



**El plano secuencia: estudio de la puesta en escena para la ejecución del cortometraje**

*Los Afortunados*

Camilo Alejandro Pinto Mesa

Trabajo de grado para optar al título de Comunicador audiovisual y multimedial

Asesores

Francisco Saldarriaga, Magíster (MSc) en Dramaturgia

Nicolás Mejía, Magíster (MSc) en Antropología visual

Ana Victoria Ochoa, Magíster (MSc) en Historia

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones y Filología

Comunicación audiovisual y multimedial

Medellín, Antioquia, Colombia

2021

|                            |   |
|----------------------------|---|
| <b>Cita</b>                | (Pinto Mesa, 2021)  |
| <b>Referencia</b>          | Pinto Mesa, C.A. (2021). <i>El plano secuencia: estudio de la puesta en escena para la ejecución del cortometraje Los Afortunados</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. |
| <b>Estilo APA 7 (2020)</b> |   |



Este proyecto recibió dineros del “Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado”, financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia.



**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes.

**Decano/Director:** Edwin Carvajal Córdoba.

**Jefe departamento:** Juan David Rodas Patiño.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

*A mis padres y hermano,*

*A los Pinto Villabona,*

*A Gloria Mesa,*

*Y a los otros de la familia que estuvieron pendientes estos tres años de mí.*

*Para Juancho, que a ciegas se metió a este cuento conmigo*

*Y para Aleja que nos aceptó el parche.*

*Para el equipo de Borroso y La propuesta.*

*Y para los amigos de OneLink que nunca me dejaron olvidar lo que estaba estudiando.*

*Para la universidad, plural como el universo.*

*Y si alguna hablamos de cine tomando un café y fumando un cigarro,*

*Esto también es para usted.*

*Agradecimientos especiales a:*

*Carlos Augusto Giraldo*

*Andrés Correa*

*Mauricio Maldonado*

## CONTENIDO

|              |   |    |
|--------------|---|----|
| <b>I.</b>    | <b>Introducción</b>   | 6  |
| <b>II.</b>   | <b>Título del proyecto</b>  | 6  |
| <b>III.</b>  | <b>Planteamiento del problema y pregunta de investigación</b>                         | 7  |
| <b>IV.</b>   | <b>Objetivos</b>  | 9  |
|              | a. Objetivo general   | 9  |
|              | b. Objetivos específicos  | 9  |
| <b>V.</b>    | <b>Marco teórico</b>  | 9  |
|              | a. Del texto al espacio tangible: la puesta en escena                                 | 9  |
|              | b. El plano-secuencia, formalización del discurso y unidad básica de contenido        | 11 |
|              | c. Montaje interno: construcción de sentido dentro de la toma                         | 15 |
| <b>VI.</b>   | <b>Antecedentes</b>   | 17 |
|              | a. Estado del Arte  | 17 |
|              | b. Referentes   | 18 |
| <b>VII.</b>  | <b>Metodología</b>  | 19 |
|              | a. Metodología del desarrollo inicial del proyecto de investigación                   | 19 |
|              | b. Adaptación al desarrollo de la pandemia COVID-19                                   | 22 |
| <b>VIII.</b> | <b>Desarrollo metodológico</b>  | 24 |
|              | a. Desarrollo de las propuestas narrativas  | 24 |
|              | b. Pre-producción de los filminutos   | 28 |
|              | c. Rodaje de los filminutos   | 36 |
|              | d. Post-producción de los filminutos  | 41 |
| <b>IX.</b>   | <b>Hallazgos y conclusiones</b>   | 42 |
|              | a. De la escritura de los proyectos   | 42 |
|              | b. De la pre-producción de los filminutos   | 43 |
|              | c. Del rodaje de los filminutos   | 44 |
|              | d. De la post-producción de los filminutos  | 44 |
|              | e. Desde las cenizas: reflexiones en torno al plano audiovisual y el rol del director | 45 |
| <b>X.</b>    | <b>Bibliografía y filmografía</b>   | 47 |
| <b>XI.</b>   | <b>Anexos</b>   | 49 |

## I. INTRODUCCIÓN

Estas páginas son memoria del proceso investigativo y creativo que llevé a cabo para obtener el título de Comunicador Audiovisual y Multimedial de la Universidad de Antioquia. En él, invito a los lectores, sean parte de la comunidad académica o no, que me acompañen en la exquisita y extenuante experiencia que nace del deseo creador que inspira el cine, y el aprendizaje que generamos a partir de él.

Este viaje de creación que pretende comprender lo que es el plano-secuencia y la puesta en escena, iniciará en planteamientos teóricos sobre nuestro objeto de estudio a partir de diversos autores, así como un recorrido de fuentes cinematográficas que ya se han acercado a ello.

Planteo como la ejecución de un cortometraje en plano-secuencia me ayudará a entender este objeto; pero muy a mi pesar navego los mares inciertos de la realización audiovisual de este mundo contemporáneo inesperadamente atravesado por, y que aún busca sobrevivir a, una pandemia.

Finalmente, a modo de bitácora, recorreremos los resultados de los únicos experimentos posibles en esta tormenta, y, a sorpresa del mismo autor, llegamos a una nueva hipótesis sobre la labor del director y la función de su rol en la realización cinematográfica.

Querido lector, tanto la admiración y la frustración que aquí se reflejan no son sino una carta de amor a aquello que admiro tanto, eso que por tantos años me ha quitado el desvelo, con quien aún lucho por comprenderlo, y, cuya dificultad para dominarlo, solo me hace desear más que mi vida esté ligada eternamente con él. Mi amor platónico eterno.

El cine.

## II. TÍTULO DEL PROYECTO

El plano secuencia: estudio de la puesta en escena para la ejecución del cortometraje *Los afortunados*.

### III. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

“Las películas se hacen en la sala de montaje” (Munch, 2003, p7). Con esta afirmación, José Luis López-Linares nos introduce a su traducción al español de *En el momento del parpadeo*, de Walter Munch (2003). Y Munch no pierde tiempo en agradecer al corte en la sala de montaje cinematográfico por proliferar y darle vida a una industria: si todo el cine estuviera atado a la realidad del espacio-tiempo, la actividad cinematográfica sería, indudablemente, estrecha (Munch, 2003).

En un tradicional proceso de producción, la fragmentación es el primer paso para llevar a cabo un guion cinematográfico a la pantalla. El director y su equipo crean un guion técnico y storyboard, donde, como con un bisturí, diseccionan el texto en pequeñas unidades de acción, para hacer las piezas de un rompecabezas. En rodaje, bajo unas prioridades establecidas de antemano, se decide en qué orden construir cada pieza, que en la postproducción el montajista ordenará con algún sentido y que quedará plasmado en una pieza final.

En el cine, un plano-secuencia es una unidad estructural en continuidad que integra un plano como organización formal del discurso y una secuencia, como componente básico del contenido, es decir, una secuencia sin cortes de montaje externo (Rajas, 2008). Esto plantea una alta exigencia en la puesta en escena, que, en términos pragmáticos, es lo que se pone frente a la cámara (Bordwell y Thompson, 1979). Al realizar un plano secuencia como única pieza del cortometraje, las decisiones estéticas y narrativas responderán a la necesidad de ensamblar una película en el momento de la realización, desde su concepción como idea de guion hasta su presentación de su versión final.

Precisamente, en el presente proyecto se propone la realización del corto *Los afortunados*, que retrata, en un plano secuencia, los últimos momentos de la vida de una persona al enfrentarse a un artefacto de poder: la cámara. Vemos a Raúl, un hombre fuera de su tierra, quien camina en camuflado las calles de un barrio de invasión a las afueras de Medellín. Cuando es llamado por el líder de un grupo guerrillero a rendir cuentas por un viejo pecado, lo acompañamos mientras se dirige hacia su fusilamiento: pero el disparo es el de una cámara, y su mundo el artificio creado por un director.

Esta investigación no es el primer estudio del plano secuencia, ni pretende validarlo como única forma de hacer cine. Es famoso el discurso de Hitchcock al confesarle a Truffaut arrepentimiento por haber rodado *Rope* como plano secuencia, pues negaba la posibilidad de fragmentación y montaje sobre las que sustentó muchas de sus teorías cinematográficas. (Osorio, 2019) Y una de las tesis de Tarkovsky rechaza completamente la necesidad del montaje, puesto que para él la imagen fílmica surge y existe dentro de los planos, más no se le da un sentido después (Tarkovsky, 1967). Si los más grandes artistas cinematográficos ya dieron su aporte a las decenas de generaciones de cineastas respecto al plano-secuencia, ya sea rechazando o sacralizando la elección, ¿por qué recopilar un proceso de estos?

En el contexto colombiano, las producciones audiovisuales suelen ser precarias, y aún más en el ámbito académico y los retos a los que nos enfrentamos al realizar un cortometraje en plano secuencia. Estos son contextos de producción académica con bajos presupuestos, pero donde la creatividad se convierte en una herramienta importante, e incluso un aliciente, a la hora de crear y recrear el mundo del audiovisual. En tal sentido, la documentación del proceso no solo se hace necesaria, sino urgente. El plano secuencia en *Los afortunados* y la ejecución de su puesta en escena es una evidencia de estos elementos.



Me pregunto entonces, y se vuelve el principal motor de este proyecto, lo siguiente: en la ausencia del corte, y al realizar y dirigir *Los afortunados* como un plano secuencia, ¿cómo se modifica la construcción y ejecución de la puesta en escena?

#### IV. OBJETIVOS

##### a. Objetivo general

Comprender a través de la sistematización de la experiencia de realización y dirección del cortometraje de ficción *Los afortunados*, cómo el plano secuencia modifica la construcción de la puesta en escena.

##### b. Objetivos específicos

- Determinar los elementos de la puesta en escena modificados por el plano secuencia durante la preproducción del cortometraje *Los afortunados*.
- Evidenciar mediante la producción del cortometraje *Los afortunados* en un plano secuencia las disposiciones del director sobre la puesta en escena.
- Identificar las decisiones de montaje modificadas por la ejecución del cortometraje *Los afortunados* como plano secuencia.

#### V. MARCO TEÓRICO

##### a. Del texto al espacio tangible: la puesta en escena

Del francés, *mise-en-scène*, o, *poner en escena una acción*, es el término a través el cual se define lo que el director tiene control en el rodaje. La puesta en escena es el descendiente directo del teatro en el cine, y comparte gran parte de los elementos con él. En términos pragmáticos, se podría decir que la puesta en escena es «lo que se pone frente a la cámara». El texto que hace un análisis a profundidad de todos los elementos será el de David Bordwell y Kirstin Thompson, *El arte cinematográfico*, (1979), en el que se permiten afirmar que la audiencia no recordará los cortes, fundidos, o demás elementos de montaje externo, pero sí la construcción de la puesta en escena, dígase realista, o no (Bordwell y Thompson, 1979).

La construcción de la puesta en escena es la íntima relación entre el director y el diseñador de producción o director de arte, y Bordwell y Thompson caracterizan sus elementos constitutivos así:

- Decorados y escenarios, los cuales cobran mayor importancia en el cine que casi que en ningún otro arte –se puede narrar sólo desde el escenario, sin la figura humana. Con verosimilitud o sin ella, espacios claramente delineados o completamente abstractos.
- Vestuario y maquillaje, primer elemento de reconocimiento de la caracterización del actor, que puede tomar una función narrativa y volverse *atrezzo*.
- Iluminación, la cual revela el código de género del cual hace el filme, o la atracción hacia un lugar determinado del plano. Bordwell y Thompson añaden la importancia de las sombras, inherentes (propias del objeto siendo iluminado) o proyectadas (construidas por la obstaculización de una fuente de luz por un objeto).
- Expresión y movimiento de las figuras, el mayor elemento bajo control por el director. Decidirá entonces la interpretación con los actores, naturales o profesionales su relación con el espacio y su relación desde el plano siendo filmado.

Estos elementos básicos, los cuales en su mayoría están en relación directa con el espacio, se les adjudican una posición espacial entre sí mismos y una duración en el tiempo. *Allí donde la acción ocurre*, es la formalización de una idea a un tiempo-espacio.

Otros autores, como André Bazin, ofrecen una idea un poco más estrecha del término. Aunque con los elementos descritos por Bordwell y Thompson, Bazin decía que la puesta en escena es un *estilo* cinematográfico, una exploración de la profundidad de campo en un espacio donde los elementos confluyen en el plano en una forma de expresión únicamente posible a través de la cinematografía. El estilo que promueve Bazin se basa en los planos-secuencias, movimiento coreográfico y foco profundo, lo cual permitía que el director presentara los elementos dramáticos completos, y no fragmentados en acciones cortas. El estilo de Bazin era

una respuesta directa a la teoría del montaje soviético de la década de los 20s y los 30s, liderados por Sergei Eisenstein. Su predilección por esta concepción de la puesta en escena se debía a tres factores (Farmer, 2016):

- Inherentemente, es más realista.
- Ciertos eventos dramaturgicos requieren este tratamiento realista.
- Confronta nuestra psicología normal para procesar estos eventos, sorprendiendo a la audiencia con una realidad que suele fallar en reconocer.

Los aportes de Bazin a una realidad que ignorar la post-producción, analítica, sugieren y motivan la decisión de crear un plano- secuencia en *Los afortunados*.

#### **b. El plano-secuencia, formalización del discurso y unidad básica de contenido**

Para sentar una base sobre la cual se construirá la definición de plano-secuencia, fue importante fragmentar el sustantivo y analizarlo en base sus dos componentes.

Tras el estudio de la evolución teórica del término, Mario Rajas acuñó al plano como la “unidad discursiva mínima de continuidad espacio-temporal comprendida entre dos cortes que posee significación completa” (Rajas, 2008). Esta concepción tiene el riesgo de volverse etérea, desligada del campo audiovisual del que quiere narrar. Es por eso que habría que estudiar el plano no sólo como componente discursivo, sino también desde un punto de vista técnico para acrecentar su acepción.

“Cambio de información visual y sonora que hay en un determinado momento y con una determinada duración, independientemente de que haya o no varias tomas. Unidad fílmica que comprende cada fragmento de la película.” (Ortiz, et al; 2000)

La comprensión de Ortiz, et al, sí se refiere directamente a los aspectos propios del arte cinematográfico, y evita perderse en discusiones de significación y profundidad, a las que se les podría dedicar toda una investigación aparte. Sin embargo, Noël Burch va un paso más allá y separa el concepto de plano desde el rodaje o del montaje: en el rodaje el *plano* tiene en su

límite dos detenciones de cámara, mientras que en el montaje es el significante entre dos cambios de plano (Burch, 1998). La problemática de esta concepción se basa en casos como el plano-secuencia (que intentaremos definir más adelante), ya que sólo le brindaría un significante, limitando ampliamente su capacidad narrativa.

El plano también se puede analizar y fragmentar entre sus características. Román Gubern propone estudiar el plano desde los siguientes componentes que le hacen dar forma y modulan su discurso (Gubern, 1994): encuadre, campo, angulación, iluminación, movimiento, duración y sonido.

Desde aquí es posible analizar las conexiones entre el plano y los elementos de la puesta en escena, estudiados anteriormente, y como uno impacta al otro, y viceversa.

Ante las dificultades para encontrar una definición satisfactoria, se hace evidente la necesidad de expresar el plano a través de los términos de Rajas. A miedo de crear limitaciones, aceptamos pensar en el plano como unidad discursiva, segmento mínimo de continuidad espacio-temporal con significación completa, y añadimos que esto puede tener una duración de tan sólo unos segundos como de horas.

El otro término para complementar y consolidar la definición de plano-secuencia sería «secuencia». Noël Burch se refiere a esto como entidades irreductibles, células, las cuales permiten dar estructura al filme. Para evitar contradecirse, pues queda claro que una secuenciaPara permitirnos un acercamiento desde los elementos mismos de la realización, Steven Katz define la secuencia de la siguiente forma:

“La secuencia es una serie de escenas o planos completa en sí misma. Una secuencia puede ocurrir en una sola o en varias localizaciones. Una acción debe corresponder a una secuencia siempre que continúe a lo largo de varios planos consecutivos, que describirán el suceso de una manera continua, como en la vida real. Una secuencia puede comenzar con una escena exterior y continuar dentro de un edificio según los actores entren y se instalen para

hablar o actuar. Una secuencia puede comenzar o acabar con un fundido o puede ser cortada directamente por secuencias anteriores o posteriores.” (Katz, 2000)

Nos atrevemos entonces a aceptar a las secuencias como los componentes, o a modo de comparación, *párrafos* con ideas específicas propias dentro del discurso de la película, fragmentos que pueden verse entre sí con inicio, nudo, clímax y desenlace de uno de los muchos enlaces que determinan el modo narrativo de la película. A partir de esto, el reto de *Los afortunados* yacería en establecer una idea narrativa que se pueda desarrollar sin tener que recurrir a otros significantes.

Después de entender al plano como unidad discursiva mínima con continuidad espacio-temporal, y a la secuencia como una idea expresada dentro del discurso, damos paso a encontrar la definición más satisfactoria para «plano-secuencia».

El aporte de Steven Katz a esta definición consiste en aceptarla como un único plano que incluye varios elementos de la historia en una sola toma ininterrumpida, en lugar de expresar la misma información a través de un montaje externo (Katz, 2000). La discusión que despierta esta definición sería en que el plano-secuencia simplemente es un reemplazo a la idea de montaje, sin mayor mérito que una complicación sin sentido.

Mario Raimondo Souto hace una valoración desde la admiración técnica por el plano-secuencia, entendiendo su reto como un despliegue de todas las capacidades a las que puede llegar un equipo en sintonía y armonía en la realización:

“También conocido como montaje dentro del cuadro, se trata de una toma única de cierta duración, en donde los cambios de planos y la entrada y salida a cuadro de los intérpretes se basan en el movimiento combinado de éstos y la cámara. Es una secuencia sin cortes. Requiere un minucioso planteamiento previo, con zonas de desplazamiento y detención e intenso uso de panorámica y cámara móvil. Proporciona una gran fluidez y realismo a la narrativa y ha sido una técnica muy utilizada por famosos cineastas como Welles,

Wyler o Antonioni. Es el método de puesta en escena opuesto al sistema denominado “montaje por corte”. (Raimondo Souto, 1991)”

Al admitir la importancia de la puesta en escena en la oposición al montaje por cortes en post-producción, se empieza a entender como los elementos expuestos previamente cobran una relevancia diferente si no se realizará fragmentación de tiempo-espacio, y la escena se debe construir teniendo en cuenta los decididos movimientos de cámara para narrar en el espacio en específico.

Ahora, ¿qué motivación habría para decidir rodar en un plano-secuencia? Pier Paolo Pasolini brinda pistas de esto al describir la maleabilidad del tiempo, y por ende, de la realidad, dígase en la captura en vivo durante el rodaje o en el momento de post-producción. Pasolini invita a los cineastas a escoger entre una realidad analítica, es decir, la que separa un *bloque de tiempo* y lo lleva a un lugar temporal fuera de su contexto, y una realidad sintética, aquella *creada* a partir de la unión de múltiples fragmentos de tiempo, o planos. Él se declaró acérrimo fiel al montaje y a lo sintético, y en sus películas los planos no duran más de una acción específica (Pasolini, 1971).

Volvemos al texto de Mario Rajas, pues su primera tesis se basa en establecer la definición satisfactoria para plano-secuencia, a la que le acuñe:

“Unidad estructural en continuidad que integra, en términos de equivalencia durativa, un plano, como organización formal del discurso, y una secuencia, como componente básico del contenido.” (Rajas, 2008)

Creemos que esta acepción es sobre la que se construirá el plano secuencia en *Los afortunados*, teniendo en cuenta que se espera construir un solo plano, en el que se desarrolle el discurso completo a través de la forma, lo tangible que verá la audiencia, mientras que el contenido dramático hará parte de su secuencia.

### **c. Montaje interno: construcción de sentido dentro de la toma**

Al prescindir del montaje externo, este es, la organización del sentido y del significado en la post-producción a partir del material rodado, se hace indispensable ahondar en las formas de expresión propias del plano, y cómo se pueden aprovechar para la construcción de sentido.

A manera de clasificación de los elementos que componen el montaje interno, o aquel «montaje natural dentro en el plano, debido a la puesta en escena, colocación de la cámara y su movimiento», destacan (González, 2014):

- La profundidad de campo, donde a una profundidad alta, en el mayor grado de nitidez de la imagen completa, se pueden realizar dos acciones en paralelo en la misma composición y sin corte.

- Enfoque retórico, cuando la línea de nitidez se mueve libremente sobre el cuadro, maleando el interés del espectador sin necesidad del corte de edición.

- Acción o movimiento del personaje en el plano, en el que la interacción del actor con la puesta en escena obliga a una determinada lectura sobre el mismo plano. Esta recomposición por movimiento de los objetos dentro del plano cambia y recrea significancia constante.

- Composición del plano, en el que el orden de los elementos de la puesta en escena, y su cercanía o lejanía a la cámara, les confiere de capacidad narrativa y hace que el espectador se pregunte por su importancia y cree hipótesis sobre los siguientes acontecimientos de la escena.

- La presencia del fuera del campo, esto es, los elementos que no hacen parte del cuadro, pero pertenecen a la puesta en escena, y se sugieren a partir del cuadro. Sin necesidad de mostrarlos por corte o edición, reclaman la atención del autor, aunque su presencia sea sólo sonora, o incluso, simplemente sugerida.

Si alguna vez se dijo que el montaje externo era lo específico cinematográfico, esto demuestra que la capacidad narrativa del cine se puede potenciar y desarrollar sólo a través de los elementos entre cada corte, y llevando esto a su extremo lógico, es posible narrar una historia prescindiendo del corte, y, aun así, sea cine.

Como ejemplo, André Bazin va a un extremo y señala que los cortometrajes infantiles de *Saturnin*, de Jean Tourane, sólo existen gracias a la posibilidad del corte. Tourane ponía animales reales en maquetas de una villa francesa, filmaba por unos segundos, y creaba toda una narración en el montaje. Si sus películas no hubieran sido hechas en la sala de montaje, no estaríamos frente a una obra cinematográfica sino a la captura en filme de un evento de interés general: unos animales que pueden pretender, y eso sería un tema de estudio para otra área (Bazin, 1967)

De lo anterior podemos ver que Tourane podía grabar tan sólo por segundos a sus animales, ya que un plano ligeramente más largo rompería la ilusión que construiría en post-producción. Tourane no tenía, efectivamente, tiempo, el cual es la herramienta narrativa más poderosa y difícil de dominar en el estudio del cine y del plano.

Mario Rajas y Javier Sierra, en su ensayo *El tiempo narrativo del montaje interno* (2010), analiza la afectación del tiempo en la construcción del plano secuencia, cuando el tiempo del discurso y el tiempo de la historia se construyen, entre sí, el uno al otro.

Determinan que la duración es el parámetro básico de medida del plano-secuencia, pues el tiempo transcurre sin fugas, sin resquicios por donde fugarse, pues es tiempo real. Sin embargo, añaden, es indispensable considerar la experiencia relativa del receptor: a menor movimiento de cámara y en tomas con lejanía a la puesta en escena, se sentirá más lento, aunque tenga la misma duración en tiempo real que un plano cercano y en movimiento. El aprender a dominar esto, dicen, no es sino tener un control efectivo sobre el ritmo (Sierra y Rajas; 2010).



## VI. ANTECEDENTES

### a. Estado del Arte

Si bien el asunto de la *puesta en escena* se ha estudiado como un asunto netamente teórico, estudiado históricamente y presentado por David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico* (1979), como columna vertebral de esta investigación seleccionamos las memorias de Mario Rajas Fernández para optar el grado de Doctor en la Facultad de Ciencias de la Información – Universidad Complutense de Madrid, *La Poética del Plano-Secuencia: Análisis de la Enunciación Fílmica en Continuidad* (2008). A través de un exhaustivo acercamiento histórico y contextual, Rajas analiza la construcción textual en continuidad a través de la técnica del plano-secuencia, definiéndolo en su concepto, comparándola con otras técnicas visuales-narrativas y estableciendo una clasificación para formular una tipología – el estudio de Rajas permitió sentar unas bases sólidas sobre el plano-secuencia, su uso, y la definición por la cual se define esta investigación.

En unión a Javier Sierra, Mario Rajas en *El tiempo narrativo del montaje interno* (2010), procede a establecer al plano-secuencia como la mayor enunciación del montaje interno, señalándolo como unidad específica al englobar las posibilidades enunciativas de la continuidad, la puesta en escena y la puesta en imágenes. El goce discursivo del autor audiovisual es liberado de la posproducción gracias a estos elementos, y a partir de allí se crea narración del discurso como es enunciado en la metodología de la construcción del plano secuencia de *Los afortunados*.

Ahora, los análisis previamente mencionados presentan bases sólidas sobre las cuales se crea el discurso en el momento de la realización de la toma, pero la creación del guion cinematográfico de *Los afortunados* también nace de la interiorización de la acción y/o modulación dramática, desde la formación de la idea hasta la elaboración del guion entendida a través de la *Cartilla de narrativa audiovisual* (2008) de Dunav Kusmanich.

## b. Referentes

La selección y visionado de los referentes audiovisuales en la investigación para la creación del plano-secuencia de *Los afortunados* se abordaron en dos grupos, así:

El primero fue las películas que favorecieron el plano secuencia y permitieran analizar elementos de la puesta en escena y montaje interno. *Szél*, de Marcell Ivanyi (1996), es un cortometraje de seis minutos inspirado en una fotografía en la que tres mujeres posan mirando hacia el horizonte. Michel decide narrar el fuera de campo a través de un movimiento circular valiéndose del paneo y el trávelin, revelando poco a poco los horrores que estas mujeres observan. Lo sencillo pero contundente de la narración me motivó a modificar *Los afortunados*, buscando disminuir los elementos dramáticos clásicos del guion para dar protagonismo a una narrativa apoyada en su puesta en escena cinematográfica.

Estudiando *Rope* (1948), de Alfred Hitchcock, en contraste con *Werckmeister harmóniák* (2000) de Béla Tarr, comparé una cámara estática a modo de cuarta pared cuya puesta en escena se asemejaba más al teatro, en la primera, mientras que se aprovechaba todo el espacio tridimensional de la puesta en escena, en la segunda, soltándose de cualquier atadura y danzando en armonía a los puntos bajos y altos del arco narrativo de su historia. Ambas puestas en escenas se construyen con el fin de hacer un plano secuencia, pero su construcción se ve marcada por las intenciones narrativas de suspenso (Hitchcock) o alegoría (Tarr).

*PVC-1* (2007) del director colombo-griego, Spiros Statholopoulos, es un drama en tiempo real, sin cortes, que a modo de *mosca en la pared* sigue la última hora y media en la vida de una mujer campesina colombiana a quién se le es puesto un collar-bomba en su cuello. Analicé su puesta en escena naturalista, poco intervenida, cercana al neorrealismo latinoamericano que se hace prevalente en las producciones nacionales, y casi de manera documental narra el evento. *Killing Klaus Klinski* (2018), también de Statholopoulos, fue una

contraparte a *PVC-I*. Statholopoulos muestra mayor control del montaje interno sobre su puesta en escena, y la distancia entre los personajes, donde uno quiere asesinar al otro, modificada todo el tiempo por la posición de la cámara, se usa como elemento de tensión narrativa.

En el segundo grupo busqué cintas que me permitieron el análisis de los elementos de la puesta en escena. A través de dos filmes del director francés Michel Gondry: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) y *The Science of Sleep* (2006), y el plano-secuencia en el episodio ‘*Every Pain Needs a Name*’ (2018) de la serie de televisión *Kidding* de Dave Holsten, en la cual Gondry obtuvo créditos como productor ejecutivo y director, evidenció como el director se vale de una puesta en escena surrealista para servir a sus narrativas. De las primeras dos películas estudiamos las secuencias que viajan a través del mundo interno de sus personajes, y como los elementos de la puesta en escena se modifican y se relacionan entre sí a la ausencia de un corte proveniente del montaje externo. De la serie de televisión, el análisis se centró en un plano-secuencia en el que la cámara viaja a través del tiempo en la vida de su protagonista. Los elementos de la puesta en escena se modificaron en tiempo real por el equipo de producción para contar esta travesía.

## VII. METODOLOGÍA

### a. Metodología del desarrollo inicial del proyecto de investigación

Esta propuesta se inscribe en el marco de un proceso de investigación-creación donde, al tiempo que se crea, se documenta el proceso y se genera un momento importante de sistematización, arrojando una reflexión profunda en términos de lo aprendido. Es decir, que el objeto no sólo es crear una pieza audiovisual, sino generar conocimiento respecto al proceso de creación mismo. Este tipo de sistematizaciones emergen como un campo que ha producido incluso diversos modelos que van desde los que recogen procesos populares (Hegoa, 2004), hasta los que tienen un carácter más epistemológico crítico (Jara, 2017). En

todo caso, esta investigación se nutre de elementos del uno y del otro y, partiendo de la propuesta de la *La sistematización, una nueva mirada a nuestras prácticas: Guía para la sistematización de experiencias de transformación social*, proponemos los siguientes pasos para la sistematización de esta experiencia (Hegoa, 2004):

- Ser partícipe en la experiencia de realización del cortometraje (valiéndome de registros de esta).
- ¿Para qué sistematizar, qué voy a sistematizar, y qué aspecto de la experiencia me interesa? (clarificados en los objetivos de este proyecto).
- Reconstruir la historia: ordenar y clasificar la información.
- Analizar, sintetizar e interpretar el proceso.
- Formular conclusiones y comunicar el aprendizaje.
- Aprendizajes nuevos.

Se parte entonces del guion de *Los afortunados*, corto de ficción que se va a realizar, y la metodología abordará las tres fases que configuran el proceso de realización que son la preproducción, la producción y la posproducción. Cada uno de estos momentos será desglosado a continuación y, a su vez, será documentado en registros de video, fotografías, y diario de campo para construir el archivo que, una vez sistematizado, permitirá producir un texto con el análisis que proponen los objetivos de este proyecto.

Entonces, el proyecto se realizará en cuatro etapas que se unen en paralelo al desarrollo tradicional de un cortometraje. Habrá una quinta etapa, de sistematización, transversal a todas las demás en sus actividades de recopilación de información, y consolidada en un informe final retrospectivo.

En su primera parte, el guion literario será ajustado a su versión final. Para esto me valgo de visionado de referentes audiovisuales como inspiración para la propuesta de imágenes narrativas o alegóricas, buscando una armonía entre la fuerza comunicativa

cinematográfica y los límites de la producción procedentes tanto de baja financiación para un plano secuencia, como de la posibilidad de trabajos con extensos grupos de personas y actores. Es innegable decir que la pandemia COVID-19 me obliga a replantear varias preguntas que proponía el guion inicial de *Los afortunados*. El anexo de guion literario que acompaña el presente proyecto es una versión inmediatamente anterior a la explosión de la pandemia.

La etapa de preproducción inicia en inmediatez a la finalización del guion literario de *Los afortunados*. Con los recursos en fresco y en especie asegurados para la producción, y el equipo de realización concretado, se definen entonces los diseños de arte, sonido y cámara. Esto se hace a través de enunciados personales, en conjunción con las propuestas propias de los directores de cada departamento.

La elección de la locación y la audición de los personajes se realiza. Esto permite la elaboración del guion técnico y storyboard, para lo cual me valdré de ensayos audiovisuales con cámara. Mi interés en este momento es permitir la experimentación, la revisión de la documentación filmada en constante discusión con el equipo para determinar propuestas novedosas de la realización del plano-secuencia. Valgo decir que la preproducción es la etapa más crítica del proceso.

Como tercera etapa, la producción per se del cortometraje se realizará en un espacio de dos días, donde el primero se dedicará a los últimos ajustes y *blocking* de la puesta en escena, una revisión exhaustiva de los elementos que la componen y la aprobación de su posición. El segundo día de rodaje lo dedicaré a la filmación del plano-secuencia, teniendo en cuenta las posibles repeticiones hasta obtener el mejor registro posible.

La cuarta etapa se configura en los procesos de postproducción necesarios para finalizar el universo narrativo del plano-secuencia. La construcción sonora toma protagonismo aquí, y junto al diseñador sonoro y músico, se complementará la atmósfera que

busca la puesta en escena original. El color y el diseño de créditos terminará de pulir la secuencia construida. A partir de distintos cortes (ensayos) elegiremos la mejor manera de presentar la pieza audiovisual al público universitario y general.

La quinta etapa recopilará entonces las memorias y registros de la experiencia. En este punto reflexivo, espero llegar al conocimiento a través del análisis y crítica de las decisiones tomadas a lo largo del proyecto.

#### **b. Adaptación al desarrollo de la pandemia COVID-19**

El desarrollo de la metodología propuesta para esta investigación se ligaba al desarrollo de un cortometraje desde la escritura de su guión hasta su filmación, edición y presentación de un corte final. La primera versión del guion de *Los afortunados* (ver Anexos). se desarrolló entre los años 2018-2019, y su resultado final presentó múltiples dificultades para su ejecución, entre las que se encontraban:

- El acceso a una locación que permitiera la puesta en escena propuesta en ese guion.
- Un amplio presupuesto para los requerimientos que se exigían desde la posición de cámara respecto al set de realización.
- El alto grado de exigencia que se requería con un equipo de siete actores principales y múltiples extras.
- Un grado de insatisfacción general con el arco dramático propuesto.

A partir de esto, grandes modificaciones se hicieron con respecto al guion para llegar una versión final de *Los afortunados*, completada en el primer trimestre del 2020, cuyo título se transformó a *El fusilamiento* (ver Anexos). Si bien las exigencias anteriores se vieron ampliamente reducidas, esto es, ajustando la narrativa del corto para dar paso a una exigencia más alta de la puesta en cámara, disminuyendo el trabajo con múltiples actores dando la posibilidad de una menor exigencia a un grupo con poca experiencia; la aparición de la

pandemia COVID-19 restringió aún más las posibilidades de realización de este nuevo guion, que implicaba:

- Rodaje en exteriores por tiempos prolongados.
- Un equipo de realización entre actores y extras de más de 20 personas. Esto incluía necesidades de transporte y alojamiento, prohibidas en su momento.
- Préstamos de equipos y espacios por parte de la Universidad de Antioquia, las cuales fueron prohibidas en su momento debido al curso de la pandemia.
- La presencia física de un equipo de producción robusto en lugares de locación y la intervención de estos espacios.
- Todas las medidas necesarias para garantizar la salud y seguridad de los miembros del equipo en medio de la pandemia. Esto incluía un incremento en los costos del cortometraje.
- La fortaleza anímica del equipo de producción durante el desarrollo del cortometraje.

Más que lista de excusas, estos fueron los inconvenientes que este proyecto de creación no logró sortear en su momento. El equipo de trabajo se desintegró y las intenciones de realización, por más que hubiésemos deseado mitigar, se congelaron un buen tiempo.

En este contexto, para diciembre del año 2020, bajo unas restricciones más laxas, se abre la convocatoria *Imaginación* como parte del festival de cine corto *Bogoshorts*. En esta, se invitaba a realizadores de todo el país en realizar cortometrajes *filminutos* (cuya duración debía estar entre 50 y 70 segundos), cuyas exigencias eran su realización durante el marco del festival (diciembre 11 al 13 de 2020) y, en su realización, los filminutos no debían tener corte alguno. Es decir, debían ser realizados en plano-secuencia en su totalidad.

La oportunidad que este espacio daba para formar un equipo de trabajo dispuesto para estos pocos días, y la reducción en el costo que supondría la realización de obras de 1 minuto

de duración, decidimos realizar dos filminutos en el marco del festival. Cabe aclarar, entendimos que estas modificaciones a la ejecución del proyecto no interfirieron bajo ningún momento en los objetivos que se habían planteado.

Si bien el desarrollo de esta propuesta planteó otras preguntas como el concepto del *filminuto audiovisual* y la realización de obras audiovisuales en tiempo limitado, estas escapan a nuestro objeto de estudio y no se profundizará sobre ellas.

## VIII. DESARROLLO METODOLÓGICO

### a. Desarrollo de las propuestas narrativas

Bajo un formato de ‘lluvia de ideas’, propusimos múltiples ideas narrativas que pudieran desarrollarse como cortometrajes *filminuto* bajo los siguientes criterios que decidimos nos darían un acercamiento más concreto a la comprensión de la puesta en escena:

- Las propuestas serían plano-secuencias.
- Las narrativas se centrarían en “*situaciones en las que un personaje no logra expresar abiertamente una idea*”: buscaba crear un reto desde el guion y dirección en el que la puesta en escena nos debe dar pistas sobre lo inexpresado.
- No habría más de dos personajes principales en escena y los diálogos serían mínimos, en lo posible, inexistente.
- El espacio sonoro se propondría desde el guion, dejando claro su uso narrativo o de experimentación.
- Un filminuto se rodaría en un interior y el otro en un exterior. Esto para acercarnos a una situación filmable donde tendríamos un control desde el arte y otro donde el control estuviera alejado de nuestro alcance.

Bajo estos criterios, las propuestas a considerar fueron las siguientes.



## Propuestas de filminuto en interior

### Los afortunados A -la carta-

Fondo negro.

MARGARITA: Muchas gracias, niña..

Escuchamos una puerta cerrarse. Vemos el busto de Margarita (55), cuello abajo, vestida holgadamente y con un dije de cristo colgando sobre su vestimenta. Tiene un sobre manila que sostiene con sus manos. Llega el sonido de un partido de fútbol en una habitación. Margarita camina pasando por un pasillo lleno de repisas: fotos de una familia madre, padre, hijo e hija, los hijos más crecidos, libros, cuadros de arte religioso y una biblia.

Llega a un espacio más amplio, un comedor de seis puestos. Al lado izquierdo, sobre la cabecera, está LUIS (58), comiendo y observando el partido de fútbol en un televisor en un mueble al lado opuesto de la sala. No mira a Margarita, quien rodea la mesa y se sienta al lado de él.

LUIS: ¿Qué querían, hija? Esas ganas de joder a esta hora -¡AY, mucho guevon!

Responde a los sonidos del partido de fútbol, donde el narrador describe que se perdió una oportunidad. Margarita lo mira fijamente y pone la carta manila sobre la mesa. Su mirada está indecisa.

LUIS: *(con desaprobación)* A Alzate no deberían tenerlo de titular, el pelado no sabe ni donde está parado... Mira el sobre manila.

LUIS: ¿y eso?

Margarita sujeta el cristo antes de responder.

MARGARITA: El divorcio, Luis.

### Los afortunados B - borroso -

*(Un formato en 4:3).*

A través del humo de la habitación, Andrea (21), está acurrucada en un sofá. Tiene los ojos perdidos en el horizonte, mirando sin ver. La luz de un televisor se refleja en su rostro. Un beat profundo. Detrás de Andrea hay un movimiento de sombras.

Su mano lleva una bocanada de cigarro a su boca. Expulsa más humo.

Murmullos de personas se intensifican. El beat se apaga y la luz se enciende. Los murmullos se apagan. Una figura borrosa empuja a otra. Un pitido... y escuchamos la voz clara y alterada de una mujer.

DIANA: ¡... y me mamé de tus maricadas! Come gran puta mierda.

HOMBRE 1: Marica, el man está borracho. Cálmate.

DIANA: Me vale mierda, siempre es la misma vaina con ese hijueputa. ¡Le había dicho que la dejara quieta!

MUJER: Diana, venga hablemos.

DIANA: Dejé de defenderlo, siempre lo defendés, ¡siempre!. ¡SACALO! ¡Abrite hijueputa, no te quiero ver!

HOMBRE 2: Oiste, dejame explicar...

DIANA: ¡QUE TE ABRÁS!

MUJER: Shhhhhh. ¡Diana!

Hay silencio, solo escuchamos los pasos alterados de Diana.

El sofá se mueve. Diana (22) se sienta al lado de Andrea, su mirada fija en ella, y luego a la puerta, su labio tiembla. Suenan otros pasos y suena la puerta, abriéndose y cerrándose. Andrea, su mirada inmóvil se recuesta en el hombro de Diana, cierra los ojos. Notamos que Andrea tiene la camisa rasgada. Diana empieza a abrazarla.

Corte a negro.

### Propuestas de filminuto en exterior

#### Los afortunados C -asfixia-

*En una cancha de fútbol.*

Un pitido de árbitro. La luz del sol da en la cara de Julián (14). Escuchamos la celebración del resto de los muchachos. En trance, camina, mirando fijamente a un muchacho, Camilo (15), un joven más alto que él, en el grupo con los demás, que se están abrazando entre ellos.

JULIÁN: ¡Camilo!

Camilo le responde con la mirada y se acerca a Julián, corriendo.

CAMILO: ¡MOSTROOO!

Está sudado. Lo abraza fuertemente y lo levanta. El aire de celebración. Camilo le da vueltas a Julián en la cancha.

CAMILO: ¿Qué era pues que me querías decir? Julián lo mira, con los ojos abiertos y el corazón en un puño. El mundo a su alrededor se detiene. Son cinco segundos que duran mil. Su respiración aumenta. Su boca cambia de una sonrisa gigante a una mueca, se mueve pero no produce ruido.

La bulla regresa. Un golpe y un muchacho lo abraza.

MATEO: Estrellita. ¡Van a caer a donde el profe o que!

Mirando a Camilo:

MATEO: Johanna va a estar ahí, ¡maricón!

CAMILO: De una, teo.

Mateo se marcha.

CAMILO: ¿qué era?

Julian mira al suelo y vuelve a él.

JULIAN: Jugaste una chimba. Felicitaciones.

CAMILO: A vos estrellita. Vamos pues.

Deja a Julián en la cancha, quién sonríe.

Los afortunados D -la propuesta-

En una banca de un parque...

SOFÍA (26) está ensimismada moviendo su cabeza con el ritmo de la música que lelga de sus audífonos. Tiene los ojos cerrados y su boca canta una canción.

ESCUCHAMOS UNOS PASOS DE GIGANTE, y una figura pasa frente a Sofía. De inmediato abre los ojos y lo sigue con la mirada, hasta que toma asiento a su lado.

Sofia abre la boca. Está impresionada.

Mira abajo, a los lados, levanta una ceja. Vuelve a mirar a su lado y rápidamente quita la mirada. El rubor empieza a subir a su rostro y sonríe. Se muerde un labio y empieza a jugar con sus pies.

Se atreve de nuevo: mira al lado, pero sostiene la mirada un poco más. ¿Hay complicidad? Ya su sonrisa es más descarada. Se arregla el pelo. Saca su celular y juega un poco con él.

Vuelve a mirar y se arma de valentía... se inclina para hablar un poco...

Pero se arrepiente. Su sonrisa cae. Niega con la cabeza y suspira, ríe sardónicamente. El juego de la seducción ha terminado. Ahora regresa la mirada, pero en ella hay disgusto y desaprobación.

Guarda su celular y sus audífonos en su bolso, y con brusquedad, se pone en pie y se marcha de la banca.

Giramos para ver al sujeto. Allí hay sentado, un PELUCHE DE UN OSO GIGANTE, con una caja de regalo en sus manos, mirando inerte a la calle y al infinito. Su cabeza gira para mirar hacia dónde se marchó Sofía.

Bajo una extensa deliberación con el equipo, decidimos filmar las siguientes propuestas:

B, “*Borroso*”, como filminuto rodado en un interior. Como equipo nos permitía experimentar con elementos de la puesta en escena dispuestos junto a otros elementos como el fuera de campo y el diseño sonoro, para lograr la expresión anímica del estado del estado del personaje.

D “*La propuesta*” como filminuto rodado en un exterior. Este cortometraje nos daba una narrativa posible de rodar en un espacio abierto bajo las restricciones del COVID-19 presentes al momento del rodaje, y entender la relación de puesta en escena y puesta en cámara para crear un universo mágico.

#### **b. Pre-producción de los filminutos**

Relatamos a continuación las decisiones tomadas durante la preproducción, desde las notas de dirección (consideraciones para la puesta en escena) hasta las propuestas por departamentos.

1. “*Borroso*”: consideraciones en preproducción desde la puesta en escena para el plano-secuencia

Desde la dirección, nuestra primera necesidad era contar con una locación cerrada, que nos permitiera plantear un espacio pequeño pero cargado de elementos físicos que

reflejaran el encierro que sentía el personaje principal, Andrea. Su ubicación en el centro de la escena se propone para que la cámara se centre en ella. El trabajo actoral permitiría comentar el trauma que siente la chica, mientras que el elemento narrativo (*el por qué está en trauma*) se propone ser construido a través del fuera de campo.

Para las actrices, se crearon estas piezas para aportar a la construcción de sus personajes:

**Andrea**

**Por fuera...**

Era delgada y bajita, de un cabello lacio negro que le colgaba hasta los hombros (este cambio fue reciente, siempre lo llevaba largo). Le cogió el gusto a los vestidos así no tuviera ninguna reunión presencial: no era raro que los combinara con tenis y se fuera al jardín botánico a fumar. Tenía varias perforaciones en su oreja derecha y un tatuaje de rosas en su brazo derecho.

**En sus palabras...**

Mis amigas me joden porque tengo "ganado". Qué karma. Es por sonreír: en el colegio mi hermana me regañaba, *"dejá de sonreír tanto que eso confunde a los hombres, ellos son estúpidos y tú tienes que saber guardar distancia"*. ¿Y eso qué tiene que ver conmigo? Uno por dentro sufre demasiado para evitar reírse de algún comentario bien caja. Y si me miran, pues bien, ahí seguro había algo de celos porque ella era más bien acuerpada... que no lo sepa manejar es otra cosa. Ya cuando me buscan la entrada ahí lo pueden llorar. Tiene razón en que son estúpidos, se pueden matar entre ellos si eso significa ponerlo una noche.

Pero los otros son peores, los que me buscan porque creen que puedo sacarlos de su mísera vida que se crearon ellos mismos. ¡Ojalá pudiera ir repartiendo felicidades por ahí! Pues qué sorpresa, sería la primera en línea si las estuvieran dando. Nadie puede saber esto. A Adrián se lo conté, y me volvió mierda. Nunca más.

Qué chimba perderme en una botella y en un cigarro. Ponganme *The adicts* a todo volumen y algún vaso quebraré por ahí (yo lo pago, o le pido ayuda a Diana, después de que haga su show de reguetón). Sé que Julieta no quiere, pero la chimba, yo me quedo dormida en la cama de Diana, seguro tipo 2 AM y ya, a quién le importa... no les tengo que pedir permiso...

**¿Esa noche?**

Andrea había caído a la fiesta por invitación de Julieta. Lo que la convenció fue que el parche era en la casa de Diana, el combo se había acostumbrado a depender de ella cuando se dejaban llevar de más: la que pide el uber, la que le marca cuando llega a la casa... solo por eso aceptó. Casi se va cuando vio a Adrián. Estaba con su amigo Mateo, quien no había parado de escribirle desde que supo que habían terminado.

Adrián ya se había ido. Se sorprendió en su inconsciencia de haber llegado a la cama de Diana sin haberla vomitado.

## Diana

### **Por fuera...**

Diana es alta. Tiene un cabello rizado abultado, el cual le gusta llevar tipo afro. A veces se lo sujeta con una cola, por lo que le cae hacia el lado derecho, dejando ver las perforaciones en su oreja izquierda. Le gustan los jeans y los tenis.

### **En sus palabras...**

No soy un centro de rehabilitación. O si lo voy a seguir haciendo, es hora de cobrar. ¿Cuántos van ya? Bueno, mis relaciones me han durado es porque creen soy un reemplazo de mamá. Qué mierda. Ya va siendo hora de conseguirme quien me mantenga emocionalmente a mí. O que me aguante.

Sí, ya sé que soy la *mama bear* del grupo, pero eso nada más es porque ninguna de estas niñas me da la talla bebiendo. Cuando tenía 15 ya hice todas mis cagadas. No puedo negar que es divertido verle las cagadas a ellas, pero hay un cruce, una línea, que me partiría el alma en mil pedazos si la cagan *demasiado*. Este mundo es una mierda, una mierda para todo el mundo, pero no todos tienen que verle su cara más oscura. Yo ya lo hice.

### **¿Esa noche?**

Andrea estaba muy mal. Diana le había perdido la pista cerca de una horas, que se fue a hablar con Iván después de haber despedido a Adrián. Solía hacer alboroto en las fiestas, pero esa noche había sentido una tensión que no lograba explicar con palabras.

¿Habrá sido la terminación de Adrián y Andrea? No era la primera vez que terminaban, generalmente se iban juntos y al otro día Andrea le escribía que ya habían vuelto.

Lo que le empezó a molestar, mientras compartía un cigarro con Iván, era que Mateo no había salido.

Mantén al rastrillo de Adrián, y ya era un chiste interno entre ellos que le llevaba las ganas a Andrea.

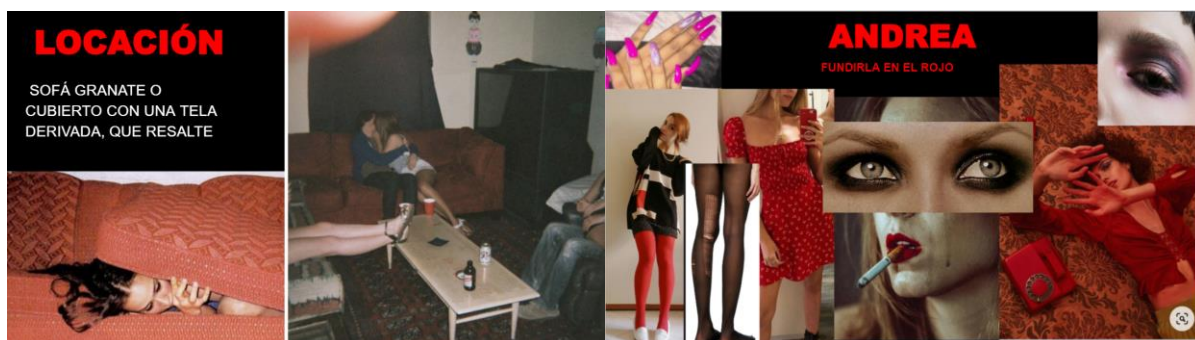
Andrea estaba muy mal.

La encontró sentada en el sofá, fija en los videos musicales que pasaban en el televisor. *Andrea está muy mal...* está fumando en el sofá. A ella le emputa que fumen su sofá....

Paralelo al casting, las reuniones con los otros departamentos se planificaron y ejecutaron de la siguiente manera.

#### *Dirección de arte:*

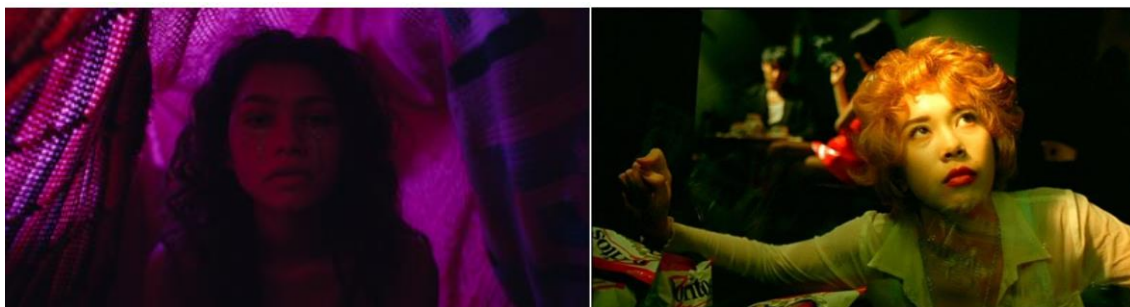
El cortometraje, y su único plano, nos exigía que muchos elementos narrativos debían quedar explícitos a través de la intervención del espacio y del vestuario de nuestros personajes. Proponíamos plantear una atmósfera turbia, los latigazos de una fiesta sin control, y el trauma de Andrea se reflejaría a través de su vestuario.



#### *Fotografía*

El guion nos plantea dos momentos narrativos: el mundo interior de Andrea, versus la revelación cortesía de Diana. Proponemos esquemas de iluminación distintos para ambos momentos, claramente divididos y apoyados por el diseño sonoro.

Adicional a esto, añadimos un movimiento de cámara en *dolly-out* como presentación de la puesta en escena, en sintonía con la revelación narrativa que propone el guión.



*1 Euphoria (2019), de Sam Levinson, y Fallen Angels (1995), de Wong-Kar Wai: referentes de iluminación y color*

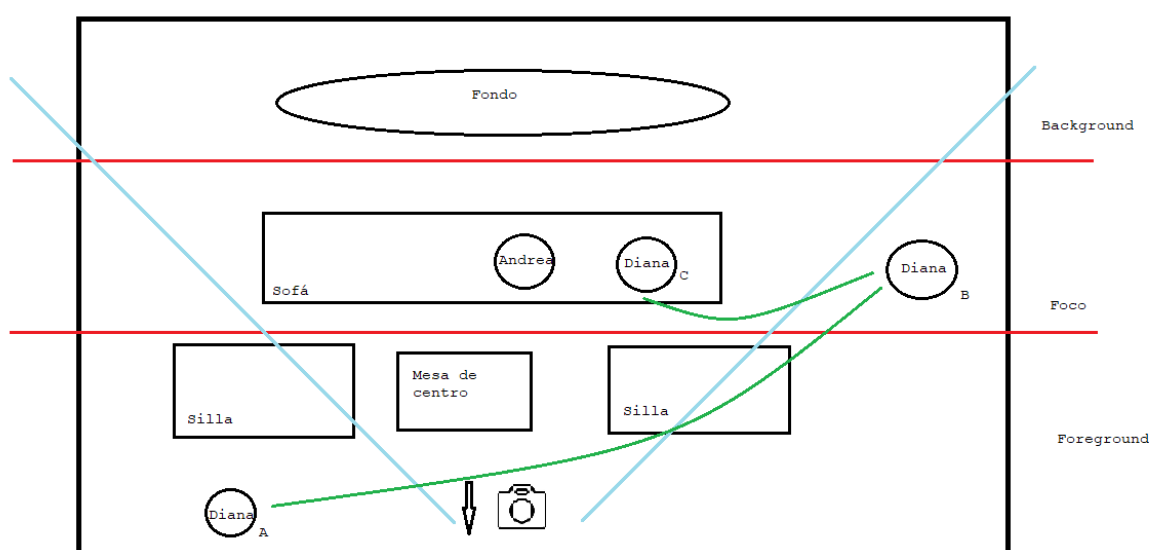


## *Sonido*

El guion literario de *Borroso* propone claramente dos momentos sonoros: un ambiente que refleje el estado interior de conmoción de Andrea, y una transición hacia unos diálogos discordantes que revelan el trauma por el que ha pasado la mujer.

No tuvimos presencia de equipo de sonido durante la pre-producción, y desde dirección omitimos este apartado al dedicarnos a los otros campos.

Después de acordar con los departamentos, el siguiente es un mapa esquemático del espacio (puesta en escena) y los agentes en movimiento durante el plano secuencia. En azul, la puesta en cámara.



*1 Mapa esquemático de 'Borroso'*

2. “La propuesta”: consideraciones en preproducción desde la puesta en escena para el plano-secuencia

Vimos este cortometraje como un reto amplio desde su concepción: era una propuesta que mezclaba la magia y la fantasía con la comedia, ideas para transmitir en tan sólo unos segundos. No teníamos experiencia en ninguno de estos dos campos.

El reto que proponía a la puesta en escena era la falta de intervención, esto es, un exterior nos condicionaba a los elementos que podrían participar o no como parte del diseño de producción. Debido a esto, la tarea de *scouting* cobraba una mayor importancia para encontrar el lugar adecuado del rodaje.

Aprovechando los alumbrados sobre el Río Medellín del año 2020, cuyas esculturas de animales gigantes podrían ser aprovechados para reforzar el universo mágico de la protagonista, decidimos que el rodaje se haría en el sector de Parques del Río. Varios errores en la organización de nuestro tiempo nos condujeron a explorar la locación sólo en el momento del rodaje.

Desde *casting*, compartimos el siguiente ensayo para la búsqueda de la actriz que haría el papel de Sofía:

**Sofía**

**Por fuera...**

Sofía siempre se ha sentido atraída a la ropa alternativa. No gusta de mostrar mucho de su piel. Ahora le tiene cariño a una camisa blanca de marinera con su corbatín, que cubre con una chaqueta de jean para cubrirse del frío de la mañana. Lo combina con jean y botas negras. A veces usa un sombrero que le regaló un viejo amigo. El rosa es uno de sus colores favoritos, cubre su celular con un forro de este color y sus audífonos son rosados.

**Su *psique*...**

¡Qué desgracia el amor! Vivir de él, respirar en él. Sofía siempre esperó que alguna de sus fantasías se hiciera realidad. Pero ya es un poco mayor, los peluches que siempre la rodearon en la vida nunca cobraron vida, y en su timidez, decidió dedicarse a la música y otras experiencias que la alejen de este sueño de encontrar un oso gigante.

***Dirección de arte:***

De las reuniones de pre-producción alrededor de este filminuto, sólo la de dirección de arte se pudo llevar a cabo. Nuestra limitante al momento era la falta de un espacio definido

de locación (finalmente nos decantamos por Parques del Río debido a un permiso otorgado por la Alcaldía de Medellín sólo hasta el día anterior de rodaje), por lo que nos concentramos en los colores del corto y la caracterización de Sofía.

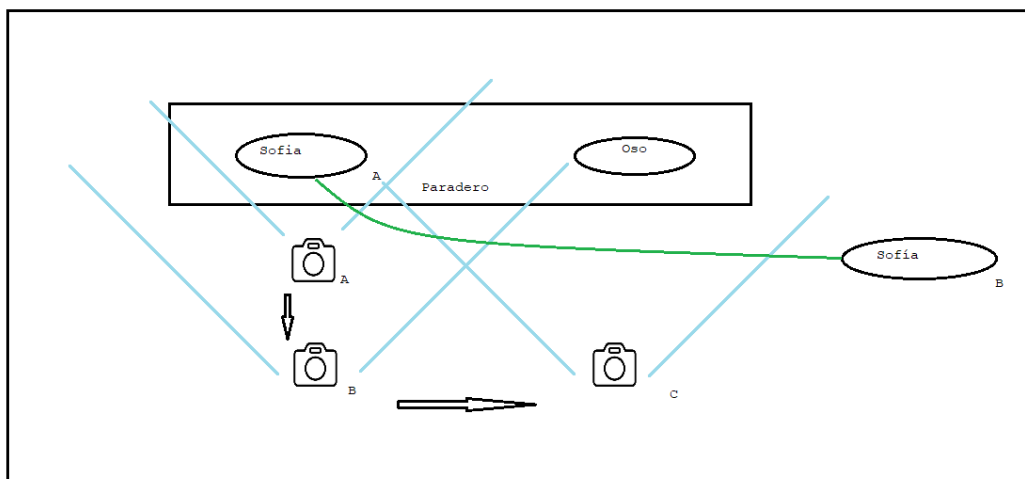


El mayor reto en la producción de este filminuto, para nosotros en ese momento, era la necesidad de un oso gigante, y cómo crearle movimiento de una manera verosímil. Al final, decidimos que un miembro del equipo se iba a meter dentro del oso, y manejarlo directamente.

### *Fotografía y sonido*

Si bien es claro el guion en el primer plano de Sofía, y que el oso sería revelado sólo al final del filminuto, no hubo mayor profundidad en nuestras reuniones sobre cómo sería el rodaje del corto.

Igualmente, el componente sonoro sólo se construyó en post-producción.



2 Mapa esquemático de 'La propuesta' basado en el guion

### **c. Rodaje de los filminutos**

#### 1. *Borroso*

Para el rodaje de este corto contamos con aproximadamente seis horas de espacio para el montaje, la preparación de los actores, los ensayos de cámara y finalmente la grabación como tal, que alcanzó las diez tomas.

Mientras el equipo de arte y fotografía preparaban la puesta en escena, el trabajo desde dirección se centró en la relación entre las dos actrices, no-profesionales, que escogimos después del proceso de casting.

Para esto, decidí utilizar un acercamiento que se basaba en crear una relación entre las dos, es decir, el ensayo se llevó a cabo entre ellas para que comprendieran el lazo emocional entre Andrea y Diana.

En un espacio cerrado, a través de un método inspirado en la aceptación clásica de la mayéutica, aproveché el estudio previo de las actrices por sus personajes para invitar a crearlos internamente. A cada una les pregunté sobre quiénes eran, momentos difíciles, y el significado de la relación que manejaban. Los otros aspectos físicos habían sido decididos en el proceso de *casting*, y mi objetivo en esta situación era que ellas construyeran sus personajes evocando situaciones personales aplicándolas a esta nueva construcción, y que finalmente expresaran un abrazo, como principal gesto de afecto, de manera genuina y poderosa frente a la cámara.



*2 Andrea Vivas (Diana) y Laura Mora (Andrea), en ejercicios de caracterización.*

Este proceso con actores llevó cerca de una hora, donde en set el movimiento desde arte y fotografía continuaba.

Desde arte, nuestro primer reto fue la falta de elementos físicos que podíamos usar para decorar el fondo del cortometraje. Desde pre-producción queríamos muchos elementos y extras para aislar al personaje principal de esto, pero no teníamos los objetos suficientes para decorar una pared blanca que teníamos en el entorno. Decidimos modificar el set para que el fondo fuera construido a partir de un elemento de la locación del que disponíamos: el balcón del apartamento de la locación, e iluminarlo de tal manera para que hiciera parte de la puesta en escena.



*3 Puesta en escena de Borroso desde la puesta en cámara. Notar los detalles narrativos del vestuario de “Andrea” (izq)*

El trabajo del equipo de fotografía se había completado desde el esquema de luces (dos esquemas se crearon para la puesta en escena) y la última decisión se debía al tipo de movimiento que teníamos. Se había propuesto en pre-producción un *Dolly-out*, pero no logramos los recursos necesarios para tener un riel profesional.

Al tomar la decisión que este traveling se mantendría, las opciones eran cámara en mano o *Dolly* improvisado. La negativa de hacer cámara en mano la sostuvo dirección, por lo que el equipo encontró la manera de realizar un riel artesanal con una mesa de plástico de la que disponíamos en la locación. Esta decisión retrasó en al menos dos horas el inicio planteado de rodaje.

El departamento sonoro sólo se dedicó a grabar sonido ambiente y se utilizó un micrófono *lavalier* para capturar los diálogos de Diana.

Finalmente, el rodaje se llevó a cabo sin otros contratiempos que las correcciones propias de la puesta en escena. Después de 10 tomas, desde dirección quedamos satisfechos con el proceso y se finalizó el rodaje del filminuto.

## 2. *La propuesta*

El rodaje de este filminuto se llevó a cabo el día inmediatamente siguiente al rodaje de *Borroso*, en Parques del Río Medellín, iniciando a las ocho de la mañana.

Debido a la falta de preparación que tuvimos durante pre-producción, la mayoría de las decisiones de este corto se tomaron en caliente durante el rodaje. Esto incluyó la puesta en cámara, inspirada en el traveling circular de *Sziel* de Marcell Ivanyi, y la manera en que nuestro oso gigante cobraría vida en el cortometraje.

Decidimos que la manera más verosímil era que un miembro del equipo manipulara los brazos del oso gigante, mientras que otro miembro manipularía la cabeza de manera externa.



3 *Animatrónica del oso gigante*

Mientras esto se ensayaba, la preparación con la actriz principal se basó en regular los movimientos físicos que ella tendría que manejar durante la puesta en escena. Su caracterización se desarrolló naturalmente durante el proceso de casting, así que mi objetivo fue asegurarme que cumpliera con el *blocking* que solicitaba la puesta en escena del momento.

Para esto hice un ejercicio de regulación de respiración y reconocimiento de las partes del cuerpo, donde la actriz debía llegar a un estado de relajación que le diera mayor control sobre los movimientos que su cuerpo hacía, voluntariamente o no. Ya que estaría en un primer plano, cualquier movimiento lateral de su columna se vería amplificado en la pantalla. Logramos estabilizar su columna, entonces, y concentrar sus movimientos en otras partes de su cuerpo (cuello y músculos faciales).



*4 Elizabeth Salinas (Sofía), atendiendo a las indicaciones de dirección.*

El rodaje finalmente inició y se llevó a cabo hasta el mediodía, donde las principales correcciones se le hicieron al montaje interno, en este caso, el paneo que realiza la cámara.



#### d. Post-producción de los filminutos

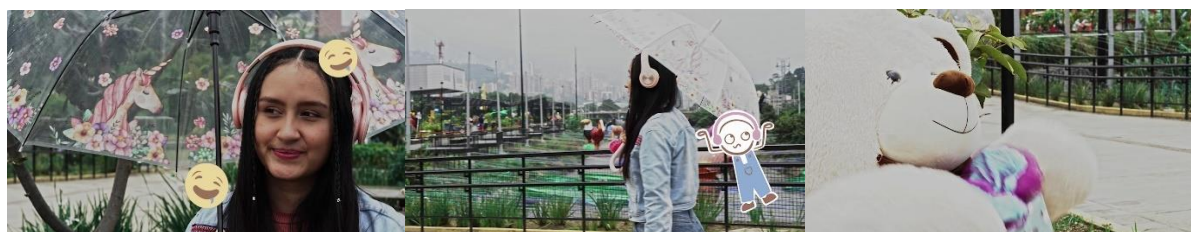
##### 1. *Borroso: la construcción de un fuera de campo sonoro*



El diseño sonoro y el montaje de sonido se realizó en su totalidad durante la post producción. Para la música de ambiente, revisamos librerías libres que nos ayudaran a construir una abstracción durante la primera parte del corto, para trasladarnos al mundo interior de Andrea. Durante la segunda parte, escogimos el audio de diálogo más adecuado para Diana, una mezcla de distintas tomas durante el proceso de rodaje.

Utilizamos la colorización para corregir errores de iluminación en rodaje. Esto nos llevó a una exposición más baja de la que teníamos pensada en pre-producción.

##### 2. *La propuesta: un experimento con el mundo de la animación*



El proceso de post-producción de *La propuesta* empezó con el reconocimiento a errores que se habían acumulado desde el proceso de pre-producción. Esto incluyeron falta de referentes para la construcción de la puesta en escena, fallas en la comunicación con el departamento de fotografía y, falta de ensayos en locación (lo cual determinaba la puesta en escena y la puesta en cámara, así como las posibilidades de montaje interno que podríamos tener).

Al no considerar el cambio de la luz durante el día de rodaje, y la falta de equipos profesionales como un visor (por falta de recursos), descubrimos a nuestro pesar que las tomas estaban sobreexpuestas, y la narrativa propuesta por el guion se perdía.

A partir de esto, y al tener que intervenir la imagen aún más para lograr a un punto de color en el que quedáramos satisfechos, discutimos la idea de exteriorizar los pensamientos de Sofía a través de la animación. Aprovechando que de por sí nuestra idea jugaba con la magia y la comedia, construimos múltiples *emoticones* inspirado en estética de Instagram que harían parte del montaje interno. Igualmente, un trabajo de rotoscopia reforzaría la idea del oso que cobraba vida.

Desde el diseño sonoro, no sólo buscamos una música que nos ambientara en un espacio irreal, fantástico acorde a la caracterización de Sofía, sino que apoyaría la animación (que incluía onomatopeyas) para dar a entender las acciones del oso.

Tanto *Borroso* como *La propuesta* fueron producidos y post-producidos en menos de 48 horas. Ambas piezas finales duraron 70 segundos, más créditos.

## **IX. HALLAZGOS Y CONCLUSIONES**

A partir de los objetivos de esta investigación, los hallazgos los enunciaré a la luz de cada una de las etapas de desarrollo del cine (escritura, pre producción, producción, y post-producción), y revisando los productos que nos dejan cada una de estas etapas.

### **a. De la escritura de los proyectos**

Realizamos múltiples experimentos para el desarrollo de guion durante la investigación (se pueden encontrar en la sección de *Anexos*). Todos tenían en común que serían un plano secuencia.

Desde el proceso de escritura del guión cinematográfico, los experimentos nos permitieron ver que:

– El desarrollo de un guion para un plano secuencia tiene que tener muy claro el punto de vista de la historia que pretendemos contar. Nuestro primer experimento, primera versión de *Los afortunados*) era una narrativa coral con siete personajes. Las decisiones que tomaba el guionista sobre qué elementos de esos personajes contar, o si se decidía seguir sólo las acciones de un personaje en específico, nos contaban historias ampliamente diferentes. Nos valimos de mapas de una locación imaginaria para la escritura de este guión.

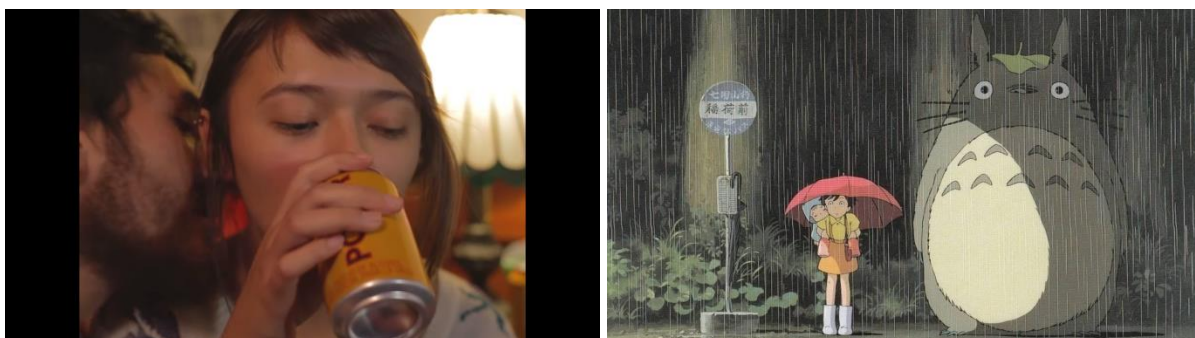
– La escritura del guión para un plano secuencia debe sugerir los elementos de la puesta en escena que usará para avanzar o contextualizar la narrativa de su historia. Nuestro segundo experimento, la segunda versión de *Los afortunados*, incluye en su escritura elementos que serían interpretados como parte del montaje interno que el director usaría para su ejecución, así estos se alejaran de la acepción habitual del guion como elemento que *sólo describe lo que se ve*.

– Los siguientes experimentos (como los filminutos o el guion de *El Susurro*) me permitieron ahondar aún más en la enunciación clara en el guion literario de los elementos de la puesta en escena que *no serían vistos*, reflejado principalmente en indicaciones sonoras que construirían el fuera de campo.

#### **b. De la pre-producción de los filminutos**

La etapa de pre-producción suele ser la más extensa y es allí donde el director debe tomar las decisiones que van a alterar el curso de los cortometrajes.

Y desde aquí aparece la importancia de la comunicación. Un director debe saber comunicar sus intenciones al resto del equipo, con quienes finalmente construirá la puesta en escena y modulará sus elementos para la cámara.



Estos dos screens pertenecen al filminuto *Los besos* (2017), de Andrés Jiménez Suárez, estética que buscaba encontrar a través de la construcción de *Borroso*; y a *Mi Vecino Totoro* (1988), de Hayao Miyazaki, en su imagen más emblemática. *La propuesta* quería ser una adaptación irónica de esta secuencia. Desde dirección, fallamos en compartir esta idea con el resto del equipo, lo cual se reflejó claramente en los productos finales.

### c. Del rodaje de los filminutos

Las faltas comunicativas son como una bola de nieve. Al momento del rodaje, la presión del tiempo altera las decisiones que tomamos.

El montaje interno de ambos filminutos se construyó en caliente. Es decir, a medida que rodábamos el plano, hacíamos alteraciones a la manera de contar la historia. Esto debe ser aprobado desde la pre-producción, ya que el tiempo de rodaje le pertenece a las urgencias que puedan salir específicamente del trabajo actoral.

Ya que ambos cortos no gozaron con la fortuna de ser ensayados, los resultados finales son apenas los resultados de lo que debió haber sido un primer ensayo.

### d. De la post-producción de los filminutos

La bola de nieve ya era una avalancha. El montaje en el discurso del plano-secuencia se refiere principalmente a la construcción sonora. Ninguno de los filminutos contó con preparación sobre cómo se llevaría a cabo la secuencia sonora, aunque desde dirección hayamos tenidos referentes e ideas, estas no se compartieron con el equipo. El diseñador

sonoro de *La propuesta*, por ejemplo, se escogió muchas horas después de haber finalizado su rodaje.

De las mayores lecciones que todos los realizadores audiovisuales comparten a sus principiantes es la importancia del sonido. Somos martillados una y otra vez con la idea de qué este no es un elemento aparte, sino que puede hacer o destruir una película. Los recursos y el tiempo con el que contamos nos cegaron a otras necesidades, y el sonido de ambos filminutos no cumplió con las intenciones que el guión propuso en algún momento.

El diseño sonoro ha sido de tanta importancia durante la construcción del cine, que directores, como Federico Fellini o Camilo Restrepo se niegan a grabar el sonido directo, y solicitan un espacio en la producción sólo enfocado en la construcción sonora de sus películas. (Restrepo, 2018).

Eliminar este espacio durante la construcción del plano-secuencia fue una decisión nociva para nuestros productos finales. El trabajo de animación de *La propuesta* fue nuestra intención de crear una nueva narrativa encubriendo correcciones que no se hicieron durante el rodaje.

#### **e. Desde las cenizas: reflexiones en torno al plano audiovisual y el rol del director**

Los que aspiramos a hacer parte del mundo del arte vivimos en una reflexión constante en la que aparecen más preguntas que respuestas. Cuando nos lanzamos al abismo de la creación, a través de experimentos planteamos respuestas a nuestras preguntas, inadvertidos que estas respuestas sólo nos plantean nuevas preguntas.

Y este es el motor del arte. Al menos, es el motor que me motivó a terminar este experimento con ganas de hacer más, y más, y más. Estas líneas las escribo después de un largo proceso de introspección en el que descubrí que la insatisfacción que sentía por los productos realizados se debía a, que finalmente, no tenía una respuesta concreta. Los elementos de la puesta en escena no responden a una lista de mercado ordenada por la

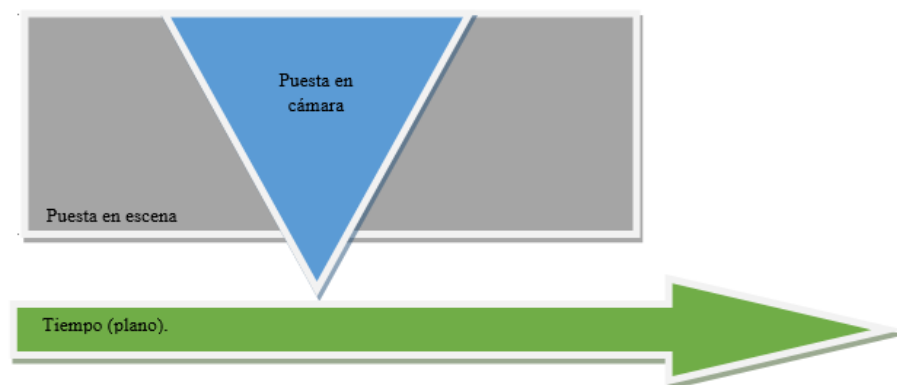
decisión de contar una historia a través de un plano-secuencia, sino que nacen de la intención que el director plantea sobre cada uno de los planos que requiera una película. Los hallazgos de mi proyecto podrían hacer, tranquilamente, los hallazgos de cualquier proyecto audiovisual que requiera de algún plano, sea su narrativa un plano-secuencia o no.

Durante el proceso investigativo, previo a la realización de los filminutos, hubo una triada de elementos que aparecían una y otra vez al analizar la función del director al realizar el plano-secuencia: puesta en escena, puesta en cámara y montaje interno.

Para esto, debía regresar y entender la decisión final de que el producto audiovisual de este proyecto fuera un cortometraje en plano secuencia. Y este era la búsqueda de un goce discursivo, de autor, que me liberaba de las cadenas que plantearían una eventual post-producción.

Al entender esto, comprendí que el estudio plano secuencia fue la simple excusa para entender qué hace el director en una película.

El montaje interno es la relación de la puesta en cámara con la disposición de los elementos de la puesta en escena, en un espacio determinado del tiempo (la duración del plano). Un plano-secuencia, entonces, me permitía entender el montaje interno de los planos que pretendía realizar.



Y me atrevo a decir que, en el cine, es el director quien se encarga de diseñar el **montaje interno**, y de dar instrucciones claras para la ejecución de éste por parte de todo el equipo de realización. El montaje interno, es entonces, el punto de unión que tiene con los demás departamentos y donde sus intenciones deben quedar claras. Puede valerse de referentes, ejemplos, historias, o cualquier método de comunicación que le funcione de la mejor manera. Pero su responsabilidad es transmitir el mensaje, y de paso, demostrar lo mejor de todos los miembros su equipo de realización.

La hipótesis de este proyecto ha dado luz a otra. Esta nueva reflexión es la que será el motor de mi siguiente experimento. Nuestro objeto de estudio finalmente es enunciado y ahora veo otro largo camino que recorrer para entenderlo.

Esta investigación encapsula la metamorfosis del artista, una búsqueda constante de la modulación propia de mi voz.

## **X. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA**

Rajas, M. (2008). La poética del plano secuencia, la enunciación fílmica en continuidad.

Investigación para optar por el título de Doctor. Universidad Complutense de Madrid.

Tarkovski, A. (1987). Esculpir en el tiempo. Madrid: Rialp.

Murch, W. (2003). En el momento del parpadeo. Madrid: Ocho y Medio.

Bordwell, D.; Thompson, K. (1979). El arte cinematográfico. Paidós Ibérica. Trad de 1995.

1ra ed de 1979.

Sierra, J.; Rajas, M. (2010). El tiempo narrativo del montaje interno. En: *PrismaSocial* N°1

Junio, 2010.

Farmer, S. (2016). What is "mise-en-scène"? [recurso en línea]. Revisado el 2019-4-17.

Disponible en: <http://screenprism.com/insights/article/what-is-mise-en-scene>

Burch, N. (1998). Praxis del cine, Fundamentos, Madrid (T.O: Praxis du cinèma, Gallimard, Paris, 1970).

Ortiz, S.; et al. (2000). *Léxico colombiano de cine, televisión y video*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá.

Katz, S. (2000). *Rodando. La planificación de secuencias*, Plot ediciones, Madrid (T.O.: *Film directing: Cinematic Motion*, Michael Wiese Productions, 1992).

Pasolini, P. (1971). *The Refusal of the Natural nature of the Long Take*. En: *Interview with Jean Duflot*. p 131.

Osorio, O. (2019) *El collar de perlas colombianos* [recurso en línea]. Revisado el 2019-3-17. Disponible en: <http://www.cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/criticas-de-cine-colombiano/509-pvc-1-de-spiros-stathoulopoulos.html>

Jara, Oscar (2017) *La sistematización de experiencias: práctica y teoría de otros mundos posibles*. CINDE.

Hegoa, Alboan. (2004). *La sistematización, una nueva mirada a nuestras prácticas: Guía para la sistematización de experiencias de transformación social*. Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe

Restrepo, Camilo (junio 10, 2018). *Los conductos. Función con presencia de su director Camilo Restrepo*. [Sesión de conferencia]. Medellín. Colombia.

Rope. (1947). [film] Directed by A. Hitchcock. Estados Unidos.

Werckmeister harmóniak. (2000). [film]. Directed by Béla Tarr. Hungría.

PVC-1. (2007). [film]. Directed by Spiros Statholopoulos. Colombia.

Killing Klaus Kinski. (2018). [film]. Directed by Spiros Statholopoulos. Colombia.

The Science of Sleep. (2006). [film]. Directed by M. Gondry. Francia - Italia.

Kidding - 'Every Pain Needs a Name'. (2018). [tv series]. Created by D. Holsten. Estados Unidos.

Eternal Sunshine of a Spotless Mind. (2004). [film] Directed by M. Gondry. Estados Unidos.

Szél. (1996). [film]. Directed by Marcell Ivanyi. Hungría.



Euphoria. (2019) [tv series]. Created by S. Levinson. Estados Unidos.

Fallen Angels. (1995). [film]. Directed by W. Kar-wai. Hong-Kong.

Los besos. (2017). [film]. Directed by A. Jiménez. Colombia.

Mi vecino Totoro. (1988). [film]. Directed by H. Miyazaki. Japón.

## XI. ANEXOS

Compartidos en la carpeta comprimida que acompaña este documento, están:

- a. Pieza audiovisual “Memorias”, compañía de este texto
- b. Cuadro de acciones dramáticas y mapa de puesta en escena para el guión de *Los afortunados*
- c. Guión secuenciado y dialogado de *Los afortunados*
- d. Guión secuenciado y dialogado de *El fusilamiento*
- e. Guión secuenciado y dialogado de *El susurro*