

# El Making-of documental: Aproximación a algunas intenciones y usos contemporáneos

THE MAKING-OF DOCUMENTARY: AN APPROACH TO SOME CONTEMPORARY INTENTIONS AND USES

Armando Andrade-Zamarripa\*

**Resumen:** Este artículo se deriva de una investigación exploratoria sobre el *Making-of*, aquella práctica «meta-cinematográfica» en la que una película da cuenta del proceso de creación de otra película. En el primer apartado, se plantea su conceptualización contemporánea según los estudios teóricos —desde la intertextualidad, la teoría cinematográfica y la teoría de comunicación de masas—; en el siguiente, desde la arqueología de los medios audiovisuales, establecemos la distinción actual del *Making-of* sobre sus anteriores manifestaciones; y, en la última parte, como resultados, proponemos unas categorías teóricas derivadas de las intenciones discursivas y usos actuales del *Making-of* que permiten problematizarlo y estudiarlo tanto como un objeto artístico singular al expandir su función promocional hacia el autorismo y el coleccionismo; así mismo, se exponen casos que lo establecen como un fenómeno cultural que expande la cinefilia hacia el autoaprendizaje de hacer cine en sus espectadores.

**Palabras clave:** estudios cinematográficos; *making-of*; cine documental; metacine; meta-referencialidad.

**Abstract:** This article stems from an exploratory investigation into the Making-of, a "meta-cinematic" practice in which one film documents the creative process of another. The first section outlines its contemporary conceptualization based on theoretical studies—drawing from intertextuality, film theory, and mass communication theory. The next section, informed by the archaeology of audiovisual media, distinguishes the modern Making-of from its earlier manifestations. In the final section, the study proposes theoretical categories derived from the discursive intentions and current uses of the Making-of, framing it as a unique artistic object that expands its promotional role toward auteurism and collectorship. Additionally, case studies illustrate how the Making-of has evolved into a cultural phenomenon that extends cinephilia to include the self-learning of filmmaking among its viewers.

**Keywords:** film studies; making-of; documentary cinema; metacinema; meta-referentiality

\*Universidad Autónoma de Aguascalientes, México  
Correo-e: armando.andrade@uaa.mx  
uaa.mx  
Recibido: 7 de junio de 2023  
Aprobado: 15 de noviembre de 2024



HACIA UNA DEFINICIÓN DEL *MAKING-OF*

El cine puede dar cuenta de sí mismo. Como sucede en el «*Making-of*» (MO), producto audiovisual, que evidencia el proceso de hacer una película. Su origen aún no está totalmente documentado, aunque algunas publicaciones nos indican que surgió en 1908, gracias a las exploraciones filmicas de J. Stuart Blackton en la *Vitagraph Studio* en Estados Unidos (Arthur, 2004:18). El MO ha tenido diversas traducciones al español: «'cómo se hizo', 'detrás-de-cámaras', 'filmando a' y, paralelamente, se ha relacionado con el concepto de '*behind-the-scenes*'» (Andrade Zamarripa, 2022: 70). En el cine industrial se trata de la bitácora audiovisual y las notas de producción para los inversionistas como evidencia sobre el uso de los recursos humanos y financieros (Andrade Zamarripa & Plancarte, 2020: 118). Sin embargo, una indagación arqueológica de los medios audiovisuales nos permite establecer su particularidad como objeto audiovisual intercultural, por tanto, nos decantamos por usar el vocablo *making-of* sin traducirlo a nuestro idioma.

Destacan tres teóricos cuyo trabajo nos permiten conocer algunos aspectos relacionados con el MO. Paul Arthur lo reconoce como un «parásito cinematográfico», porque ha sido un subgénero documental contaminado de intenciones publicitarias, autorreferenciales y creativas (2004). Robert Gonzalez lo destaca como un producto audiovisual que da cuenta de la «creatividad colaborativa» de un equipo de producción (2013). Patricia de Oliveira Iuva expone que este formato difunde los significados de una «memoria de (y para) cine», superando a la película que alude (2020). Estas delimitaciones conceptuales nos llevan a enfatizar al MO como una práctica meta-representacional y meta-discursiva, porque se trata de un filme que refiere a otro.

Con las aproximaciones a los conceptos de referencialidad y meta-referencialidad en el cine, a partir de las publicaciones de Fernando Canet, se sustenta al «metacine» como un «ejercicio

cinematográfico que permite al cineasta reflexionar sobre su medio de expresión a través de su práctica, en el que el cine se mira al espejo con la pretensión de conocerse mejor» (2014: 18). Como una consecuencia de los procesos y formatos auto-reflexivos del cine en su historia se distingue la «auto-reflexividad cinematográfica» (Canet, 2014: 18-21) –donde existe una meta-referencialidad del medio fílmico–. Gracias a esta generalidad se puede ubicar al MO como una práctica meta-cinematográfica, donde a menudo cineastas reflexionan sobre su propia práctica artística, el medio y el fenómeno cinematográfico.

## FORMATOS META-CINEMATOGRAFICOS CONTEMPORANEOS

Un recorrido por la historia del cine nos revela que el MO contemporáneo se alimenta de diversos recursos audiovisuales de forma muy variada, por ende nos exige desentrañar su complejidad formal y delimitarlo de otros formatos meta-cinematográficos.

En particular, existe un material audiovisual denominado *B-Roll*, que surge de una segunda unidad de cámara durante el rodaje, y apoya con el registro de planos simultáneos a la cámara principal tanto en escenas irrepetibles como en planos auxiliares.<sup>1</sup> Sin embargo, como su uso era de corto metraje, durante el *studio system* estadounidense, se aprovecharía el pietaje sobrante para hacer registros del proceso de filmación dentro-del-*set*.

Precisamente, en la actualidad las compañías productoras estadounidenses editan todos los *B-Roll*<sup>2</sup> en secuencias por cada día de rodaje y se difunden a manera de «newsreel» sin narrador

1 En la dinámica de la producción industrial, así se les denomina, *pick-up* o *inserts*, aquellos planos de menor duración y que sustraen detalles de la acción principal de una secuencia.

2 Se pueden consultar algunos casos ejemplares del B-Roll, así como otros formatos promocionales y meta-cinematográficos en los canales de YouTube: *Rotten Tomatoes COMING SOON*, *MakingOF*, *VUDU Fandando*, *CloserTV*, *FilmIsNow*, *filmSCHOOLarchive*.

ni musicalización para reportar públicamente sus producciones en proceso. Así, este formato alegórico del lado B de un rodaje, manifiesta su carácter autorreflexivo, mostrativo y documental tanto del set como de los filmantes en praxis.

Los *Behind-The-Scenes* (BTS), como su denominación los determina, son registros audiovisuales que presentan lo que acontece «detrás-de-las-escenas» de una película. Se trata de un formato sinónimo del MO que explora el proceso de rodaje y las anécdotas acumuladas durante los días de llamado al set. Sus antecedentes se vinculan a otro formato que surgió, en 1919, denominado *Screen Snapshot* que consistía en registrar lo que sucedía en el contexto de una filmación y alrededor del elenco, como una especie de «Making-of chismoso que durante la era estudio [de Hollywood], antes de que los cambios en la programación de las salas y el rápido crecimiento de la televisión en la década de 1950, los ahogara el flujo constante de los llamados behind-the-scenes cortos»<sup>3</sup> (Arthur, 2004: 39). Es en esta etapa que se establecerá la función promocional de la industria misma. Posteriormente, estos formatos antecesores de los MO se mostraban a modo de programas de televisión al estilo documental, titulados «behind-the-cameras», para narrar el artificio de su ilusionismo.

Esta evolución histórica nos ayuda a delimitar la especificidad del BTS como aquel producto audiovisual que al margen del set, alimenta al *star-system* como fenómeno socio-mercantil, ya que relata cómo suceden las audiciones, los ensayos con actores, las pruebas de vestuario y peinado, el *coaching* de actuación, y los ADR<sup>4</sup> con el fin de hacernos testigos de su proeza. Entonces, el BTS se destaca por presentar un relato

mostrativo del acto de creación de una película «fuera-del-set».

Desde la década de 1970 el MO se alimentó del uso de *stills*, diarios fílmicos, pruebas de pantalla, noticias y entrevistas. Una obra clave fue *Filmmaker* [Cineasta] (George Lucas, 1968) –making-of de la película *Llueve sobre mi corazón* (The Rain People, Francis Ford Coppola, 1969)–, que revitalizó el formato al emplear recursos formales derivados de otras modalidades de lo documental como la entrevista, el comentario especializado,<sup>5</sup> el retrato y el diario en primera persona que constataron las cualidades del proceso creativo de Coppola y sus colaboradores en el set de filmación (Gonzalez, 2008; Steinhart, 2018).

Arthur insiste que quien ha demarcado el tropo de organización del MO, han sido productos como *La realización de una leyenda: 'Lo que el viento se llevó'* (“Gone with the Wind”: The making of a Legend, David Hinton, 1989) que relata «la historia de la ontogenia creativa desde la inspiración hasta la ceremonia de los Oscar, marcando etapas de producción separadas a través de los aportes de colaboradores clave: productor, escritor, diseñador, director, compositor, etc.»<sup>6</sup> (2004: 40) y en ocasiones logra ser muy generosa la información que presenta, pero en otras ocasiones se vuelve programática y nada atractiva para los espectadores. Precisamente, esta división en secuencias por etapas y por procesos en los diferentes departamentos del *crew* lo encontramos en MO ejemplares como *El señor de los anillos: La comunidad del anillo-Detrás de las Cámaras* (The Making of of The Lord of The Rings, Costa Botes, 2002), *Kingdom of Heaven: Making of* [El reino de los cielos: Detrás de Cámaras] (Niko Tavernise, 2006) y *Dentro de la Fuente*

3 MO tidbits as a staple of studio-era theatrical fare before changes in theatrical programming and the rapid growth of television in the Fifties choked off the steady flow of behind-the-scenes shorts (Traducción del Autor)

4 Acrónimo del término *Additional Dialogue Replacement* (grabación adicional de diálogos), proceso de registro sonoro en estudio que suplen diálogos grabados en set.

5 Estos se derivaron de los integrantes del equipo creativo y técnico de la película en producción.

6 [...] tell the story of creative ontogeny from inspiration to Oscar ceremony, marking separate production stages via the input of key collaborators—producer, writer, designer, director, composer, etc. (Traducción del Autor)

(*Inside 'The Fountain': Death and Rebirth*, Niko Tavernise, 2007), que demuestran una estructura meramente sumativa y abarcadora, porque cumple con estructura narrativa totalizadora a manera de reporte para las compañías productoras.

Desde de la década de 1980 hasta el 2010, gracias al mercado del «homevideo», se impulsó la producción del MO, debido a la capacidad de almacenamiento en medios como el DVD y el *Blu-ray*. Esta cualidad de los soportes videográficos generó una diversidad de formas y discursos del MO, por lo que fue necesario distinguir entre el «Making-of featurette» y el «Making-of documental». El primero comúnmente es de corta duración, su fin es exclusivamente promocional, y relata la odisea detrás-de-cámaras con anécdotas y situaciones extraordinarias dentro y fuera-del-set; en cambio, el segundo, construye una narrativa híbrida entre lo documental y lo promocional, presenta una indeterminación en su forma, porque puede durar desde pocos minutos a varias horas.

Esta distinción teórica al colocar el sufijo “documental” al MO, establecería su intención artística sobre su originaria función promocional, tanto en el campo de su producción como en su distribución y recepción (Iuva & Rossini, 2018: 81), porque hay MO que relatan el acto creativo durante la filmación de la pieza audiovisual, y colocan al espectador como testigo de acontecimientos metacinematográficos privilegiados bajo una forma estilizada y creativa.

Asimismo, gracias a las iniciativas del coleccionismo, impulsadas por The Criterion Collection, Cameo y algunas otras productoras de cine desarrollaron MO que se crean tiempo después del rodaje, sin evidencias próximas dentro-del-set, por lo que recurren a testimonios y comentarios que relaten cómo se creó y se recibió una película icónica. Precisamente, una parte de lo que define a este MO es su estructura con segmentos y secuencias estrictamente demarcadas por voces en *off* «autorizadas» —directores,

productores, técnicos, elenco estelar, historiadores y críticos de cine— que enriquecen su relato. De este modo, “[s]e cristaliza una dialéctica del ver, pues los Mdocs [Making-of Documentales] caminan en la estela de la preservación/construcción de una memoria, de un pasado comentado en entrevistas que buscan (re)constituir ideas y proyectos”<sup>7</sup> (Iuva & Rossini, 2018: 94) fílmicos. Ejemplos excepcionales son “Artifact from the Future; the Making.od: THX 1138” (2004, Gary Leva) donde el elenco y crew de “THX 1138” (George Lucas, 1971) hablan tres décadas después sobre su experiencia del desarrollo tecnológico audiovisual, la exploración actoral y el reto discursivo que les presentó la filmación de paradigmática película.

En el contexto actual es notorio que el auge de las plataformas streaming evidencian la obsolescencia programada del DVD y el *Blu-Ray* como formatos de difusión de los MO, ya que en plataformas como HBO Go, iTunes Extras de Apple TV, Movies+bonus de Microsoft, Disney +, Netflix, MUBI, Filmin, Criterion Channel, entre otras, aún los ofertan en su programación.

Todos estos preceptos sobre el MO contemporáneo nos ayudan a identificar su diversidad y complejidad a nivel formal, así como su calidad cambiante según las necesidades del mercado audiovisual. El MO contemporáneo, entonces, involucra una arquitectura más compleja de sus intenciones promocionales y comerciales que la distinguieron en la era del *studio system*. Por tanto, reconocemos al MO como una película que da cuenta del proceso de otra película compuesta de segmentos del resultado final y lo sucedido durante su filmación con testimonios de los cineastas, elenco y demás colaboradores dentro y fuera del set.

7 Tem-se a cristalização de uma dialética do ver, pois os MDocs caminham na esteira da preservação/construção de uma memória, de um passado murmurado em entrevistas que buscam (re)constituir ideias e projetos (Traducción del Autor)

En el tramado epistémico e histórico encontramos cuatro usos del MO que nos permiten reconocer los propósitos en su enunciación y en su forma de distribución como objeto «parafílmico» y extrafílmico de una película que se desea promocionar en diversos momentos de su creación. Por tanto, profundizamos en sus intenciones discursivas y sus apropiaciones contemporáneas más determinantes de este producto meta-cinematográfico entre sus espectadores y consumidores actuales.

#### *INTENCIÓN PROMOCIONAL*

El MO «suele tener un objetivo publicitario» (Benejam, 2013) expuesto desde la estructura de su relato audiovisual. Por tanto, Iuva y Rosini exponen que desde una perspectiva histórica y teórica han tenido que distinguir la forma *featurette*<sup>8</sup> (reportaje) y documental del MO porque «ambos están inmersos en un contexto comercial. La distinción del Making-of se debe al enfoque documental que responde a una dimensión “histórica” del cine, más allá del sentido común del material promocional de la película»<sup>9</sup> (2018: 93). Desde los estudios de la intertextualidad del DVD y los formatos derivados en video se accede a comprender estos intereses y sus especificidades promocionales.

La distribución de películas con formatos de video como el DVD en y el *Blu-ray*, gracias a su capacidad de almacenamiento, se integrarían «materiales extra» –donde se incluía el MO– que, en otrora época en los formatos de cinta de video

8 También es conocida como *Inside*.

9 [...] embora ambos estejam imersos em um contexto comercial. A distinção do MDoc se dá por conta do enfoque documental que se encontra com uma dimensão “histórica” do cinema, ultrapassando o senso comum do promocional do filme (Traducción del Autor)

y en programación televisiva de paga era imposible difundirse. Según Jonathan Gray, esta necesidad de generar materiales extra promocionales, mejor nombrados «textos franquiciados» –como los *B-roll*, los *trailers* o el MO–, se debe a que aportan favorables expectativas para aumentar el consumo de una película, porque «tanto la industria como el público habitualmente cuentan con el relativo éxito o fracaso de los [MO] como índice del éxito o fracaso [de la película] en su conjunto»<sup>10</sup> (2010: 39) De esta manera, Pat Brereton relata que gracias al DVD se logró exhibir la tradicional «cultura de masas», con la que, sin duda, se exponen las intenciones comerciales del cine industrial. Los formatos auto-referenciales incluidos en los materiales extra de los DVD poseen paradójicamente dos funciones prioritarias de producción cultural: primero, se obtiene “la experiencia de entretenimiento en un producto de consumo vendible (...) [y, también,] recompensa el impulso del consumidor con las posibilidades de gratificación y distinción cultural que se empaquetan en un DVD»<sup>11</sup> (2012b:12) debido al acceso a información extrafílmica sobre la película deseada.

Pavel Skopal señala que la industria estadounidense ejerció una estrategia de «discriminación» al emplear materiales extra porque «el formato digital le permite a *Hollywood* utilizar una gran cantidad de materiales audiovisuales, así como diferentes cortes de una película, hasta un punto sin precedentes»<sup>12</sup> (2007: 187). De esta manera, a través del consumo de «materiales extra» ya se distinguía a los consumidores de alto y bajo valor y, se buscaba obtener más ingresos de los consumidores de alto valor dispuestos

10 [...] since both industry and audiences habitually count on MO relative success or failure as an index to the success or failure of movie as a whole (Traducción del Autor)

11 The entertainment experience into a saleable consumer product [...] [and, also,] rewards consumer drive with the possibilities of cultural gratification and distinction that are packed into a DVD (Traducción del Autor)

12 The digital format allows Hollywood to use a bulk of audiovisual materials, as well as different cuts of a movie, to an unprecedented extent (Traducción del Autor)

a aumentar su inversión en un producto de calidad con más materiales extra para alimentar su cinefilia.

Sin embargo, en México, el *DVD* estableció una problemática de distribución y mercado, ya que la integración de los materiales extra presentaban una diferencia en su calidad de resolución, cantidad y calidad entre los lanzamientos de las distribuidoras nacionales de *DVD* como Zima, On Screen, Canana, Quality Films, VideoMax Interior XIII y VideoCine porque eran considerablemente económicas para los consumidores frente a las distribuidoras transnacionales como Miramax, New Line, Artisan, Warner Home Video, Universal, Twentieth Century Fox, Sony Pictures Home, entre otras o las distribuidoras especializadas en el coleccionismo como Cameo y The Criterion Collection que sus ediciones suelen ser costosas. En particular, hubo películas lanzadas por diferentes distribuidoras que presentaban distinta cantidad y calidad de materiales extra, esto establece una especificidad en torno a la compra-venta de su derechos de comercialización. Inclusive, era notorio en los lanzamientos especiales a propósito de aniversarios o remasterizaciones que incluían material extra que la misma distribuidora no había incluido en la edición anterior. Sin duda, esta condicionante de mercado nos ayuda a reconocer que los materiales extra como el MO son parte de un estrategia de consumo que adquieren la película y a los autores que aluden según su comportamiento en taquilla y reconocimiento de sus creadores en festivales y academias de cine.

## EXTENSIÓN DE CINEFILIA

Malte Hagener (2014) examina la conexión entre la Nouvelle Vague de la década 1960 y la cultura moderna del *DVD*, porque tanto la distribución de películas en *DVD* y Blu-ray adoptaron elementos esenciales de la cinefilia y la cultura cinematográfica desarrolladas en esa época como asistir

a un cine-club, leer revistas y textos especializados. Precisamente, la Nouvelle Vague promovió un enfoque en los directores como autores de sus obras («la política de los autores»), y una atención detallada a la estética y la narrativa que se convirtió en una base para los análisis fílmicos contemporáneos (Hagener, 2014:72). La cultura de la cinefilia en los sesenta y setenta iba más allá del simple consumo de películas, implicando una relación profunda y emocional con el cine, similar a la devoción que los actuales consumidores muestran al coleccionar películas en DVD. Hagener explica que el DVD democratizó el acceso al cine al ofrecer versiones de películas con comentarios y materiales extra, que recuerdan las prácticas analíticas y críticas de los cineastas y críticos de la Nouvelle Vague (2014: 75). En última instancia, sostiene que el *DVD* representa un triunfo capitalista tardío de los ideales de la Nouvelle Vague, al permitir que el cine esté omnipresente en nuestra vida cotidiana, aunque permeado por lógicas comerciales que se ha expandido en otros objetos como los «(blogs, bases de datos, portales de video, juegos de computadora, festivales, *streaming*, etc.) característicos de las nuevas formas de cinefilia y de la cultura cinematográfica, a la vez más democráticas y abiertas, pero también más comerciales y diversificadas»<sup>13</sup> (2014: 76). Asimismo, los DVD en la industria se enmarcaban en diversas modalidades, tales como: lanzamientos estándar,<sup>14</sup> versiones simplificadas para venta minorista, ediciones extendidas y especiales,<sup>15</sup> y Boxset<sup>16</sup> que recopilan varias películas por tema, género, elencos estelares y cineastas.

13 [...] (blogs, databases, video portals, computer games, festivals, streaming, etc.) characteristic of the new forms of cinephilia and film culture, at once more democratic and open, but also more commercial and diversified (Traducción del Autor)

14 Con comentarios del director, algunos extras como *making-of* o *blooper reel* además de la película.

15 A menudo señaladas por un empaque inusual como el libro de acero, que se caracteriza además por extensos extras y, a veces, contener incluso productos promocionales.

16 Generalmente una forma de comercializar películas que no tendrían ninguna posibilidad por sí mismas, incluso a precios ganga.

Los materiales extra del *DVD* «cultivan al espectador conocedor; sus audio-comentarios, making-of documentales y otros extras informativos [que le] ofrecen una ilusión de acceso privilegiado a la película»<sup>17</sup> (Benson-Allot, 2011: 10). Un valor agregado que no se obtenía en la sala de cine ni en la televisión. Además, hay directores que han realizado sus propios MO y “audio-comentarios” como «textos editoriales», entre los que destacan Atom Egoyan, Ingmar Bergman, Francesco Taboada y Bertrand Tavernier, como una posibilidad de expandir la dirección de lo que se quiere que se diga y se enfatice de sus películas.

Skopal, recalca que a pesar de que muchos de los materiales extras, como el MO, sean vistos antes de ver la película, cuando lo hacen después de haberla visto, «presentan eventos que tienen importancia solo para los participantes y los miembros de la comunidad que comparten la memoria de estos eventos, y el espectador está situado en la posición de un miembro de la comunidad»<sup>18</sup> (2007: 191) como una posibilidad para crear una atmósfera de comunión íntima, y despertar un sentimiento de participación en los eventos que tienen lugar no en el nivel de ficción sino en el nivel de su producción.

Robert Gonzalez expone cómo el MO, por medio de un análisis retórico a partir de las metáforas en el lenguaje de los cineastas, se puede indagar la «creatividad colaborativa» durante la realización de una película, ya que considera que estos textos audiovisuales lograban exponer la creatividad en grupo, en su contexto y lenguaje. Además, expresa que son «relatos ricos, multifacéticos, en primera persona, de procesos creativos, productos y en colaboración humana dados

por una variedad de miembros de la compañía de producción (...) sobre cómo la creatividad se narra como un esfuerzo humano único»<sup>19</sup> (2013: 17) a través de los comentarios y testimonios audiovisuales.

#### FOMENTO DEL «AUTORISMO» Y COLECCIONISMO

El fomento del «autorismo» es notorio en el MO que sacraliza la figura de cineastas como autores. Particularmente, el texto «Auteur Machines? Auteurism and the *DVD*» (2008) de Catherine Grant explora el concepto del «auteurismo» en el cine, especialmente a través de la influencia de los *DVD* y sus materiales extra. El «autorismo» se refiere a la atribución de la autoría de una película principalmente al director, visto como el artífice de una visión personal que se imprime en el filme. Grant expone que el autorismo es una herencia del mercado del arte que se difundió en el cine por los fundadores de la revista *Cahiers du Cinema* en Francia. De esta manera, los diferentes materiales extra (escritos, sonoros, visuales y audiovisuales)<sup>20</sup> en un *DVD* de una película actúan como una “máquina de autoría” porque fomentan de forma deliberada las «marcas de autor» como la firma cinematográfica de cineastas en particular. Esto también convierte al director en una figura comercializable, construida discursivamente a partir de estos materiales. Grant sugiere que esta transformación crea una experiencia híbrida entre la ficción y el documental, donde el espectador asume una posición de «conocedor» o experto en los aspectos detrás de la producción, en lugar de recibir una desmitificación genuina de la industria cinematográfica.

17 [...] cultivate connoisseur spectatorship their commentary tracks, making-of documentaries, and other informational extras offer the viewer an illusion of privileged access to the film (Traducción del Autor)

18 [...] present events which bear significance just for the participants and the community members who share the memory of these events – and the viewer is situated in the position of a community member (Traducción del Autor)

19 [...] are rich, multi-faceted, first-person accounts of creative processes, products, and human collaboration given by a variety of production company members [...] about how a film was made, but about how creativity is narrated as a uniquely human endeavor (Traducción del Autor)

20 Elementos donde se incluye al *making-of* y que se difunden mediante el EPK (Electronic Press Kit) durante la promoción de una película.

En su momento, Grant consideraba que el DVD como compilador y promotor de materiales extras de una película era el ejemplo de sinergia entre la industria y los medios, porque reunía lo que anteriormente se lograba en la prensa y la televisión. La visión de cineastas, como se expresa en un discurso en DVD, «a menudo se centra mucho más en otras cosas que en la película que promueven, y encima de los matices particulares de su significado narrativo»<sup>21</sup> (2008: 105) otorgan «información intratextual», donde los espectadores no solo ven la película, sino que también acceden a la «historia» de su creación, generando una intimidad con el director y promoviendo una experiencia de visualización más profunda y personalizada, factor que se convierte en un «valor agregado».

A veces el autorismo en el MO demerita la labor colectiva de la creación de una película, por lo que Paul Arthur distingue a aquellos que buscan el registro de testimonios de todos los trabajadores de cine, incluso a los de edad avanzada, para capturar los recuerdos que de otro modo se perderían en el olvido. Aunque, no se pueden despreciar ni negar la existencia de MO destacando la labor del autor que, en muchas ocasiones: «infla la reputación de figuras menores más allá del reconocimiento: aun así, es imposible no dejarse impresionar por la evidencia de la dedicación apasionada que los grandes artistas de la pantalla invierten en tareas aparentemente rutinarias»<sup>22</sup> (Arthur, 2004: 40). Con estas ideas, Arthur desarrolla una perspectiva del trabajo colaborativo que devela el supuesto aura del autor cinematográfico. Por tanto, el formato libre y documental del MO puede emprender una tarea mnemotécnica del quehacer cinematográfico a

través de sus propios hacedores pluralizando su registro y narrativa.

En su búsqueda por definir el MO auténtico, Arthur menciona una lista de ejemplares obras como: *Demon Lover Diary* (Joel DeMott, 1980), *Un montón de sueños* (Burden of Dreams, Les Blank, 1982), y *Corazones en tinieblas* (Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse, Fax Bahr, George Hickenlooper y Eleanor Coppola, 1991) para evidenciar cómo a través desde este “parásito” audiovisual meta-referencial y creativo se logra un acercamiento crítico y minucioso de al vulnerabilidad y grado de humanidad casi nunca reveladas del acto cinematográfico.

En esta revisión, Arthur destaca por su acercamiento al MO no canónico, incluso aquel que interpone la figura del autor sobre el resto de los hacedores que colaboran en una película para generar un testimonio vivo del proceso colectivo, así su sabiduría puesta en abismo se revela durante el proceso de la realización fílmica.

Precisamente, Arthur explora algunos MO donde los hacedores cuestionan la honestidad de cómo los realizaron, debido al vínculo que tienen con algunos miembros del *crew* y su relación afectiva con el director o productor, porque ponen en crisis el discurso promocional, con secuencias intimistas y creativas como *Making of 'The Shinning'* (Realizando 'El resplandor', 1980) dirigido por Vivian Kubrick –hija de Stanley director de la película *El Resplandor* (The Shinning, Stanley Kubrick, 1980)– y *Heli, detrás de las cámaras* (2013) de Martín Escalante –hermano del director Amat, quien reveló el proceso de filmación de *Heli* (Amat Escalante, 2013)–. En el caso de Vivian, logra explorar momentos de Jack Nicholson con despreocupación, como cuando se interna a su camerino y filma cepillarse los dientes antes de ducharse o luego de fumarse un cigarrillo el actor filma la escena del hachazo a la puerta o cuando luego de una conversación entre padre e hija, ella logra filmar a Kubrick reescribiendo una escena del guion de la película. Por otro lado, en el caso de Martín Escalante, quien

21 [...] it is often focused much more on other things than the movie they are promoting, and on top of the particular nuances of their narrative meaning (Traducción del Autor)

22 [...] inflated the reputation of lesser figures beyond recognition: even so, it is impossible not to be impressed by the evidence of the passionate dedication that the great artists of the screen invest in seemingly routine tasks (Traducción del Autor)

también fungió como Director de Casting, filma un retrato documental de Andrea Segura –la adolescente protagonista de la película– regalándole un álbum fotográfico él mismo le preparo con fotografías del proceso de casting propiciando una conversación sobre la situación social, familiar y personal de la actriz o cuando filma la interrupción del rodaje debido a la visita del Papa Benedicto XVI a la ciudad de Guanajuato a manera de una «sinfonía de una ciudad».

Inclusive, esta posible relación estrecha entre los documentalistas con los miembros del *crew* no solo genera intimidad y momentos creativos sino también la posibilidad de explorar formas híbridas de representación de lo documental con otras formas no-ficcionales y ficcionales. Como el caso de *Dogville Confessions: Dogs & Deer* (Sami Saif, 2003) en las que este documentalista danés implementa unos artefactos docu-ficcionales, unas “cajas de la verdad”, una especie confesionario o locutorios con una videocámaras incluidas a las disposición del elenco de actores y del propio director de *Dogville*, Lars von Trier, para que desahoguen ahí sus emociones, impresiones y quejas durante el rodaje o como en *El laberinto del Fauno, detrás de cámaras* (Miguel Torresblanco, 2006) donde la adolescente protagonista, Ivana Baquero, por medio una *handycam* se insinúa como la protagonista-relatora del propio documental.

El autorismo, no ha sido el único interés por parte de los creadores de materiales extra de películas, sino también el «coleccionismo», encaminado a la diversificación de formas del cine mundial. Al respecto, Dru Jeffries evidencia que las ediciones de la empresa *The Criterion Collection* ya no suelen construir el autorismo directamente, como la industria fílmica lo hace, sino que habría considerado que su público fuera lo suficientemente inteligente como para reconocer que la concepción tradicional de director como autor, que «representa[ba] una simplificación de cómo se producen las películas, y que una multiplicidad de puntos de vista incompletos y

potencialmente incluso contradictorios puede ofrecer una explicación más matizada de cómo se producen las películas»<sup>23</sup> (2017: 39) en todas las cinematografías internacionales e incluso las independientes. Es notorio que las líneas editoriales de *Criterion* se amplían a través de un sinnúmero de modos de salvaguardar y difundir películas auténticas acompañadas de materiales extra que superan a los materiales que originalmente se realizaron desde las propias productoras. Actualmente, con su plataforma *Criterion Channel* han sorteado la noción de propiedad de materiales extras físicos vía DVD o Blu-ray con el acceso a materiales extra sólo dispuestos vía *streaming*.

Craig Hight comenta que en el consumo del MO los «espectadores pueden usar información de fondo detallada de la producción de una película para educarse sobre la naturaleza de las prácticas cinematográficas contemporáneas y aumentar su aprecio por los logros tecnológicos y artísticos de los cineastas»<sup>24</sup> (2005: 5) culminando el fin de su comercialización y la mitificación de los creadores cinematográficos.

#### AUTOPRENDIZAJE DE CINE

En una columna del New York Times, el periodista, Frabice Robinet, relata que Matt y Ross Duffer, los creadores de la serie *Stranger Things* de Netflix, crecieron lejos de los estudios de Hollywood, y, que los materiales extra de los DVD «fueron realmente la única forma de experimentar un set de filmación para ver cómo se hacía la magia del cine.” Los videos behind-the-scenes (...) [les] dieron una mirada interna al proceso de filmación»<sup>25</sup>

23 [...] represent[ed] a simplification of how films are produced, and that a multiplicity of incomplete and potentially even contradictory views may offer a more nuanced account of how films are produced (Traducción del Autor)

24 Viewers may use detailed background information on a film's production to educate themselves on the nature of contemporary filmmaking practices and add to their appreciation of the technological and artistic achievement of filmmakers (Traducción del Autor)

25 [...] “were really the only way for us to experience a film set—to see how movie magic was made.” Behind-the-scenes videos [...] gave

(Robinet, 2018). Este caso, la cinefilia al meta-cine nos permite seguir las cualidades didácticas del discurso y uso de los MO en su forma narrativa, así como en su uso doméstico y académico para el aprendizaje del cine.

En otro artículo publicado por David Christopher Bell comenta ocho casos que le permitieron reflexionar sobre las formas de acceder al set y al acto cinematográfico con MO que propician enseñanzas de facto. Los MO no tienen comparación con los reportajes o los «insides» (avances) televisivos, aunque «parece muy raro que un documental *behind-the-scenes* intente seriamente mostrar cómo se hace la película tratando de sensacionalizar el proceso (...) Después de todo, ¿quién es exactamente el grupo demográfico que está viendo estas cosas? ¿Son las personas que están genuinamente interesadas en aprender las técnicas, o son fanáticos casuales de una película en particular que se asoman detrás de las cámaras?»<sup>26</sup> (Bell, 2013: párr. 1) ¿Será una manera crear empatía con los cineastas o simplemente una forma de revelar el secreto de los autores a los espectadores?

Los autores Deborah Parker y Mark Parker, desde los estudios de la hipertextualidad desarrollada por Gérard Genette, consideran al MO como un «paratexto»<sup>27</sup> de una obra fílmica, que da información intertextual del cómo y por qué se filmó. En su indagación exponen la construcción simbólica que generaban los textos que conformaron los materiales extra de los DVD, aquellos que hablaban en torno a la película y la

them an inside look at the filmmaking process (Traducción del Autor)

26 It seems very rare that a behind-the-scenes documentary will earnestly try to show how the movie is made over trying to sensationalize the process (...) Is it people who are genuinely interested in learning the techniques, or is it casual fans of a particular movie peeking behind the curtain? (Traducción del Autor)

27 Cfr. Y aunque no siempre sabemos si estas producciones han de considerarse como propias del texto, en todo caso lo rodean y lo amplían, precisamente para presentarlo, en el sentido habitual de este verbo, pero también en el sentido más fuerte: hacer presente, asegurar la presencia del texto en el mundo, su "recepción" y consumo. Genette, Gérard (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. London: Cambridge University Press. pág. 1.

dramatización comercial del «sí mismo» como el agente motivador de la textualidad (2011: 73). A la vez, realizan un estudio formal de cómo se producen cada uno de estos «parafilmes» tanto para conocer las diferencias de contenido que los cineastas realizan para valorar su intencionalidad y la dinámica de intercambio del saber. De esta manera, diferencian entre la información obtenida mediante una entrevista donde las preguntas evidencian: “el desempeño del «autor» y nos recuerdan la dinámica del intercambio. Por el contrario, un audio-comentario de dirección puede ser menos estructurado y algo más opaco”<sup>28</sup> (Parker & Parker, 2011: 75). Por tanto, la valoración de la información extrafílmica se establece según los intereses y niveles de conocimiento adquirido. Ocean Mercier complementa a nuestro estudio confesando que la mayoría de los académicos consideran que la información extrafílmica es una obra necesaria (2012: 30), porque, sin duda, permite conocimiento adicional a lo ya obtenido por todos durante su exhibición y etapa de promoción.<sup>29</sup>

Los estudios de Pat Brereton y Barbara O'Connor sobre la convergencia entre los placeres que generaban los nuevos medios, como los materiales extra de los DVD y su uso pedagógico en el ámbito escolar, identificaron que lograban empatía con el espectador, ya que su visionado se hacía en torno a los gustos cinematográficos y necesidades de conocimiento de los estudiantes (2007). Con esta investigación realizada a estudiantes de secundaria en la ciudad de Dublín, descubrirían que los DVD se utilizaban predominantemente en el contexto del hogar y que, si bien existía una variabilidad en el uso entre

28 [...] the performance of the “auteur”, and constantly remind us of the dynamics of the exchange. By contrast, a directorial commentary can be much less structured and somewhat more opaque (Traducción del Autor)

29 Nos sucedió con el making-of de la película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón titulado *Camino a Roma* (2020) de Andrés Clariond y Gabriel Nuncio, en el que el director se convierte en el hilo conductor de todas las escenas y temáticas mediante una entrevista-testimonio, ofrece información dadas a conocer para el espectador en otras entrevistas difundidas durante la promoción de su película.

los grupos, en general desarrollaron habilidades y competencias de alfabetización crítica que estaban relacionadas con su vida social y proyectos de construcción de identidad (2007: 148). Sugerían que los denominados materiales extras podrían usarse como un recurso de aprendizaje en el entorno educativo más formal y delinear los beneficios potenciales de su uso en la enseñanza.

Perspectiva que continuaría, en solitario, Pat Brereton, para impulsar una intervención de alfabetización mediática pero ahora con estudiantes universitarios. Añadió a sus temáticas el estudio de la revitalizada Teoría de Autor, gracias a la consulta de los comentarios de cineastas dispuestos en los DVD. Emplearía un corpus de análisis con obras consideradas «smart-cinema» tales como *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), *Sex, Lies and Videotape* (Steven Soderbergh, 1989), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1993), *The Matrix* (Lilly y Lana Wachowski, 1999), *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004), entre otras, ya que se trataban de películas, en su momento, que ostentaban a la inteligencia como temática; es decir, manifestaban estructuras complejas y conjugaban elementos formales y narrativos hacia una discontinuidad e incongruencia en el relato. Por tanto, el estudiante obtendría “una comprensión y una apreciación de la mentalidad estética de una nueva generación de autores”<sup>30</sup> (Brereton, 2012a: kobo loc. 364). Entonces, los materiales extra de los DVD evidenciaron el uso enciclopédico que las nuevas audiencias le dan al MO y de qué manera interactúan con las películas, asimismo, cómo pueden tener usos educativos significativos para los estudiantes.

En México, a partir de una transferencia metodológica de los procesos de estudio del cine de Pat Brereton, en la Licenciatura en Artes

30 [...] augment an appreciation of the aesthetic mindset of a new generation of auteurs (Traducción del Autor).

Cinematográficas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes se aplicó un modelo de aprendizaje autónomo basado en el uso del MO como recurso didáctico en asignaturas de realización cinematográfica con cineastas en formación. Estos MO apelaban a los objetivos de aprendizaje de los contenidos mínimos de las materias y se acompañaban de secuencias didácticas que, dentro y fuera del aula, pudieran propiciar la práctica reflexiva bajo un método de investigación artística experimental para el conocimiento de otras técnicas complementarias al abanico epistémico y metodológico de los estudiantes a favor de las películas que deseaban filmar (Andrade Zamarripa, 2021). Esta experiencia didáctica permitió reconsiderar al MO como recurso didáctico factible para las actuales escuelas de cine inmersas en un paisaje mediático con intenciones de formar cineastas investi-creadores.

## CONCLUSIONES

Este estudio basado en el análisis teórico y cinematográfico de casos ejemplares nos permite distinguir al MO contemporáneo de sus manifestaciones anteriores, ya que presenta una hibridación de géneros, entre el documental y la ficción, aportando una experiencia novedosa y compleja en los espectadores. Esta imbricación de formas desafía las convenciones del MO canónico, como lo aclara Paul Arthur, aquel que informaba y entretenía mediante trivialidades en la filmación dentro y fuera del set, con esta forma híbrida sus espectadores adoptan un rol activo, como lograr ser expertos de la producción cinematográfica y, como finalidad principal, sembrar el autorismo y el coleccionismo de parafilmes. Por tanto, la intención promocional del MO no se supera.

Sin embargo, las exploraciones creativas del MO contemporáneo manifiestan intenciones meta-reflexivas que propician pasajes

autocríticos del medio y una mirada ontológica del cine, es decir, una reflexión del mismo medio cinematográfico como lenguaje audiovisual y como proceso creativo dentro y fuera de la industria hollywoodense, como en el caso de las películas latinoamericanas analizadas. Esto manifiesta una apropiación de la forma MO como un objeto intercultural que para cualquier tipo de producción cinematográfica dentro o fuera del aparato industrial otorga la posibilidad meta-reflexiva del acto creativo.

Esta práctica meta-cinematográfica no sólo documenta el proceso de creación de una película, sino que, a su vez, se ha convertido en un fenómeno cultural que enriquece la cinefilia. Además, asume una función «mnemotécnica» del quehacer fílmico que propicia ser el documento y memoria de los creadores del cine, como un testimonio vivo de su proceso de trabajo colaborativo (Arthur, 2004; Gonzalez, 2013).

Encontramos que hay diversas perspectivas y especificidades que seguirán en constante transformación debido al cambio de soportes de difusión, como lo que ocurre actualmente con el desuso del *DVD* y *Blu-ray* para continuar en plataformas *streaming de video-on-demand*. Incluso, en ellas es notorio la disolución de diversos formatos de los mencionados «materiales extra» —como los audio-comentarios y los *hosted trailers*<sup>31</sup> (trailers comentados)—que se compilaban y difundían en discos, aunque, afortunadamente, todavía se produce y distribuye el MO.

En un nivel de estudio de la representación del MO contemporáneo solo documenta y fabula con el proceso de creación de una película, sino que también actúa como un medio para explorar la intimidad del proceso creativo y fomentar la conexión emocional con el espectador, ya que se explora la privacidad e intimidad del equipo técnico y creativo durante una filmación. Por tanto, revela información extrafílmica sobre su vida

cotidiana y momentos vulnerables de su oficio que, de otro modo, se mantendrían ocultos. El relato del MO contemporáneo “es una forma de sumergirse en el proceso de la película y en la mente y los recuerdos del cineasta”<sup>32</sup> (Mercier, 2012: 31), por tanto, la intimidad y privacidad que revive el espectador en un momento en pantalla es conmovedor, emotivo y placentero.

El MO contemporáneo sin duda tiene potencial educativo porque puede ser utilizado como herramienta pedagógica en contextos educativos, ayudando a desarrollar habilidades de alfabetización mediática y fomentando el pensamiento crítico en una apreciación integral del cine entre los estudiantes. Esto resalta el potencial de estos materiales para no solo entretener, sino también educar y formar a nuevas generaciones de críticos y en la formación de cineastas en escuelas de cine a nivel superior.

Finalmente, sin duda, el MO contemporáneo apunta claramente a una reflexión sobre el cine como medio de expresión, a menudo acompañado por la exploración de sus posibilidades, especialmente las más reprimidas por el cine comercial, como la revelación del oficio y el contexto de las producciones. Por la renovación constante del mercado audiovisual queda dar seguimiento a la mutación del MO en sus nuevos canales de distribución los que establecen otras duraciones y variaciones de consumo. De este modo, el MO como práctica meta-cinematográfica contemporánea está estrechamente relacionada con el cuestionamiento sobre la maquinaria del cine industrial, y, paralelamente, nos permite explorar la ontología contemporánea del cine gracias a su esfuerzo por relatarnos y mostrarnos cómo ejecutan su oficio los cineastas en otros modelos de producción e intenciones artísticas.

31 Es un subtipo de trailer promocional presentado por comentarios del elenco artístico y técnico de la producción de la película.

32 It is a way to be immersed into the film's process, and the filmmaker's mind and memories (Traducción del Autor)

## REFERENCIAS

- Andrade Zamarripa, A. (2021). El *Making-of* y la investigación artística experimental como recursos didácticos en la formación de cineastas en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. *ESCENA. Revista de las artes*, 81 (2), 62–90. <https://doi.org/10.15517/es.v81i2.49480>
- Andrade Zamarripa, A. (2022). Del B-Roll al *Making of*: Un caso de metarreferencialidad del acto cinematográfico. En M. Sáenz Cardoza, R. Gutiérrez Estupiñán, & J. Villarreal (Eds.), *El ojo intermedial II. Hibridaciones genéricas y mediales* (pp. 69–95). México: BUAP / Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/ojointermedial2-cap3>
- Andrade Zamarripa, A. y Plancarte Hernández, S. (2020). El *Making of* como recurso didáctico para el aprendizaje autónomo de la realización cinematográfica. En Raúl W. Capistrán Gracia (Ed.), *Arte, cultura y sociedad: Provocaciones, intervenciones e investigaciones* (pp. 117–131). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Arthur, P. (2004). (In)Dispensable Cinema: Confessions of a “*Making-of*” Addict. *Film Comment*, 40 (4), 38–42.
- Bell, D. C. (2013). 8 Honest Behind-The-Scenes Documentaries That Show Both Sides Of Movie Making. *Film School Rejects*. 17 de enero de 2013. Recuperado de: <https://filmschoolrejects.com/8-honest-behind-the-scenes-documentaries-that-show-both-sides-of-movie-making-3766e6816349/>
- Benejam, L. (2013). *Archivo Cine*. Diccionario Cinematográfico. 28 de junio de 2013. Recuperado de: <https://welabplus.com/2022/06/15/glosario-cinematografico/>
- Benson-Allott, C. (2011). Cinema’s new appendages. *Film Quarterly*, 64 (4), 10–11. <https://doi.org/10.1525/FQ.2011.64.4.10>
- Brereton, P. (2012a). Teaching with DVD Add-Ons. En L. Fischer y P. Petro (Eds.), *Teaching Film* (1st ed.). New York: The Modern Language Association of America.
- Brereton, P. (2012b). *Smart Cinema, DVD Add-Ons and New Audience Pleasures* (1st ed.). Dublín: Palgrave Macmillan UK.
- Brereton, P., & O’Connor, B. (2007). Pleasure and Pedagogy. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 13 (2), 143–155. <https://doi.org/10.1177/1354856507075241>
- Canet, F. (2014). El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación. *Atalante*, 2014(18), 17–26.
- González, R. (2008). *The Drama of Collaborative Creativity: A Rhetorical Analysis of Hollywood Film Making- Of Documentaries*. Tesis doctoral. Tampa: University of South Florida.
- Gonzalez, R. (2013). Performing Metaphors: Collaborative Creativity in Hollywood Film Making-of Documentaries. *The Florida Communication Journal*, 61(1), 17–28.
- Grant, C. (2008). Auteurs Machine? Auterism and the DVD. En J. Bennett y T. Brown (Eds.), *Film and Television After DVD* (pp. 101–115).
- Gray, J. (2010). From Spoilers to Spinoffs: A Theory of Paratexts. En J. Gray (Ed.), *Show Sold Separately - Promos, Spoilers, and the Other Media Paratexts*, pp. 23–46). New York: New York University Press.
- Hagener, M. (2014). Como a Nouvelle Vague inventou o DVD: cinefilia, novas vagas e cultura cinematográfica na era da disseminação digital. *Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 1 (1), 73–85, disponible en: <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.61>
- Hight, C. (2005). Making-of Documentaries on DVD: *The Lord of the Rings* Trilogy and Special Editions. *The Velvet Light Trap*, 56 (1), 4–17, disponible en: <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0006>
- Iuva, P. de O., & Rossini, M. de S. (2018a). Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do making-of. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 45(49), 76-95, disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138583>
- Jeffries, D. (2017). Owing Kubrick: The Criterion Collection and the Ghost in the Auteur Machine. *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 6 (12), 31–40, disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7339>
- Mercier, O. R. (2012). Alamein’s Encore: Entertainment, Information, Intimacy and Reflection in the Boy DVD Director’s Commentary. *MEDIANZ: Media Studies Journal of Aotearoa New Zealand*, 13(1), 47–65, disponible en: <https://doi.org/10.11157/medianz-vol13iss1id27>
- Parker, D., & Parker, M. (2011). *The DVD and The Study of Film*. Estados Unidos: Palgrave Macmillan.
- Robinet, F. (2018, 6 de abril). Something Extra with Every DVD (Oh for the Days of the Making-Of Featurette — Seriously). *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2018/04/06/movies/dvd-extras.html>
- Skopal, P. (2007). The Adventure Continues on DVD: Franchise Movies as Home Video. *Convergence*, 13(2), 185–198, disponible en: <https://doi.org/10.1177/1354856507075244>
- Steinhart, D. (2018). The Making of Hollywood Production: Televising and Visualizing Global Filmmaking in 1960s Promotional Featurettes. *Cinema Journal*, 57(4), 96–119. <https://doi.org/10.1353/cj.2018.0053>

## FILMMAKER [CINEASTA] (GEORGE LUCAS, 1968)

*Lluève sobre mi corazón* (The Rain People, Francis Ford Coppola, 1969)

*La realización de una leyenda: 'Lo que el viento se llevó'* (“Gone with the Wind”: The making of a Legend, David Hinton, 1989)

*El señor de los anillos: La comunidad del anillo-Detrás de las Cámaras* (The Making of of The Lord of The Rings, Costa Botes, 2002)

*Kingdom of Heaven: Making of* [El reino de los cielos: Detrás de Cámaras] (Niko Tavernise, 2006),

*Dentro de la Fuente* (Inside ‘The Fountain’: Death and Rebirth, Niko Tavernise, 2007)

*Making of ‘The Shinning’* (1980) dirigido por Vivian Kubrick  
*Making of ‘The Shinning’* (Realizando ‘El resplandor’, Vivian Kubrick, 1980)

*El Resplandor* (The Shinning, Stanley Kubrick, 1980)

*Heli, detrás de las cámaras* (2013) de Martín Escalante

*Heli* (Amat Escalante, 2013)



Verde Mariposa (2022), Acuarela sobre papel: Ligia Campos  
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

**ARMANDO ANDRADE-ZAMARRIPA.** Doctorante en Cinematografía por el Instituto de Formación en Estudios Superiores (INFOES), México. Maestro en Cine Documental por la Universidad del Cine en Buenos Aires y Licenciado en Comunicación Medios Masivos por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Ha sido becario del FECA (2003), del FONCA (2005) y del PECDA (2018). Ha publicado los siguientes capítulos de libro: El viaje a lo imposible en *Swearheart* de Gustavo Galuppo en el libro *Videoperfiles 2* (Gótica, 2007), Ecos, anticipaciones y críticas en los discursos sobre el performance audiovisual en la obra de Adorno y Benjamin en el libro *Notas de Arte* (UdeG, 2016), en coautoría con Cynthia Mercado Actor sujeto de la acción, nombrada performance y en coautoría con Abel Amador Cinebruto: una nueva perspectiva del cine comunitario ambos en el libro *Las Artes: compendio de voces* (UdeG, 2018). Escritor de artículos en revistas académicas y de divulgación: Filmantes filmados [notas sobre el *making of*: el acto de filosofar] (*Cineforever*, 2008), Reseña: doce años esclavo, Steve McQueen (Código No.79, 2014), Una breve aproximación al arte medial y algunas consecuencias contemporáneas (*ParteAgua*s No. 38, 2016), Imágenes mutantes en el cine performativo (*Montajes* No.7, 2018), Suites de tres artistas mexicanos que trabajan con tecnología (*Aguardiente* No. 13, 2019). Los temas de investigación que desarrolla son el actor y la cámara en el cine documental, el *making of* como recurso didáctico, el cine performativo y el arte medial.