

Proyecto de investigación-creación:

SOLSTICIO: La convergencia de la escritura creativa y diseño del tratamiento fotográfico para la creación de metáforas visuales.

Por:

Juan Manuel Correa Patiño

Trabajo de grado para optar al título de:

Comunicador Audiovisual y Multimedial

Proyecto de grado – Comunicación Audiovisual y multimedial.

Asesoría

Francisco Saldarriaga

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones

Medellín 2019

ÍNDICE

●	Introducción.....	3
●	Story line.....	3
●	Sinopsis.....	4
●	Objetivo general y específicos.....	4
●	Justificación y formulación del problema audiovisual.....	5
●	Estado del Arte.....	10
●	Marco Teórico.....	18
●	Metodología.....	26
●	Resultados (en anexo)	
	9.1. La escritura creativa: El estudio de Juan Rulfo y Manuel Mejía Vallejo:.....	1
	9.2 La aproximación a los espacios de Christopher Doyle y la puesta en escena y puesta en cámara de Néstor Almendros.....	52
	9.3 Mecanismos para la convergencia de la escritura visual y literaria, para crear metáforas visuales.....	110
	9.4 Conclusiones generales	116
●	Bibliografía.....	31
●	Agradecimientos.....	34

1. INTRODUCCIÓN

Solsticio es un proyecto de investigación - creación, que busca proponer una manera de convergencia entre dos procesos de la creación audiovisual de un cortometraje. El de la escritura creativa, relacionado con el diseño argumental del **guión literario** y el del diseño de la **propuesta fotográfica**, ambos enfocados en la creación de metáforas audiovisuales. Este proyecto busca establecer una conversación entre el fondo y la forma que componen el quehacer audiovisual. En un primer lugar, el proceso comprende la reescritura del guión Solsticio, (cuya primera versión fue realizada en cuarto semestre del pregrado de comunicación audiovisual), con la intención de hacer un proceso más consciente de las intenciones narrativas, así como la identificación de temas, conceptos e ideas que realmente hacen parte de la intención comunicativa del autor. Esto bajo el estudio de dos obras literarias con relación temática y estilística. Posteriormente, con un guión que tenga más claridad en estos aspectos, se busca crear una propuesta fotográfica, analizando el proceso metodológico de dos directores de fotografía, tratando de identificar conceptos comunicativos, posibilidades expresivas y el uso de herramientas que enriquezcan el tratamiento audiovisual del cortometraje.

2. STORY LINE

Cuando unos perros matan a su gallo, Cándido, un hombre solitario y supersticioso, debe reemplazarlo rápidamente, de lo contrario, según él, no amanecerá.

3. SINOPSIS

Cándido es un hombre de campo que vive solo hace muchos años, fue criado por su abuelo, quien le enseñó todo lo que sabe; desde cocinar, cultivar e

intercambiar lo que cultiva para conseguir la canasta básica, hasta sus oraciones, plegarias y supersticiones. Ninguna de estas afectó tanto su manera de vivir como la vez que su abuelo le dijo que los gallos son los encargados, con su canto, de que el sol salga en las mañanas; y que, sin ellos, sería imposible volver a ver la luz del sol. Al heredar la finca donde pasó toda su infancia, siguió su vida tratando de asemejarse al hombre que tanto admiró y que acostumbró a amarrar un gallo al mismo guayabo todos los días, de manera religiosa y casi que enfermiza. Un día, después de muchos años, cuando su último gallo muere deberá reemplazar el animal, para así, según él, salvar a la humanidad de la noche eterna. Un viaje a su cotidianidad y especialmente a sus creencias, cómo se construyeron, como vivieron con él y como, atacado por una reciente duda, comienzan a abandonarlo.

4. OBJETIVOS

Objetivo general

Realizar un proceso metodológico que abarque la dirección de fotografía y la escritura creativa; para la creación de metáforas visuales y expresión visual, en el marco de la creación de la propuesta de fotografía y guión del cortometraje solsticio.

Objetivos específicos

- Identificar elementos en la literatura de Juan Rulfo en “El llano en llamas” y de Manuel Mejía Vallejo en “Cuentos de zona tórrida”, que ayuden a la conceptualización narrativa, temática y contextual del guión solsticio.
- Conocer los factores que influyen en el proceso creativo de Christopher Doyle y Néstor Almendros, en cuanto al manejo de conceptos fotográficos determinados para la creación de la propuesta fotográfica de Solsticio.

- Proponer mecanismos para la convergencia de la escritura visual y literaria en la creación de metáforas visuales en el marco de la creación de la propuesta fotográfica y guión del cortometraje solsticio.

5. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA AUDIOVISUAL

Solsticio nace como un guión para cuarto semestre de Comunicación Audiovisual y Multimedial que no fue elegido para ser grabado pero sí para desarrollar el guión dentro del taller de dramaturgia. En un inicio no tenía mucha claridad sobre los temas profundos que trataba el guión, la premisa siempre se conservó, sin embargo, la intención comunicativa no quedaba clara y era un guión no muy satisfactorio.

Cuando comencé a concebir este proceso, contemplaba la reescritura del guión como algo necesario, pero no fue hasta más adelante en el proceso que entendí la importancia que tendría, y las posibilidades comunicativas que iba a encontrar. Comencé por entender que la parte más concreta del audiovisual (las imágenes), se conciben mediante un proceso muy extenso y complejo, desde la misma intención comunicativa del creador de la historia, pasando por el guión, para llegar a una manera de plasmar las ideas.

Así se concibe este proyecto de investigación y creación, que en resumen es mi manera de hacer un proceso a conciencia, para determinar una manera de comunicar a través de imágenes; puede no ser un proceso global ni una guía infalible para determinar una única manera de aproximarse a este fenómeno, incluso es muy posible que en términos teóricos o técnicos no sea el estudio más acertado, pero la intención de hacer un proceso consciente y honesto, que pueda ser valioso para un proceso audiovisual. También, resignificar el oficio del guionista y el del cinefotógrafo como algo creativo y menos mecánico que revitaliza mi interés por estas áreas.

La intención inmediata de Solsticio es el desarrollo de insumos para la realización un cortometraje de ficción, cuya naturaleza o intención narrativa se basa en el estudio de personaje y no únicamente de situación, en donde la parte más importante de la historia es el profundo sentir del protagonista (la lucha con sus miedos, dudas, sueños ,creencias y recuerdos). Esto requiere de un tratamiento fotográfico especial que pueda expresar todos estos conceptos abstractos, lo que no los hará necesariamente comprensibles para todos los espectadores, sin embargo conlleva a la intención comunicativa más profunda o consciente posible.

El proyecto de investigación-creación Solsticio, busca dar una idea sobre una posible autoría dentro de la cinefotografía, partiendo de un supuesto básico: Es un proceso creativo que nace desde la intención narrativa del guionista, y que debe materializar, junto con otros soportes plásticos esta intención. El proceso comprende un estudio a fondo sobre las posibilidades comunicativas de la cinefotografía, para plasmar las temáticas del guión con la intención de potenciar el impacto narrativo de los relatos, mediante el diseño de metáforas o expresiones visuales, que generen un nuevo significado en la conceptualización de la fotografía del cortometraje, con el fin de dar una idea de construcción de varios niveles de narración.

“La cinematografía es el arte de fotografiar películas. La combinación especial de estética y tecnología distingue el término. Es el arte del director de fotografía lo que hace al cine convincente, la combinación hábil de Fotografía, iluminación, composición y la captura de movimiento que crea la esencia de lo que es memorable en el cine.-” (History of Cinematography, Luke McKernan, 2008)

Tenemos que entender que la cinematografía estuvo primero que el cine, entendiéndose como la grabación de imágenes en movimiento, y el cine como la

narración resultante mediante estas imágenes móviles, independiente de la naturaleza de la narración.

El director de fotografía, hace realidad la visión creativa de un director, estableciendo un sentido de lugar, personaje, emoción y drama, a través de la visualización esencial del momento (McKernan,2008). Sin embargo, debemos tener en cuenta que la dirección de fotografía no es un “encargo”, realizado de manera sistemática, mecánica y concreta; debe ser pensada, creativa y original, acorde al núcleo de la historia. Debería entonces estar en función de la idea principal, no a estándares de cinefotografía per se; de ella dependerá gran parte del proyecto, ya que ella (junto con otros elementos) termina por ser la versión tangible de las ideas, perspectivas o mensajes que se pretende comunicar.

Para entender esto, hay que tener presente la importancia comunicativa y expresiva que tiene la cinematografía, y tener claro que lejos de ser el registro de los hechos, es el soporte visual de la narrativa y que puede extenderla o crear nuevos sentidos. Es entonces un elemento no solamente útil sino tal vez necesario para hablar de temas abstractos, no tangibles, mantener una relación con el fuera de campo, representar lo invisible y mucho más. Especialmente por la naturaleza documental y “realista” de las imágenes en movimiento, opina Mary Ann Doane, en relación a la fotografía fija (antecesor de la cinematografía): *“una paradoja se circunscribe entorno a estos experimentos y es que la expresión del movimiento en la imagen fija se logra a través de la inmovilización de éste. Por tanto, su representación es una sugerencia que se sitúa en el extremo opuesto. Extremo en el que una serie de figuras petrificadas van delimitando la trayectoria seguida por el cuerpo en cuestión, para en última instancia mostrar lo que el ojo no ve”* (Doane, 2012). Se refiere a la posibilidad de la fotografía fija de expresar un movimiento en la imposibilidad de mostrarlo, es decir, dar los elementos para que este se entienda, sin que esté materializado en lo que percibimos, ¿podemos entonces asumir que la fotografía en movimiento, al superar estos vacíos de sus antecesores, se preocupa por encontrar la manera de expresar elementos no físicos o materiales, que el lente no puede ver?

Es importante entender la importancia del lenguaje cinematográfico y de la semiótica para poder comprender la trascendencia de la fotografía en el cine, y como en conjunto con los componentes técnicos, puede ser la respuesta a la pregunta anterior.

Personalmente, veo dos detractores comunes en la cinematografía actual, el primero y más visible es que se tiene comúnmente una visión que relega a la cinefotografía, como a la manera práctica y simplista de capturar los hechos o las acciones de la película. Este problema tiene gran impacto en lo que terminará siendo el potencial narrativo de la película en sí, ya que disminuye las ideas únicamente a lo visible, no se preocupa por una creación de sentido que trascienda a las imágenes, es como si la punta del iceberg, fuera todo el iceberg. No indaga por todo lo que hay fuera de cuadro, lo no visible pero presente en la narrativa, y terminará siendo una experiencia que no motive al espectador a cavilar, pues todo se le está presentado de manera explícita, tiene todos los elementos para entender la historia y no requiere ningún esfuerzo de sí.

El segundo problema, es la añadidura de que este “registro” debe hacerse de la manera más estética y estandarizada posible, es decir, que debe entonces conjugarse con unos cánones estéticos y técnicos establecidos, que aseguren un deleite visual que puede estar vacío, pero que cumpla la única tarea de ser agradable y cómodo. Pienso que esta perspectiva reduce de manera significativa al arte de la fotografía, en la que extrae de ella una gran posibilidad narrativa. Hay un cierto estigma sobre la dirección de fotografía, desde la exaltación de los conocimientos técnicos y manejo de las herramientas, hasta el proceso de creación de imágenes llamativas pero gratuitas que no desarrollen o representen los temas de la historia. Hay entonces una creciente admiración por creadores que sean conocedores de la tecnología de punta, las herramientas más globalizadas para la creación de imágenes más “bonitas”. Estoy de acuerdo en que la belleza de las imágenes puede ser o no una necesidad, todo partiendo de la historia y de los

nervios narrativos. Veo claramente la posibilidad que existe en el conocimiento profundo de las herramientas y tecnologías, para borrar las imposibilidades plásticas de los conceptos, y también una reflexión sobre el medio mecánico que pueda llegar hasta la experimentación y hallazgo de nuevas posibilidades de la mano de estas tecnologías.

El resultado de estos detractores es la fotografía termina siendo simplemente una tarea ejecutiva que bien podría ser hecho por cualquier persona con dominio técnico de los elementos que se le entregan, y que su única preocupación debe ser que todo quede claro y explícito para el espectador, con una calidad estandarizada y dejar totalmente la responsabilidad narrativa a los diálogos o acciones. Hablamos de 'qué' se graba, pero no de la importancia del 'cómo' se presentan estos hechos. Es aquí donde entraría en diálogo, la importancia de la cinefotografía metafórica con intención expresiva y su vinculación emocional con la historia, he aquí la necesidad de un acercamiento distinto a la interpretación de un guión en términos fotográficos. Normalmente, se busca seleccionar los elementos estrictamente cinefotográficos, como la clave de luz, la locación, el movimiento y el encuadre; y aunque esto es vital para el proceso, no debe ser lo único que interese a un director de fotografía.

El proyecto Solsticio hace un proceso creativo de planeación de cinefotografía (siempre en función de la historia), que indaga sobre motivos visuales, crea posibilidades de representación para conceptos abstractos y dota de un sentido mayor a las imágenes de la historia. Esto con el objetivo de provocar al espectador a buscar este sentido faltante y entablar un diálogo comunicativo con muchos más argumentos y matices.

Para entender la cinefotografía de esta manera, hay que verla como un ente vivo, que crece, cambia, se transforma, se reinventa, se multiplica, se vuelve autorreferencial o universal, pero que no está definida, ni nunca podrá o deberá ser hecha de una misma manera. Su potencialidad sólo tiene como límite la creatividad de los fotógrafos, que en este caso, se volverían autores tal como los guionistas. Es

pertinente hacer aquí una aclaración: los cinefotógrafos no son autores en el sentido de que impriman sus gustos personales dentro de la historia, o la definición de un estilo propio que permanezca en su filmografía y sea reconocible. Por el contrario, la autoría está en la posibilidad de encontrar las mejores maneras de representar los elementos narrativos según la naturaleza de cada historia, de adaptarse y encontrar los motivos visuales dentro de esta.

6. ESTADO DEL ARTE

Se buscó analizar procesos creativos de directores de fotografía que comprendan la importancia del desarrollo narrativo de la historia, el diseño de la propuesta fotográfica, y la creación plástica de imágenes en movimiento con intención metafórica. En cuanto a la documentación sobre el proceso creativo del director de fotografía en el cine, especialmente se logran entender dos tendencias principales en cuanto a las producciones, análisis y demás. La primera se basa en el análisis realizado por terceros de productos finalizados, que no pueden pasar más allá de ser interpretaciones, ya que como todo en el cine tiende a entenderse desde la experiencia personal y la relación de cada espectador con lo que ve, tenderá siempre a ser un análisis subjetivo de su trabajo, un juicio de valor; que además no da cuenta del proceso de realización. La segunda y más cercana a mi interés, se basa en informes, análisis o estudios sobre la colaboración con un director en específico. Pienso que este proceso da cuenta de la manera en que los fotógrafos reciben, dialogan y acuerdan la historia, sus temas y matices; y a partir de ella en colaboración con los demás miembros del equipo creativo, construyen la puesta visual de la película. El proceso creativo no se puede entender enteramente mediante el análisis de la obra finalizada, ya que no tendremos el panorama completo de la exploración creativa, las etapas, procesos, cambios, matices y descubrimientos que terminan por converger en la película. Sin embargo, usaremos

ambas tendencias, a modo de construir una idea general de conceptos evaluativos para el análisis.

Para iniciar, está el ***análisis de la fotografía de Christopher Doyle a través de la colaboración con el director Wong Kar Wai*** por David Vásquez Lumbreras.

Abstract:

“La finalidad de este proyecto es la de acercar y dar a conocer al lector la figura e importancia del director de fotografía Christopher Doyle en cada una de las películas que ha grabado junto al director hongkonés Wong Kar-wai, y cómo la colaboración de ambos define un nuevo estilo cinematográfico que trasciende de lo meramente visual y narrativo para adentrarse en los sentimientos y las emociones de los personajes a través de la fotografía, el ritmo y la música.”

Darle importancia a esa construcción emocional de los personajes desde la fotografía, hace que este estudio sea pertinente para esta investigación, ya que propone el diálogo necesario entre la creación de imágenes y la escritura narrativa, para crear una identidad visual.

“A partir de este trabajo de investigación y análisis de la obra conjunta de Christopher Doyle y Wong Kar-Wai me gustaría demostrar como esta estrecha colaboración ha sido originaria de un nuevo estilo y planteamiento fotográfico que, además de suponer una ruptura y alejamiento de las normas estilísticas del cine clásico y convencional, constituye una nueva forma de transmitir que va más allá de la narratividad de la historia y nos adentran en el terreno de las emociones y los sentimientos internos de los personajes. El drama, la soledad, el amor que pudo haber sido y no fue, la nostalgia, el paso del tiempo, son

sentimientos y temas que se repiten a lo largo de todas sus películas y que se reflejan a la perfección a través del uso metafórico de la fotografía.” (Vásquez, 2006.p 9)

Este estudio tiene similitudes con *La dirección de fotografía de Emmanuel Lubezki a través de los ojos de Terrence Malick: de The New World (El nuevo mundo) a The Tree of Life (El árbol de la vida)*” de Alejandro Pastor Molina. Este último tiene como finalidad acercar al lector la figura del director de fotografía Emmanuel Lubezki en el cine de Terrence Malick a través de tres películas en las que han trabajado juntos: *The New World*, *The Tree of Life* y *To the Wonder*. Al mismo tiempo hace un análisis de la utilización de la luz en el cine de Malick y reflexiona sobre el código Dogma lumínico establecido por ambos, para experimentar con la imagen y las emociones. Estos estudios son muy interesantes y en gran medida son referentes importantes puesto que plantean un análisis que se asemeja al que pretende hacer Solsticio.

Además, el foco de la investigación se centra en la colaboración entre Doyle y Kar-Wai y luego, bajo la dirección de Malick con otro fotógrafo. La diferencia tangencial terminará siendo que el énfasis de estas investigaciones es la del proceso colaborativo entre dos departamentos creativos, dirección y dirección de fotografía, en Solsticio, es la colaboración guionista y director de fotografía, aunque menciona, de manera eventual, la importancia de la colaboración con todos los demás departamentos creativos.

En cuanto a la expresividad de las imágenes, nos encontramos con la necesidad de discutir sobre lo que se dice sobre el **discurso cinematográfico**. Raúl Roydeen García Aguilar, en *La metáfora del discurso cinematográfico: Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce* lo define como:

“...el uso de los conceptos y procesos lingüísticos que proponen la interpretación fílmica a través del entendimiento de sus factores proposicionales y los mecanismos contextuales y

relacionales (internos y externos) que funcionan como guías explícitas e implícitas del sentido de un filme.”

También hay dos estudios que dan cuenta sobre el proceso metafórico cinematográfico, enmarcado en desarrollo de un género documental con características de producción, contexto y temas concretos; y aunque esto no es de interés para la investigación, propone una discusión sobre la concepción, estructura y carácter de las metáforas de naturaleza cinematográfica, además de proponer la diferencia con su contraparte literaria.

En *Metáforas en el cine – un recorrido por las representaciones del documental argentino sobre la crisis de 2001* se menciona:

“Nuestro punto de partida son los postulados de la lingüística cognitiva y, en concreto, de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria. Para ello, tendremos en cuenta la existencia de dos tipos de metáforas: por un lado las metáforas de correlación y de familiaridad que configuran la Teoría de la Metáfora Primaria de Grady y, por otro, las metáforas monomodales y multimodales, tipología recogida por Forceville”

Solsticio no busca ser un estudio sobre la definición de la metáfora cinematográfica, sino que se centra en el uso expresivo de esta, en sus términos más prácticos de designación y traslado de significado. De igual manera, no se busca designar una única naturaleza temática de metáfora, específica de Solsticio, sino que busca encontrar esta naturaleza temática en relación a la literatura rural de Juan Rulfo y Manuel Mejía Vallejo.

En *Metonimia y metáfora visuales: dos ejemplos, Cinema Paradiso y El Cartero de Neruda Sincronía*, núm. 73, 2018 Se dice:

“...un filme es un texto por contener fronteras estructurales precisas y, principalmente, por exponer un conjunto de signos (de diversa índole: sonoros, musicales, vestimentales, gestuales, etc.) cuyo ordenamiento (parasintaxis) remite a varios

niveles de significación. Por lo tanto, para abordarlo, es necesario involucrarnos en un proceso de lectura. Éste sería un primer nivel dentro del fenómeno de semiosis, es decir, la forma más elemental y fundamental en la que el lector se acerca a la obra.”

En este texto se propone la concepción de la lectura multinivel y semiosis referente a la intención cinematográfica, haciendo referencia al primer nivel de entendimiento, al más tangible y directo, además expone:

“En segundo lugar, la creación del filme debió haberse registrado dentro de determinadas circunstancias sociohistóricas, en consecuencia, transcribirá una serie concreta de discursos y prácticas sociales, comúnmente hegemónicos en el tiempo que circunda su aparición al público; esto lo hace un texto ideológico. Por otro lado, establecerá relaciones con múltiples textos (intertextualidad) y/o numerosos discursos (interdiscursividad), los cuales participarán como signos que reforzarán el significado global.”

Asimismo propone una discusión del contexto como condicionante del discurso, pero también la posibilidad de una globalidad dentro de estos mismos. Creo que esto se debe en gran medida a la naturaleza humana empática, que no se rige (con excepciones) por características contextuales sino que encuentra dentro de este, una intención expresiva más global.

“En tercer lugar, todo lo anterior nos permite afirmar que la obra cinematográfica pertenece a un campo (esfera) semántico especializado de conocimiento: un área, dependiente de reglas culturales (reglas primarias), que propone visiones de mundo tan pertinentes como las de otras áreas de conocimiento (v. gr.: la química, la astronomía, la matemática, la carpintería, etc.). Su especificidad (especialización) lo fuerza a establecer reglas de significación propias (reglas secundarias codiciales —referentes

a códigos—, delimitadas por las primarias), las cuales ordenan, cohesionan y dan coherencia a su red (estructura) sígnica interior. A partir de esta nueva codificación de las reglas primarias, la realidad propuesta en el texto aparece transformada o modelada. Finalmente, la ordenación del texto puede recurrir a estrategias codiciales que involucren, como es nuestro caso, recursos reconocidos como estéticos. La metonimia y la metáfora no son estrategias que se limiten al campo estético: en gran medida, como veremos, refuerzan estructuras textuales internas y se insertan en la “corriente” principal de significado.”

El cine propone su propia realidad y dentro de su discurso se puede relacionar con condiciones estéticas, que complementen la autenticidad del terreno expresivo.

Luego de distinguir estas posibilidades, encontramos obras que indagan sobre la descripción textual de imágenes. Dentro de estos resalto algunas con enfoque muy diverso, pero que puede dar ideas interesantes sobre el proceso creativo.

Muchos análisis cinematográficos pueden ser hallados en internet, unos mucho mejor documentados que otros, podremos ver desde conceptuales, teóricos, técnicos, con diversidad total en los enfoques y métodos de análisis, o acercamientos a las piezas fílmicas. De todos estos, destaca el trabajo realizado por el canal de Youtube NerdWriter1, bajo la dirección creativa de Evan Puschak, quien con naturaleza parecida a la de ensayo, disecciona las piezas (totalmente diversas, no exclusivamente cinematográficas) de manera sobresaliente, comencemos por el caso de [How David Fincher Hijacks Your Eyes](#), en el que recuenta una serie de ejemplos de cómo Fincher (y la dirección de fotografía de sus películas) usa los movimientos de cámara de manera comunicativa y funcional, en la que captura los ojos del espectador para que vea específicamente lo que él pretende, centrando su atención, independientemente del tamaño del cuadro en un punto específico. Es una teoría interesante y aunque no proviene de palabras del autor, llega a ser un análisis bien pensado de su método creativo. Dentro de su

análisis, *la concepción de la cámara como personaje* sirve como punto de partida para esta investigación. La narración (el discurso) de Fincher, aparentemente omnisciente, está marcada por una personalidad de la cámara, la cual implica todas las decisiones creativas sobre el uso de esta. Otro caso es el de [AKIRA: How To Animate Light](#) en donde hace un análisis del uso de la luz no sólo dentro del estilo de la película, sino dentro de la narrativa misma y las metáforas logradas mediante esta. Es especialmente impresionante si se tiene en cuenta que la animación fue dibujada cuadro a cuadro, 24 por segundo, consiguiendo un look no realista (no era la intención) sino veráz y único, haciendo uso de estilos neón y cyberpunk, no sólo para contar una historia, sino para dar personalidad a un espacio. Puschak cita al director, en cuanto a la intención de darle una personalidad propia a Tokio dentro de la película, hacerla personaje y construir un espacio para darle lugar a los acontecimientos.

También, dentro de los procesos creativos cinematográficos, existe una serie de videos en el canal de CookeOpticsTV de la empresa fabricante de lentes de cámara Cooke. Dentro de todo su contenido, se enfoca en el proceso creativo y ejecutivo de todos los departamentos visuales que participan dentro de la producción cinematográfica, de mano de los mismos creadores. A veces se centran en la obra, en la cual detallan un proceso muy específico, como en el caso de [The Irishman Cinematography Featurette by Rodrigo Prieto](#), aunque para esta investigación es relevante cuando se centran en temas más abstractos, como la gramática en el cine, en el video [Robert Yeoman - The Visual Grammar of Film](#) y en especial los videos que congregan con varios cinefotógrafos y entablan un diálogo con múltiples matices y acercamientos diversos frente a una misma temática, este es el caso de [Cinematographers: What is your favourite light and why? || Spotlight](#). A continuación, una serie de videos de este canal que sirven como referencia de este proceso de investigación creación.

- [Cinematography Lighting Tips: Practicals and Night Scenes || Julian White || Masterclass](#)
- [Using colour in cinematography || Seamus McGarvey || Masterclass](#)

- [The Cinematography of Barry Jenkins with James Laxton | Spotlight](#)
- [Hollywood Cinematographer Shares Philosophy | Ben Davis](#)
- [Deconstructing long take camera movement || Seamus McGarvey || Spotlight](#)
- [Composition & Framing || Cinematography Masterclass - John de Borman](#)
- [My approach to lighting || Ben Smithard || Masterclass](#)
- [What is the Future of Cinematography || Vittorio Storaro](#)
- [Utilising Natural Lighting & Long Takes || Ben Davis || Spotlight](#)
- [Working with Darren Aronofsky || Matthew Libatique](#)
- [Working with Wong Kar Wai || Christopher Doyle || Working with the Director](#)
- [My Cinematography Method || Barry Ackroyd || Spotlight](#)

7. MARCO TEÓRICO

Inicialmente, el campo que abarca todo, es el cine, que, en sus términos más simples, se podría considerar como el arte de las *imágenes en movimiento*, entonces esto haría la cinematografía la *acción de grabar el movimiento*. Pero estas definiciones parecen precarias e incompletas, especialmente cuando aparecen los términos de ‘arte’ y de ‘narrativa’, la discusión se transforma y se pinta de tintes filosóficos y pragmáticos, puesto que dotan a la grabación de imágenes con una finalidad mayor, un proceso más complejo y superior a una acción mecánico química (ahora digital). Dicho esto, el término de Blain Brown para explicar la captación concienzuda y pensada de las imágenes en movimiento, sería una posibilidad para entender un campo que puede (y suele) reducirse constantemente en relación a su parte técnica: **cinematografía**. Sin embargo, parece simplista reducir la labor de la captación de las imágenes, a su componente técnico, el cual, es notoriamente más explorado en cuanto a producción de conocimiento e investigación.

Blain Brown comienza su obra *Cinematografía: Teoría y práctica* explicando los orígenes griegos del término de cinematografía, que él traduce como: *escribir con movimiento*, y reconoce que, en su esencia pura, la cinematografía es el hecho de grabar; pero reconociendo que abarca mucho más que eso. Se podría decir entonces, que, para él, la cinematografía es el proceso de pensar ideas, palabras, acciones, subtexto emocional, tono y otras formas de comunicación no verbal; para reinterpretarlos en términos visuales o visibles. A su vez, afirma que la fotografía se ayuda de un panorama de métodos y técnicas para cumplir las que, según él, son sus dos funciones específicas. La primera *añadir capas de significado*, con esto podemos deducir que no hay únicamente una capa de significado en la película y que, por esto, puede entenderse a diferentes niveles o de distintas maneras. La segunda es la de *añadir subtexto al "contenido" de la película* (las cuales son, según él: el diálogo y la acción), con esto, entendemos la importancia y el balance que debe haber entre el contenido y la forma. Brown considera como la simplificación máxima de una película, los siguientes elementos: el seguimiento a unos personajes que dicen y hacen ciertas cosas. Pero; más allá de esto, (y siendo lo que más nos interesa) es la posibilidad de un subtexto de naturaleza audiovisual, que nos da a entender entonces, que hay un texto tangible y otro de forma. Partiendo de su concepción de la cinematografía como escritura, entran elementos vitales para entender la naturaleza de esta investigación, como son, el lenguaje cinematográfico y el subtexto cinematográfico.

Serguéi Eisenstein es uno de los más destacados pensadores y teóricos cinematográficos de toda la historia, muchos de sus hallazgos en el todo el quehacer audiovisual, son válidos aún hoy en día. Alejandro Montiel en *Teorías del cine : un balance histórico* nos habla de su conocimiento y uso sobresaliente de los elementos audiovisuales que ponen en conflicto la percepción superficial de la película, e invita al espectador a prestar más atención al sentido implícito de toda obra

¿pero qué es la atracción o excitante estético? la atracción es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica , experimentalmente verificada y

matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión (Einsstein, 1923, p.8)

Esta perspectiva es de interés para este proyecto, específicamente porque propone la concepción de una **posibilidad dramática y comunicativa extra** que nace de los procesos que componen la creación cinematográfica, entre ellos el de la cinefotografía. Las herramientas de la técnica cinematográfica se usan tanto como por el director como por el director de fotografía. Debe haber una convergencia en cuanto a las técnicas y herramientas, sin perder el norte narrativo y la naturaleza de la historia. Se dice que el corazón de la película es la manera en que habla de sus temas. Podemos decir entonces que hablamos de un rol encargado específicamente de la **materialización en imágenes de la visión del director**. El director de fotografía que aprenda a malear la realidad con el uso de las herramientas que dispone, **hará que lo abstracto tenga indicios en lo visible**. Esta idea concreta la perspectiva del proyecto sobre la posibilidad de la fotografía de la película como dispositivo estético y comunicativo:

“...su concepción cinematográfica es evidente puesto que el realizador soviético jamás perdía de vista al espectador, y dado que era la conciencia de este la que quería sacudir y conmocionar, cada uno de los dispositivos estéticos del film (concebido como una “máquina de arte”) debía estar previsto para controlar sus emociones como un especie de “reflejos condicionados” “ (Montiel. 1999. P44)

En cuanto mencionamos términos como lo abstracto, debemos dar un paso atrás para mencionar la división del **discurso cinematográfico** en una parte implícita y otra explícita. Entendido éste como el uso de los conceptos y procesos lingüísticos que proponen la interpretación fílmica a través del entendimiento de sus factores proposicionales y los mecanismos contextuales y relacionales (internos y externos) que funcionan como guías explícitas e implícitas del sentido de un filme. Descripción

propuesta por Raúl Roydeen en La metáfora del discurso cinematográfico. Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce de 2018.

Dentro de estos conceptos lingüísticos, existe uno que nos interesa de manera sobresaliente la **Metáfora** y más específicamente el paso de términos literarios a el de **Metáforas visuales**. Según Aristóteles: “la metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie o de especie a género, o según una analogía”. en el caso del cine podríamos entenderla como una figura retórica que se basa en el “traslado” o “desplazamiento”; derivado. Se entiende el desplazamiento de significado entre dos términos con una finalidad estética (Laínez, 2009, p. 15). La primera definición se centra en una perspectiva netamente literaria y la segunda, aunque cinematográfica, no se deja de concebir la metáfora como una posibilidad estética. Ambas son interesantes y más si son complementadas con la opinión de Diana Reyes en su análisis a Laínez:

“empieza a generar un escenario de discusión al llegar al cine, siguiendo con la ruta que el autor plantea, hasta desembocar en los puntos de vista de la Neorretórica. En este momento es en donde deja ver que esta figura de ornato se transforma en una figura de sentido y significación.” (Reyes)

La creación de metáforas dentro del proceso creativo del cine, marca una herramienta vital para hacer una correcta materialización del guión cinematográfico, que guarde con precisión las temáticas e intenciones narrativas de la historia. Trascender la funcionalidad del guion, dar carácter a las acciones y mantener presentes las temáticas. **Metaforizar el guión** es la manera de hacer que la narración poética, emocional o literaria, se retome en la película; es devolverle intencionalidad y poética a un manual de acciones, pero requiere saber leer o interpretar los elementos que se presentan en la historia.

Laínez propone que, en la metáfora, es posible y necesaria la reflexión desde cada contexto, reivindicando la posibilidad no solo polisémica sino interpretativa, dando pie a la discusión sobre la subjetividad del espectador, que condicionará, ayudará o

limitará el entendimiento de la metáfora en un sentido específico. Toda metáfora es intencional, mas no por esto, efectiva y comprendida.

Pero para términos del proyecto, el guión de un cortometraje, o de cualquier pieza audiovisual, deja de ser definido como una guía de acciones, sino que se vuelve un texto literario, si se quiere con sentido implícito, pero que da base y potencia la creación no bajo normas sino bajo acuerdos, decisiones, en la que se instaura la realidad, esta postura, basada en la introducción de Mckee en su libro El guión, propone una visión mucho más propositiva de la escritura del guión:

“La estructura es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones” (Mckee,2011)

Tan sólo leer el primer título de la introducción (“El guión propone principios, no normas.”), propone algo poco ortodoxo, y es que la escritura de un guión no debe escribirse bajo una serie de normas rígidas y antiguas, sino que debe, dentro de sí, responder a unos principios, o acuerdos de sentido que permitan, la creatividad, innovación y proposición de métodos alternativos, tener cabida dentro de una posible dentro de la escritura creativa de un guión.

No debe confundirse, sin embargo, con las posibilidades de escritura libre y expresiva carentes de un norte, comparto con McKee, en que dentro de las historias de una naturaleza no lineal, tradicional o con niveles lógicos distintos a los convencionales, debe haber una consciencia total e inconfundible del **objetivo** por parte del autor. Lo que McKee considera como objetivo, no es otra cosa que la intención narrativa. La cual, según él, debe plantearse en dos niveles:

“Objetivo: Los acontecimientos que hemos compuesto, ¿qué pretenden alcanzar? Un propósito podría ser expresar nuestros sentimientos, pero ese camino nos puede llevar a la autocompasión si no se consigue emocionar al público de manera similar. Un segundo propósito sería expresar ideas, con el riesgo de caer en el solipsismo si el público no es capaz de seguirnos. Por

lo tanto, el diseño de los acontecimientos debe contar con una doble estrategia.” (McKee, 2011. P 31)

Esta idea, de apoyar la intención comunicativa, bajo una doble estrategia, concuerda completamente a la naturaleza de este proyecto. Se podría decir, que dentro de la presentación de los **Acontecimientos** de la historia, podría perderse la intención dentro de una falta de claridad o entendimiento en el proceso cognitivo de los espectadores (de acuerdo con las advertencias de Laínez sobre el posible desenlace de las metáforas cinematográficas) y aunque puede que esta problemática no sea 100% infranqueable, debe persistir la **intención y la doble estrategia**. Las metáforas, apoyadas en la cinematografía (u otras posibilidades comunicativas dentro del flujo de trabajo en el cine) serán la segunda estrategia de Solsticio, siendo los temas y la escritura de guión, el primero.

El proceso de escritura de guión pretende, en términos generales encontrar un camino para establecer, desde la forma en que está escrita el guión y la substancia, muchos de los aspectos que de interés en la fotografía, como por ejemplo: El ritmo, la atmósfera, cantidad de planos, tamaño de dichos planos, la subjetividad de algunos planos y otros elementos que son materia para la creación de metáforas. **Los conceptos cinefotográficos** que más interesan al proyecto son : **La iluminación, la puesta en escena y la perspectiva de la cámara**. Haciendo noción de claridad, de que en ningún momento, estos conceptos pueden ser considerados como partes inconexas del labor cinefotográfico, ya que todos son partes que no sólo conciernen, sino que componen el labor del director de fotografía. Más que como una división de conceptos, debe pensarse como etapas, secuenciales o simultáneas, de la construcción del concepto visual de una pieza.

Comencemos hablando sobre la **Atmósfera o espacio cinematográfico** que entenderemos como todo tipo de valores que se dan desde la fotografía para dar cuenta de *dónde* , es decir, elementos sobre el lugar donde toman lugar los acontecimientos, pero no solo elementos explícitos y visibles, sino que entran también la manera de cómo se presenta al público, las características visuales y espaciales que se le dan al lugar: podríamos hablar de nociones lumínicas,

espaciales físicas, de profundidad de campo, exploración del lugar, fragmentación, contexto etc. Es entonces la manera en que la cinefotografía, construye la identidad espacial y atmosférica del lugar donde ocurren los hechos, la decisión sobre la representación del entorno.

Concuerdo con Maria Del Rosario Neira en que el espacio, además de ser el marco en que se desarrollan las acciones del relato, posee también otros valores añadidos, en relación con los demás elementos de la historia.

“El espacio, al igual que los otros componentes de la narración, se construye a partir del soporte discursivo y es precisamente aquí donde residen las diferencias entre el espacio fílmico y literario: mientras que el literario se realiza con palabras, el cinematográfico se construye como es bien sabido a través de la conjunción de distintas materias expresivas. Mientras que el cinematográfico es tangible, el otro es abstracto. (...) La simple constatación de las características físicas de ese espacio y la enumeración de los objetos que lo componen, permite extraer ciertas informaciones de interés.” (M. Del Rosario , p 374)

En *La dimensión audiovisual de la puesta en escena en el espacio Estudio 1 de TVE (1965-1975)* Se cita a Barroso (1988:353) afirmando que:

“el concepto de puesta en escena tiene un origen teatral y comprende desde la dirección de actores (movimientos, gestos, dicción), hasta la iluminación de la escena o la concepción de los decorados. El mismo autor también indica que hoy en día sería más adecuado hablar de puesta en imagen en lugar de puesta en escena, ya que los espectadores contemplan la obra desde una pantalla y no desde un escenario.”

Para naturaleza del proyecto la **Puesta en escena**, contemplará, específicamente la manera en que se organizan y disponen los elementos dentro del espacio, también el condicionante del *cómo* sucede la acción en términos de movimiento, como se da, de qué manera. No debe confundirse con la intención de dirección

general en cuanto a la puesta en escena general, parecido al concepto de Barroso, como conceptualización general del escenario, sino específicamente en la manera que se condiciona la cámara por términos de coreografía o manera de construir o seleccionar la relación de los personajes con el espacio. Incluye elementos específicos de la cinefotografía como los movimientos de cámara e incluso la duración interna de las acciones, en términos de fragmentación de los acontecimientos de la trama y muy de acuerdo a las ideas de Mario Rojas en La poética del plano secuencia: La enunciación fílmica en continuidad. ¿Qué implicaciones tiene esto sobre la puesta en escena? Pues que añade, la temporalidad (antes confinada únicamente a los cortes de montaje) a uno de los elementos concernientes a la cinefotografía, que depararán en la manera, ritmo y situación en la que ocurren los anteriormente mencionados acontecimientos de la trama.

Por último, y como concepto más fácilmente reconocible, dentro de la naturaleza cinefotográfica, la **perspectiva o puesta en cámara**, que entenderemos como la organización de los elementos ya no dentro del espacio, sino dentro del cuadro, la selección de perspectiva, la selección de dimensiones, orientaciones, ángulos, amplitudes, cercanías o lejanías, en la construcción del universo ante el lente. En términos prácticos, podríamos hablar de lo que la cámara ve y lo que termina siendo entregado al espectador. Se podría decir que este es el concepto magno, que abarca los dos anteriores en función de la cinefotografía y que en retrospectiva, no pueden ser divididos, pero que seguramente, conllevan etapas y procesos distintos dentro de la construcción visual de la película.

8. METODOLOGÍA

La primera vez que sentí un gusto o curiosidad que superaba el fin de una película fue en el año 2014 cuando aún estaba en el colegio con la película *Drive* de Nicolas Winding Refn del año 2011. Nunca había visto algo parecido y tampoco me había preguntado por cómo se hacen las películas. Luego de verla sentí una profunda necesidad de volver a verla, luego de repetirla un par de veces más, comencé

analizarla, plano a plano, escena por escena, repitiendo cada secuencia y tratando de buscar qué era lo que me llamaba tanto la atención de esta película. Había algo que me conectaba automáticamente, algo que me sostenía y no me dejaba separarme ni un segundo de la pantalla, comencé viendo como estaba puesto cada elemento, desde los actores, la historia, el sonido y la música. Y aunque todo me parecía de una manera diferente, genial, seguía sin entender cómo llegaba a mí, una emoción distinta en cada secuencia, como podía entender cada personaje y el deleite visual que me generaba. Fue entonces cuando un amigo, me habló del término de *dirección de fotografía*, un departamento que, según él, se encargaba de “la iluminación y de manejar la cámara”. Luego me di cuenta que también se encargaba de una serie de decisiones sobre acción, personajes, ritmo, color, movimiento y terminé haciendo uno de los primeros análisis de películas de mi vida, que al día de hoy, sigue siendo uno de los más exhaustivos, casi obsesivos que he hecho. Esa intención de buscar, y querer conocer un proceso para llegar a tomar dichas decisiones, y también quienes eran las personas que como artistas, trajeron toda una sinfonía de estímulos que para mí fueron tan cautivadores. En ese momento comenzó, mi búsqueda; mi proceso de investigación como autor, al mismo tiempo que iba avanzando a lo largo de mi pregrado, en donde me vi en la oportunidad de hacer dirección y dirección de foto, tomar la cámara en mis manos y comenzar a pensar, reflexionar, experimentar e idear, materializar mis pensamientos, a través de un lente, con la luz, en el tiempo.

El proceso de investigación de este proyecto comenzó para mí, varios años atrás, cuando me enfrenté por primera vez a la dirección de fotografía, e hice el análisis de la cinematografía de Roger Deakins, Gordon Willis, christopher doyle o Newton Thomas Sigel, cuando luego de ver cada película, indagaba por las ingeniosas apuestas de fotografía e investigar los procesos de los directores de fotografía a los que se les ha entregado un guión. También, el hecho de que estas propuestas estaban basadas en textos que conllevan al proceso creativo de varias personas. Me comencé a hacer preguntas: ¿cómo lo habían concebido en un primer momento desde la escritura?, ¿cómo se había hecho la propuesta de fotografía? y ¿cómo

finalmente se había ejecutado? con la intención de **comparar** y **comprender** cómo se habían logrado, para **relacionar** y **reinterpretar** las intenciones iniciales de los directores y directores de fotografía (en trabajo conjunto) con los planos, escenas, secuencias, o tratamientos generales logrados.

Por lo que la metodología que he seguido desde el primer momento ha sido la teoría fundamentada, en la que me estudio como investigador, como ente sensible que busca una razón de su interés por un tema, el investigador como instrumento para documentar un proceso creativo que surge del estudio de los procesos creativos de otros autores, de cómo estos perciben sus propias metodologías, sus ideas, cómo las llevan a cabo y cómo sus productos dan cuenta de estos. La metodología cualitativa de la teoría fundamentada permitió al proyecto alimentar una bitácora que documenta todo el proceso de forma abierta, basado en la intuición, en la autoetnografía, orientado a compartir experiencias y puntos de vista propios acerca del proceso de creación del escritor que crea con la visión de un director de fotografía.

“La metodología cualitativa permite entender cómo los participantes de una investigación perciben los acontecimientos. La variedad de sus métodos, como son: la fenomenología, el interaccionismo simbólico, la teoría fundamentada, el estudio de caso, la hermenéutica, la etnografía, la historia de vida, la biografía y la historia temática, reflejan la perspectiva de aquel que vive el fenómeno, es decir, del participante que experimenta el fenómeno”
(Ricardo Ortiz Ayala, P 432.)

Los métodos del análisis cualitativos son abiertos y de la siguiente manera se pretende abordar los objetos de estudio para generar determinado insumo para la creación audiovisual. Más que detectar un proceso lógico en la creación de estos autores, me interesa hallar temas y maneras recurrentes, procesos alternativos y el hallazgo de patrones emergentes dentro de la creación fotográfica a partir de la escritura creativa.

El análisis literario se basará en la lectura profunda y el análisis de una selección de cuentos de dos literatos, que tienen afinidad temática con el cortometraje, seleccionando elementos específicos que den cuenta

Literario: Identificar elementos narrativos, temáticos, contextuales y metafóricos que brinden elementos para la escritura de un cortometraje de ficción con una línea similar.

Estudio de caso

Manuel Mejía Vallejo: Cuentos de zona tórrida

Juan Rulfo: El llano en llamas

El proceso de estudio literario comprende dos partes fundamentales, las cuales son, la selección de temáticas y la segunda la selección de contexto, en cuanto sean útiles o llamativas y sirvan como insumo para la escritura creativa de solsticio, dando nociones e ideas a la naturaleza de la narración, que se nutrirá de estas características no para copiar un estilo, sino para determinar una línea de género que puede tomarse las libertades necesarias, siempre primará la necesidad que tenga dentro de la historia.

Ítems del estudio

- Selección de cuentos:
- Contexto o construcción del espacio:
- Temas:
- Uso del narrador:
- Fragmentos y elementos de interés para Solsticio:
- Estructura o arco dramático

Fotográfico: Analizar la manera en la que el cinefotógrafo hace uso de la puesta en escena, el espacio cinematográfico y la puesta en cámara en relación a una metaforización en una obra determinada. Además de construir una idea sobre el quehacer del director de fotografía.

Estudio de caso

Christopher Doyle: *In the mood for love*

Néstor Almendros: *Days of heaven*

La investigación será de naturaleza cualitativa, soportada en el proceso de análisis y estudio de obras y autores. En primer lugar, se buscará todo el registro, bajo el soporte que sea, que de cuenta del proceso de creación del director de fotografía en unas obras específicas. De esta manera me podré hacer una idea primaria sobre el proceso creativo de cada autor, resaltando las maneras que más apropiadas y originales encuentre para la creación, además de su manera de acercarse a unos conceptos en específico. Posteriormente, se hará un visionado de la obra completa, tratando de retener conceptos referentes a la historia, el simbolismo y una idea de tono y ritmo general. Acto seguido, se diseccionarán las películas identificando los momentos argumentales que mejor permitan hablar sobre el proceso de metaforización fotográfica de la trama. En resumen, el investigador se vuelve el centro del proceso, pues parte de un proceso de personalización de una disciplina y la construcción de un marco referencial acorde a la naturaleza del mismo.

Ítems del estudio

- Uso del espacio cinematográfico
- Uso de la puesta en escena
- Uso de la perspectiva o puesta en cámara

Este proceso ayudará a identificar los elementos relevantes para la realización de una propuesta fotográfica con un énfasis expresivo, dejando de lado muchas

decisiones técnicas o herramientas que no tengan un fundamento desde esta misma intención.

En cuanto al proceso de las metáforas, se realizará la convergencia de la fotografía y el guión en términos de una tabla comparativa, como propuesta para un método de establecer las intenciones expresivas de la obra que no tengan cabida dentro de las descripciones del guión literario, así lograr una mixtura entre guión y elementos fotográficos que funcionen como un insumo muy específico para la creación audiovisual.

En último lugar, se plantean, las conclusiones generales que enmarcan los hallazgos más significativos del proceso.

9. RESULTADOS

ANEXOS

10. BIBLIOGRAFÍA

- 115, Anexo. Elementos del Lenguaje Cinematográfico II y III
- 467, The cinema Effect, Sean Cubitt
- Narrativa y lenguaje cinematográfico, Ecam.
- La metáfora cinematográfica según Josep Carles Laínez, Diana Milena Reyes Arias, Universidad de Manizales.
- The ontology of a mediated vision, la ontología de una vision mediada, Gunning.
- Motivos visuales del cine, Jordi Balló, Gutemberg.
- La articulación del lenguaje fílmico, Roman Gubern.
- Lo que no te enseñan en la escuela de cine, Landau C. White. 2000

- Motivos visuales del cine, reseña de Luis Miguel Machín.
- ¿Qué es el cine?, André Bazin.
- El lenguaje cinematográfico, Pudovkin.
- Sobre la naturaleza cuasi lingüística de la comunicación fílmica. Waclaw M. Osadnik, Universidad de Queensland.
- 126 cine, Teorías del cine, Robert Stam
- La revolución del cine con post-producción, Digital Cinema, Brian McKernan
- Cinematografía, teoría y práctica, Blain Brown
- Iluminación de cine y televisión, Blain Brown
- Días de una cámara, Néstor Almedrós.
- Culto a la luz, Sven Nykvist.
- El sentido de la luz, C. B. DeMille.
- Every Frame a Rembrandt- Andrew Lazlow, A.S.C.
- Hacia una filosofía de la fotografía, Flusser.
- Guía de esencial de referencia para cineastas, Kodak.
- Fotocinema, un análisis de la cinematografía en las películas dirigidas por Stanley Kubrick.
- La escritura invisible, Higuera Flores, Rubén y Rodríguez Serrano, Aarón (2018). La escritura (in)visible.
- Filmic form and otherness: towards an ethical reading of the Stanley Kubrick's works Aarón Rodríguez Serrano Universitat Jaume I, España
- La poética del plano secuencia: El análisis de la enunciación fílmica en continuidad. D. Mario Rajas Fernández. Madrid, 2008

- La visión del cineasta: Las reglas de la composición cinematográfica y como romperlas. Gustavo Mercado.
- Lighting for digital video, third edition. John Jackman
- Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía. J. Martínez Abadía.
- Movimiento en dos dimensiones. Olive Cook
- Photography and Cinematic surface. David Company
- Análisis de la fotografía de Christopher Doyle a través de la colaboración con el director Wong Kar Wai. David Vázquez Lumbreras.
- La metáfora cinematográfica según Josep Carles Laínez por Diana Milena Reyes Arias
- La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual de María Jesús Ortíz Días
- Metáforas en el cine documental argentino sobre la crisis de 2001 CUATRO ESTUDIOS DE CASO Teresa Álvarez Martín-Nieto
- La universalidad de la metáfora en el arte Carlos Alberto Ospina Herrera
- Metonimia y metáfora visuales: dos ejemplos, Cinema Paradiso y El Cartero de Neruda Juan Carlos González Vidal
- Metáfora en el arte y la publicidad Natalia González Zaragoza.
- Metodología de la investigación Roberto Hernández Sampieri.
- Visualizing Research de Carole Gray & Julian Malins.
- El guión de Robert McKee

11. AGRADECIMIENTOS

Inicialmente quiero agradecer a Manuela Velásquez Arteaga quien acompañó el proyecto desde el principio en 2017, la cual nunca dejó de creer en el potencial que tenía y me ayudó a seguir adelante cuando llegaron las adversidades y los puntos críticos cuando ya no quedaba inspiración. Por toda la ayuda y el tiempo que le dedicó al proyecto, las conversaciones que llevaron a Solsticio a ser lo que es hoy y la prueba viviente de que un productor hace parte del proceso creativo desde muy pronto y que lo logrado es gracias a su inteligencia, apoyo y rigurosidad.

A Francisco Saldarriaga, Pacho, quien me ayudó a ver lo que yo no había visto en mi propio guión, quién aportó uno de los elementos más importantes de esta investigación, la literatura rural y quien me ayudó a mentalizar el proyecto desde el interior, para encontrar un orden y una intención creativa que guiara todo el proceso, los agradecimientos nunca serán suficientes.

A Ana Victoria Ochoa, Nicolás Mejía y Ernesto Correa por proponerme un nuevo acercamiento a la investigación creación, entender la importancia de este proceso que parte como personal pero que genera conocimiento. Me ayudaron a encontrar la voz para hablar de lo que me apasiona, además de todos los referentes brindados.

A mi familia, que a lo largo de los años nunca dejó de apoyarme, siempre mostrando el más grande interés en lo que hago y me propiciaron las herramientas para que pudiera lograrlo de la mejor manera.