Eran otro tipo de cintas y cámaras, primero fueron las cintas de dos pulgadas, luego las tres cuartos, la betacám y otras hasta llegar al disco duro de hoy.

Ahora grabas y con la ayuda del sistema informático que te permiten dejar espacios para luego insertar la imagen que faltaba, algo que antes no se podía hacer.

He observado que actualmente algunos productores delegan el trabajo a los asistentes o al postproductor, argumentando que como ya conocen la estructura del programa pueden seguir adelante.

Raúl Hernán Araujo Román

Este tipo de cosas no ocurría en otras épocas porque el productor estaba al pie de su programa viendo que cada uno cumpla con su responsabilidad.

¿La televisión que es lo que ha ganado o perdido en estas circunstancias?

Creo que ha ganado desde el punto de vista de la tecnología, se hacen un poco más rápido las cosas, pero hay que saber usarla mesuradamente sin convertirse en un esclavo de ella.

¿Cuál es la diferencia entre un libreto y un guión?

Ahora no se utiliza el libreto, se recurre al pauteo porque no hay libretistas aunque también se considera que los productores pueden desarrollar esta tarea.

¿Si se recurre a ello, se puede tener el manejo de lo que dicen los conductores o animadores del programa?

No siempre, tienes que ser muy puntual y tener conductores que realmente te ayuden. He trabajado con conductores a quienes no había necesidad de repetirles lo que tenían que decir, hasta eran más cultos y con más bagaje, pero ahora hay que darles todo con cucharita. Lamentablemente esto también va en contra de la misma producción.

Los que utilizan libreto son los documentales pero los programas como magazines y musicales, entre otros lo usan muy poco. En todo caso se les entrega los puntos principales a través de las “benditas tarjetas” donde se ponen los datos, pero dejas un margen para que el conductor ponga su parte informándose a través de internet.

Ahora sucede que a veces vienen de frente y quieren hacer la entrevista y no saben cómo desarrollarla. Si uno no se ha preparado para esto no podrá ni siquiera improvisar porque nadie improvisa lo que no conoce.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Tiene alguna anécdota de su trabajo?

Más que nada fue una cosa que me ocurrió cuando hacía “Mediodía Familiar”. Había una secuencia que se llamaba Como Somos que lo producía Augusto de Angello, entonces antes no había tanta apertura para las menciones ni poner créditos en los programas, ahora hay una apertura bárbara, todo lo consigues. Resulta que se había hecho una entrevista a Felipe Carbonel que tiene una empresa de transporte internacional, y estaba mencionando a las empresas que con él trabajaban y a mí me habían dicho que cualquier mención que se hiciera que no estuviera reportada porque además estaba prohibido, se cortaba, entonces dije se corta la secuencia al señor, lo sacamos del aire a Felipe Carbonel y de eso siempre me acuerdo. A mí me lo prohibió Alberto Alexander, jefe de producción, sobre todo en el canal de Estado, órdenes son órdenes y se tienen que cumplir yo creo que en todo sitio, pero aquí más. Se molestó como era lógico.

¿Qué aconseja a los jóvenes que desean ingresar a este mundo?

Primero que lo piensen bien, porque en realidad, primero que ya no hay más medios de comunicación, además es muy difícil, bueno de repente encuentran otros medios porque no solamente es televisión y radio, hay otros medios, pero realmente si sienten la vocación y que sean idóneos porque no sólo basta la vocación sino la idoneidad y si eligen esta carrera que sean respetuosos lo que como profesión nos obliga y como digo si realmente como va la situación y tienen la suerte a veces es difícil querer hacer exactamente lo que uno ha estudiado y como ética deberían seguir manteniendo, pero a veces te chocas con los que manejan y te pagan lamentablemente.

LUIS CARRIZALES STOLL

Como un homenaje póstumo a un pionero en la televisión de nuestro país, quien ingresó casi en sus inicios y fue ascendiendo, aprendiendo y acumulando experiencia en tiempos en que todo era práctico pero basado en las enseñanzas de profesionales que vinieron de fuera y sobre todo experimentando todo en vivo, en aquella época en que no habían grabaciones. Leamos el testimonio del señor Carrizales

¿Cómo se inicia en la especialidad?

Comencé desde abajo en 1962 como electricista en los antiguos estudios del canal 9, de allí fui ascendiendo, primero como luminito, luego como asistente, camarógrafo, coordinador, director de cámara, productor ejecutivo y finalmente productor.

Como luminito tuve a mi cargo la iluminación de “El Derecho de Nacer”, la primera telenovela que se hacía en vivo en la televisión peruana.

¿Quién le enseñó todo lo referente a iluminación?

Un director de televisión que conocía mucho de fotografía e iluminación, Paul Delfín, quien me llamó cuando tuvo problemas con el luminito oficial. A su lado aprendí todos los secretos del oficio al punto que empecé a trabajar por mi cuenta en la especialidad.

Incluso, en la época del gobierno militar, fui nombrado director de iluminación de una delegación de artistas peruanos que realizó una gira por México. También trabajé como director de fotografía en varias películas peruanas.

¿Realizó estudios?

No, todo lo hice en la práctica, todo lo aprendí sobre el terreno.

¿Qué es un productor de televisión y qué condiciones debe tener?

El productor de televisión es el creador de la idea, es la persona que tiene la responsabilidad de reunir todos los elementos necesarios para realizar un programa. Está obligado a que el programa funcione porque si hay fallas podría perder hasta el cargo tal como sucedió en “Nubeluz”, un programa infantil donde trabajé como director de cámara, cuyo productor fue despedido.

Este programa, pese a estar cinco meses en el aire, tenía poca aceptación por una serie de errores en la producción. Ante esta situación, fui convocado para hacerme cargo de ella y como ya conocía sus fallas, comencé a aplicar las correcciones necesarias. De este modo “Nubeluz” se convirtió en un fenómeno a nivel internacional, éxito que nos obligó a viajar a más de 15 países.

Considero que el productor es la persona que tiene que imponer su propio criterio, no que otros se lo impongan. De ocurrir esto debe renunciar.

Últimamente los canales llaman a personas que no tienen mucho conocimiento para el cargo de productor, ¿a qué se debe?

En este caso la incapacidad no es del productor sino de quien lo contrata. Se tiene que saber exactamente a quien se convoca para evitar situaciones lamentables. Podríamos afirmar que el inepto no es el productor sino quien lo llama.

¿Por qué ocurre esto en nuestra televisión?

Puede deberse a lo que llamamos “el compadrazgo” o por relaciones de amistad. Sería bueno desterrar esta manoseada situación para evitar casos como lo sucedido en un programa de Laura Bozo donde se observó enojosos casos de denigración de personas.

Raúl Hernán Araujo Román

¿Cree que los dueños de los canales ofrecen un producto sencillamente porque “eso es lo que le gusta a la gente” haciendo tabla rasa al respeto y educación?

En realidad la televisión es un negocio, es por eso que los canales invierten en programas que le “gusta a la gente”. No son buenos pero tienen gran sintonía. Todo lo contrario ocurre, como vemos en el canal estatal, que a pesar de tener buenos programas, no es del agrado del televidente.

Tampoco se puede llegar a la imposición porque ocurriría lo mismo que pasó en el gobierno militar de Velasco, que obligó a todas las radios difundir música criolla y en los canales de televisión a pasar programas culturales. Como era previsible, pocos o nadie los quería ver o escuchar.

¿La televisión es un medio que debe orientar, culturizar y entretener o simplemente entretener por entretener?

No, lo ideal sería que las televisoras se pongan de acuerdo y establezcan un horario cultural de dos o tres horas con el propósito de ir educando a la gente.

¿Es aceptable la intromisión del productor en el trabajo de los demás o debe dar amplia libertad a la gente para que se maneje?

El productor que se considere dueño de la verdad no es buen productor. Definitivamente tiene que dar libertad a su gente, especialmente a aquellos que dominen sus respectivas áreas, llámese camarógrafos y luminitos.

Por ejemplo, cuando era luminito le sugería al director de cámara Carlos Tosso hacer una toma donde tenía un contraluz, propicio para una escena romántica. “Esto va a funcionar, está bonito” le decía.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Los productores que están por todos lados impartiendo órdenes, crees que están ocasionando desorden?

Es un tema que tiene que ver con el criterio. Resulta positivo proporcionar libertad a la gente para que trabaje pero cuando se observa que la cosa no funciona el productor, que tiene la última palabra, debe encarrilar la situación. No debe entrar en discusiones porque si lo hace generará desorden y caos.

¿Cómo eran las producciones de antes, hay diferencias con las actuales?

Eran totalmente diferentes. Antes tenías que crear sobre todo en el caso del director que al sentarse en el switcher, sus posibilidades eran muy limitadas. Precisamente para salir del monótono “ponchar” las cámaras y enriquecer la pantalla, tenía que hacer miles de cosas. Para ello tenía que recurrir a su ingenio.

Hoy con los switcher modernos, que tienen innumerables recursos como el chromakey, puedes hacer lo que deseas. Nada es imposible. Ya no te preguntan, como en mis épocas, ¿cómo lo hiciste? porque está sobrentendido que la máquina te ayudó. Antes tenías que crear, tenías que inventar.

¿Quiere decir que el director de antes era más creativo que el director actual?

Sí, era más creativo y tenía más sensibilidad como para adelantarse a las cosas. Esto me hace recordar cuando hice un especial por el aniversario de Panamericana con la asistencia del presidente Fernando Belaunde Terry.

En el escenario se encontraba la cantante española Paloma San Basilio, reparé inmediatamente que el presidente tenía una flor en la mano. En ese preciso momento la cantante se acerca e inmediatamente le pedí a mi camarógrafo que me dé el ángulo, le dije: “Prevenido el presidente le va dar una flor a Paloma” y así fue.

Raúl Hernán Araujo Román

Eran tiempos que se trabajaba con cámaras que tenían torreta y varios lentes. Tenías que saber en qué momentos usarlos. Eran lentes de 12, 25, 50 y 75 mm. El director era más completo.

¿Qué es producción para Ud.?

Producción, como la palabra lo indica, es construir toda una infraestructura para que el programa que estás realizando pueda salir al aire. Es algo parecido a una fábrica donde se comienza con la materia prima y se termina con el producto final que puede ser un lápiz. En la televisión se trabaja con artistas, música, luz, sonido, etc. Todo esto bien elaborado te da como resultado un producto que será consumido por el televidente.

Para producir un programa de televisión debes tener mucha creatividad e imaginación si no tienes estas condiciones difícilmente podrás hacer un producto que puede ser consumido por la gente, aunque tengas la ayuda de la tecnología. Se debe tener mucho talento, algo que no te enseñan en la universidad.

Hay que tomar en cuenta que no necesariamente lo que a ti te guste tienes que plasmarlo en tu producto, sino que también tienes que escuchar a la gente, conocer su opinión. La gente aunque no lo creas es inteligente, por eso es que hoy, antes de que salga al aire un nuevo programa, se realizan focus group y un programa piloto.

¿Qué diferencia encuentras entre las producciones del extranjero y las nuestras?

He estado en Venezuela, en México y Colombia y puedo decir con certeza que la diferencia con nosotros es que ellos tienen mayores recursos económicos para invertir, por eso que sus producciones son de nivel exportación, si no fuera así nadie te compraría. No tendrías mercado.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Recordemos que nuestra televisión fue la primera en exportar novelas como “Simplemente María” y “Natacha” e hizo famosos y populares a Saby Kamalich y Ricardo Blume, entre otros artistas peruanos. En esa época cuando estuve en México veía grandes cartelones con sus fotografías y uno sentía mucho orgullo por ellos. Pero todo este mercado lo perdimos por una serie de acontecimientos.

Este vacío que dejamos fue cubierto rápidamente por México y Colombia con sus novelas que han tenido y tienen mucho éxito y buenos ingresos económicos.

¿Son pocas las producciones originales en nuestra televisión, mayormente se compran los derechos a qué se debe?

Es que se apuesta a lo seguro, si tuvo éxito allá aquí también ocurrirá lo mismo. Antes la gente viajaba y traía las ideas y luego se adaptaba a nuestro medio. Hoy ya no se puede hacer esto porque tenemos la televisión por cable y todos lo pueden ver.

¿En nuestro país son pocos los programas originales?

Son pocos, pero siempre se han hecho copias como sucedió con “Trampolín a la Fama” y la “Escalera del Triunfo”. Puedo decir que en este tema no se puede descubrir de nuevo la pólvora.

¿Porqué las producciones tienden a lo burdo?

Porque eso es lo que más vende. A la gente le interesa el chisme, somos un país que vive del chisme. Nos interesa todo lo relacionado con la vida de los artistas, sus amores sus desamores, sus matrimonios, divorcios y sus escándalos. Por ello programas como los que se ven ahora y otros por el estilo tienen rating, incluso los noticieros cuentan con segmentos de este tipo.

¿En otros países hay programas de esta naturaleza?

Podemos encontrarlos en México, España e Inglaterra. Por eso soy de la opinión que hay que educar progresivamente a la gente a través de programas culturales y veremos que poco a poco lo chabacano no tendrá cabida y será dejado de lado porque la gente se ha educado, se ha transformado.

¿La situación se debería a que los dueños de los canales invierten dos soles para ganar ocho?

Años atrás Panamericana invertía y pagaba buenos sueldos a los artistas de programas exitosos como “Risas y Salsa”. Luego la posta la tomó América Televisión, con los Crousillat en el timón. Se llevaron a lo mejorcito de este programa cómico incluido el productor Guillermo Guille con grandes sueldos.

Ante esta situación adversa, Ernesto Schultz, quien tenía las riendas de Panamericana, como negociante que era, no se hizo problemas y contrató a los cómicos de la calle por una ínfima cantidad de dinero con resultados espectaculares. Estos cómicos hacían rating con poca inversión.

Se puede decir que con esta medida, la calidad bajó y la gente comenzó a consumir programas chabacanos.

¿Considera que levantar la voz, es sinónimo de mando de los productores y directores?

Es necesario tener el don de mando porque el productor tiene toda la responsabilidad de sacar al aire el programa y, cuando la situación lo amerite, llamar la atención en voz alta, pero sin gritar.

Cuando tuve a mi cargo la producción de “Nubeluz” no permitía errores desde el comienzo, eso se lo dije bien claro a un asistente, porque de aceptar las fallas de las 120 personas que tenía a mi cargo sobrevendría el caos.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Le parece bien que algunos productores impartan indicaciones, incluso hasta al mismo director?

Cuando dirigía y estaba en el aire, no permitía recibir órdenes o indicaciones porque estaba concentrado en mi trabajo y ya tenía las cámaras dispuestas. Sólo aceptaba correcciones durante los ensayos, cuando estaba al lado del productor o en todo caso las admitía para el siguiente programa.

Pero también depende de la actitud del director de permitir intromisiones por parte del productor. Por ejemplo, a mí me sucedió un caso con Alberto Terry que era productor en Panamericana, como me molestaba tanto con sus indicaciones, me quité los audífonos y me fui del canal. Posteriormente me llamaron para pedirme disculpas.

Un director tiene que tener concentración y tranquilidad mientras trabaja porque no sólo está manejando cuatro sino hasta seis cámaras. Una intromisión te altera todo. La organización es importante, es algo que se ha olvidado en la actualidad.

¿Cuál es su opinión sobre el coordinador que en estos tiempos es una especie en extinción?

Años atrás el coordinador era la máxima autoridad en el estudio, era la voz del director por eso se seguían sus indicaciones. Hoy efectivamente ha ido perdiendo jerarquía.

Esto también ha sucedido con el director que era la figura máxima en el estudio, inclusive su nombre cerraba los créditos. Hoy el productor está por encima de él.

¿Considera que el productor debe asumir la labor del director o ambos deben coordinar el criterio visual?

Debo decirte que he conocido a productores que nunca han dirigido

Raúl Hernán Araujo Román

cámaras y hasta ignoran las posiciones de éstas, peor sí se les hablaba de tiros de cámara y la terminología que se usa.

¿Cuándo dirige que terminología usa para dirigir a los camarógrafos?

Es preferible que cada director trabaje con el equipo, que conozca su terminología y su léxico. Es cierto que existe un vocabulario académico pero depende del mismo director de usarlo o no, o simplemente emplear el clásico cierra, abre, close up, tres cuartos, etc.

¿Cómo eran las producciones de los años 60, 70, 80 y 90 con respecto a las actuales?

En los 60 todos los programas eran en vivo, hasta los comerciales eran en vivo. El director no tenía los adelantos técnicos que existen en la actualidad. Cuando se empleaban películas, el director trabajaba con dos proyectores y otros dos para los slides. Con el switcher, se hizo más complicado el trabajo porque cada botón representaba una cámara, un proyector, un slide o la VTR. Es decir se trabajaba con un gran número de botones.

Hoy la mayoría de los programas son grabados. Antes, cuando se grababa, el mismo director o productor editaban su material, ahora el encargo lo tiene postproducción, que mediante un sistema de computadoras agregan una serie de cosas o lo mejora. La edición es mucho más lenta lo que no ocurría en mi época que se hacía por corte o disolvenca.

¿A qué se debió el éxito de “Nubeluz”?

El fenómeno de Nubeluz radicó en tres aspectos: fue una concepción nueva, original pensada en los niños, donde hasta las palabras eran nuevas como nubecinos para referirnos a los niños. La dupla Mónica-

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Almendra, conocida como Dalinas, fue la clave, porque cuando falleció trágicamente Mónica su reemplazo no funcionó como ella pese a que se emplearon chicas lindas. El tercer y último factor fueron la música y los juegos.

¿Tiene alguna anécdota?

Lo que te voy a contar ocurrió en Semana Santa cuando los programas se hacían en vivo, para esta ocasión el canal programó “Vida, Pasión y Muerte de Nuestro señor Jesucristo”.

El papel de Jesús estaba a cargo de un actor colombiano llamado Urrea, como era fortachón se mandó hacer una cruz pesada. Con ella recorrió todo el estudio y al llegar al punto indicado tenía la espalda magullada, pero lo anecdótico del asunto fue que en el hueco donde se tenía que colocar la cruz habían cedido los practicables porque la cruz se había caído pesadamente y el hueco no quedó tan preciso.

Esto ocasionó que cuando muere Jesús, un extra tenía que subir para bajarlo con una sábana, pero al colocar la escalera la cruz se iba inclinando, se iba para adelante. Ante ello el actor Urrea le decía al extra “Baja, baja”, el extra no le entendía, por su parte el coordinador, que tampoco sabía lo que ocurría, lo obligaba a subir.

Para evitar lo que estaba a punto de suceder, Urrea pide que le quiten la cámara que estaba en toma abierta para poder bajar solo, pero el coordinador tampoco se percató de esto. Se mantuvo la toma abierta y se observó en el aire que Jesús bajaba por sus propios medios y se echaba en los brazos de María.

Terminado el programa, cuando el actor Urrea se enteró, tuvo tanta vergüenza que no quiso ver a nadie.

¿Crees que nuestra televisión pudo haber tenido otra connotación a nivel internacional si el gobierno militar no estatizara los medios de comunicación?

Pienso que se castró nuestra televisión en momentos en que hacíamos producciones para la exportación como las telenovelas. Esta nefasta medida, de tomar los medios de comunicación, decapitó el despegue de la televisión peruana.

Otra acción negativa fue la intransigencia del Sindicato de Actores de exigir mejores sueldos por los doblajes de las películas y novelas cuando esta naciente industria en nuestro país comenzaba a florecer porque éramos los únicos que lo hacíamos bien por nuestra forma de expresarnos, sin los dejos notorios de otros países. Los colombianos que habían aprendido el oficio se quedaron con el negocio.

¿Qué le aconseja a los jóvenes que desean ingresar a este mundo?

Hay algo muy cierto, que si no tienen vocación no deben meterse a estudiar ciencias de la comunicación. Tú tienes que estar preparado, tiene que gustarte y cuando digo que tiene que gustarte me refiero a que tienes que soportar cosas porque los productores y directores con los chicos son un poco abusivos, ya anda a comprarme un café, tráeme esto. Si te gusta tienes que aguantarlo, si tú pasas esa prueba tienes que aceptarlo pero aceptarlo como parte de tu chamba, no como humillación. Eso te va a suceder, si a ti te gusta, si tú te sientes feliz por lo que estás haciendo porque estás metido en la televisión vas a lograr ser alguien; si comienzas a ponerte un poco quisquilloso para esas cosas, ni siquiera intentes estudiar.





EL ROL DEL DIRECTOR DE TV EN LA ERA DIGITAL

Es muy importante tener claro lo que es ser director de televisión, en esta época de nuevas tecnologías, sin perder su proyección de director creativo ¿Por qué digo esto? Permítanme analizar el inicio en nuestra televisión, donde los equipos eran más limitados y la capacidad de imaginación tenía que suplir esa condición, con lo cual no quiero decir que en estos tiempos no exista imaginación.

El director iniciaba y culminaba el programa, no había opción de parar, se salía en directo tal cual como venía el programa. Cuando llegaron los equipos de grabación, todavía no los de postproducción (edición), se grababa por secuencias o segmentos de programa; si dentro del segmento había un error o falla se tenía que iniciar la grabación de todo el segmento.

De esta forma el director tenía que iniciar y terminar el programa. Sus cortes comerciales eran sus únicas paradas, por lo tanto la responsabilidad de dirigir un programa y concretarlo satisfactoriamente recaían en él, el **planeamiento, la destreza, la disciplina y la creatividad eran su consigna**; el orden y el respeto primaban. Los directores nunca fueron

Raúl Hernán Araujo Román

estrellas aunque algunos se *consideraran* así producto de lo planteado líneas arriba.

Hago hincapié en que la **disciplina y el respeto** eran la esencia del trabajo en equipo. Había una sola voz y en estudios estaba solo el personal suficiente para el trabajo, en los controles del mismo modo, de esa manera se preservaban las condiciones idóneas para lograr un buen producto.

Pero como los tiempos cambian, lo cual es bueno pero sin exagerar, las condiciones de trabajo se flexibilizan, los nuevos apoyos tecnológicos enriquecen el trabajo en producción y permiten establecer la preproducción y hacer grabaciones previas en exteriores antes de salir al aire. También grabar segmentos en el estudio que servirán para editarlos posteriormente y luego salir al aire o ubicarlos en la edición según pauta. En consecuencia, el que asume el control total de la organización y la parte visual en su mayoría es el productor.

En consecuencia qué pasa con el director con este tipo de flexibilidades o facilidades tecnológicas. Por supuesto que tiene mejores herramientas que las de antes, con los switcher actuales que tienen una serie de bondades al servicio de la imagen logra simplificar las limitaciones de antes. Pero hablemos de la esencia del director: él debe ser un ente creativo al margen de lo operativo. Me parece en muchos casos que nuestra televisión y algunas personas confunden lo que es el cumplimiento de cada función, no porque el director tenga que “ponchar” o dominar su herramienta pierda su participación creativa y sea un mero operativo. Si bien es cierto que el productor tiene el diseño, estructura, estilo y contenido de su programa, el director siempre debe estar considerado, desde que se inicia el desarrollo de la idea para que se compenetre con esa idea pues así podrá proponer, sugerir porque muchas veces el director llega cuando las cosas ya están listas y en el camino se le obvia dejando de comunicarle situaciones que son vitales en un programa y en las que él no estará al tanto.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Un buen director, dependiendo de cada quien o, en algunos casos, que lo consideren más técnico-operativo que creativo (y esto va para los que están iniciándose o quieren iniciarse), no debe bastarle con manejar y conocer el switcher, tiene que saber combinar lo técnico con lo creativo, establecerse un sistema de trabajo, saber decir o pedir las cosas, respetar y respetarse, tener mucho orden, concentración, conocimiento y cultura.

Es cierto que el productor es el responsable principal del programa, pero el director es quien lleva a concretar lo que el productor quiere plasmar en video y audio; deben respetarse las respectivas funciones así como el resto de componentes del equipo de producción, porque considero que nadie es estrella en un programa, todos somos obreros al servicio de un mensaje, contenido que el público quiere ver.

Creo que la comunicación y el respeto es la base de este tipo de trabajo que de por sí es muy tenso y estresante. La experiencia y capacidad del director así como de todos los demás componentes de la realización debe estar avalada por la estación o quien lo contrate.

Haciendo un acápite a considerar en otro momento, los que determinan la función de los que trabajan en la televisión son las empresas de televisión las cuales deben reconsiderar su óptica de un sistema funcional más estricto de los medios, pues de ellas depende la adecuada organización, consideración y respeto de la profesión, no basta que funcione como negocio sino también con lineamientos profesionales en su integridad.

En conclusión toda persona que quiera ingresar al mundo de la dirección no solo debe conocer el manejo de su herramienta operativamente sino prepararse como un profesional que domina el lenguaje audiovisual, las relaciones humanas con sus compañeros de trabajo y hacer respetar la función del director de televisión, compenetrándose con esta especialidad y elevando su cultura y nivel de formación personal.

LA TELEVISIÓN: COMUNICACIÓN HUMANA

Considero que todos los que trabajamos en televisión debemos mantener un compromiso de ética entre nosotros mismos, como profesionales especializados en comunicación, y no hablo de lo que entregamos al público, que también es muy importante, pero para nuestro cometido es analizar cuál es el compromiso ético que nos toca en el quehacer cotidiano de nuestras funciones; cada función debemos hacerla respetar por nosotros mismos, respetarnos y pedir o exigir que se respeten, los inconvenientes que se presentan son la estabilidad laboral y lo económico que afectan la continuidad del trabajo.

Sencillamente es muy complejo. Mi opinión es que nuestra televisión no quiere entrar a operar con madurez, lo comercial es lo que prima y la idea de hacer una televisión de mayor envergadura como en Brasil, Argentina o México no está en sus planes. Creo que le es más fácil importar y no invertir con mayor magnitud, porque de esa manera tendría que comprender que la organización de producir va más allá de que nos vean localmente. Para salir hay que competir y para competir se tiene que mejorar desde la infraestructura técnica, económica, y sobre todo humana; darle calidad a esta profesión, no solo por un asunto académico o de título, sino de valor agregado al trabajo que se hace para producir y realizar producciones de primera; mejorar el nivel humano y económico que se merecen diferentes cargos que se dicen operativos o técnicos.

Quizás en estos momentos intentan apostar por salir afuera, entonces que nuestro sello de televisión peruana compita internacionalmente, pero no solo basta con el producto sino con toda la organización e infraestructura que viene acompañada, ojalá que esto se pueda cumplir.

LA PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN EN LA ERA DIGITAL

En estos tiempos donde ya estamos experimentando, es necesario analizar el rol del director, del productor y de todo aquel que se desempeña en la producción y realización.

Al margen de lo que significa adaptarse o introducirse en el conocimiento y adiestramiento de los nuevos equipos que serán útiles para el uso y el mejoramiento de toda producción, debe ser necesario conocer el cambio que se producirá en el consumidor y el que produce; si bien es cierto que los especialistas y profesionales se verán obligados a dominarlos, también se verán obligados a interpretar la forma de cómo llegaremos con los contenidos, y las formas y estilos de tratar el producto audiovisual.

Según los entendidos, esta nueva televisión tendrá que ver con la interactividad. Esta permitirá que la inmediatez de la respuesta o la información irá a la par de la emisión del producto audiovisual, es decir el ida y vuelta será al instante, el desarrollo de las plataformas multimedia, el cambio de lo analógico al digital, el desarrollo de las redes sociales, la funcionabilidad de apreciarlo a través de una computadora, laptop, celular, un Ipod o pantallas interactivas determinará un nuevo cambio en las costumbres de los usuarios y de los que producen.

Como esta nueva tecnología permite que muchas personas tengan acceso directo e inmediato de estas plataformas y logren producir su material y consumir lo que nos proporcionan, nos trae la presencia de un nuevo tipo de existencia en la red, que se les puede denominar PROSUMER, producir y consumir; y la posibilidad de tener información diversa en todos los géneros hará que la televisión se incorpore de alguna forma a este sistema, y el inicio de un público interactivo será la constante y la costumbre, pues la llegada de esta tecnología hace de estas nuevas generaciones, nombradas nativos

Raúl Hernán Araujo Román

digitales, consumidores interactivos; con lo que quizás desaparezca el público tradicional como aún lo conocemos. Y estamos hablando de la realidad en nuestro país, las redes sociales nos traen constantemente información, datos, entretenimientos y hasta hechos que los noticieros hacen eco y estimulan a los “reporteros de la calle”, ejemplo Whats App.

Retomando nuestra función de producir y dirigir, tendremos que asumir lo dicho, todo lo que viene conforme la tecnología y el sistema evolucione, el contenido, estilos y formas del producto audiovisual no deberán apartarse de su esquema. Los elementos fundamentales de la producción y realización se manejarán para cualquier plataforma y sistema para su visualización, aunque el lenguaje audiovisual y sus fundamentos serán los mismos.

BERNARDO VÉRTIZ DÍAZ

Para conocer y complementar este sistema digital que ya prácticamente lo tenemos hablaremos con el señor Bernardo Vértiz Díaz, Ingeniero Electrónico con estudios en la UNMSM, cursos de especialización en Sony en videograbadoras, cámaras, switcher, Gates Air, que son los transmisores digitales, especialista y asesor en proyectos de televisión.

Como un profesional especializado en esta materia, con estudios en el extranjero, nos informará sobre esta nueva era digital. No intentamos hacer una información técnica de la televisión digital, que será materia de otra investigación, pero nos servirá como base de referencia.

¿Cómo se inició en la especialidad?

Empecé muy joven como practicante en la televisión en un canal grande y luego pasé como técnico a RTP (canal 7) que en esa época era ENRAD PERU. Paralelamente ingresé a la universidad y tomé cursos en INICTEL sobre televisión, en la época de la televisión analógica, referente a video grabadoras, cámaras, cursos de satélite y radio FM.

Tras permanecer diez años en RTP, pasé a Global Televisión como jefe de técnica y también me dediqué a la venta de equipos para televisión. Luego de estudiar cursos más especializados en la universidad, regresé por cinco años a RTP donde asumí la Gerencia Técnica.

Posteriormente trabajé como docente en INICTEL y en la UNMSM y finalmente me encuentro trabajando como asesor de proyectos de televisión.

¿En qué consiste la televisión digital?

Televisión digital significa varias cosas, porque se puede entender

Raúl Hernán Araujo Román

como televisión con equipos digitales o televisión como producción digital y las ediciones no lineales. Televisión digital también es transmisión digital de video, que es lo que se está aplicando ahora en el Perú.

¿Cuál es la diferencia entre lo analógico y lo digital?

En este tema hay dos partes: primero, la televisión digital, a nivel de producción que existe desde hace varios años, es trabajar con distintos tipos de señales, no la convencional analógica que técnicamente es una señal de video.

La televisión digital trabaja con una señal que se llama SDI que significa Interface Serial Digital donde ya el video no es analógico, es decir no es un video de 1 voltio pico a pico, no es un video en sí sino DATA. Eso es lo que existe hace bastante tiempo.

No todos los canales pero la mayoría trabaja con señales SDI, switcher SDI, cámaras SDI y grabadoras SDI. Tiene sus ventajas porque es una señal digital que se puede tratar de manera distinta, que no tiene las pérdidas que tiene la señal analógica, prácticamente no se degrada. Se pueden clonar los videos porque no es una copia, es un clon, exactamente igual.

La segunda parte, es la manera como se transmite. La transmisión digital de televisión implica que la señal de video, al ser digital, tiene todas las ventajas de todo lo que es digital. Digital son dos niveles, siempre uno y cero. En la transmisión digital de televisión es igual. La señal o se ve bien o no se ve.

En la transmisión analógica la señal se ve con ruido, con nieve, con fantasmas, todas las fallas típicas. La señal digital sólo tiene dos niveles o se ve bien o no se ve. La televisión digital no significa que la señal sea mejor sino significa que se va a ver. No es lo mismo.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Hay otra manera de expresar la diferencia entre lo digital y lo analógico?

Lo que pasa es que la señal digital normalmente es como lo refería líneas arriba, pero hay un tema en televisión, en telecomunicaciones en general, que se llama ancho de banda, la señal de televisión tiene un determinado ancho de banda. El ancho de banda de un canal de televisión es de seis megahertz, al digitalizar la señal y comprimirla esos seis megahertz queda muy grande, entonces puedo aprovechar ese ancho de banda de seis megahertz para poder transmitir uno, dos, tres o cuatro programas en simultáneo digitales.

Eso quiere decir que ya no hablamos de un canal de televisión. Hablamos de un canal 40 - 40.1 - 40.2 - 40.3 o 40.4. Se puede transmitir cuatro programas de televisión en simultáneo. A esto se le llama señal SD o sea Digital Estándar, pero lo que diferencia la televisión digital de la analógica es el agregado de la señal digital que es la HD (Alta Definición).

La alta definición hasta ahora se puede transmitir en lo que antes correspondía al ancho de banda de la señal analógica o sea dentro de los 4.2 megahertz que corresponde al video. ¿Qué cosa es señal de alta definición? Es donde tienes seis veces más detalles que la señal analógica y donde el audio puede ser del tipo 5.1. Tienes 10 veces más información de color, la calidad tanto de audio como de video son superiores a la de cualquier señal analógica. Esa es la diferencia, en otras palabras la señal digital no necesariamente es alta definición, la señal digital es de televisión estándar o alta definición y la norma en el Perú permite transmitir ambas.

En el Japón, durante ciertas horas del día se transmiten multiprogramas en SD. Significa que en un canal se pueden ver tres o cuatro programas y en prime time, hora estelar, se transmite una sola

Raúl Hernán Araujo Román

señal en alta definición y los televisores soportan ese cambio. Esa es la ventaja de la televisión digital.

¿El HD tiene ciertas características, cuáles son?

Una televisión estándar, de nivel de resolución, es una transmisión donde el video tiene 480 líneas o sea son 525 líneas pero de las cuales sólo se ven 480, es un tema técnico. Son 480 líneas y cada línea está compuesta por 720 puntos, son como 300 mil píxeles que se verían en la pantalla. En alta definición son 1,080 líneas y en cada línea tiene 1,920 puntos equivalente a 2.2 millones de píxeles contra 300 mil, ahí es aproximadamente seis veces el detalle que mencionaba.

¿HD es 1,080 líneas?

Full HD (Alta Definición)

¿El otro que acaba de decir?

El SD, es digital pero estándar dentro del mismo parámetro de la televisión analógica, algo así como NTSC pero en digital.

¿Hay confusión en la propaganda de venta de los nuevos televisores?

El problema es que la norma dice que se llama HD a toda señal de televisión que tiene al menos el doble de definición. La gente confunde definición con resolución. Una imagen de televisión se compone de 480 líneas visibles para que se forme la imagen. El doble son 960. Un televisor cualquiera que puede captar 960 líneas se le llama de Alta Definición, claro que es alta definición pero las pantallas HD tienen una proporción o relación de aspecto de 16 por 9 o sea la pantallas es más ancha. Al ser la pantalla más ancha se tiene que aumentar el número de píxeles y mediante un juego matemático se llega a la conclusión que no debe ser 960 sino 1080 y si son 1080 tiene que ser 1,920 por línea o píxeles.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Quiere decir que cuando se ven esos televisores con 1,300 o 700 y pico que tienen la misma característica del rectángulo, está en 16 novenos o no lo están en ese momento?

La resolución de menos de 1,080 y menos de 1,920, 700 o distintos valores son resoluciones de HD pero no son resoluciones para 16 novenos.

¿Y qué están viendo en ese instante?

Simplemente doblan la cantidad de líneas.

¿Están en 4 x 3?

Cuatro tercios, pero ahora están vendiendo televisores de 16 novenos con resoluciones de 4 tercios. Y hay como ocho o 10 tipos de resoluciones.

¿Es un poco cambiar la cosa?

No es una característica, lo único que se tiene que fijarse es que sea full HD.

¿En qué consiste la televisión digital terrestre?

Ya lo había señalado, lo único que faltaba en digital, a nivel de televisión, era precisamente la televisión digital terrestre. La televisión satelital es digital, la televisión por cable es digital, faltaba la televisión terrestre.

¿Es por microondas?

No, es lo que vamos a captar directo en nuestros televisores.

¿Cuándo se habla sobre esto se entiende que son retransmisoras que van mandando la señal desde diferentes puntos, esa es la idea?

No, en televisión digital terrestre es un transmisor que emite una

Raúl Hernán Araujo Román

señal digital y debe tener una determinada cobertura. La ventaja, por ejemplo, de la televisión analógica terrestre que es la que tenemos todavía, con la televisión digital terrestre es que la señal se sigue viendo aunque con mala calidad más allá de su zona de cobertura máxima, en cambio con la señal digital esta se verá bien hasta su límite de cobertura. Saliendo de esa cobertura simplemente se corta.

La otra ventaja es que los transmisores de televisión terrestre llegan a la misma cobertura que la analógica con cinco veces menos potencia. Reitero, llegan a la misma cobertura, pero con menos potencia, eso es una gran ventaja porque los transmisores no serán tan grandes y no se consume mucha energía.

En el caso de la norma que tenemos en el Perú, podemos poner retransmisoras en la misma frecuencia, cosa que no se puede con el analógico. Alrededor de Lima, por ejemplo tenemos Comas, La Molina, Chosica que retransmiten la señal desde el Morro Solar pero en distintas frecuencias. La digital puede llegar a esos sitios con la misma frecuencia y con el mismo número de canal de Lima. Se puede ***retransmitir a cualquier lado y no se va a interferir.***

¿Cuál es la diferencia entre usar esa microonda, que permite enlazar la señal, con lo que significa la digital?

La microonda es una transmisión punto a punto o sea la microonda es para transmitir de un determinado sitio a otro. En la televisión digital le llamamos punto multipunto o sea tengo mi televisor, lo prendo y recibo la señal del transmisor digital sin mover nada con una antena aérea o sea no es de un punto a otro sino un punto a todos los puntos.

¿Quiere decir que la microondas siempre va a ser necesario en la producción?

La microonda es para hacer transmisiones punto a punto, o sea una transmisión especial de algún punto X hacia un canal de televisión.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

¿Eso no se va eliminar?

Eso no cambia, es más, los enlaces estudio-planta del canal de televisión a la planta transmisora se hacen por microondas, la diferencia es que estos enlaces también serán digitales

¿Eso equivale a usar el flyaway?

No, el flyaway también es punto a punto pero vía satélite, eso ya es digital, siempre fue digital.

¿La microonda también es punto a punto?

Pero terrestre.

¿Es analógico o es digital?

Hay analógico y digital.

¿Cómo influye la televisión por Internet o el IPTV en el usuario porque ya va a ingresar la televisión protocolar por Internet?

Todavía hay una discusión porque hay quienes dicen que aquello no es televisión ya que en la teoría de la televisión dice que uno prepara un programa, lo emite y lo ven los televidentes y eso es lo que se conoce como televisión, pero en la televisión por Internet o IPTV uno escoge lo que va a recibir. Por eso hay gente que dice que eso no es televisión, pero aparte de eso, la calidad del IPTV o la televisión por Internet sólo se puede ver por las computadoras y algunos televisores que funcionan como una PC.

¿Pero muchas veces los jóvenes ven por Internet programas de televisión?

Sí, pueden estar viendo el programa en el televisor. Los jóvenes están al costado con su computadora y ven lo mismo, pero a ellos no les cabe un

Raúl Hernán Araujo Román

poco en la cabeza sentarse frente al televisor donde lo único que pueden manejar es el control remoto. Ellos están chateando, están navegando en Internet y están viendo televisión a la vez. Nosotros que somos de otra generación no nos acostumbramos a eso. Son temas distintos.

La mayoría de canales van a transmitir su promoción también por Internet, eso sí es televisión por Internet, pero es streaming, o sea una base de datos en algún lado, no necesariamente pertenecen a un canal de televisión.

¿Qué significa el streaming?

Significa flujo, un flujo de datos. Tomo un programa de televisión cualquiera, lo digitalizo, lo guardo en un servidor y eso lo cuelgo en Internet para que cualquier persona pueda ver ese video en cualquier momento y en cualquier lugar.

Si estoy en otro país y quiero ver un programa de Perú, entro a Internet, busco el canal, busco el streaming de ese programa, puede ser un noticiero, lo bajo y lo veo. Esa es una ventaja con respecto a la televisión tradicional, pero es un video que he bajado por Internet, no es una programación de televisión, que también se puede hacer.

Como por ejemplo:

OTT /Over-The-Top/

Son servicios de video, audio, voz o datos que se transmiten a través de internet fijo o móvil y no directamente por un operador tradicional de telecomunicaciones.

- . Distribución de audio y video asociado: YouTube
- . Videoconferencias: Skype, Facetime
- . Proveedores de contenidos bajo demanda: Netflix, Claro TV, etc.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

- . Servicios de mensajería: Whatsapp, Line
- . Redes sociales: Facebook, Twitter, LinkedIn, Waze

A diferencia de los servicios tradicionales, el proveedor de servicios OTT generalmente es distinto del operador que administra la red

Los atributos de las ofertas del servicio dependen exclusivamente del proveedor de OTT, pero la percepción de calidad recibida por el usuario se ve influida también por la calidad y capacidad del acceso a internet de la red que provee la infraestructura.

Una de las principales novedades del video-OTT, es que el consumidor puede acceder a los contenidos a través de cualquier dispositivo conectado a internet como ordenadores, Tablets, Smartphones o videoconsolas

¿Aún no existe en nuestro país el ancho de banda adecuado para poder transmitir con fluidez y rapidez?

Actualmente contamos con conexiones 3G y muy pronto hasta 4G lo que permitirá recibir y transmitir señales de video por internet, además ahora tenemos televisores inteligentes o SMART TV que cuentan con conexión WiFi o de red, dependiendo de la velocidad contratada, podremos ver televisión de cualquier parte del mundo, o ver videos de youtube o navegar por internet.

¿En Colombia, por ejemplo, hay algunos tipos de servicios por Internet donde puedes pedir el cambio del final de un programa, telenovela o serie?

Eso es parte de lo que va a suceder aquí, es de lo que se llama la televisión interactiva, muy desarrollada en Brasil donde uno puede votar en vivo por un determinado final de una novela. Se puede

Raúl Hernán Araujo Román

participar en un concurso, para eso hay un software que se encuentra en el interior del televisor y con el control remoto se hace todo el trabajo.

En una novela que se hizo en Brasil, se realizó la votación del capítulo final para que el público escoja. La votación se realizó desde sus propias casas. En el Perú se están desarrollando esos softwares.

¿La televisión digital cómo influirá en la producción televisiva?

Hay dos tipos en la televisión digital: SD y HD. La televisión SD es la tradicional, no es alta definición, pero sí tiene buena calidad. ¿En qué favorece a los que trabajamos en esto? Si algún canal se anima a hacer multiprogramación o sea tres o cuatro programas, entonces allí hay una buena oportunidad de trabajo porque tendríamos que triplicar, en algunos casos, o cuadruplicar la programación.

Hay canales de televisión que tienen un buen archivo y pueden hacer programas diferenciados, temáticos. Un canal de noticias, un canal de deportes, un canal de novelas, entonces vamos a necesitar más gente de producción.

El tema en este asunto es que la torta publicitaria no aumenta o se mantiene igual. Si se recibe una cantidad de comerciales por un programa, por cuatro programas no se va a cuadruplicar la cantidad de comerciales, probablemente se separen en cada uno de los programas. Tiene ventaja porque se viene publicidad diferenciada: publicidad para amas de casa, publicidad para niños, publicidad para deportes. Sin embargo la infraestructura sí se tendría que triplicar. Ahora con los servidores de video y la automatización es más sencillo, menos personal, pero eso es en el momento de la emisión, pero en la producción hay que triplicar.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

En el caso del HD es hacer un canal nuevo porque HD es cambiar absolutamente todo, ahí hay que pensar en tener lo mejor para poder competir. Eso es lo que está pasando en el Perú.

¿Hay algún canal que esté en HD total?

En el segundo trimestre del 2014, 20 de las 23 estaciones de Televisión de la ciudad de Lima iniciaron oficialmente sus transmisiones en televisión digital.

10 comenzaron a operar en SIMULCAST transmitiendo la programación digital en una nueva frecuencia pero manteniendo la frecuencia analógica.

10 pasaron a la transición directa, lo que significa que transmiten exclusivamente en digital en su frecuencia original dejando de emitir en analógico.

Los únicos que están transmitiendo algunos programas en HD digital son Frecuencia Latina, América Televisión, Panamericana TV, IRTP, ATV, JN-19 y Bethel TV.

¿Nativo digital es el full HD?

Lo que pasa es que hay marcas y hay proveedores que venden una cámara afirmando que es digital porque graba 1,920 x 1,080, que graban es cierto pero ¿captan 1,920 por 1,080? No ¿Porqué? Porque los chips de la cámara, deben captar 1,920 por 1,080, a eso es lo que se llama resolución nativa.

Si la cámara tiene cualquier otra resolución que no es 1,920 por 1,080 no es full HD nativo, es el mismo caso del televisor. Si quiero ver una imagen full HD, mi televisor tiene que ser full HD, mi televisor debe ser resolución nativa 1,920 por 1,080. No puedo pretender ver alta definición si mi televisor no es alta definición o al revés. Si mi televisor

Raúl Hernán Araujo Román

es menos de 1,920 por 1,080 lo primero que dice la gente es: “Pero se ve mal el canal” y es cierto porque lo que emite el canal no es 1,920 por 1,080. Uno va a una tienda y la imagen la ves espectacular, llegas a tu casa, no la ve así. Pregunta a la tienda y ahí le dicen que están usando un DVD o un blu ray como muestra y exhibición.

¿Hay cámaras en full HD que pueden costar un millón de dólares y otras con precios entre 80 mil, 100 mil o 120 mil dólares?

Sí.

¿Cuál es la diferencia entre una y otra?

Por ejemplo, una de las cámaras más caras es una digital de 35 mm, el chip que tiene es de 35 mm que es hablar de una cámara de cine con las que se ha hecho “Avatar y La Guerra de las Galaxias”, es la Sony Cinealta por ejemplo.

Es una línea de cámara que tiene una resolución similar al cine, son las más altas, después vienen distintas gamas de cámaras de 1,920 por 1,080 a un costo de 150 mil a 200 mil dólares, digamos el precio estándar. Todas son broadcaster, pero también puedes conseguir cámaras full HD de siete mil u ocho mil dólares. Hay comerciales que se están haciendo con estas cámaras económicas, pero lo cierto es que tienen que ser full HD nativo.

¿Cree que los contenidos de los programas se verán afectados o reforzados con la televisión digital?

Sí, definitivamente la señal digital en HD tiene seis veces más detalle. El tema de la producción tiene que ser muy bien cuidado, si hablamos de seis veces más detalle significa cambiar la escenografía, ya no el típico backing donde pegan dos paredes con clavos o maskingtape y lo pintan. En HD se va a notar la pintura si está mal pasada, se notará el

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

maskingtape pegado, se notarán los clavos y los detalles más mínimos por la cantidad de píxeles. Todo eso significa mejorar la escenografía y mejorar la iluminación.

La iluminación es crítica en el tema del HD. Para empezar por la cantidad de píxeles, el foco es bien complicado, antes hacías foco en un rostro, pero ahora si hago foco en un rostro tengo que especificar bien el rostro si es en la nariz o en la cara, hay una diferencia de uno o dos centímetros, pero la cámara tiene que saber exactamente cuál es la posición focal porque si no se desenfocherà.

Sony ha inventado un extensor del visor para acercar la toma como un 2X y para que el foco sea exacto. En HD el foco es complicado y eso implica, además, cambiar el maquillaje. Antes se ponía una base que era suficiente pero si la base no está bien puesta en el rostro se notarán las imperfecciones. Es un tipo distinto de maquillaje, hay cursos especiales para HD.

¿La iluminación cómo la ve?

Es la parte más compleja porque vas a tener que jugar con luces y sombras. Jugar muy bien con el back, es HD y si no está bien iluminado vamos a ver una imagen de muy alta resolución pegada a la pared que no es lo que queremos. El tema de luces si me crea sombra me ocasionará alguna imperfección que la cámara lo notará.

¿Todo esto se verá así tenga una cámara de 8 mil dólares o 10 mil y con una de 120 mil habrá alguna diferencia?

Hay bastante diferencia, está bien que sea menos de 1,920 por 1,080 pero el procesamiento es lo que varía de una cámara a otra. En una cámara de 14 bits de procesamiento habrán más detalles y además dentro de estos 14 bits, aunque esto es un tema muy técnico, dos bits a veces se separa para el nivel de negro. El nivel de negro es lo más

crítico en el televisor para tener la relación de contraste. En una cámara convencional negro es negro.

¿Son las denominadas súper black?

No, sino que tienes diferentes niveles de sombra y estos bits van a procesar los diferentes niveles de sombra de tal forma que no sea fondo negro, pero si tienes diferentes relaciones de contraste vas a tener diversos niveles de grises, entonces si tienes una toma con mucha profundidad vas a tener diferentes niveles de grises, estos procesamientos te permiten ver esos niveles de grises de tal manera que la imagen se ve como una imagen de cine.

Hay otro detalle que tiene que ver con eso, es la gama que es un tema fundamental. Las nuevas cámaras permiten variar los valores de gama similar a lo del blanco y negro pero uno varía la gama y se puede obtener distintos niveles como por ejemplo, puedo modificar una cámara mediante sus controles, para obtener un gama de cine, un tono de cine y además grabo en 24 cuadros por segundo, en otras palabras estoy grabando como cine.

Ante la informalidad e improvisación que existe en nuestra televisión, donde todo lo preestablecido no se cumple, ¿qué pasará con la nueva tecnología?

Hay un problema típico en el Perú desde hace muchos años y es la falta de guiones: guión del programa, guión técnico, etc. La gente está acostumbrada a trabajar sin guiones, a lo que salga. Es un problema de producción.

Se supone que conozco cual es mi secuencia y en mucho de los casos debería saber cuáles son las posiciones de cámara. Se entiende que para eso hay una producción, hay una preproducción y hay pilotos. Mientras no nos acostumbremos a trabajar con guiones vamos a sufrir con la nueva tecnología.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Hay marcas que permiten hacer lo que se llaman las escaletas donde uno pone, qué capa va primero, segundo, etc. pero que las puedo modificar porque no estoy modificando la capa sino la posición de la capa dentro del programa. Esto funciona con los play list, así se llama a los sistemas. Hago todas mis secuencias y hasta tres segundos antes de salir al aire puedo cambiar la posición. No veo el video simplemente, veo el nombre de esa secuencia. Sin embargo, tengo que remarcar que lo primordial es el guión, sin él no estamos haciendo televisión.

¿Si entramos a una televisión diferente, la gente que está trabajando tiene que madurar y encuadrarse dentro de un sistema de trabajo?

Claro, así fue la televisión hace 50 años y funcionaba. La televisión, acuérdate, hace 50 o 60 años era en vivo y no se podían equivocar y generalmente no se equivocaban, pero en algún momento en el camino se fue informalizando y ahí vino el problema.

Según manifiesta todo el sistema tiene que cambiarse, pero entiendo que los transmisores vienen digital, pero la última fase habría que cambiarla y ponerla a digital, ¿es correcto?

Sí claro, los transmisores están listos para digital, así se llaman. Son transmisores digitales completamente, pero la etapa de modulación, que es la última etapa, está en analógico. Cuando uno ya está listo para digital, saca ese módulo y le pone el módulo digital y ya está en digital. De este modo lo van a hacer, todavía no lo hacen algunos canales aquí en el Perú porque los costos son altos y prefieren mantenerse en analógicos hasta la fecha del apagón donde cambiarán a digital. Sin embargo, la norma permite que algunos canales puedan transmitir en digital sin dejar de transmitir en analógico o sea en una frecuencia distinta.

Raúl Hernán Araujo Román

Las grandes cadenas de televisión de Lima, que tienen cobertura a nivel nacional cuentan con equipamiento digital de Alta Definición aunque no todos los programas que producen son HD.

¿Hay transmisiones simultáneas?

Así es, en simultáneo, eso se llama simulcasting. La otra posibilidad la ha propuesto el Ministerio de Transportes en la que los canales que no tienen la posibilidad de tener HD exclusiva, como los canales grandes pueden juntarse, dos o tres canales y transmitir en una sola frecuencia pero de una manera independiente, por decir se les asigna el canal 50 , en el canal 50-1 es el canal A, en el 50-2 el canal B y en el 50-3 el canal C.

Cada uno es una programación distinta pero en el mismo canal y son tres empresas completamente distintas que no tienen necesariamente los mismos contenidos ni la misma política, pero que comparten un transmisor. No hay problemas de contenidos entre uno y otro.

¿Tiene alguna anécdota en esta etapa de la televisión digital?

Los principales problemas que tenemos es la falta de conocimiento. Un día me llamaron de provincia y me dicen: “Necesito para mañana una cotización de transmisores porque me van a sacar del aire”. Sucede que es una mala interpretación de una norma, La gente ha confundido esto, consideran que para tener un canal digital hay que pagar dos millones de dólares y no es así.

Otro caso es que la gente no distingue lo que es SD de HD. Unos manifiestan: “Tengo una camarita análoga, hasta un súper VHS y me han dicho que ponga un conversor para volverse digital”. Sí, lo puede convertir en digital pero se va seguir viendo como VHS por el tema de resolución nativa.

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

Por allí un canal más o menos grande sostiene: “Compro conversores con un servidor y convierto todo en HD. Puede ser pero ¿es HD nativo? El desconocimiento es muy alto, inclusive a nivel de gente de televisión, de técnicos e ingenieros porque nadie enseña eso en el Perú. La tecnología es completamente nueva.

La gente no entiende bien el concepto de HD, principalmente cuando hay proveedores que los engañan queriéndoles vender una cámara que es 720-P, pero cuando uno revisa la definición, es 720. También les engañan ofreciéndoles una cámara supuestamente HD pero es 720P. Un momentito, le digo 720 P es un formato de transmisión no de grabación y la resolución es un valor y la definición es otra, pero insisten 720 es la definición, pero la norma dice que para que sea HD debe ser el doble de la definición estándar o sea 960. En Europa la resolución es 625 líneas, no hace 720 P porque 720 de ninguna manera es el doble de 625. Hay gente que quiere hacer televisión con las cámaras más baratas del mercado y sostienen que es HD.

Lo más preocupante en el Perú es que hay alrededor de 1,300 estaciones de televisión, de esa cantidad alrededor de 300 son canales informales que transmiten con un modulador que lo compran en el jirón Paruro en Lima, un amplificador de video que lo encuentran en cualquier sitio. Algunos lo sacan de canales de televisión y ya tienen su canal. ¿Cuál es la producción? Cero. En el mejor de los casos vemos a tipos que se paran frente a la cámara a “rajar” del gobernante de turno o pasan películas piratas que lo compran en cualquier esquina o también vemos un noticiero donde el presentador únicamente lee sin presentar videos.

Dudo que estos canales pasen a la segunda etapa cuando se ingrese a la televisión digital. Van a desaparecer, es un hecho.

¿Qué pasará con los noticieros?

Los noticieros realmente escapan de cualquier lógica porque las notas van cambiando muy dinámicamente, por ejemplo la nota cuatro se convierte en 10, la doce ya no va y así. Para este fin ya existe un sistema que permite trabajar con las notas como si fueran los titulares de estas y que se encuentran dentro de un servidor de noticias donde se pueden cambiar las notas en cualquier momento. El sistema automáticamente se reconstruye.

Este sistema permite al director pedir que la nota cuatro vaya como dos faltando un minuto. Para ello, simplemente en la computadora se jala la nota cuatro y la nota dos, se reactivan los servidores para que el video esté listo. No es un video es una DATA y el prompter automáticamente se cambia a dos. La redacción y el cambio de texto se hacen inmediatamente. Es un sistema hecho para noticieros, lo que no significa que no se tenga un guión.

¿Esta modalidad también incluye el cambio del banner de la nota, el nombre de la persona o el gráfico que se tiene en ese instante?

Sí, al momento que tú cambias una nota a otra posición se cambia todo, o sea se cambia el banner. Si es titular se cambia todo porque todo está amarrado a un sistema.

¿Qué consejo daría a los jóvenes que ingresan al mundo de la televisión?

Deben exigir a su centro de estudios que cuente con equipos de alta definición porque los canales en Lima se han disparado en este sistema, algo que las autoridades peruanas pensaban que recién iba a suceder en cuatro o cinco años. El Perú es el segundo país en Sudamérica en implementar la televisión digital en Alta Definición

DETRÁS DEL SWITCHER, EL DIRECTOR DE TELEVISIÓN EN EL PERÚ

(HD), sólo Brasil está arriba de nosotros. Le hemos ganado a Argentina, Venezuela y a Chile.

Esto quiere decir que los canales necesitan gente especializada que salgan de las universidades, pero si estos centros de estudios no cuentan con los equipos adecuados, estarán incurriendo en el engaño y los estudiantes no resultarán capacitados para trabajar con la nueva tecnología. Además, los profesores también deben estar bien preparados.

¿Qué más podrías decirnos?

Ahora tenemos 4K Y NUEVAS TECNOLOGÍAS, una de las grandes ventajas de la implementación de la Televisión Digital era la posibilidad de emitir programación en HD. Aunque las transmisiones seguirán siendo HD por algún tiempo, las nuevas tecnologías ya permiten capturar, editar, almacenar y reproducir imágenes en 4K y en algunos casos 8K.

En el CES 2016 Consumer Electronic Show la novedad fueron las enormes pantallas de televisión con resoluciones 4K u 8K.

Las cámaras 4K existen desde hace 4 años y los precios actuales son iguales e incluso inferiores a sus similares en HD

LA “CAJA BOBA” COMO SE LE DENOMINA SE VOLVIÓ INTELIGENTE

Televisión conectada

Aparatos de televisión que se pueden conectar a Internet

Smart TV: TV + Pc

Nuevo concepto de televisión en el que se integran la imagen, el sonido, la navegación web y la sincronización con otros dispositivos.

Segunda pantalla

Dispositivo adicional con conexión a Internet (Tablet, smartphone, etc.) que es utilizado por los espectadores al mismo tiempo que ven televisión.

COMENTARIO DE AUTOR *Después de tener el testimonio del especialista en la materia se puede concluir en que todo esto nos acerca a un futuro impredecible casi de ciencia ficción, pero es real, por lo tanto reflexionar en este avance de la tecnología con la calidad de contenidos que se deben ver muy favorecidos y privilegiados es un compromiso de calidad humana para nuestra televisión Peruana.*

Servicio de Estudio Cuantitativo Sobre Consumo Radial y Televisivo –
Nacional CONCERTV 2015

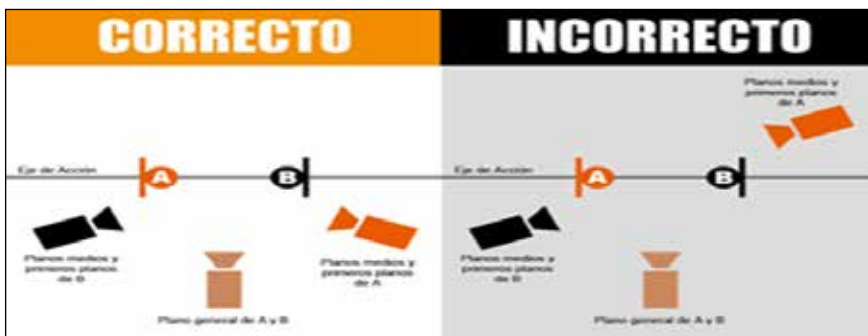
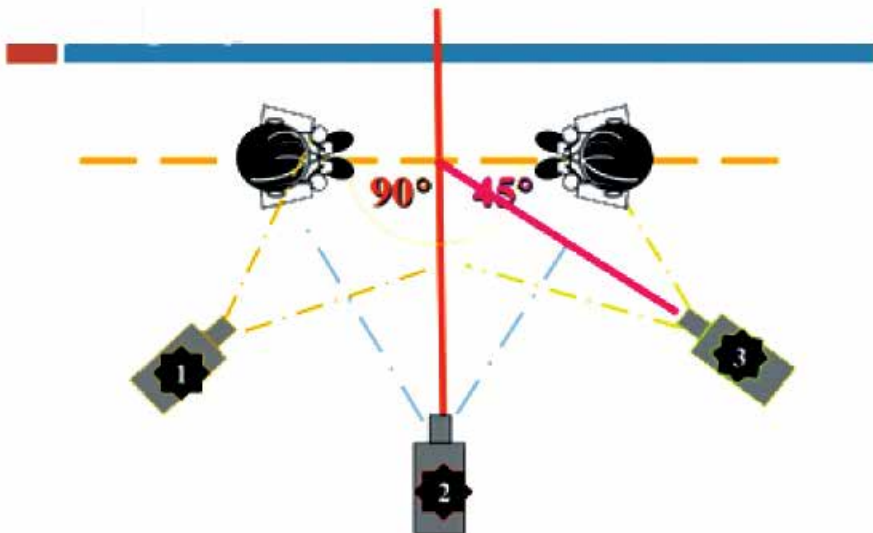
<http://www.concertv.gob.pe/investigacion/estudios-cuantitativos/2015-estudio-sobre-consumo-radial-y-televisivo/>



*F*OTOS &
PLANOS TV

RESPETANDO LOS EJES DE LA ACCIÓN

DISPOSICIÓN DE CÁMARAS EN EL ESTUDIO



CLASIFICACIÓN DE PLANOS

GRAN PLANO GENERAL



Escenario donde se desarrolla la acción. La personas apenas se perciben.

PLANO GENERAL



La persona ocupa un tercio del cuadro. Lo demás es escenario.

PLANO DE CONJUNTO



Se percibe en cuerpo entero. Hay relación entre los personajes. Son varias personas.

PLANO ENTERO

Retrata a la persona completa. La figura humana aparece de arriba abajo en el encuadre.



PLANO AMERICANO

La persona está cortada por las rodillas. Muestra la expresividad del rostro e insinúa algo del escenario.



PLANO MEDIO

Muestra a las personas desde la cintura hacia arriba. Da relación de diálogo. Con este encuadre ya se percibe algo más de expresión en los personajes



PLANO BUSTO



Muestra el cuerpo desde la cabeza hasta la mitad del pecho. Este plano nos permite individualizar al personaje, separándola de su entorno para concentrar en ella la máxima atención.



PRIMER PLANO



Muestra el rostro de las personas.
Trasmite emociones y sentimientos. Permite intuir el estado emotivo del personaje.

GRAN PRIMER PLANO O PLANO DETALLE



Representa una pequeña parte de la persona o un objeto, enseña algo de forma especial.

MOVIMIENTOS DE CÁMARA



Si nos ubicamos detrás de una cámara, nosotros y el lente de la cámara tendrán al frente un campo visual para registrar o captar, esto nos permitirá orientarnos para saber cuándo queramos registrar el lado derecho de cámara, nuestra derecha, el lado izquierdo de cámara, nuestra izquierda en relación a ese campo visual que estamos captando, lo mismo sucederá si retrocedemos o nos acercamos a ese campo visual es decir nos adelantamos o alejamos físicamente.

Como muestra el gráfico, también se puede girar sobre su eje para mostrar todo un campo visual de 360°.

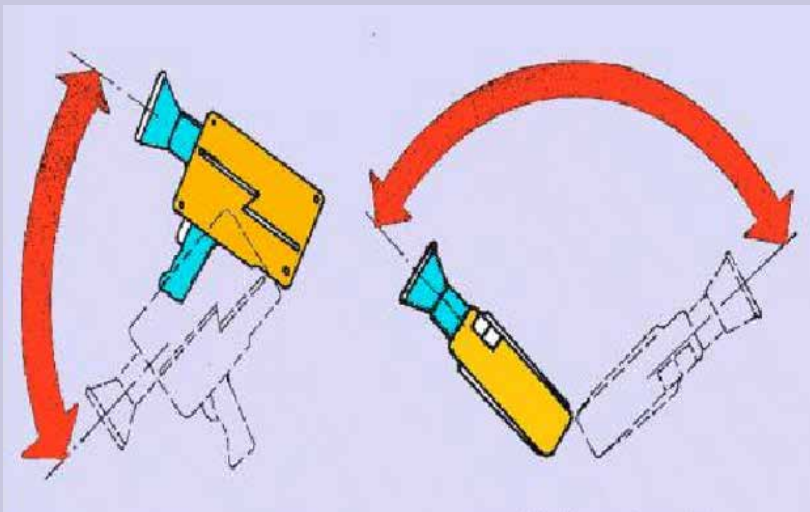
¿CUÁLES SON ESOS MOVIMIENTOS?

PANNING HACIA LA DERECHA

Rotación de la cámara sobre su eje o base hacia la derecha.

PANNING HACIA LA IZQUIERDA

Rotación de la cámara sobre su eje o base hacia la izquierda.



Panorámica vertical

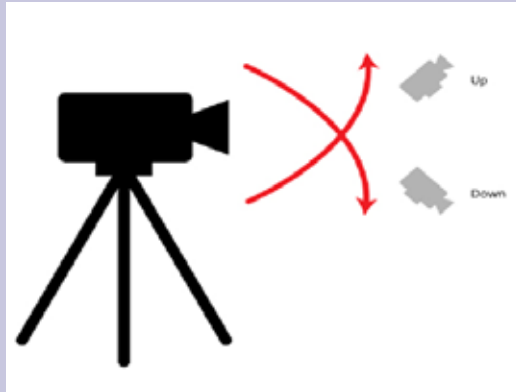
Panorámica horizontal

TILT UP

Barrido vertical hacia arriba, contrapicado.

TILT DOWN

Barrido vertical hacia abajo, picado.

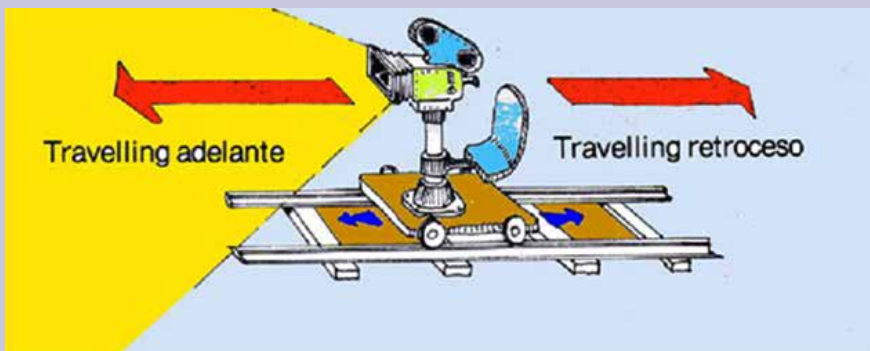


TRAVELLING HACIA LA DERECHA

Traslado físico de la cámara hacia la derecha.

TRAVELLING HACIA LA IZQUIERDA

Traslado físico de la cámara hacia la izquierda.

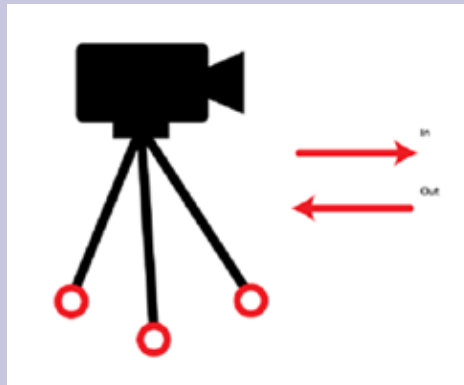


DOLLY IN

Acercamiento físico de la cámara hacia el campo visual.

DOLLY BACK

Alejamiento físico con la cámara desde el campo visual.



ZOOM IN

Acercamiento visual óptico.

ZOOM BACK

Alejamiento visual óptico.



ZOOM: Operación a través del objetivo o lente de la cámara que permite acercarse o alejarse electrónicamente o manualmente del campo visual sin que el dolly de cámara se mueva.

DOLLY: Soporte con ruedas que sirve de base al trípode.

TRIPODE: Base de tres pies donde se sujeta la cámara.

IN MEMORIAM



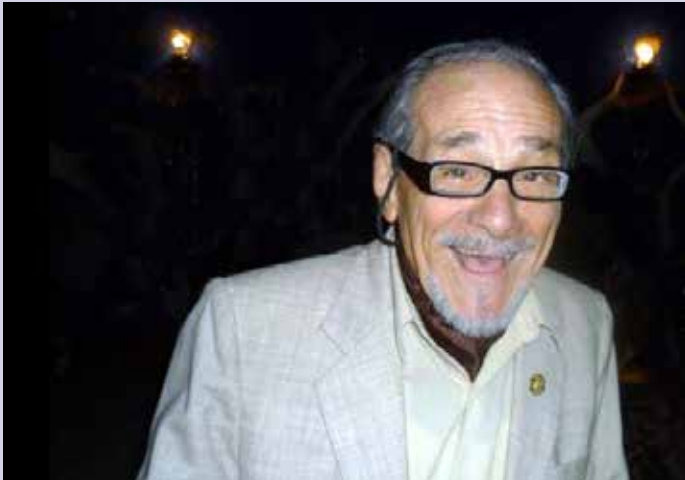
Recordando a mi profesor Carlos Barrios Porras, director de TV y productor de la telenovela “Simplemente María”.



Recordando a Lucila Valente, Productora de TV Canal 7.



Recordando a Luis Carrizales Stoll productor de TV. En la foto con la Dalina, Mónica Santa María en el programa, “Nube Luz”.



Enrique Victoria, destacado actor y productor artístico, es una figura destacada en el mundo artístico.



Antonio Puerta, Director de TV Canal 7. Comunicador en los eventos oficiales.



Roberto Bocanegra, Director de TV de aquella Panamericana de primer nivel.



“Rulito” Pinasco entrevistando a la “Doña”, María Félix en sus inicios como maestro de ceremonias.



“Rulito” Pinasco presentando a Carmen Sevilla.



“Rulito” Pinasco presentando al mítico Pedro Vargas.

Luis Ángel Pinasco, entrevistando a Armando Manzanero.





Luis Ángel Pinasco,
narrador deportivo de
larga trayectoria en la
televisión peruana.



Alberto Ismael Beingolea Delgado,
destacado periodista deportivo,
abogado y ex congresista.



Gustavo Barnechea
destacado periodista
deportivo

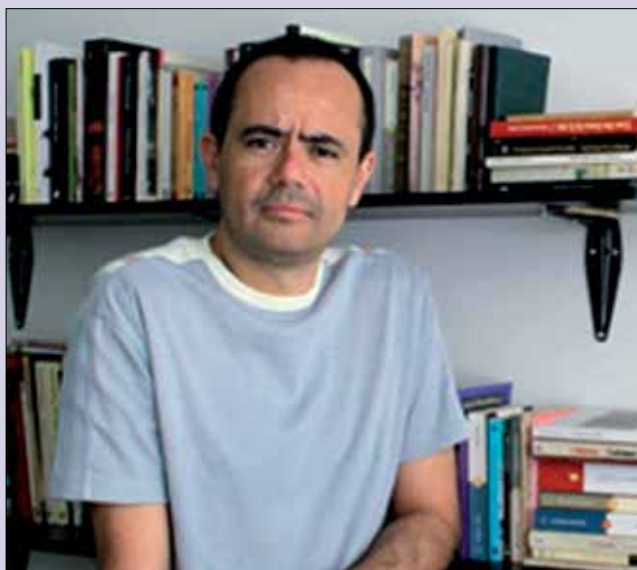


Genaro Delgado Parker pionero de las comunicaciones y producciones TV en el Perú. Falleció recientemente a los 87 años.



“Rulito” Luis Ángel Pinasco, Humberto Martínez Morosini y Pablo de Madalengoitia, Emblemáticos conductores de la televisión peruana.

Kiko Ledgard,
gran animador
de programas
concursos.



Eduardo
Adrianzén
escritor, guionista,
dramaturgo de
TV y Teatro.



Efraín Aguilar, Actor, Director y Productor destacado de nuestra televisión y teatro.



Entrevista en un estudio de televisión. CMD.



Acción del coordinador de TV levantando la mano como prevención de ingreso al aire.



En control maestro, trabajo en equipo en pleno programa. CMD.



José Árias, Director de TV en el switcher dirigiendo el programa y operando el equipo. CMD.



El Director siguiendo sus secuencias del libreto en el control maestro. CMD.



Martín Sánchez, Director de TV en plena acción de su trabajo en el switcher. CMD.



La concentración en sus monitores es vital para mantener la continuidad al aire.



En el estudio de TV en plena marcación previa, antes de un armado de escenografía.



Un Jimmy Jib o grúa se usa para las panorámicas de forma horizontal y vertical.



Es un esquema de planeamiento de cámaras en el campo de fútbol.



Programas de panel con invitados, las cámaras 1 y 3 tienen sus correspondientes invitados para los $\frac{3}{4}$ de cada uno de ellos a cumplir con los tiros cruzados. CMD.



La cámara 1 en posición del ángulo en $\frac{3}{4}$ para los invitados de la derecha.



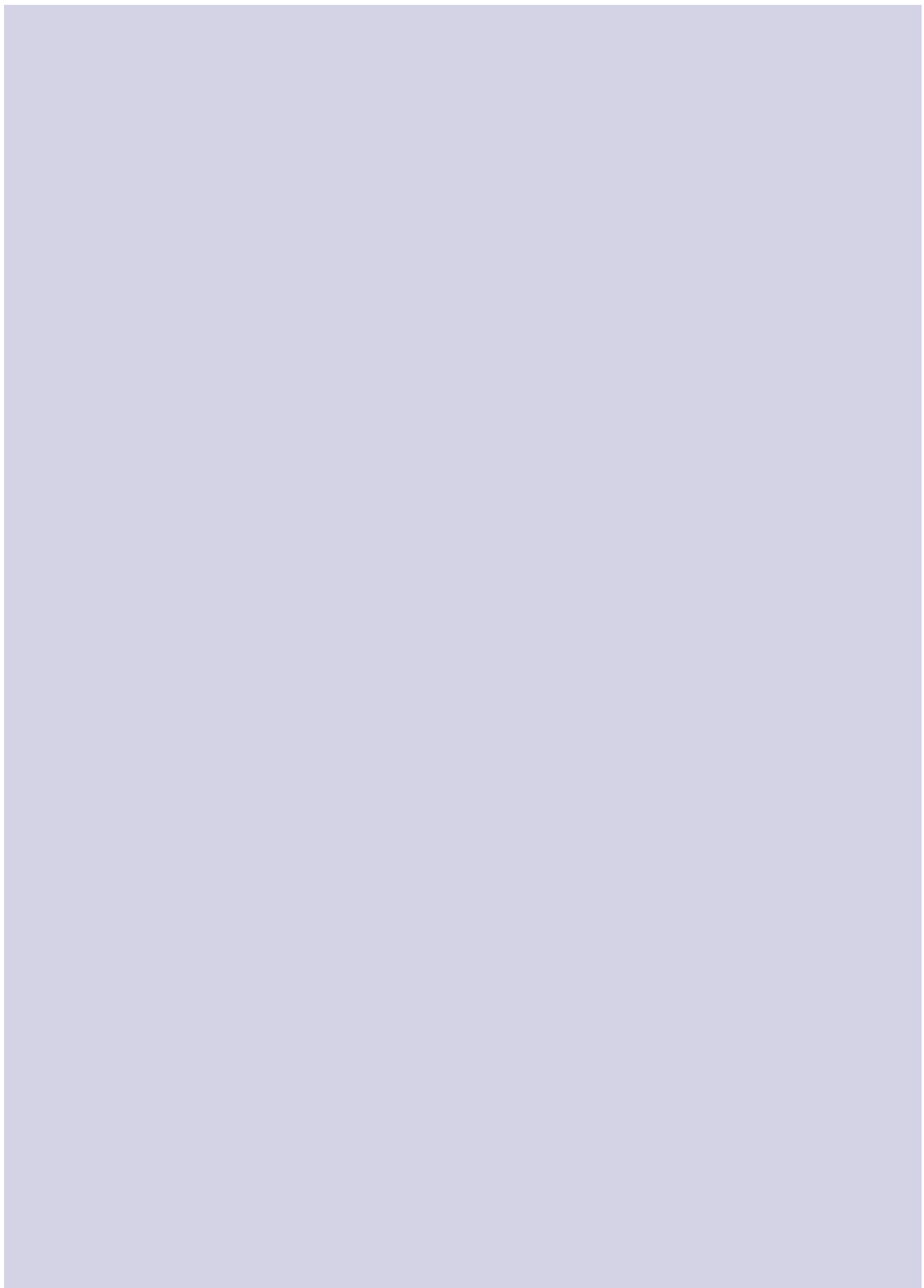
Disposición de las 4 cámaras en el estudio, la cámara 1 a la izquierda, la cámara 2 en el centro, la cámara 3 a la derecha, y en la parte superior la cámara 4 en un riel que se traslada en forma remota o robótica.



Posición del coordinador de TV, al entrar al aire indicando con el brazo en alto.



Acción de aviso del coordinador de TV en el estudio. CMD.



DETRÁS DEL SWITCHER

El director de televisión en el Perú

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de la

Universidad Alas Peruanas

Los Gorriones 264 Chorrillos Lima-Perú

Junio, 2017

