

Lenguaje y Montaje Audiovisual En El Plano Secuencia

Investigación-Creación

Juan Pablo Montoya Agudelo

Asesor:

**Pablo Tobón Gallo
Francisco Saldarriaga**

Tutor:

Nicolás Mejía

Comunicación Audiovisual y Multimedial

Facultad De Comunicaciones

Universidad De Antioquia

2018

● Índice

-Ficha Técnica	3
-Story Line.....	4
-Sinopsis.....	4
-Tema.....	5
-Objetivos.....	5
-Problema.....	6
-Justificación.....	9
-Estado del Arte.....	11
-Marco Teórico.....	16
-Metodología.....	21
-Propuesta Fotografía.....	24
-Cronograma.....	32
-Presupuesto.....	33
-Públicos.....	34
-Convocatorias.....	35
-Bibliografía.....	36
-Anexos.....	37

● **Ficha técnica (formato, duración, género, público, equipo)**

FICHA TÉCNICA	
PROYECTO I: FORMACIÓN PROFESIONAL	
INFORMACIÓN GENERAL:	
Nombre del estudiante	Juan Pablo Montoya (CC 1020 475 176)
Título del proyecto	“Los Afortunados”
Tema	Construcción de un plano secuencia a partir de recursos de la puesta en escena que determinan la modulación dramática y el montaje interno.
Producto esperado	Propuesta Cinematográfica; cortometraje.
Rol dentro del proyecto	Investigador, Director De Fotografía
Equipo	Alejandro Pinto (Guionista, Director) Alejandra Tuberquia (asistencia de dirección)
DEL PRODUCTO ESPERADO:	
Género	Drama
Formato	Guion cinematográfico
Duración	15 minutos.
Storyline	En un barrio de invasión, Alejandra, la productora de un equipo de realizadores audiovisuales, busca agua para poder rodar el último plano de un cortometraje. Cuando los miembros del equipo sacan a la luz sus problemas personales, y los <i>delincuentes</i> del barrio amenazan con terminar la producción, Alejandra se da cuenta que el corto ignora la problemática social real del lugar que quieren retratar. Desilusionada, compra más tiempo, toma las riendas del set, y el equipo logra terminar de rodar.
SINOPSIS CORTA:	
Alejandra es la productora del cortometraje ‘ <i>Regresar</i> ’, realizado por un grupo de inexpertos en un barrio de invasión a las afueras de Medellín. Para rodar el último plano del cortometraje, Alejandra debe buscar agua para satisfacer las necesidades estéticas de la escena, pero los conflictos personales entre los miembros del equipo dificultan terminar el rodaje. Al estar dentro y fuera del set, y ver la precariedad en la forma de vida de las personas del barrio, se pregunta si realmente están retratando la realidad social de sus habitantes. Cuando unos muchachos, enviados por la banda criminal que tiene control de la zona, le piden a Alejandra que desalojen el lugar, ella compra más tiempo para el equipo, e inmediatamente descubre que debe prescindir	

de la asistente de dirección. Desilusionada, toma las riendas del rodaje, y el equipo logra terminar de grabar: un plano en blanco y negro, en 4:3, que refleja la soledad que en algún momento unió al equipo de producción.

● Story line

En un barrio de invasión, Alejandra busca agua para poder rodar el último plano de un cortometraje. Cuando los miembros del equipo sacan a la luz sus problemas personales, y los *pillos* del barrio amenazan con terminar la producción, Alejandra se da cuenta que el corto ignora la problemática social real del lugar que quieren retratar. Desilusionada compra más tiempo, toma las riendas del set, y el equipo logra terminar de grabar.

● Sinopsis

En un barrio de invasión, en las laderas de Medellín, Alejandra es la productora de ‘*Regresar*’, un cortometraje hecho por un grupo de estudiantes de cine. Bajo el ambiente tenso después de cuatro días de rodaje, ya sólo queda el último plano: el protagonista regresa a la casa en la que vivió a esperar ser asesinado. Alejandra se encarga de solucionar cualquier problema que evite rodar y de comunicarse constantemente con los habitantes del lugar. Cuando Felipe, el director, le pide agua para satisfacer las necesidades estéticas de la escena, ella cae en cuenta de la precariedad que se enfrentan las personas que viven allí. Al tener que lidiar con un choque de egos entre Felipe y David, el director de fotografía, y el afán de Valeria, la asistente de dirección, que parece conspirar contra el director, Alejandra nota que

sus conflictos personales y la historia que quieren contar realmente ignora la verdadera problemática social y de violencia del barrio.

Tras solucionar una interrupción sonora de uno de los vecinos, los muchachos de la banda que controla la zona le ordenan a Alejandra desalojar la locación. Logra comprarles media hora para rodar, e inmediatamente descubre que debe prescindir de Valeria, quien debe abandonar el rodaje para ocuparse de su familia.

Desilusionada, regresa al set donde pone a los demás miembros del equipo en su lugar, y junto a Raúl, el actor principal, encuentra el último impulso para terminar. A pesar del miedo y la apatía, el equipo logra terminar de rodar el plano: una composición en en 4:3, a blanco y negro, que refleja la soledad de la que el equipo realmente ha querido hablar.

- **Tema**

El plano secuencia como agente encargado del ritmo de una pieza en su variables técnico-creativas bajo la condición ausente del montaje.

- **Objetivo general y específicos**

Objetivo General

- Analizar teorías y referentes audiovisuales del lenguaje cinematográfico y montaje, aplicados a una propuesta de dirección de fotografía para la realización de un cortometraje en plano secuencia.

Objetivos Específicos.

- Investigar los elementos constitutivos del lenguaje audiovisual en diversos autores de teorías cinematográficas.
- Seleccionar conceptos relevantes entre lenguaje audiovisual y montaje.
- Profundizar en el enfoque de montaje desde los teóricos estructuralistas hasta los contemporáneos.
- Analizar referentes audiovisuales en plano secuencia respecto a lenguaje y montaje cinematográfico.
- Aplicar conceptos y análisis a el guión de cortometraje “Los Afortunados” en plano secuencia.

● **Presentación del problema, formulación del problema audiovisual**

El plano secuencia como objeto de estudio teórico es un concepto con poco explorado, si bien en la práctica los cineastas han hecho uso de él, en términos de producción intelectual es olvidado, a excepción de un par de textos, la definición de plano secuencia se limita a las estancias prácticas y técnicas. Esto genera un vacío referencial a la hora de hablar en clave de narrativa y concepto, de este como un medio para expresar, lo cual demanda un carácter propositivo amplio a la hora de concebir una imagen sin cortes.

En la concepción del plano secuencia como herramienta expresiva audiovisual se comienzan discusiones luego de la aparición del montaje, la eliminación de la orquesta simultánea para grabar abrió otras posibilidades. “La conveniencia práctica que permite optimizar la escogencia del plano, actuación y emoción, sin esta posibilidad del montaje, la películas no serían tan afiladas” (Murch W, 2001). Esto sienta un primer impedimento para prolongación

del plano secuencia como herramienta. Pero de forma más crítica, se comienza a considerar el ritmo y el tiempo audiovisual como elementos externos, producto dominante del montaje, “negando la naturaleza propia del cine como es su lenguaje y composición interna, afirmar que este es dependiente de lo externo es negarlo como arte por sí mismo” (Tarkovski A, 1986)

De forma menos radical André Bazin hace alusión al tema en su libro “Qué es el cine” donde en las discusiones sobre las herramientas del cine, menciona el montaje pero atribuyendo caracteres de realidad a una y otra, en la cual el cine de montaje se menciona como una realidad construída tanto psicológicamente como temporal y espacial, sus posibilidades abren el campo cinematográfico y configuran conceptualmente no solo los planos en su individualidad, sino siguiendo la escuela de Kulechov, construyen ideas nuevas en la unión de las unidades. En contraposición está el no corte, o montaje naturalista como lo llama el propio Bazin, donde la explicación del espacio y la escena a través de un solo plano o plano secuencia se dan en un tiempo real y con una visión de realidad mayor (si bien mediada por la escogencia del plano) que asocia de forma más efectivas los personajes al espacio.

Los afortunados es un cortometraje que dentro de sus líneas recoge hechos y preocupaciones reales de realizadores audiovisuales han vivido en su proceso, que además toca temas de una realidad observada durante el proceso dentro de la ciudad de Medellín, por lo cual empieza su búsqueda en estos aspectos de la teoría que definen el tiempo y el espacio narrativo con grados de realidad más altos que los que permite el montaje por cortes y sus construcciones. “Además, en ese mismo sentido, la posibilidad de agrupar las emociones que el montaje externo se encarga de afinar y dosificar de forma correcta” (Murch W, 2001) en un solo plano

secuencia, siendo un tema del que poco se encuentra en autores de alta estima en la historia del cine.

Dentro de los grandes autores teóricos del cine, y particularmente del montaje, no se toca la posibilidad de agrupar emociones en un mismo plano, de comunicarlas de forma orgánica y asertiva sin cortar, posibilitando más de un valor emocional en una sola unidad de narración, en la cual el lenguaje interno del cine (la cámara, óptica, foco, actuación, decoración) permitiera apreciar un cambio entre, por ejemplo, la felicidad y la tristeza sin abusar de sus recursos.

El cortometraje también pretende emplear elementos cinematográficos del punto de vista cambiante dentro de un plano, hay acercamientos similares en piezas como “Children Of Men” (Cuarón, A 2006) fotografiada por Emmanuel Lubezki, en la cual dentro de un plano secuencia, si bien se está en un punto de vista de un personaje, se entra y se sale de su vista subjetiva sin recurrir al corte, dentro de la narrativa de *Los Afortunados* se pretende emplear este mismo recurso pero entrando en más de un punto de vista.

La ausencia de referentes, no visuales, sino de lenguaje que plantea el proyecto, crea un interés en aportar a un campo de las narrativas del cine que está poco explorado hasta el momento y que tiene la posibilidad de liberarse de ciertas ataduras de estilo y proponer un lenguaje nutrido de los referentes planteados dentro de la investigación.

● **Justificación**

El plano secuencia como interés personal tiene un inicio claro en la carrera. Desde que iniciaron las prácticas con cámara, los ejercicios de clase y los trabajos de algunas materias hasta los proyectos macro de módulo, todos tenían algo en común que probablemente se desprendía de una idea inconsciente; evadía sistemáticamente el corte a la hora de grabar. Cuando esta concepción se hace consciente, comienzo a plantear desde los guiones que creaba o tenía que pasar a un guión técnico los planos-secuencia. La posibilidad de fluidez durante una toma para narrar era llamativa, pero a la hora de producir en largo aliento, ya aparecían las dificultades y exigencias: el movimiento correcto para acentuar el plano, la interacción con los actores y coreografías más extensas, los cambios de iluminación y la coordinación entre montaje y disposición en escena de las luces. Todo suponía retos ampliados a lo que significa realizar una secuencia hecho con varios planos, sin cortes en el montaje.

De aquí nacen ya una gran variedad de preguntas, en primer lugar porque la realización macro de estos planos era alejado de la planeación. Sólo entonces llegó el primer cuestionamiento desde el área de montaje, había muy pocos planos por escena como para poder ajustar el ritmo de la narración, todas las acciones se veían solucionadas en uno o dos planos, de forma sistemática, pero quedan los conceptos que más interesan para comenzar a indagar, “montaje” y “ritmo” que irían cambiando, ampliándose y profundizando en el proceso, pero que sentaron un norte para comenzar.

Desligar montaje y ritmo del concepto de la edición fue lo primero que me fue dejando el proceso. En las lecturas menos profundas del tema, el montaje y el ritmo son (casi dicho por ciertos textos como el de Walter Murch “En un parpadeo” de 2003) determinados en la sala de edición con la aplicación de los cortes y la música. Pero después de ver piezas como “Victoria” de Sebastian Schipper que son

largometrajes completos sin corte, en plano secuencia, pensar que el ritmo depende sólo de la edición y que dentro de esa pieza no hay montaje, ya no parecía plausible.

Las lecturas y más referentes llegaron a sentar que no sólo hay un montaje externo, de sala de edición, sino también un montaje interno o montaje de dirección que se ve relacionado íntimamente con la puesta en escena, donde se amplía el aporte que hacen todos los aspectos de la cinematografía al ritmo de una narración: desde la construcción de la atmósfera, la elección de los colores en cuadro, el tono de los actores, el movimiento de la cámara, la luz, entre otros, todos son responsables de esa construcción de tono, de ese montaje que no tiene que ver con los tiempos del corte, y que de igual forma, deja ver de forma clara un ritmo narrativo. Ritmo que se liga en todo momento a los elementos del lenguaje cinematográfico.

Lo que fue dejando todo este camino y que da comienzo a la parte que se va a abordar en este cortometraje, son preguntas más concisas que tienen que ver con la articulación del lenguaje cinematográfico y el montaje aplicado a algo particular que está dispersamente abordado en los referentes del plano secuencia, es decir, no agrupa todos estos elementos de lenguaje en un solo plano. Es más que el montaje dentro un plano, es el tratamiento dramático, la modulación de emociones dentro de un mismo plano, es decir, dentro del proceso de observación y referenciación, se encuentra el predominio de planos que comunican una sola idea o emoción.

A partir de este análisis, es clara la intención de acentuar un solo momento emotivo de los personajes en dicho plano como en “Goodfellas” de Martin Scorsese, o como se nota en los arcos de plano en “The Revenant” de Alejandro González, fotografiado por Emmanuel Lubezki, donde los planos son determinados por la emoción (a veces fragmentado) donde comienza un arco de emoción, comienza el plano, y cuando esta se agota, se termina el plano. Esto hizo más aguda la pregunta sobre la

realización de planos compuestos por más de una emoción, por más de un ritmo, por más de una idea para comunicar, y que por supuesto sea natural a el guión.

● **Introducción Antecedentes (Estado del Arte)**

Dentro de las definiciones de plano secuencia, en el orden de la academia y la producción intelectual, hay poco material que orbite a cerca de los derivados de la narrativa sin corte. Las mismas definiciones encontradas de plano secuencia son limitadas por lo formal, estético o técnico, son reducidas las opciones a la hora de buscar ampliar el segmento narrativo y conceptual de este recurso. Pero como la evolución de un arte reciente, hay que avanzar en el contexto de la técnica estetizante, la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto para convertirse en un método expresivo más flexible (Astruc A, 1948) y aunque el plano secuencia no muestra una madurez profunda en temas de posibilidad narrativa o filosófica respecto al cine, se encuentra la tesis doctoral de Mario Rajas Fernández, el cual interpela directamente el carácter superficial en el que se encuentra enmarcado el plano secuencia y ahonda en un sentido crítico. Dicho texto será pieza fundamental en la estructuración teórica de este proyecto.

En la práctica el plano secuencia sí ha sido un recurso concurrido en los cineastas de todas las épocas y escuelas, el proyecto se centra en el análisis de 3 planos que reúnen los intereses formales y expresivos que pretende emplear el cortometraje “Los Afortunados”. En materia de punto de vista y psicología del personaje en conjunto con la cámara.

Children Of Men

Película	Niños Del Hombre
Director	Alfonso Cuarón
Fotógrafo	Emmanuel Lubezki
Análisis	<p>Discurrente entre sus planos largos, niños del hombre hace del tiempo, la tensión y el campo algo de particular interés, el fuera de campo se emplea desde los fondos desenfocados y olvidados por el sonido, hasta el campo lejano que construyen sus planos secuencia, es particularmente llamativo que los personajes llevan un conflicto y meta principal que deja atrás muchos pequeños conflictos que a veces quedan muy presentes tanto dentro de el campo como en la carga emocional que van acumulando los recorridos de los planos secuencia, los personajes entonces tienen conflictos suspendidos, como en la escena del llanto del niño, donde comienza desde que se separa el niño de Clive Owen, hasta que lo encuentra, pero el recorrido del niño es un fuera de campo que motiva el recorrido de Clive, la cámara es un elemento que pareciera no ocultarse, y mezclarse con lo documental cuando en la mitad de dicho plano se mancha el lente de sangre, lo cual devela su presencia que acompaña al actor, es una muestra de la realidad más allá de la concepción temporal.</p> <p>-La cámara tiene un ritmo definido por el movimiento del actor, sus reacciones, su tono al moverse y hasta sus emociones como la sorpresa se ven reflejadas en cámara, además del tema de la salpicadura de la sangre, lo que</p>

	<p>le cae a el, le cae a la cámara.</p> <p>-El punto de vista es la vista de su mirada.</p>
Escena	<p>1:23:00 - 1:30:00 Secuestran a la mamá y el niño, hasta que Clive Owen las encuentra de nuevo / 30:00 - 32:00 el entierro de Julianne Moore</p>

[Siempre viva](#)

Película	<i>Siempre viva</i>
Director	Klych López
Fotógrafo	Diego Jimenez
Análisis	<p>El movimiento que conceptualiza y acentúa las emociones de la peli edifica el lenguaje de <i>Siempre viva</i>, donde primero se aprecia un crecimiento de la tensión dramática a lo largo de toda la pieza que comienza con cámaras calmadas y sobrias, con movimientos lentos que se conectan a la tranquilidad de los personajes, hasta las secuencias finales donde la cámara es acelerada, sostenida notablemente en mano sin ningún tipo de estabilizador, lo cual comunica lo vertiginoso de las emociones que se enfrentan a los conflictos interpersonales y la desaparición de uno de los personajes. El movimiento además traza mapas que junto con las acciones de los personajes, acentúan conceptos generales de la pieza, las críticas a determinadas sistemas, las rupturas o acercamientos</p>

	emocionales entre personajes.
Escena	23:20-23:40 Jim Carrey pasa del recuerdo en el Mall donde trabaja Kate Winslet a la sala de su hermana en la cual está narrando lo pasado en ese lugar. Todo en un solo plano.

[Eternal Sunshine Of a Spotless Mind](#)

Película	<i>Eternal sunshine of a spotless mind</i>
Director	Michel Gondry
Fotógrafo	Ellen Kuras
Análisis	El tratamiento del tiempo-espacio con respecto a la cámara y el plano, la habitación de dos tiempos psicológicos en un solo plano que crea la extensión del campo cinematográfico dentro de un plano-secuencia, la escena donde Joel se da cuenta de que Clementine ya no lo reconoce, y en un solo plano, mediante un transición de luz y espacio, destruyen el espacio de la tienda donde sucede el olvido y pasan a la sala de la hermana de Joel donde realmente discurre el tiempo presente del plano, demostrando no sólo como hay un paso de tiempo sino un paso por el recuerdo directo del personaje, de su imagen psicológica y su percepción.
Escena	23:20-23:40 Jim Carrey pasa del recuerdo en el Mall donde trabaja Kate

	Winslet a la sala de su hermana en la cual está narrando lo pasado en ese lugar. Todo en un solo plano.
--	--

Las piezas tienen en común su vertiginoso andar, sea cambiando de locación, avanzando en la historia o cambiando el tono de la narrativa, tienen en común los plano secuencia que discurren bajo una misma emoción, desarrollando una sola situación, y cuando se agota la emoción, sistemáticamente se corta el plano, así no haya terminado la escena, como el caso de “Children of Men” que cortan con el cambio de punto de vista del protagonista que sigue la escena. También en [Goodfellas](#) (Martin Scorsese - DoP Michael Ballhaus) se explota un tono, que es la opulencia, el derroche y la euforia, y cuando este no da más, se corta. De manera que los planos secuencia que exploran más de un módulo dramático sin cortar son escasos. Un ejemplo de ello es *Siempre viva*, la escena del disparo a Andrés Parra, por parte de Enrique Carriazo, comienza con un diálogo, calmado, que avanza a un reclamo, sube en emoción hasta que uno de los personajes provoca al otro por toda la casa, termina con el disparo, disipando todo el conflicto, dejando suspendido el plano en la angustia de la agresión hasta que termina.

- **Inicio de Marco Teórico, (Dos referentes teóricos y tres referentes estéticos)**

Montaje

Para sentar el concepto de montaje, se debe comenzar por la parte más general del término audiovisual para luego ahondar en definiciones más profundas (y más desconocidas) del montaje. Este primer rasgo se desprende en primer lugar de los teóricos rusos como Eisenstein y Kuleshov.

La definición de montaje hay que hacerla en el plano técnico y el plano creativo.

Técnicamente es el proceso por el cual se unen los distintos planos para formar una continuidad de escenas dotada de cierta duración. Pero también es un proceso creativo, gracias al cual el temperamento de un artista se expresa, a través de la sucesión deliberada de escenas, del ritmo que determinan los planos y de la cadencia con que suceden las imágenes. Esto se logra mediante la organización de planos que por sí mismos tienen un valor relativo pero que, combinados según un cierto orden y una cierta duración, producen un efecto global e independiente. (Delgadillo R, 2009)

La definición de la cadencia o ritmo cinematográfico acaparada por el montaje deja en sombra definiciones que amplían el espectro de discusión sobre lo que es la relación entre ritmo y montaje, presentando como obsoleto el hecho de prescindir de la fragmentación y sus posibilidades.

De todos modos, el temprano descubrimiento en el siglo XX de que ciertos tipos de corte "funcionan bien", llevó casi inmediatamente al descubrimiento de que podrían filmarse las películas en forma discontinua, lo que fue el equivalente cinematográfico del descubrimiento del vuelo: en un sentido práctico, las películas no estaban más atadas a tierra, a la continuidad de tiempo y espacio. Si solo pudiéramos filmar congregando todos los elementos simultáneamente, como en el teatro, el rango de posibles asuntos sería comparativamente estrecho. En cambio, la discontinuidad es el Rey: es el hecho central durante la fase de la producción, del rodaje, y casi todas las decisiones se relacionan directamente a ella de una manera u otra, ya sea para superar dificultades y/o para como sacar ventaja de sus fuerzas. (Murch W, 2003)

Sin embargo esta visión no es transversal a todos los teóricos que se refieren al ritmo y al montaje cinematográfico, otros autores refuerzan la idea de que el montaje es un elemento de carácter organizativo, para mover el orden y no para modificar el tiempo de la narración, defendiendo que el tiempo de las piezas de cine está relacionado en un grado mayor con la imagen que con la definición métrica de los planos, dicho de otra manera, el ritmo es interno, de la puesta en cuadro y no externo del montaje.

El montaje, al fin y al cabo, no es otra cosa que una variante ideal de dimensiones de rodaje ensambladas unas a otras, una variante incoada ya desde el principio en el material fijado en el celuloide. El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, escenas y planos que, por decirlo de algún modo, ya se han pre-montado, puesto que en su interior existe una ley según la cual corresponden unas con

otras, una ley que hay que adivinar al cortar y unir cada una de las partes. Hay veces en que no es tan fácil dar con las interconexiones y las relaciones de las tomas, especialmente cuando una toma se ha realizado con imprecisión. Entonces, al trabajar en el montaje se llega no a un ensamblaje sencillo, lógico y natural, sino a un proceso costoso, en que se busca un principio de ligazón de las tomas entre sí, y en el que, a pesar de los pesares, va apareciendo poco a poco la unidad que yace en ese material. (Tarkovsky A, 1986)

Plano Secuencia

Para comenzar la definición del término, hay que aclarar que este no tiene definiciones profundas o reflexivas sobre él, hay esbozos someros que lo identifican y lo caracterizan como tal, que le dan su forma pragmática.

“Sin embargo, igual que ningún tratado riguroso sobre dirección cinematográfica omite comentarios u observaciones sobre el plano–secuencia, no se encuentra, más allá de un breve esbozo nominativo, una apostilla aclaratoria o una opinión, un desarrollo profundo y consistente del término.” (Rajas M, 2008)

De la misma manera que se encuentran en los archivos, se presentarán aquí las definiciones que se disponen del concepto, ya que así sean escasos y superficiales, el objeto es la columna de la investigación.

“Un solo plano, sin cortes, que comporta varios movimientos o desplazamientos continuos de la cámara formando una escena completa.” (Almendros N, 1996)

En el lenguaje cinematográfico se entiende por plano secuencia el fragmento que mantiene una unidad espacio-temporal y que incorpora, siempre dentro de esa unidad (sin cortes), la posibilidad de un montaje interno que va más allá de la propia definición del plano. (revista Cine Encadenados, 2009)

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”. (Souto R, 1991)

El plano-secuencia no deja de ser una sucesión de planos instantáneos, desarrollados en el tiempo y en el espacio sin solución de continuidad, en un único y mismo movimiento continuo de la cámara y que, por lo tanto, es capaz de variar el ángulo, de campo y hasta de acción, en momentos sucesivos. (Soler, 2000)

Plano

Posterior a la unidad mínima concebible del acervo cinematográfico (la toma) el plano es la unidad mínima narrativa del cine. Es la unidad central, nuclear del discurso cinematográfico (Rajas M, 2008) término además no original del audiovisual, sino sacado de otras disciplinas pictóricas.

Montaje Interno

El Montaje interno es un concepto poco empleado y eclipsado por definición general de montaje, la cual se refiere al montaje externo, la edición que se realiza sobre la imagen ya filmada. El montaje interno plantea entonces una alternativa a la concepción de la idea dentro del plano, a su percepción y flujo del tiempo sin la intervención de un agente extra que junte o corte los fragmentos para cambiar, perfilar o afinar las ideas y emociones que se pretenden dentro de una narración.

Es decir, que antes de provocar nuevas significaciones con la combinación de distintas imágenes, tomas o planos (en sentido convencional), la propia imagen, en su individualidad, puede albergar elementos constitutivos con significado pleno, en definitiva, anterior al montaje externo, o sustituyéndolo, puede admitirse la existencia de un montaje interno que detenta unas características poéticas particulares. Por lo tanto, a la sucesión de tomas que

denominamos montaje exterior, se antepone temporalmente en el proceso de creación y de análisis posterior de la imagen, el montaje interior, la interrelación previa de los elementos constitutivos de una única imagen. (Rajas M, 2008)

Se refiere entonces a que la imagen contiene dentro de sí misma, antes del montaje, ya unas características que a definen que no se pueden cambiar en post producción, el plano tiene dentro un tono, un tratamiento del tiempo que se refleja en los actores, en la cámara, en el arte, en toda la puesta en cuadro que añade todos los elementos al cuadro y que ya imprime una atmósfera en él.

La consistencia temporal que recorre un plano, la tensión del tiempo que crece o se va «evaporando», eso lo podemos llamar la presión del tiempo dentro de un plano. Según eso, el montaje sería una forma de unificación de partes de una película teniendo en cuenta la presión del tiempo que se da en ellas. (Tarkovsky A, 1987)

● Metodología

En el proceso de investigación creación para concebir la dirección de fotografía de “*Los Afortunados*” se comenzó con un derrotero de conceptos asociados a la puesta en imagen y la fotografía, definiendo y analizando cada uno a la luz del plano secuencia, elementos de lenguaje como el movimiento, la iluminación, el plano, el campo, el cuadro, el color, y todos los de esta línea que son definiciones básicas del lenguaje cinematográfico, con estas

definiciones claras, se seleccionaron las de interés con el proyecto para ahondar más en ellas, como fueron el plano, el campo y el corte (sin desechar los otros que también nutren el proyecto de otras maneras) y centrando especial atención en el montaje cinematográfico.

El plano secuencia y el montaje cinematográfico, siendo el plano sin cortes (no necesariamente sin transiciones) se debía reflexionar acerca del montaje externo y cómo afrontar su ausencia, con esta base empezó una construcción bibliográfica del ritmo y el montaje, que comenzó desde sus primeros autores, en el estructuralismo Ruso con Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin. Estableciendo las primeras definiciones de montaje, su contexto, su vigencia, sus características, y así avanzar en el plano histórico por los puntos de discusión y producción más amplios acerca del montaje pasando por Bazin y en contraposición a los estructuralistas, Tarkovsky. Para pasar a textos contemporáneos de Harun Farocki y otros autores. Terminado el rastreo sobre el montaje se sacaron nuevos términos para ahondar como fueron el montaje interno, el ritmo, el corte, las transiciones.

Paralelamente se hizo visionado y análisis de planos secuencia en películas que ofrecieran planos de larga duración con una composición interna cambiante, es decir, que en el mismo plano se hicieran cambios en la puesta en escena, fueran de actuación, locación, ritmo fotográfico, iluminación o de cualquier otro tipo, buscando encontrar los puntos de cambio que hacían de esta mezcla de elementos un lenguaje orgánico. Las películas en las que se centró finalmente fueron *Children of Men* (Alfonso Cuarón - DoP Emmanuel Lubezki), *Siempre viva* (Klych López - DoP Diego Jiménez) y *The Eternal Sunshine of a Spotless Mind* (Michel Gondry - DoP Ellen Kuras) sobre las cuales en su respectivo orden se trabajó el punto de vista de cámara, la acción - movimiento de cámara y psicología de personaje -

transiciones. Una vez identificados los elementos fotográficos de estos planos secuencia se centró la atención en identificar cómo se despliegan y cambian las emociones dentro de los planos, relacionando elementos con *Los Afortunados*, para establecer los puentes entre emociones en una pieza que se estructura completamente en plano secuencia.

Todos estos hallazgos se sintetizaron en conversaciones con personajes apropiados del tema, principalmente el asesor del proyecto, Francisco Saldarriaga, sentando las características principales de cada plano, y definiendo un enfoque particular en cada uno, de esta forma cada referente está anclado a un concepto audiovisual. También se sostuvo diálogo con uno de los autores referenciado, Klych López, director de *Siempre viva* con el fin de explorar la ruta creativa en la concepción de una pieza en plano secuencia.

Finalmente entendiendo códigos claros de lenguaje cinematográfico y teniendo referenciado el camino para plantear la propuesta, se hizo una búsqueda estética y de estilo en referentes tanto cinematográficos como pictóricos, para sentar las características visuales de *Los Afortunados* y así cruzar la identidad estética propia del guión con otros estilos. Estas relaciones se dieron, en pintura, con Edward Hopper, pintor de la corriente Realismo Americano, pinturas en las cuales el artista expresa personajes alienados y solos en medios de la ciudad y cómo esta misma va absorbiendo todo, incluso la naturaleza que se ahoga dentro del concreto. En cine la referencia es cercana a Hopper, con Jim Jarmusch, que con películas como *Mystery Train* y *Paterson* da muestra de un estilo de cine desarrollado en ciudad con personajes que no se encuentran en su sitio.

● Propuesta de Fotografía

“*Los Afortunados*” Es un cortometraje de ficción que explora la alienación de sus personajes, tanto consigo mismos, como con las personas que tienen a su alrededor y el contexto en el que estas viven. Se desarrolla completamente en plano secuencia, es decir, que no tiene cortes dentro de su narración pero que sí contiene transiciones. La pieza busca explorar la soledad que sienten sus personajes aún rodeados de personas. Además tiene presente un conflicto durante toda la narración que son las bandas delincuenciales que rondan el barrio donde todo transcurre.

Movimiento

El movimiento de la cámara en el cortometraje será una combinación entre cámara en mano y estabilizada. dada la característica del corto que habita dos universos, uno “real” y otro construido por sus personajes en una casa abandonada, el carácter de documental se diferenciará así, en los momentos donde están en la casa, con sus actores luces y demás, la cámara estará estabilizada con gimbal de ejes a motor, con la intención de que la cámara no vibre ni salte, que vaya fluida siguiendo las acciones. En la calle cuando los personajes se encuentran habitando el barrio la cámara estará privada de toda estabilización y llevada en mano, para generar la sensación de casualidad y realidad, lo cual caracteriza los tratamientos documentales y que contrastará lo sintético del escenario construido por los personajes dentro de la casa que están usando como locación.

Bajo la misma idea del documental, la cámara se moverá reaccionando a los personajes y no al contrario, ellos siguiendo la cámara. Con esto se quiere decir que la cámara no sabe hacia dónde van ellos, siempre siguiendo a los personajes desde atrás cuando se desplazan y proporcionando la posibilidad del error, caracterizando el tiempo como “el tiempo real” que se ve iniciado por el plano secuencia.



Seguimientos desde atrás manteniendo visual del barrio y su condición

Óptica

Los lentes utilizados irán desde la distancia normal en cámaras FF que es 35mm hasta los gran angulares con un límite de 20 mm, con el objeto de ampliar ópticamente las distancias que hay entre los personajes, los objetos y las locaciones, de manera que se refuercen los espacios que hay entre los personajes que irán quedando paulatinamente más lejos unos de otros a medida que el cortometraje avanza, además de simplificar la tarea de encuadrar en espacios reducidos. Cabe resaltar que se empezará con la distancia más cerrada hasta llegar a

los gran angulares pero sin que sea notorio el cambio de distancia focal, para evadir la sensación de ficción en la óptica.

Profundidad De Campo

Los diafragmas manejados en el proyecto oscilarán entre el f/3.5 y el f/5.6, de manera que sea posible tener noción del barrio donde transcurren los hechos, no se contempla borrar el fondo o eliminar el espacio con desenfoque, se busca resaltar así la importancia que tiene el espacio de desarrollo, una manera de comunicar que el contexto de ese lugar va a ser un determinante dentro de la historia, pero que a la vez, estos valores de diafragma den tenga la posibilidad de hacer cambios de foco para las transiciones, no de escena, sino de puntos de vista.

Ritmo

El ritmo fotográfico general irá creciendo, siguiendo las emociones de los personajes y las que el corto plantea en su arco, comenzará tranquilo y pausado, sin intervenir con los personajes en su desarrollo, de manera que se seguirá su ritmo, cortado por la llegada de los pillos, en los cuales el tiempo comienza a correr de forma cronometrada para su salida del barrio, allí la fotografía tomará su afán, moviéndose más rápido, haciendo paneos de forma veloz y corriendo. Esta es la característica que marcará los cambios de módulo dramático, que dentro de los planos, moviéndose más rápido, acercándose a los personajes y su semblante subirá el tono de la narración en concordancia con las escenas.

Composición.

Retomando la idea de la soledad y distanciamiento general de los personajes para con el mundo, se buscará composiciones amplias que jueguen con las líneas de las casas y la calle para componer, buscando siempre contrastes de forma, color y luz dentro de la imagen, de manera que el resto del cuadro pueda comunicar la confusión que tienen los personajes ante la realidad que ellos creen del barrio y lo que realmente hay albergado en él y que apenas se están dando cuenta. Cuando Alejandra se encuentre con personajes, no de su equipo, sino habitantes del barrio, la cámara se acercará para que sostengan los diálogos de manera íntima y cercana, diferente del caso “ficticio” en la cas abandonada.



Ejemplo de contraste entre personajes separados por una columna, mientras uno habita un color azul, el otro se encuentra en un espacio oscuro.



Los personajes que están juntos por obligación aparecerán en planos abiertos denotando su desinterés emocional entre ellos, separados por un objeto y ahogados en un espacio que no entienden.



Personajes en desplazamiento individual en el espacio ajeno.

La intimidad lejana que plantea Edward Hopper en su pintura es referente clave para la composición, de manera que la cámara tendrá acceso a ver esos momentos de privacidad que tienen los personajes entre sí, pero no se podrá acercar, sino ver como ellos tienen momentos personales alejados el uno del otro pero lejanos, triangulando esa lejanía con la posición de la cámara.



Intimidad y lejanía

Los planos cercanos serán los que están fuera del set, estando claro que las relaciones entre los compañeros que realizan el cortometraje están diluidas, las personas que están por fuera de esa situación, los habitantes del barrio con los que Alejandra tiene contacto son el acercamiento a la realidad del lugar y con personas en situación real precariedad y conflicto (diferentes de los representados en su corto) y aquí se acercará la cámara para dejar aparte la soledad.



Diálogos con los habitantes del barrio

Punto de vista

Si bien en la narración todo el tiempo está presente Alejandra, la productora, que es quien conduce el relato por todos los escenarios, hay muchos personajes atravesando y alimentando la narración, pero el punto de vista será el de Alejandra, de manera para mantenerlo, siempre

la cámara la acompañará, y cuando no se esté directamente con ella, se cambiará la cámara saliendo desde su perspectiva, es decir, acercándose a su rostro y luego saliendo a ver el resto.

[Children Of Men](#) 3:43 - 3:53

La cámara siguiendo el personaje, en un plano secuencia cuyo personajes centrado es Clive Owen, pero además de seguirlo, vemos lo que él ve, si él gira, la cámara girará al mismo ritmo y a la misma dirección.

Iluminación

La luz es una de las claves del contraste de los dos universos, el real y el construido, puesto que afuera todo el tiempo se está en la calle, contando con la luz natural de una tarde(03:30 P.M. - 04:30 P.M.) nublada con un sol débil (todo esto de lo esperado puesto que no hay control) pero adentro la luz es artificial puesto que es un interior oscuro y la escena es un rodaje, las luces usadas por el equipo, además de tener la libertad de poder aparecer en cuadro, tendrán una temperatura de 3200k y tendrán un calidad dura y poco estética que muestre su inexperiencia en temas de realización. La luz artificial suave se dará por el rebote que genera el set, de forma incidental, el resto de esta locación será una penumbra que se sitúa en las esquinas del lugar donde habrán sombras profundas.

Color

Mesa Creativa																	
Visitas Locación																	
Ensayos																	
Rodaje																	
Montaje																	
Sustentación																	

● Presupuesto

Presupuesto					
Preproducción					
	Días	Cantidad	Valor Unitario	Valor Total	
Transporte Scouting	10	2	2.500	50.000	
Alimentación Scouting	10	2	10.000	200.000	
Espacio Reunión	5	1	150.000	750.000	
Pago Actores Ensayos	7	8	50.000	2.800.000	
Asesor de Guión	12	1	150.000	1.800.000	
				5.600.000	
Producción					
	Días	Cantidad	Valor Unitario	Valor total	
Director	2	1	800.000	1.600.000	
Productor	2	1	800.000	1.600.000	
Productor de Campo	2	2	150.000	600.000	
Asistente Producción	2	2	100.000	400.000	
Asistente de Dirección	2	1	300.000	600.000	
Director de Fotografía	2	1	700.000	1.400.000	
Primero de Cámara	2	1	200.000	400.000	
Gaffer	2	1	200.000	400.000	
Director de Arte	2	1	500.000	1.000.000	
Asistente de Arte	2	1	200.000	400.000	
Sonido Directo	2	1	400.000	800.000	

Microfonista	2	1	150.000	300.000	
Cámara Sony FS7	2	1	800.000	1.600.000	
Lentes Rokinon	2	1	80.000	160.000	
Follow Focus	2	1	500.000	1.000.000	
Luces	2	6	200.000	2.400.000	
Trípodes y Grip	2	10	100.000	2.000.000	
Escenografía	2	1	1.000.000	2.000.000	
Vestuario	2	1	400.000	800.000	
Transporte	2	4	20.000	160.000	
Actores	2	8	500.000	8.000.000	
Alimentación	2	20	20.000	800.000	
				28.420.000	
Post Producción					
	Días	Cantidad	Valor Unitario	Valor Total	
Montajista	5	1	200.000	1.000.000	
Sala de Montaje	5	1	200.000	1.000.000	
Mezcla 5.1	7	1	300.000	2.100.000	
Colorización	5	1	250.000	1.250.000	
Publicidad			500.000	500.000	
Inscripción a Festivales			1.000.000	1.000.000	
				6.850.000	
					40.870.000

● Plan de divulgación y públicos

Por la naturaleza misma del proyecto, sus contenidos, personajes, lugares de desarrollo, es importante que el corto, posterior a el recorrido normal de una pieza por festivales, se lleve primeramente a las locaciones usadas en el rodaje, coordinado con acciones comunales y en los lugares donde se encuentren los actores denominados “actores naturales” que estén en el proyecto, de esta manera la proyección filosófica que moldea el proyecto, de criticar los

acercamientos amarillistas o exotizantes que rodean a comunidades que son vulnerables o que están en el olvido estatal.

En la parte de festivales y muestras se mostraría primeramente como proyección académica en “Ficción No Ficción” en la universidad de Antioquia, y posteriormente a los festivales propios de la región como el “Fulana Fest”, “Festival De Cine De Jardín” “Ficme” “Festival De Cine De Santa Fe De Antioquia” y en festivales nacionales para “Ficci”

● **Convocatorias a las que aplicará**

- Taller-Campamento Tejiendo Cortos
 - Corporación Duznav Kuzmanich – Cierre: 8 de junio.
- Convocatoria de Estímulos para el Arte y la Cultura
 - Alcaldía de Medellín
- Convocatoria de Realización cortometrajes de Ficción
 - Fondo del Desarrollo Cinematográfico – Proimágenes Colombia – Cierre: 23 de Mayo
- Recursos de Presupuesto Participativo
 - Alcaldía de Medellín
- Convocatoria CODI del Fondo de Apoyo a Trabajos de Grado de Pregrado
 - Universidad de Antioquia
- Convocatoria de Producción de Cortometraje
 - BIFF BANG 2019 – Bogota International Film Festival – Cierre: Octubre 2019
- Convocatoria de Pitch Público

● **Bibliografía, cibergrafía ,filmografía**

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

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.

-Astruc, A. (1948). La Camera Stylo. *L'Écran Français*, [online] (144). Available at:

<https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografía/manifiestos-del-cine/el-nacimiento-de-una-vanguardia-la-camera-stylo-alexander-astruc-1948/> [Accessed 11 Jan. 2018].

-Almendros, N. and Truffaut, F. (1996). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.

-El Plano Secuencia. (2009). [Blog] *Encadenados*. Available at:

<http://aquiunamigo-elblogdeencadenados.blogspot.com/2009/08/el-plano-secuencia.html>

[Accessed 8 May 2019].

-*The Eternal Sunshine Of a Spotless Mind*. (2004). [film] Directed by M. Gondry. Estados

Unidos: Michel Gondry.

-*Siempre viva*. (2015). [film] Directed by K. López. Colombia.

-*Children Of Men*. (2009). [film] Directed by A. Cuarón. Estados Unidos.

-*Victoria*. (2015). [film] Directed by S. Schipper. Alemania.

-*Goodfellas*. (1990). [film] Directed by M. Scorsese. Estados Unidos.

- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Eds. Rialp.

-Gordillo, F., Mestas, L. and Pérez, M. (2019). El efecto kuleshov: la integración del contexto y la expresión facial en la percepción de las emociones. *Elementos*, (109).

-*The Revenant*. (2016). [film] Directed by A. González. Estados Unidos.

- **Anexos**

[Guión “Los Afortunados”](#)