

Proyecto Investigación Creación

El Valle

Estudiante:

Jhan Heider Vargas Cardona

C.C. 1152699225

Tutor:

Nicolás Mejía

Asesores:

Juan Cañola

José Manuel López

Rodrigo Mora

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones

Comunicación Audiovisual y Multimedial

Medellín

2019

## Índice

1.	Ficha técnica del proyecto.....	4
1.1.	Formato.....	4
1.2.	Duración.....	4
1.3.	Género.....	4
1.4.	Público.....	4
1.5.	Equipo.....	4
1.6.	Storyline.....	5
2.	Sinopsis del cortometraje.....	5
3.	Introducción.....	5
4.	Objetivos .....	6
4.1.	Objetivo general .....	6
4.2.	Objetivos específicos.....	6
5.	Presentación del problema y formulación del problema audiovisual.....	7
6.	Pregunta problematizadora.....	9
7.	Estado del arte .....	9
8.	Marco teórico .....	16
9.	Metodología .....	20
10.	Producto realizado .....	25
11.	Resultados .....	25
12.	Conclusiones .....	47
13.	Bibliografía .....	49
14.	Anexos .....	52
14.1.	Guiones técnicos y escaletas .....	52

14.2.	Producción .....	53
14.3.	Ensayos actorales y de puesta en escena .....	54
14.4.	Cortes .....	59

## **1. Ficha técnica del cortometraje.**

### **1.1. Formato.**

Cortometraje.

### **1.2. Duración.**

20 minutos.

### **1.3. Género.**

Ficción/documental, metacine.

### **1.4. Público.**

Estudiantes universitarios entre 18 y 27 años.

### **1.5. Equipo.**

- Director: Heider Vargas.
- Asistente de dirección: Carolina Mejía
- Productor: Manuel Zuluaga.
- Guionistas: Heider Vargas y Manuel Zuluaga.
- Director de fotografía: Julián Chavarría.
- Cámara: Julián Chavarría y Juan Diego Pérez.
- Director de sonido: Gabriel Gómez.
- Micrófono: Gabriel Gómez y Javier Castaño.
- Directoras de arte: Laura Carmona y Valentina Monsalve.
- Montajista: Jason Castrillón.
- Script: Esneider Buriticá

## 1.6 Storyline

Un grupo de jóvenes de la ciudad de Medellín se reúnen otro fin de semana más. Mientras conversan y toman alcohol, ignoran las problemáticas y algunos fenómenos de una ciudad que parece prepararse para lo peor.

## 2. Sinopsis del cortometraje

Un grupo de jóvenes universitarios se reúnen un fin de semana en un parque de la ciudad de Medellín y en una finca en las afueras. Pasan sábado y domingo bebiendo alcohol entre amigos y discutiendo cuestiones problemáticas sobre género, violencia y el fallecimiento de cercanos, mientras se encuentra en el transcurso de la noche con varios personajes que narran el contexto de su ciudad. En estas conversaciones nunca tratan las problemáticas que se evidencian en su entorno pero cada encuentro, cada gesto, cada relato propio de sus vidas y unos escenarios que parecen prepararse para lo peor, tienen algo que decir sobre sus desencuentros con la ciudad y dan un estamento honesto sobre una generación inevitablemente envuelta y permeada por la realidad que los rodea.

## 3. Introducción

Este proyecto de investigación-creación analiza la metaficción como un tratamiento formal en el cine iraní de los noventa para acercarse a su realidad, específicamente en películas como *Close-Up* (1990), *A través de los olivos* (1994) y *Un momento de inocencia* (1996). Este análisis aborda el acercamiento autorreferencial de estas obras para representar de manera sutil e indirecta las complejidades de un contexto social como el de Irán en los noventa. Esto con el objetivo de construir el tratamiento estético de un cortometraje que

representa un grupo específico de jóvenes de la ciudad de Medellín y su compleja relación con el ambiente de posconflicto que atraviesa su país.

## **Introduction**

This investigation-creation project analyzes metafiction as a formal treatment in the Iranian cinema from the 90's to get close to its reality, specifically in films such as *Close-Up* (1990), *Through the Olive Trees* (1994) and *A Moment of Innocence* (1996). This analysis addresses the self-referential approach of these works to represent in a subtle and indirect way the complexities of a social context like Iran in the 90s. This with the purpose of building an aesthetic to create a narrative short film which represents a specific group of young people from Medellín and their intricate relationship with the post-conflict social context that their country is going through.

## **4. Objetivos**

### **4.1. Objetivo general**

Analizar la metaficción presente en el cine iraní de los noventa como medio de expresión para acercarse a su realidad, con el fin de realizar el tratamiento formal del cortometraje *El Valle*.

### **4.2. Objetivos específicos**

- Analizar la autorreferencialidad como el modo metaficcional representado dentro del corpus de películas y su relación con las complejidades del contexto iraní de los noventa, para desarrollar sus características en el tratamiento formal del cortometraje *El Valle*.

- Identificar cómo se manifiesta el punto de vista en el corpus de películas y qué posición política evidencia, para reflexionar el del propio cortometraje en su desarrollo ético y estético.
- Encontrar la necesidad del cine iraní de expresar su realidad por medio de la metaficción a partir de las relaciones que genera entre ficción y realidad con híbridos entre documental y ficción, y así construir el tratamiento estético de *El Valle*.

## **5. Presentación del problema y formulación del problema audiovisual**

En la década de los noventa en Irán surge un nuevo cine como una necesidad de contar su realidad, evitando los juicios de valor, señalamientos o posiciones que vienen con una simple y superficial descripción de los hechos, dejando aflorar esta realidad sin permitir separarla de las emociones que existen con las personas y las situaciones involucradas en ella, en la búsqueda de honestidad, verdad y parcialidad. El afloramiento de esta realidad que representa situaciones y personajes reales, no se logra a través del documental -como normalmente se hace- si no por medio de una especie de reconstrucción de los hechos: los personajes se interpretan a ellos mismos. Retomar estas experiencias reales a través de la reinterpretación infunde mayor intensidad y desvela cosas más conmovedoras. Lo que quiere decir que una vez sucedidos los hechos, las personas enfrentadas a la inevitable, incorregible e innegable verdad del pasado, revelan una reacción en sus personajes, que además de emotiva, está relacionada con la verdadera naturaleza del personaje o una versión totalmente honesta de sí mismo (Cousins, M, 2011).

El cine como un vehículo de la etnografía que describe patrones culturales y dinámicas sociales (Fischer, M, 2004), ha jugado un papel importante para un país como Irán, en donde se han presentado grandes conflictos como la revolución iraní en 1979 y la guerra de Irán

contra Irak entre 1980 y 1989; y donde también debido a un régimen teocrático, ciertas ideas, imágenes e imaginarios han sido prohibidos. Películas como *Un momento de inocencia* (1996), *A través de los olivos* (1994) y *Close-up* (1990), representan de manera crítica la compleja sociedad de este país por medio de personajes y situaciones que describen el peso abrumador de la vida cotidiana bajo este régimen, donde también juegan un papel importante sus problemáticas sociales (Bonilla, M, 2017).

En estas tres películas, que hacen parte del corpus de análisis en este proyecto de investigación, se hace uso del lenguaje cinematográfico para volver sobre acontecimientos reales relacionados con este contexto, donde los personajes son reinterpretados por las personas que hicieron parte de estos. Para aflorar esta realidad mencionada en el inicio de este planteamiento y comentar este contexto complejo de su país, que es representado por hechos históricos y cotidianos, las personas/personajes inevitablemente se hacen y muestran conscientes de la puesta en escena debido a la recreación de la que son partícipes. También tienen en común las tres películas, el cine viviendo dentro del cine, puesto que en todas, los acontecimientos giran alrededor de una realización cinematográfica. A este fenómeno, en los dos niveles, se le conoce como metaficción, de un lado autorreferencial y del otro lado autorreflexiva (Ardila, C, 2009), formas que conoceremos más adelante.

Aquí el cine iraní se vuelve metanarrativo en la forma en que transpone la historia que sucede (los acontecimientos que alguna vez sucedieron) y la historia que se cuenta (la recreación de estos acontecimientos) en una sola película, generando una relación abierta entre la realidad y la ficción; nos muestra en la diégesis personajes relacionados con el cine mientras hacen cine; y evidencia un interés autorreflexivo para la construcción de una estética simbólica con el trasfondo de crítica social inherente a todo su contexto (Marínez, L, 2015).

Ahora respecto a lo que compete a la realización de este cortometraje, llamado *El Valle*, ubicado en un espacio y tiempo tan específico, que lo distancia en gran medida de la realidad iraní y los efectos que la metaficción logra con esta, encontramos en este lenguaje, lo que dice y transmite de los personajes y las situaciones de ese contexto tan complejo, apuntes muy apropiados para develar: otras dimensiones de realidad en las que se desenvuelven los personajes del cortometraje a realizar, que es el grupo de amigos al que pertenezco; decantar un contexto social de conflicto y posconflicto que así como estos personajes, también decide evitar la diégesis dentro de este cortometraje; y enunciar una presencia difusa de violencia que reside constantemente en su ciudad, que es Medellín. Todo esto contado a partir de un tratamiento formal que busca ser poético e indirecto, así como lo hizo el cine iraní y lo hace actualmente la cinematografía actual de la ciudad (Osorio, O, s.f).

## **6. Pregunta problematizadora**

¿Por qué la metaficción es la herramienta del cine iraní para hablar de un contexto social?

## **7. Estado del arte**

La República Islámica de Irán es heredera de todo un bagaje cultural histórico de lo que alguna vez fue el gran imperio persa. Durante siglos este país ha desarrollado un sinnúmero de manifestaciones estéticas a través de una gran tradición literaria, poética, pictórica, etc., que por supuesto han reflejado su historia, su cultura y su identidad.

[...], Iranian culture itself has very strong ties with Persian poetry, and Iranian readers and viewers are aware of its aesthetics. Poetry was not only the most popular aesthetic form, it was the language of philosophical ideas and sociopolitical

commentaries throughout the ages. Iranian art films employ this deeply rooded poetic-ness (Sheibani, K, 2011, p.3)

En *The Poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity and Film After the Revolution* (2011), Khatereh Sheibani habla de cómo el cine iraní después de la revolución de 1979 en ese país, donde se instauró una república islámica, se convirtió en el arte dominante sin dejar de lado toda la tradición cultural persa que les acompañó con otras artes. La autora nos presenta este cine posterior a la revolución como un agente de modernidad que desde sus propias formas responde de manera crítica al cambio de paradigma por el que pasó Irán; de ese modo tenemos en cuenta las relaciones entre las estéticas del cine y el contexto social del país, y la manera en que la autora se aproxima a la filmografía con detallado análisis dentro de todo el espectro de la apreciación cinematográfica.

*Mute Dreams, Blind Owls, and Dispersed Knowledges: Persian Poesis in the Transnational Circuitry* (2004) es otro libro que hace un paralelo entre la tradición cultural histórica de Irán con su cine. En la búsqueda por ubicar el cine iraní dentro de un contexto sociopolítico específico que explique para el mundo las condiciones en el que este es producido, pues este es bastante relevante para la cinematografía del mundo, se encuentra una indiscutible tradición, no solo persa, si no también islámica, que permea toda la filmografía iraní. Esto acarrea un montón de influencias y fuerzas políticas, institucionales y sociales que condicionan a la sociedad iraní y su cine, lo que provoca la urgente necesidad de contar esta agobiante realidad. Michael M. J. Fischer, autor del libro, describe el cine como un “vehículo de etnografía [...] un medio descriptivo, de patrones culturales, de dinámicas sociales modeladas [...] y de las hibridaciones o las negociaciones transicionales de proceso culturales globalizados y locales”. El autor hace un acercamiento sobre todo etnográfico a

una gran porción de la filmografía iraní sin dejar de lado el análisis fílmico; estas dos formas de análisis nos competen para nuestra investigación.

Así otro factor que empezamos a tener en cuenta en la relación del contexto social iraní y su cine, y que puede dar claves importantes respecto a las formas en las que decide acercarse a este mismo, es el control y la censura que ejerce el régimen teocrático. *Iranian Documentary Cinema between Reality and Fiction* (2002) de Persheng Vaziri habla de las ventajas que permite el documental como formato, evadiendo estas imposiciones y demostrando los alcances políticos que se permite este de forma crítica. El cortometraje documental *Inside Iranian Cinema* (2013) de Shane Smith también presenta a modo de reportaje la problemática de la censura y el control, y a través de entrevistas y comentarios en medio de un recorrido dentro del mismo país por la industria cinematográfica, hace una revisión superficial de esta a niveles de producción, aunque no tanto de narrativas o estéticas. Ambos referentes nos permiten acercarnos de algún modo a un factor que puede ser clave para entender los medios en los que expresa el cine iraní su realidad y también nos ayuda a analizar desde otra perspectiva nuestro objeto de estudio.

Ahora bien, cuando entra la metaficción a la relación entre las estéticas del cine iraní y el contexto social que cuenta, existe una mención muy específica para este aspecto a pesar de ser bastante breve. *El cine ante el espejo: Panorama del metacine iraní*. (2015) de Laura Martínez responde de manera superficial qué es la metaficción, cómo se puede clasificar, y hace un repaso histórico breve sobre la historia del cine iraní. A la hora de relacionar estas dos variables, el texto justifica acertadamente de la siguiente manera: se vale de las definiciones y escenarios que ha descrito desde un principio de manera muy directa y ejemplifica con películas que cumplen a cabalidad con estas características. Este texto tiene argumentos muy concisos sobre las razones por las que se le llama metacine a ese tratamiento

formal que ha caracterizado al cine iraní en los años noventas y nos permite analizar la manera en la que se puede presentar la metaficción en *El Valle*, pero no encuentra razones o no indaga en el por qué de esta forma para narrar tal realidad tan específica.

*La Historia del Cine: Una Odisea* (2011) de Mark Cousins es una miniserie de televisión que hace un recorrido histórico por todo el cine desde el inicio, enfocándose en las innovaciones del mismo lenguaje cinematográfico que le han permitido evoluciones relevantes. En el episodio *New Boundaries: World Cinema in Africa, Asia & Latin America* (2011) la serie hace un recorrido por cinematografías diferentes a la europea y la norteamericana, para descubrir realismos innovadores que se contraponen con la venida del cine digital y toda la distancia de la realidad en cuestiones de temas y estéticas que esto supuso para el cine de Hollywood. La primera parte de este episodio habla del acercamiento que tuvo el cine iraní en los noventa con la realidad por medio de la reinterpretación que hacen las personas de sus historias y la recreación de los eventos sucedidos a través de películas como *La Manzana* (1998) de Samira Makhmalbaf, *Un Momento de Inocencia* (1996) de Mohsen Makhmalbaf y la trilogía del Koker de Abbas Kiarostami, compuesta por *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), *Y la vida continúa* (1991) y *A través de los olivos* (1994). Si bien no se mencionan conceptos como la metaficción o la metanarrativa, sí deja claro cómo son estas reinterpretaciones y recreaciones donde existe una reflexión constante entre la ficción y la realidad, y lo efectivo de este modo de narrar el cine para revelar verdades que de otro modo no se hubiesen podido mostrar y así dejar aflorar emociones a través de estas.

Otros artículos como *The History of Iranian Cinema* de Massoud Mehrabi hace un relato de manera detallada sobre los antecedentes del cine iraní, previos a la revolución en 1979, y que hacen parte de la base para entender la filmografía que vendría después y la relación con

su contexto histórico. En el texto *Las películas del ciclo* se hacen varias reseñas de películas de la década de los noventa donde, por ejemplo, se acerca de esta manera:

Realismo es la palabra mágica que planea por encima de todo el cine de Kiarostami, al que se considera el fundador del neorrealismo iraní, y sin embargo, al igual que en Rossellini, no hay nada más alejado de la realidad que el cine de este hombre. Su mirada no es la del cronista, ni la del documentalista. Su cine no pretende decir: la vida es así, las cosas son así. No. Kiarostami sabe que es "su" punto de vista el que está mostrando, por lo tanto mediatiza esa realidad, la poetiza en cierto modo y la ofrece de una forma nueva (Vidal, N, p.133)

Este apunte lo hace motivo de una reseña sobre *A través de los Olivos* (1994), película que hace parte del corpus de películas para el análisis de esta investigación. *Close-up* es otra película de Abbas Kiarostami que hace parte del corpus para revisar; en el texto *Fishing from the Same Stream: The New Iranian Cinema, Close-Up and the "Film-on-film" Genre* de Adrian Danks, se hace un minucioso análisis de esta película en específico, aunque acude a otras más dentro de una categoría que él llama nuevo cine iraní, en la que incluye *Un momento de inocencia* (1996). En este texto se habla con pronunciado interés sobre la hibridación entre documental y ficción de estas películas y las pone en el panorama de lo metaficcional

I also want to consider what these films, and their often peculiar approach to the film-on-film genre, can tell us about contemporary Iranian cinema and its reception both in Iran and internationally. Although relatively small in terms of the number of films produced, this genre features prominently within the international reception of the New Iranian cinema. There are numerous reasons for this. For

example, the genre enables a more self-conscious rendering of reality while maintaining many of the key characteristics of cinematic naturalism (Danks, A, 2009)

Respecto a lo que compete para las variables de metaficción y contexto social, dejando a un lado el cine iraní, el artículo *Integrity After Metafiction* en el libro *Twentieth Century Literature* otorga una perspectiva esclarecedora entre la relación que puede existir para estas dos variables. El autor David James nos habla sobre la metaficción en la literatura y su uso en obras postmodernas, en relación con obras y movimientos modernos como el impresionismo. El autor rescata el uso de la metaficción como una manera contemporánea de reflexionar de manera consciente, crítica e innovadora, las formas que proponen la propia literatura y las obras, para abrir nuevos campos, atractivos y dicientes, en el universo de la estética. De esta manera el artículo comprende la metaficción como una herramienta que puede ir más allá del narcisismo resultado de la auto-reflexión, y entenderla como una manera de apropiarse de la forma para crear desde múltiples maneras una obra autoetnográfica y autocrítica que se relacione exitosamente con la realidad en la que existe el autor, la obra y el contexto que los envuelve.

El proyecto de investigación *Cine meta-ficcional en Woody Allen, un discurso narrativo* de Diego Pérez Torres, egresado del pregrado de comunicación audiovisual y multimedial de la Universidad de Antioquia, nos da pistas para comprender la metaficción como un ejercicio autoetnográfico a partir de la relación del autor Woody Allen con su obra. Este proyecto de investigación para monografía plantea la metaficción como un medio para descubrir a profundidad al autor proponiendo el análisis de tres de sus películas. Aquí también define desde lo más básico este lenguaje y plantea las formas en las que se puede presentar este mismo, identificando la metaficción según el relato autorreferencial que indaga en el mundo interno del relato, consciente de las posibilidades de la misma ficción para cuestionar su

relación con la realidad; este modo es el más cercano respecto al tratamiento formal de las películas del cine iraní de los noventa y el tratamiento formal de *El Valle*. También menciona el modo autorreflexivo que se dedica a explorar los propios medios en los que se construye la obra y así hablar de la ficción desde la ficción; este segundo modo se comparte en el corpus de películas para analizar y es muy característico y llamativo en tal filmografía.

Así también, existen otros referentes cinematográficos en otras latitudes que acuden al cine metaficcional como forma para hablar y hacer un comentario sobre su contexto; estas películas además funcionan como referentes estéticos y temáticos para el cortometraje a realizar. *Todas esas noches sin dormir* (2016) es un largometraje documental del director Michal Marczak que relata una juventud en éxtasis a través de dos amigos que durante un año deambulan entre fiestas y conciertos en la ciudad de Varsovia. La película evoca además de una juventud libre y curiosa, una juventud desinteresada y apática que contrasta con el contexto histórico al que muchas personas pueden referirse respecto a la ciudad de Varsovia. Si bien estas evocaciones son referentes importantes para *El Valle*, la forma en la que el director asume la no-ficción y da cabida a personajes que se interpretan a ellos mismos ante la cámara, el control de todas las situaciones y una fotografía bastante delicada y precisa, muy extraña para un documental, son factores fundamentales para construir una narración mucho más honesta y crítica ante la representación de esta juventud en éxtasis.

Desde un contexto mucho más cercano al nuestro y más similar, *Güeros* es un largometraje argumental del director Alonso Ruizpalacios que muestra a modo de road movie urbana, todo un viaje que emprenden tres jóvenes por Ciudad de México para encontrar a un cantante retirado. En este recorrido se encuentran con varias situaciones y personajes que hablan de la ciudad, su contexto y de ellos mismos como personajes con sus propios sentimientos, emociones e ideologías. Estas representaciones de la ciudad y su contexto a

través del recorrido que los lleva a encontrarse con ciertos personajes y situaciones, es de gran ayuda para contar a Medellín y el contexto político en el que se ve envuelta después de los resultados del plebiscito por la paz del país. Y no solo esta manera de representar el contexto se hace fundamental para la construcción de *El Valle*, sino también las posiciones ideológicas y de identidad que los personajes van demostrando a lo largo de este recorrido por tales situaciones y personajes. Cabe resaltar una escena aquí, donde se rompe la cuarta pared para encontrarnos con un diálogo improvisado entre dos personajes que se salen de su dramaturgia y exponen ideas que componen la realidad de ellos como personas.

## **8. Marco teórico**

Bajo las necesidades de definir la metaficción en el contexto de esta investigación y entender otros alcances de este lenguaje más allá de los que enuncia su definición esencial, esta investigación se propone hablar de la metaficción a partir de otras consideraciones más adecuadas para el proyecto.

La metaficción, no tanto como movimiento narrativo, sino como estudio sobre tendencias contemporáneas literarias, no tiene un origen temporal concreto, aunque su primera definición se le atribuye a Robert Scholes en 1979, en su obra *Fabulation and metafiction*, que se refiere a esta como “una ficción que, si trata de algo, es de las posibilidades de la ficción misma”. Podemos también definir el término, a través de la autora Linda Hutcheon, quien es la más reconocida por investigar acerca del asunto y denominar el metalenguaje, como un tipo de literatura auto-reflexiva y narcisista, que pretende exponer su propio proceso de creación, haciendo de este un ejercicio que suele adelantarse al espectador, cuestionándose a sí mismo e invitando al lector a volverse cómplice de este. (Mata, E. 2014)

Cabe resaltar aquí, bajo el establecimiento de la metaficción como la expresión de las posibilidades de la ficción misma, la razón de la metaficción como una de las posibilidades para lograr la integridad de la forma y el contenido en la obra, que así mismo como el impresionismo, no es simplemente la tematización de una percepción, ni el complemento decorativo de la acción diegética y menos un efectismo (James, D. 2011), pero sí la evocación del sentido que se piensa “appearances that are real, suspicious that are true and parts that are whole” (Matz, J. 2001) La metaficción como forma de decir lo que no se dice.

Y si apreciamos la metaficción nuevamente como un ejercicio que cuestiona la ficción para revelar sus posibilidades, pero esta vez de manera más puntual, enfocándonos en la obra o la historia que se está contando, se muestra entonces lo metaficción como un ejercicio crítico “to criticise is to appreciate, to appropriate, to take intellectual possession, to establish in fine a relation with the criticised thing and make it one’s own” (James, H. 1934) Un ejercicio que establece una relación crítica entre la obra y el realizador, donde estas cuestiones sobre la obra se convierten de alguna forma en cuestiones personales del autor respecto al mundo y son reflejadas en la obra (Urbina, N. 1992)

De esta manera la metaficción puede convertirse, además de una fórmula muy común en las obras posmodernas para reflexionar y dudar sobre las relaciones entre representaciones y realidad, es un vehículo que reflexiona sobre la perpetuidad de las formas que revive y que así también se enfrenta a cuestiones menos narcisistas y que en su momento fueron propias de un pensamiento moderno y hablaron en relación al otro, a lo social “a more nuanced elaboration of the self-reflexive logic on which postmodern writing’s most legitimate claims to social critique were staked” (James, D. 2011)

Desde el cine y tratando la metaficción como un asunto crítico, comprendemos una relación de las formas con la autorreferencialidad y su cuestionamiento por la identidad: la

identidad de la misma película, la identidad de la realidad dónde están ubicados los realizadores mientras crean y la verdadera identidad de la puesta en escena y la diégesis que sucede frente a la cámara. Es así como estos cuestionamientos sobre identidad intentan desentrañar las relaciones que existen entre la realidad y la ficción, tratando de dilucidar la reflexividad que comprenden las intenciones comunicativas de la película respecto a la verdad del contexto. (Tello Díaz, L. 2014)

Y es así como la metaficción, desde lo documental y lo ficcional, se expresa en el cortometraje *El Valle* con “una visión objetiva, documental, sobre procesos terapéuticos en que la expresión de la subjetividad tiene un papel central. Un filme híbrido” (Escorel, E. 2005)

La implicación de una relación entre documental y ficción, entre la realidad de un contexto y la narración que se hace de este, con todas las características y elementos que identifican este proceso, hace parte de las bases de una filmografía conocida como el “nuevo cine iraní” (Danks, A, 2009) en la cual se destaca el trabajo del director Abbas Kiarostami, donde a menudo las distinciones entre documental y ficción se vuelven bastante difusas en la misma obra. Cabe resaltar que este concepto de nuevo cine iraní nace para Irán en la década de los 70, gracias a referentes de otros movimientos de nuevas olas más relevantes para la cinematografía mundial como el neorrealismo italiano o la nueva ola francesa (Martínez, L, 2015), pero adquiere otros significados que lo hacen único y le dan relevancia a nivel internacional en la década de los 90, después de la revolución iraní en 1979, la llegada del estado islámico y la respuesta que da a la censura y las imposiciones del gobierno islámico.

En muchos procesos artísticos de Irán, en los que por supuesto se incluye el nuevo cine iraní, conceptos como ficción y documental, historias de verdad e historias de mentira, hechos y mitos, son fácilmente intercambiables y convergen en una línea muy difusa que no

logra identificarlos con claridad, esto con el objetivo de adaptarse a las circunstancias y desviar la atención de las autoridades que vienen de una historia larga de represión (Vaziri, P, 2002)

Inevitablemente, se generan estéticas y estilos visuales gracias a las privaciones y censuras que se imponen ante los realizadores. La evidente ausencia en el cine de elementos que hacen parte de manera natural en la realidad que habitamos como seres humanos, se naturalizan en la película y establecen unas estéticas y perspectivas muy particulares en la medida que se sortean para aparecer de otras formas o se subrayan por su falta. Esta respuesta a la represión, se vuelve una forma contestataria bastante moderna, que según Adam Danks “es capaz de revitalizar el realismo cinematográfico y al mismo tiempo mantener una apariencia significativa de sofisticación modernista, identificación con objetivación, simpatía y distancia crítica, naturalismo y formalismo” (Danks, A, 2009)

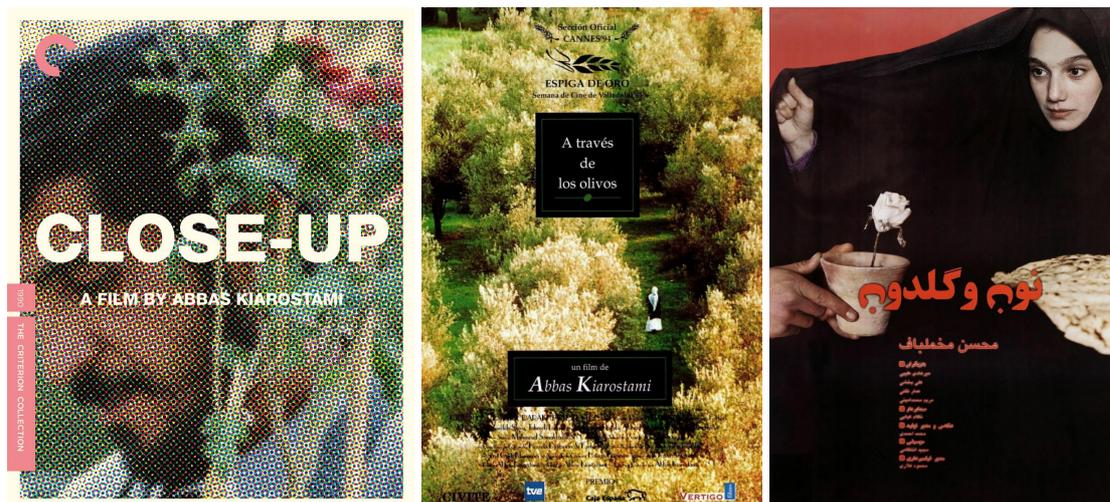
También, este escenario de censura crea las condiciones oportunas para reflexiones autorreflexivas provenientes de la metaficción, donde se dramatizan las dificultades de hacer películas a través de las fronteras culturales, sociales, étnicas, sexuales y nacionales que la industria cinematográfica debe sortear según específicas condiciones de producción o ciertas tradiciones peculiares (Danks, A, 2009). Esto no quiere decir que esta iniciativa surja en el cine iraní puesto que es muy probable que los directores de este país hayan sido influenciados por otras cinematografías que se vieron en la tarea de reflexionar sobre su propio cine, así como también el cine encontró la necesidad de reflexionar sobre sí mismo como otras artes, sobre todo de la mano de las vanguardias, cuando el arte vio la necesidad de hacerlo en estas.

A modo de conclusión, entre las cualidades más notorias del nuevo cine iraní están las formas en que reorganiza y nos hace pensar de nuevo en la relación entre realidad y fantasía, sociedad y cine, narrativa ficticia y cine realista "documental". Hay numerosas razones para

esto: por ejemplo, el género permite una representación de la realidad más autoconsciente, manteniendo muchas de las características claves del naturalismo cinematográfico, lo que enfatiza aún más el poder del cine como medio transformador, que puede cumplir con las condiciones impuestas por un contexto pero que también tiene una relación particular con las cuestiones de la verdad (Danks, A, 2009).

## 9. Metodología

El objetivo de este proyecto comprendió el análisis de la metaficción como una forma de acercarse al contexto social iraní por medio de su cinematografía en la década de los noventa. Fue fundamental entonces partir desde el análisis detallado de varios largometrajes de esta filmografía con un enfoque cualitativo, donde a partir del estado del arte planteado en este diseño de proyecto, se revisó el corpus de película: *Close-up* (1990), *A través de los olivos* (1994) y *Un momento de inocencia* (1996), discutiendo con el equipo de trabajo cómo hace presencia la metaficción en varias escenas y cómo se narra el contexto iraní en estas, teniendo en cuenta el marco teórico para la evaluación de ambas preguntas.



En el análisis grupal que se hizo de estas películas fue importante prestar atención a la metaficción, a la expresión indirecta del contexto y al cine híbrido como características que

buscábamos para nuestro tratamiento formal mientras descubrimos el para qué de estos acercamientos estéticos con la idea general que planteamos con *El Valle*. Fue en este proceso de visualización, análisis y discusión de las películas que se fueron proponiendo otros referentes del mismo cine iraní de los noventa, como de otras películas en otros contextos que fuimos descubriendo: *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), *Y la vida continúa* (1992), *El espejo* (1997), *La manzana* (1998), *Fuera de juego* (2006), *Una separación* (2011), *El cliente* (2016), *Love Streams* (1984), *Gerry* (2002), *Perdidos en la montaña* (2009), *Play* (2011), *Señoritas* (2013), *Güeros* (2014), *Todas estas noches sin dormir* (2016), *Teatro de guerra* (2018).



(Cassavetes J, 1984)



(Östlund R, 2011)



(Arias L, 2018)

En varias de las reuniones de equipo se buscó visualizar algunos de los referentes cinematográficos y como resultado de varias discusiones se plantearon las propuestas para el

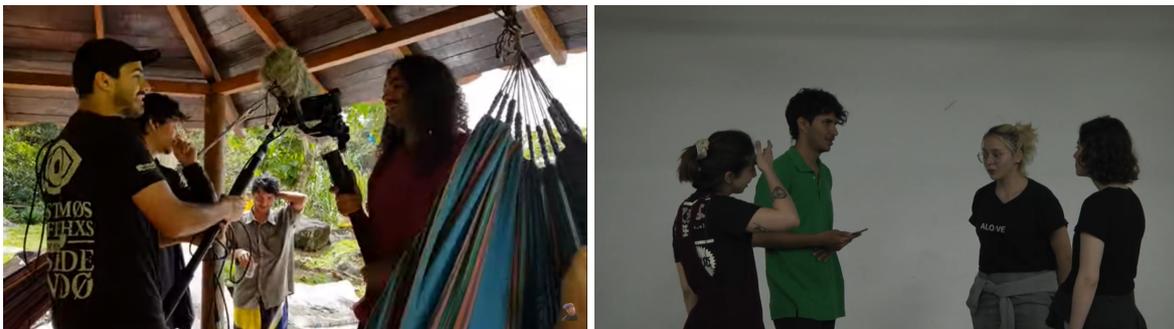
guion literario del cortometraje y su guion técnico desde cada uno de los departamentos creativos.

Ahora bien, para representar desde nuestro punto de vista las características específicas de una realidad como la que envolvía a este grupo de jóvenes, que era nuestro grupo de amigos, tuvimos que ir descubriendo el camino a través de ensayos actorales y de puestas en escena. Estos ensayos nos permitían encontrar las posibilidades estéticas para representar este grupo de jóvenes y la ciudad, y del mismo modo íbamos descubriendo los asuntos técnicos que se acoplaban a nuestro tratamiento narrativo y formal.

Estos ensayos también hacían parte de las discusiones en cada una de las asesorías con Rodrigo Mora y Jose Manuel López, quienes hicieron parte fundamental en el proceder metodológico de este proyecto de grado. Estas perspectivas dadas desde la experiencia y los procesos convencionales, nos ayudaron a plantear una pre-producción que reuniera a cada uno de los departamentos en torno a los requerimientos técnicos y estéticos que pedía el cortometraje. Fueron estos ensayos actorales y de puesta en escena los que señalaron algunos obstáculos y objetivos a superar, según cada uno de los asesores, para la realización de *El Valle*, desde Jose Manuel López en los aspectos de producción, ejecución y narrativa y desde Rodrigo Mora en los aspectos actorales, de puesta en escena, puesta en cámara y otros asuntos estéticos. También se deben tener en cuenta las asesorías en Proyecto de Grado I por parte de Juan Cañola, donde en un principio se propuso el desarrollo de un dossier como cimiento del tratamiento formal que propone este proyecto como objetivo para el cortometraje *El Valle*.

Estos primeros acercamientos a los personajes por medio de los ensayos empezaron a construir un vínculo con el equipo realizador, lo cual nos daba cierta perspectiva crítica sobre los personajes que se ven envueltos en la realización de *El Valle* y el discurso que se quiere

dar sobre su contexto. Los diálogos que surgieron de manera improvisada a través de un guion abierto propuesto para cada ensayo evidenciaron posturas ambiguas e incómodas en cada uno de los personajes, pero también dieron espacio a cierto acople con la realización audiovisual. Aquí es donde los procesos de cada uno de los directores del corpus de películas, evidenciados en entrevistas, análisis, comentarios o anécdotas, me dieron pistas para descubrir desde qué posición política nos íbamos a ubicar como realizadores y cómo se iba a interpretar esta en nuestro punto de vista. Varias discusiones éticas sobre nuestro proceder y nuestra relación con estos personajes/amigos surgieron de estas relaciones.



(Ensayos actorales y de puesta en escena para *El Valle*)

Si bien la cantidad de tiempo que hemos pasado como equipo realizador con los personajes de *El Valle* puede generar un acercamiento profundo y honesto debido a nuestra amistad, era importante repasar las características de estos personajes/personas a través del video. Desde hace un tiempo nuestro grupo de amigos ha sido representado por medio de video-vlogs por parte de Jason A Cas y su canal de Youtube, donde se pueden exhibir algunos de nuestros pensamientos, emociones, ideologías, gestos y acciones que narran las formas como hemos existido juntos y la relación con el entorno y el contexto que nos rodea. Este material nos ha ayudado a determinar acciones, vestuarios y gestos que fueron fundamentales en el desarrollo creativo del cortometraje.

## 10. Producto realizado

Como principal meta para este proyecto de investigación-creación se propuso realizar un cortometraje. La pieza en estos momentos está pasando por el proceso de post-producción y en una carpeta de Google Drive se están subiendo los resultados definitivos de cada reescritura. En el presente el cortometraje está pasando por su segundo corte y aquí está el enlace correspondiente:

[Segundo Corte El Valle](#)

## 11. Resultados

Existe una necesidad ontológica de carácter cinematográfico en el corpus de películas investigadas para este proyecto que manifiesta en cada obra una revelación consciente del cine. *Close-up* (1990), *A través de los olivos* (1994) y *Un momento de inocencia* (1996) comparten esta necesidad por medio de las relaciones que se establecen a partir de dos intenciones: la reconstrucción histórica de los hechos y la influencia de los elementos cinematográficos de cada película sobre esta reconstrucción. Estas relaciones no solo hablan de una característica fundamental y común de un estilo cinematográfico específico, sino que también muestran una búsqueda dirigida hacia la identidad; la identificación de unas formas de vida específicas con un espacio y tiempo definido (Irán en los noventa), pero sobre todo la identificación de un arte que comprende un sinnúmero de posibilidades poéticas que se exploran desde un punto de vista único atravesado por la influencia recíproca entre la reconstrucción de los hechos (el contexto) y los elementos cinematográficos (el cine).

Así, hablamos de metaficción en este cine, cuando vemos que se pone “en evidencia la unión de un universo representado con el acto mismo de la representación” (Gil González, citado por Ardila, 2014), que en el caso de las obras en el corpus de películas funciona de dos

formas: una de las más notorias se da desde el modo autorreflexivo de la metaficción, donde son evidentes de manera concreta procesos, vicisitudes y elementos que hacen parte del quehacer del cine (casting, problemas de sonido, dirección de actores, cámaras, micrófonos, etc.) y cómo se relacionan estos elementos con la diégesis, con la historia que se está reconstruyendo (Kiarostami A, 1994, 00:00:01); la siguiente manera, menos evidente y más metafísica, se da desde el modo autorreferencial de la metaficción, donde se encuentran los cruces que plantean una indagación por la identificación de elementos poéticos y su interacción con la realidad de los personajes y las situaciones reconstruidas.



(Kiarostami A, 1994)

En *A través de los olivos* (1994) y *Un momento de inocencia* (1996) el modo autorreflexivo aparece como una representación performática de una producción cinematográfica, relatando así, como eje argumental, la realización de una película y todos los incidentes propios de este trabajo como peripecias dramáticas (Makhmalbaf M, 1996, 00:08:05). En *Close-up* (1990) este modo se revela cuando los elementos cinematográficos de la propia película se hacen evidentes e intervienen en su estética (Kiarostami A, 1990, 01:28:57). Para estas películas la idea de representar el trabajo o la realización

cinematográfica es una manera de demostrar que los procesos son historias, o sea que son fondo, y que también pueden ser recursos estéticos para tratamientos formales. Aquí el apunte es más específico debido al contexto, donde los incidentes de una producción son afectados por asuntos culturales: en el caso de *Un momento de inocencia* (1996), por ejemplo, la dificultad de contratar una actriz joven (Makhmalbaf M, 1996, 00:35:50); o como en el caso de *Close-up* (1990), donde la estética de una secuencia cambia por las limitaciones de un juicio en una corte del país (Kiarostami A, 1990, 00:27:52).



(Makhmalbaf M, 1996)

De la mano de este modo autorreflexivo y como resultado de esta interacción entre la realización cinematográfica y la historia que se cuenta, vemos cómo aparece el modo autorreferencial de la metaficción poniendo en juego la realidad de las situaciones que se reconstruyen y la realidad de las personas que interpretan personajes de ellos mismos, con las decisiones estéticas y las intenciones narrativas de cada película. Aquí la pregunta por la naturaleza del lenguaje cinematográfico y sus alcances se va desarrollando a medida que las intenciones autorales o el punto de vista se va develando, haciendo uso de las posibilidades poéticas tanto de la película que se está filmando en el argumento como la película que contiene este proceso de filmación. Es así como en *Close-up* (1990), a través de las escenas que recrean al personaje protagonista impostando a un director de cine, hay una indagación por la naturaleza de la puesta en escena, y con esta, una exploración sobre las capas de

realidad que comprende la actuación cinematográfica de la mano de un cuestionamiento ético que pone a discutir la realidad histórica con la realidad representada. Todo ejecutado desde el punto de vista de Abbas Kiarostami, director de *Close-up* (1990) y su equipo de trabajo (Kiarostami A, 1990, 00:59:31).



(Kiarostami A, 1990)

El modo autorreferencial también se hace evidente cuando la performance de la realización cinematográfica deja de mostrarse y se da paso a las intenciones y representaciones que esta performance de realización cinematográfica desea exponer. Esta película contenida (la realización performada) y la película que la contiene se cruzan y/o se relevan dando como resultado el reconocimiento de los porqués del cine para ese contexto en específico, y es que el cine ofrece representaciones de la realidad que dicen mucho más que la realidad misma, y en el caso de este corpus de películas, a través del dispositivo de la realización cinematográfica, se ofrecen interpretaciones de realidades personales y subjetivas que esconden, desvían o matizan el hecho histórico pero que permiten profundizar en las intenciones del discurso de cada uno de los personajes/personas involucrados. Si bien esta performance, esta perspectiva individual, no pretende una verdad, da cuenta de una realidad compleja para cada ser humano, sobre todo en un contexto como el de Irán en los noventa. Como ejemplo de esto en *A través de los olivos* (1994) un joven cree ser correspondido por la mujer que desea debido a que se les permitió actuar como un matrimonio, a pesar de que la realidad histórica nos revela que la actriz no lo corresponde y la tradición de ese contexto

ofrece una realidad mucho más complicada para la institución del matrimonio o las relaciones interpersonales (Kiarostami A, 1994, 01:27:06).



(Kiarostami A, 1994)

En *Un momento de inocencia* (1996) la autorreferencialidad nuevamente se manifiesta a partir de las relaciones que establecen los componentes del arte cinematográfico con la realidad histórica, donde se realiza una búsqueda estética y ética que da cuenta de un acontecimiento político de varios años atrás tocado por la representación cinematográfica y sus elementos poéticos. Mohsen Makhmalbaf y su equipo de realización deciden representar la perspectiva del personaje/persona protagonista, un ex-policía que fue apuñalado cuando era cortejado por una mujer, y la versión de quién apuñaló, la versión que representa a un Makhmalbaf joven y revolucionario confabulado con esta mujer para distraer al policía (Makhmalbaf M, 1996, 01:02:45). Esta exploración orquestada desde la intención del equipo realizador nos muestra de manera poética los potentes resultados de la reflexividad y ese intercambio de realidades entre lo histórico y lo cinematográfico.



(Makhmalbaf M, 1996)

Estas búsquedas no son más que un tratado sobre el cine mismo y sus posibilidades, son exploraciones estéticas que mostraron otros ángulos para identificar el arte cinematográfico y son estamentos que ubican una forma de hacer cine muy particular, que es la del cine iraní de los noventa. Se detalla entonces una necesidad de comprender el cine y trabajarle una identidad propia para representar una realidad compleja, indagando en el modo autorreferencial de la metaficción, pues como dice Tello Díaz sobre la autorreferencialidad, “[...]reflexionar sobre la propia naturaleza pone de manifiesto el planteamiento de la identidad”

Desde este modo autorreferencial de la metaficción, desde esta pregunta por la identidad que a su vez es una pregunta por los elementos que hacen al cine cine, decidimos abordar la realización del cortometraje *El Valle* y su tratamiento formal, refiriendo cuestiones a cada uno de estos elementos y haciéndolos notar de manera consciente y autoconsciente en la obra audiovisual. Consciente desde el punto de vista de los que cuestionan cada uno de estos componentes cinematográficos, o sea el equipo realizador, ya que deja totalmente expuesta la intención narrativa de este, y autoconsciente desde cada elemento ya que cada uno de estos se pone en evidencia en pro de su exploración y sus alcances poéticos, no sólo en la planeación sino en el misma obra.

Los ensayos en la preproducción y el corte actual del cortometraje tratan de hacer referencia a la puesta en escena y la situación performática de un grupo de jóvenes, ya que como sucede en el corpus de películas, *El Valle* plantea la reconstrucción de una realidad histórica representada por las personas implicadas en esta, y si bien no se ejecutó el acontecimiento planeado en las primeras versiones de guion desde un tiempo tan específico como el fin de semana siguiente al de los resultados del plebiscito por la paz en el 2016 para Colombia, se fue expandiendo a un espacio de tiempo más extenso e indefinido, donde se

recurre a momentos anteriores o posteriores pero que hicieron parte de nuestra realidad, lo que permite una reflexión más general sobre la relación política de estos jóvenes con el entorno global y contemporáneo. De igual manera es importante conservar esta intención performática y de reconstrucción debido a que, de forma general, se reafirma una postura política de estos personajes que concienzudamente pasa por el filtro de la representación ante cámara. Esta postura se cuestiona no solo por su contenido y su mensaje directo, sino también desde sus cualidades conscientemente representadas y reconstruidas ¿Qué quiere decir que estas personas decidan reconstruirse y representarse para ofrecer estas posturas, diálogos y acciones? ([Segundo corte de El Valle, 00:10:58](#)).



(Segundo corte de *El Valle*)

Detrás de lo mencionado anteriormente se revela un sinnúmero de complejidades propias de cada persona/personaje, donde la expresión y el lenguaje juegan un papel fundamental para reconocer las aristas en cada diálogo y cada gesto recreado en los términos de la ambigüedad propia de cada individuo como ser humano y los términos performáticos que

confrontan la puesta en escena con la realidad histórica. *El Valle* desde todas sus facetas de producción ha buscado en estos apuntes un discurso o una intención que nuevamente se explora desde el uso autorreferente del discurso cinematográfico. En un principio se propuso como objetivo encontrar anotaciones a través del sonido, la fotografía o el montaje, de comentarios, gestos o situaciones que señalen una intención política desde el punto de vista de los mismos realizadores sobre una situación concreta, los resultados del plebiscito por la paz de Colombia. Con el paso del tiempo las reescrituras de guion, los ensayos actorales y las notas de dirección, abandonaron la recreación de este contexto tan puntual debido a la correlación de dos asuntos: el guión se dirige hacia un tratado más general sobre el contexto político y social actual, y tanto las actuaciones como los diálogos no dan ningún tipo de información, ni de forma sutil o indirecta, sobre los días posteriores al resultado del plebiscito por la paz. Aún así, sí suceden de manera natural posiciones políticas y discusiones entre los personajes desde unas dinámicas sociales y grupales específicas permeadas por unos discursos políticos contemporáneos y globalizados. Estas dinámicas también son permeadas por un contexto escenificado y localizado intencionalmente en una ciudad como Medellín, puesto que de alguna manera ha determinado a estos personajes/personas. Es aquí donde los elementos cinematográficos, desde una narrativa autorreferencial, se ubican en una lógica autoconsciente estando al servicio de las situaciones y no al contrario, como sucede en la mayoría de procesos de realización convencionales. Esto quiere decir que la cámara es consciente y libre, y desde un acuerdo entre dirección de fotografía y dirección, se decide buscar los gestos o comentarios en la puesta en escena que merecen la realización de un zoom o un paneo para señalar los apuntes que muestran otros ángulos performáticos o humanos de cada uno de estos personajes o cada discurso de esta recreación ([Segundo corte de El Valle, 00:04:31](#)). En sonido y montaje las intenciones autorreferenciales son similares y se ubican

en la misma lógica: están al servicio de la puesta en escena y su presencia se hace consciente cuando, desde sus propias características y posibilidades, deciden desviarse y hacerse evidentes mostrando un apunte específico, que como se describió anteriormente, muestra otros ángulos desde lo político y desde lo performático ([Segundo corte de El Valle, 00:10:20](#)).



(Segundo corte de *El Valle*)

Otra forma, no tanto de ejecutar, pero de transmitir esta autorreferencialidad, se realiza por medio de la anticipación. La ejecución de la fotografía, el sonido y el montaje se anticipa en varios momentos a las acciones o los diálogos de los personajes en la puesta en escena, reconociendo y mostrando su conciencia al espectador, contándole que verá algo distinto en el fluir de la puesta en escena y guiando su atención para ese apunte concreto ([Segundo corte de El Valle, 00:06:25](#)). Así se da a entender que existe un discurso entrecruzando con el proceder normal de la diégesis y los apuntes externos (políticos y ambiguos) en este discurrir normal de la puesta en escena, siendo los elementos cinematográficos autoconscientes los que lo revelan.



(Segundo corte de *El Valle*)

Debido a la autorreferencialidad, en el cruce mencionado anteriormente se pueden demarcar las intenciones narrativas de la película como las intenciones narrativas del equipo realizador. La metaficción permite una relación más directa con las intenciones que transmite el autor debido a que el mensaje y su desarrollo narrativo queda en evidencia mientras la misma obra lo analiza, lo critica y/o lo identifica. Cabe aclarar que tales intenciones narrativas, en el caso de *El Valle*, no son producto exclusivamente de pretensiones autorales individuales, sino más bien de una construcción trabajada por un equipo de realizadores que dieron su aporte a través de discusiones y reuniones para llevar a cabo un cortometraje que representa una realidad específica y que por lo tanto dialoga con ciertas perspectivas o posiciones, de orden estético y ético, respecto a tal realidad ([Anexo 14.1: Relatoría de reunión del 23 de Mayo de 2019](#)). Estas intenciones en el corpus de películas son denotadas desde una perspectiva autoral individual que recae en los directores Abbas Kiarostami y Mohsen Makhmalbaf, mencionada por la crítica, el análisis o sus procesos metodológicos descritos por ejemplo en entrevistas, sino también por su presencia explícita, desde el modo autorreflexivo y autorreferencial de la metaficción, en sus propias obras.

En *Un momento de inocencia* (1996), el director Mohsen Makhmalbaf expone su punto de vista mientras representa la realización de un largometraje. Las peripecias que suceden en la película están determinadas por los obstáculos y las decisiones que el personaje principal, coordinador de tal realización, enfrenta, y es Makhmalbaf el encargado de indagar por medio del lenguaje cinematográfico cómo se manifiestan de manera poética todas las relaciones de este individuo, como personaje y como persona, con su verdad, o mejor dicho, con su versión de los hechos. Mientras esta persona busca una versión propia que le identifique como personaje, Makhmalbaf muestra su propia versión de esta persona representando las decisiones que el personaje toma para recrearse a sí mismo. Makhmalbaf trata de revelarlo en

sus propios términos mientras remueve cada capa de verdad que las autorepresentaciones disponen, dejándonos claro que la verdad de este personaje no es más que una representación, y demostrando en el desenlace de la película que él como director tiene otra versión de este hecho recreado, no solo como autor sino también como individuo implicado. Esta revelación nos da a entender de manera directa que Makhmalbaf está representando a este personaje desde una posición personal y política debido a que este acontecimiento recreado hace parte de un pequeño momento histórico en el que él mismo existió como un rebelde y el personaje protagonista de su película fue un policía. De alguna manera descubrimos que este director nos quiere hablar de ciertas complejidades de un contexto social y político donde las verdades establecidas pueden ser cuestionadas; las realidades que cada persona/personaje muestra, dice o representa, son ambiguas, complejas y muestran a profundidad los efectos de un contexto específico que las permea; y que se pueden considerar de gran valor todas las representaciones individuales o colectivas de la realidad a través de un discurso estético y poético, como en el último fotograma de *Un momento de inocencia* (1996) donde Mohsen Makhmalbaf decide entregarnos de manera definitiva su perspectiva de los acontecimientos y reemplaza las armas por pan y flores (Makhmalbaf, 1996, 01:08:57).



(Makhmalbaf M, 1996)

Además de estas intenciones narrativas políticas motivadas desde las posiciones individuales de estos directores iraníes respecto al contexto de su país, sus puntos de vista

también se manifiestan en intenciones con una fuerte carga poética muy directa. El punto de vista en *Close-up* (1990) hace referencia al acercamiento documental y performático que Abbas Kiarostami y su equipo realizador desarrollan con el acontecimiento histórico que se recrea y sus personajes/personas implicados. La película desde un principio indaga de manera explícita, mientras fluye la diégesis de la historia que se cuenta, en las profundidades y la intimidad del relato histórico, representando a modo documental las implicaciones no ficticias que afectan a las personas que protagonizan los hechos y recreando de modo performático las causas y los antecedentes de estos. Kiarostami y su equipo realizador son entonces testigos en este acontecimiento y su punto de vista va develando poco a poco cierta actitud poética para esta historia, donde sus perspectivas nos hablan desde la empatía por las vidas de los protagonistas haciendo uso de la performance, otorgando la oportunidad a cada persona de representar su propia versión de los hechos, hacer catarsis a través de la representación y revisar de manera poética el accionar y las intenciones de cada persona/personaje, dejando atrás las verdades viciadas por los juicios personales y categóricos, y en cambio representar de manera empática y sutil la vulnerabilidad en cada ser humano desde sus ambiciones, sus obstáculos, su contexto social y todo lo que construye su personaje (Kiarostami A, 1990, 00:21:31). Desde la forma documental, Kiarostami y su equipo realizador se acercan a la realidad histórica de su argumento narrativo relatando estas personas/personajes en la corte, representando así un punto de vista que está involucrado con la situación, buscando como testigo la verdad enfrentada a la justicia y todas las aristas que ésta siempre presenta. También desde lo documental el director y todo su equipo de producción terminan con una nota poética su película posicionándose desde el lugar que siempre lo hicieron como testigos, como realizadores cinematográficos y como acompañantes (amigos) para cruzar la realidad con la ficción, permitiendo al personaje protagonista conocer

al director Mohsen Makhmalbaf -director por el que el protagonista se hacía pasar en el acontecimiento histórico- y reuniendo a las personas que protagonizan este argumento cinematográfico, dejando entrever el punto de vista de la película desde su lugar empático y demostrando lo que el cine le hace a la gente y lo que la gente hace con el cine (Kiarostami A, 1990, 01:29:30).



(Kiarostami A, 1990)

La presencia de Abbas Kiarostami como autor es mucho más explícita en *A través de los olivos* (1994) puesto que es auto-representado en dos niveles: se recrea a un director dirigiendo una escena de su película anterior perteneciente a la trilogía de Koker: *Y la vida continúa* (1992); y se recrea a un actor que es personaje dentro de esta película que hace el mismo papel de Abbas Kiarostami. Aparecen dos Kiarostamis y por lo tanto el punto de vista se hace más patente como personaje-director por medio de las intenciones presentes de manera tangible en la dirección de actores y de puesta en escena, así como también por su accionar como personaje-personaje representandose así mismo como influencia en la diégesis de la puesta en escena recreada. El punto de vista aquí es supremamente explícito desde lo metaficticio porque Kiarostami quiere recrear, con cierto interés individual, un momento histórico muy específico y su relación como director con el acontecimiento y el relato de este. El director desde lo autorreflexivo nos muestra las historias que se construyen para la cámara y las historias e intenciones que hay detrás de estas tanto para los realizadores como para los

actores: en el caso de los realizadores se denota que existe una intención por representar una realidad concreta y que esto conlleva a una versión de esta misma tocada por el lenguaje cinematográfico, y de este modo, se proponen posibilidades que no existen, que en el caso de la película que se está recreando, sería la historia de un matrimonio después del terremoto de 1990 en Irán y sus consecuencias en la región de Koker; y en el caso de las personas/personajes, la realidad de un matrimonio que es inventado para la cámara pero que esconde en la interacción de los dos actores una relación de coqueteo y rechazo permeada por la tradición de un contexto difícil, las realidades individuales y la tragedia que traen los fenómenos naturales, donde el punto de vista se expone a través del interés por estas historias inéditas que suceden en medio de lo complejo para resaltar que la vida sigue, que la vida está a pesar de todo. (Kiarostami A, 1994, 01:05:47).



(Kiarostami A, 1994)

De la mano del interés por estas historias tan particulares hay anotaciones que demarcan el punto de vista de estas realizaciones detrás de lo simple, de lo cotidiano y lo vital, que si

también hablan profundamente del espíritu humano, hacen notoria las ausencias de las causas que vienen de un entorno o un contexto que debería influir en los personajes y sus historias. Kiarostami y Makhmalbaf no ven necesario el relato directo de estas causas, de estas problemáticas, pero sí el relato que es atravesado por el cine, donde lo poético cruza lo real y lo ficticio para dejar entrever aquellas problemáticas que rayan con lo irreal dentro de lo cotidiano, así como de otro modo prevalece lo real, la verdad, en el cuento contado.

El punto de vista para la realización de *El Valle* siempre se ha presentado como una discusión formal desde lo metaficticio en relación con lo político. Lo político desde el guion se manifiesta a través de una serie de problemáticas que envuelven el contexto de una ciudad como Medellín y que afectan a un grupo de personajes, que en este caso sería mi grupo de amigos, para revelar en ellos una postura, de manera consciente o inconsciente, frente a estas problemáticas. En los primeros momentos de escritura este grupo de amigos se ha descrito de manera directa como personas intolerantes, de trato despectivo e indiferentes, situados en un momento histórico muy específico como el proceso de paz y su posterior plebiscito; con el paso del tiempo esta representación de mi grupo de amigos se ha ido transformando para la realización de un cortometraje con diálogos y acontecimientos que dan a entender perspectivas más generales y contemporáneas sobre el mundo en el que vivimos, así como también se ha decidido indagar de manera más profunda en las relaciones que entre ellos mismos se generan como consecuencia de sus perspectivas ([Anexo 14.3: Ensayos actorales de Jason y Tabares](#)). Esto quiere decir que aunque los acontecimientos exteriores a ellos no han apuntado a un momento o un contexto histórico tan específico, sus posiciones políticas todavía son relevantes para el tratamiento formal del cortometraje y el desarrollo de la puesta en escena, donde se representa la interacción entre ellos mismos y la recreación de momentos que hemos vivido. En ese sentido los diálogos, los gestos y cualquier cosa que revele algo

sobre la posición política de estos personajes dentro de la puesta en escena son los que evidencian nuestro punto de vista en cada una de las etapas de producción desde el guión, la fotografía, el sonido y el montaje, teniendo en cuenta que son planteamientos trabajados desde lo metaficticio para una puesta en escena de guion abierto donde no hay diálogos escritos o acciones específicas muy detalladas.



(Ensayo actoral para *El Valle*)

Más importante aún, la interacción entre estos personajes y la ciudad sigue siendo determinante para hablar de las perspectivas de cada uno de ellos y de nosotros como realizadores. Existe una intención general que representa la relación entre este grupo de amigos y su ciudad como un desencuentro donde chocan la realidad de estas personas/personajes con la realidad de su entorno y los dispositivos que lo representan. A través de ciertos personajes externos que representan ciertos aspectos de Medellín y algunos apuntes en la atmósfera de este espacio, determinado por las intenciones en los escenarios desde la dirección de arte y haciendo uso de representaciones metafóricas o simbólicas de

ciertos fenómenos absurdos, irreales o exagerados ([Segundo corte de el Valle, 00:08:26](#)), se describe la situación de este grupo de jóvenes repeliendo este universo recreado para entender las dinámicas de estas personas/personajes y las intenciones narrativas que representan este contexto desde una posición política. Cabe aclarar que estos momentos propuestos desde el guion para recrear estos desencuentros son tomados de anécdotas que nos pasaron como grupo de amigos en el pasado, y si bien son base de inspiración para describir nuestras perspectivas sobre la ciudad, hacen parte de una realización performática propuesta desde mi punto de vista como director, que no es más que una versión de esta realidad que envuelve a mis amigos y que he usado para transmitir cierta intención narrativa para hablar de las ambigüedades dentro de un contexto como el de Medellín, donde conviven y se entrecruzan realidades complejas determinadas por el normal acontecer de la vida y el paso histórico de la violencia que ha moldeado a la ciudad.



(Segundo corte de *El Valle*)

La relación entre nuestro punto de vista como realizadores y nuestro vínculo como testigos y participantes de estos acontecimientos históricos representados generan ciertas discusiones, no solo en pro del tratamiento formal del corto, sino también de su tratamiento ético. Estas discusiones han pasado por dos temas que han sido claves en el cortometraje: la misoginia dentro de mi grupo de amigos y la banalización de asuntos como la muerte. Aquí encontramos un obstáculo importante que en nuestro caso se desarrolla como un conflicto en términos estéticos y éticos, claramente desde lo metaficticio, donde las cuestiones que hacen

evidentes nuestro proceso como realizadores y la realidad de nuestro mundo con el representado están atravesadas por nuestras posiciones políticas ante estas problemáticas y mi relación directa con este grupo de amigos. De alguna manera hemos intentado representar la problemática de la banalización de la muerte aprovechando su complejidad a través de la autorreferencialidad, haciendo evidente las relaciones entre lo performático y lo real, donde conviven puntos de vistas ambiguos sobre la muerte, su relato y nuestras complejas relaciones con el duelo ([Segundo corte de El Valle, 00:13:34](#)). En el caso de la misoginia, si bien se hace una representación donde se comparten distintas perspectivas sobre este tema de parte y parte ([Segundo corte de El Valle, 00:04:20](#)), y el cortometraje ofrece de manera evidente, a través de sus elementos cinematográficos, apuntes indirectos que señalan diferentes aristas en las discusiones, doy cuenta de un problema mucho más fuerte sobre la presencia femenina en nuestro grupo de amigos y por lo tanto en nuestro cortometraje, puesto que la participación de nuestras amigas termina siendo muy pobre en el cortometraje como consecuencia de un error o descuido propio.

Estos cuestionamientos estéticos y éticos tienen una presencia fuerte en el cine iraní de los noventa y su reflexión es también fundamental en cuanto va hacia los acontecimientos históricos y las personas afectadas. Aquí se entreteteje una búsqueda entre la realidad y la ficción que está demarcada por un cruce entre lo documental y lo ficcional como términos bastante convencionales usados en los análisis cinematográficos y la crítica. Lo documental funciona desde múltiples niveles: ofrece un documento sobre acontecimientos históricos para el contexto representado, da presencia a las personas implicadas en estos sucesos y pone en evidencia la presencia de la realización cinematográfica para estas personas y sus historias (Kiarostami A, 1994, 00:12:26). Cuando todo esto se hace difuso por la incidencia de la ficción y lo que significa representar algo, se hacen efectivos ciertos resultados interesantes:

los acontecimientos históricos toman un sentido más poético y pasan a ser interpretados de múltiples maneras para permitir otros panoramas que la simple realidad de un contexto no revelan, las personas pasan por una especie de catarsis que los encuentra con otras versiones de la verdad que sus personajes las hacen conscientes y la presencia del cine demuestra que las verdades pueden ser contadas desde diferentes perspectivas de la realidad y que por lo tanto se puede ir en contra de la verdad establecida por un contexto específico.



(Kiarostami A, 1994)

Esta necesidad de hibridar la ficción con lo documental se manifiesta sobre todo en *Close Up* (1990) para registrar y representar las intenciones de cada uno de las personas/personajes y darle un sentido a sus existencias desde lo poético en el filme y lo verdadero en las causas y las consecuencias de sus actos. La hibridación en esta película se hace más palpable al oscilar entre escenas documentales y escenas performáticas o ficcionales, relacionando por medio del montaje lo poético y lo verídico para así generar sentidos que nos permitan entender el porqué de lo preformado, de lo mentado, en cuanto a las segundas oportunidades y las otras realidades que permiten el cine con su puesta en escena (Kiarostami A, 1990, 00:32:05).



(Kiarostami A, 1990)

En *A través de los olivos* (1994) la línea de la ficción y el documental se hace más difusa cuando la simpleza en el registro y la eliminación de los artilugios en la maquinaria cinematográfica representan de manera más verídica la influencia de la realización audiovisual en el acontecer de las personas y sus vidas. Esta estética directa y simple logra transmitir cierto realismo dentro de un universo donde la representación cinematográfica, y por lo tanto el mundo de lo falseado, juegan un papel protagónico, produciendo cuestionamientos sobre la subjetividad y su presencia constante en la vida cotidiana (Kiarostami A, 1994, 00:37:49).



(Kiarostami A, 1994)

En *Un momento de inocencia* (1996) el cruce entre lo documental y lo ficcional lo indago en un momento muy pequeño y puntual de la película que habla del proceso creativo y el resultado de este. Este momento es representado por dos actores naturales jóvenes que se muestran como personas que quieren actuar pero que al mismo tiempo se representan como personajes que inmediatamente interpretan el acontecimiento que se les propone actuar, pasando de interactuar como jóvenes que han convivido en el plano de lo presente y lo cotidiano hacia el plano de lo recreado donde interpretan a otros amigos que existieron en un pasado ajeno a ellos de otro momento histórico distinto (Makhmalbaf M, 00:38:08). Aquí esta hibridación no sucede de manera tan evidente como la descrita para *Close-Up* (1990) y se presenta de una manera excesivamente fluida, quebrando los preconceptos que tenemos

estandarizados sobre la realidad y la ficción y dejando entrever que tanto en el mundo de lo cotidiano convive lo ficcional y la posibilidad de lo irreal, así como en la ficción se filtra el mundo de lo real y las verdades pueden resultar más verdaderas que en el acontecer histórico mismo.

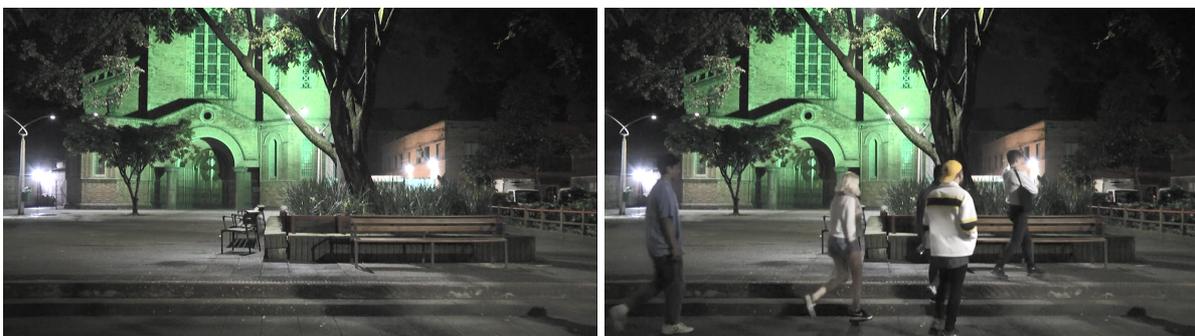


(Makhmalbaf M, 1996)

En *El Valle* esta discusión entre lo ficcional y lo documental se fue dando por añadidura. Si bien el proceso creativo descarta cualquier categoría sobre este choque de conceptos, sabemos que de algún modo nuestras herramientas de trabajo recurren a ciertas maneras que hemos aprendido en nuestro proceso de formación y que de alguna forma hacen parte de estas categorías que por algún momento parecieron tan definidas. Además, ciertas estrategias desde lo ficcional o lo real nos entregan resultados específicos que el cortometraje desea transmitir. El uso de un guion abierto en nuestro caso fracciona el tiempo histórico de los personas/personajes presentes en el corto, lo que da paso a un desarrollo más enfocado de cuestiones estéticas que tienen que ver con el ritmo de las conversaciones y los

planteamientos en la fotografía y el sonido definidos por el fluir de cada una de las puestas en escena en específico. En contraposición a esto, este tipo de guion también permite una apertura que deja existir libremente a las personas/personajes dentro de la puesta en escena permitiendo que convivan bajo sus propios términos y revelen lo que deseen mostrar de ellos mismos ([Anexo 14.1.: Escaleta V](#)).

También hay una pretensión desde la fotografía y el sonido hacia lo documental aprehendiendo el entorno desde el fuera de campo como una posibilidad en todo momento, comprendiendo el universo interno y externo de los personajes de manera orgánica, como uno solo, dando libertades autorreferenciales, tanto a la cámara como al micrófono, de capturar desde un punto de vista muy auto-consciente. Esta pretensión se pone en juego con la ejecución de una puesta en escena planeada y las decisiones que luego se toman en el montaje ya que se da paso al control y la intervención en este universo orgánico según los puntos de vistas de nosotros como realizadores y la historia que se quiere contar. Las razones de este juego suceden para dar la impresión de un contexto verídico que afecta a las personas/personajes, pero que también describe un entorno donde inciden y han incidido estas personas/personajes, desde su presencia performática o su convivir regular con el espacio ([Segundo corte de El Valle, 00:00:11](#)).



(Segundo corte de *El Valle*)

En un principio estas estrategias dentro de lo ficcionado y lo documentado hablan de un cine, que en el caso de Irán, usa la recreación de hechos a través del lenguaje cinematográfico como una especie de catarsis que enfrenta a los personajes y a los realizadores con otras perspectivas de su realidad, dando reencuentros y desencuentros con el contexto que los rodea y revelando apuntes mucho más valiosos y complejos sobre este cine, las personas que involucra y la sociedad iraní que los envuelve. En el caso de *El Valle* la reconstrucción de situaciones históricas para mi grupo de amigos y su encuentro con lo representado, lo performático o lo ficcionado, no da paso para esta catarsis característica del cine iraní de los noventa pero sí representa ciertas actitudes que constantemente están chocando con el entorno y con ellos mismos a pesar del paso del tiempo; las relaciones entre lo recreado y lo habitado juegan casi que un mismo rol para darle paso a resistencias y desencuentros propios de estos personajes con el mundo que los rodea. A través de la performance y la recreación consciente de estas actitudes se evidencia una constante tensión entre estos personajes y los espacios que habitan, afirmando la veracidad de estos desencuentros y por lo tanto revelando en lo performático una reafirmación en la existencia de este grupo de jóvenes, y por qué no, del mismo equipo realizador

## **12. Conclusiones**

Respecto a la resolución de los objetivos específicos propuestos desde el diseño de proyecto se debe tener en cuenta que tales propuestas fueron sólidas y siguen siendo así. Aunque en la redacción de tales objetivos no aparecía la relación entre lo audiovisual y lo temático de manera directa, a pesar de que de algún modo estuvo siempre presente en el trabajo y que de alguna manera se puede intuir a través del marco teórico y el estado del arte, esta cogió firmeza al ser redactada en los objetivos del proyecto de investigación-creación

final y el camino más particular que estos tomaron. Si bien estos objetivos los he considerado como sólidos, el acercamiento ahora es más específico sin dejar atrás la intención general que buscaban los que estaban escritos en el diseño de proyecto.

Debido al trabajo previo con investigaciones y cortometrajes que desarrollaron el concepto de metaficción, ya teníamos un recorrido por el estado del arte y el marco teórico de este objeto de investigación y por lo tanto ya identificábamos bien cómo se expresaban sus modos en el cine que analizamos. El primer objetivo planteado buscaba cuál era el modo metaficcional que se encontraba en el cine iraní de los noventa, pero el marco teórico y el estado del arte ya se adelantaba a esa pregunta y respondía cuál era ese modo y cuál era el que necesitaba el cortometraje *El Valle*. De esa manera decidimos abordar la autorreferencialidad, y un poco la autorreflexividad, para explorar esas complejidades del contexto iraní y cómo su cine las demarca con sutileza. A nuestro modo y en nuestro contexto, este asunto específico fue trabajado y discutido en cada una de las propuestas de preproducción y ejecutado según estas en la producción y el montaje. Siento que de alguna manera, debido a las características metafísicas y poco notorias de lo autorreferencial y al proceso de reescritura de la película en el montaje, este modo de la metaficción parece irse diluyendo aunque todavía se sostiene de su característica principal que es el punto de vista.

En el segundo objetivo específico del diseño del proyecto se planteaba una relación con lo autoetnográfico, que luego se convirtió en una relación muy similar y de cierto modo anti-autoral según el desarrollo del cortometraje, relacionada con el punto de vista de la película vinculado, desde lo metaficcional, con el punto de vista del equipo realizador. El objetivo siempre fue disponer una relación humana y por lo tanto política entre el cine y la realidad que representa, las personas que muestra. En ese sentido pude comprender cuáles eran las implicaciones éticas de la realización cinematográfica para Irán de los noventa y de

qué modo se expresaba mi posición política, puesta en discusión con mi equipo de realización y mis amigos/personajes, en esta obra que he realizado.

Con el tercer objetivo, que no cambió para nada y hablaba de las relaciones entre lo ficcional y lo documental en este cine, vimos cumplido el objetivo por medio de los procesos y no tanto de los resultados, o sea, fueron las metodologías dadas desde una perspectiva convencional de los dos conceptos las que nos ayudaron a comprender la flexibilidad en el proceso creativo para lograr ciertos resultados audiovisuales y lo caduca que está esta discusión sobre lo que está predeterminado como ficción o lo que está predeterminado como documental.

El cortometraje *El Valle* en este momento sigue su etapa de posproducción y hemos dado por culminada totalmente su etapa de pre-producción o producción, ya que no necesitamos recurrir a estas para dar por finalizado el trabajo. En este cortometraje encuentro plasmado las discusiones que se propusieron desde un principio según cada uno de los objetivos específicos que se hicieron conscientes en el proyecto, pero además puedo ver y entender cómo estos objetivos se van transformando según el organismo vivo que es la película y cada reescritura que pide en el montaje.

### 13. Bibliografía

- Abbas Kiarostami (Director) (1990) Close-up [Largometraje]
- Abbas Kiarostami (Director) (1994) A través de los olivos [Largometraje]
- Alonso Ruizpalacios (Director) (2014) Güeros [Largometraje]
- Ardila, C. (2009). Estudios de Literatura Colombiana [online] (25th ed., pp. 35-59). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4983/498355919003.pdf>
- Angulo, J.; Basutçu, M.; Elena, A.; Monleón, S.; Ortega, ML.; Plaza, CJ.; Quintana,

Àngel; Vidal, Núria. (1995). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. Recuperado de

[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40945/NOSFERATU\\_019\\_012.pdf?sequence=4](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40945/NOSFERATU_019_012.pdf?sequence=4)

● Bonilla, M. (2017, 30 de agosto). El cine iraní: mirar el mundo desde las entrañas de una teocracia. Arcadia. Recuperado de

<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/historia-del-cine-irani-y-cinco-directores-imperdibles/65455>

● Cousins, M. (Productor). (2011). Historia del Cine: Una Odisea [Serie de televisión].

Reino Unido: Hopscotch Films

● Danks, A. (2009). Fishing from the Same Stream: The New Iranian Cinema,

Close-Up and the “Film-on-film” Genre. Screening The Past. Recuperado de

<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/26/new-iranian-cinema.html>

● Escorel, E. (2005). A direção do olhar, en MOURÃO, M.D y LABAKI, A. (orgs). O cinema do real. São Paulo: Cosac & Naify

● James, D. (2011). Integrity After Metafiction. In: D. James, ed., Twentieth Century

Literature, 57th ed. [online] Carolina del Norte: Duke University Press, pp.492-515.

Disponibile en: <http://www.jstor.org/stable/41698763>

● James, H. (1934) The Art of The Novel: Critical Prefaces. London: Charles Scriber’s Son.

● John Cassavetes (Director) (1984) Love Streams [Largometraje]

● Lola Arias (Directora) (2018) Teatro de Guerra [Largometraje]

● Martínez, L. (2015, 23 de enero). El cine ante el espejo: Panorama del metacine iraní.

Ecós de Asia. Recuperado de

<http://revistacultural.ecosdeasia.com/el-cine-ante-el-espejo-panorama-del-metacine-irani/>

- Mata, E. M. (2014). La metaficción desde la literatura hacia el cine: una estrategia narrativa analizada en El ladrón de orquídeas. Tesis Lic. Est. Lit. Querétaro, Universidad

Autónoma de Querétaro, Fac. Len. y Lit.

(<http://ri.uaq.mx/bitstream/123456789/2370/1/RI000797.pdf>)

- Matz, J. (2001). Literary Impressionism and Modernist Aesthetics. 1ra ed.

Cambridge: Cambridge University Press.

- Michal Marczak (Director) (2016) All These Sleepless Nights [Largometraje]

- Michael M.J. Fischer. (2004). Mute Dreams, Blind Owls, and Dispersed

Knowledges: Persian Poesis in the Transnational Circuitry. Durham y Londres: Duke

University Press

- Mohsen Makhmalbaf (Director) (1996) Un momento de inocencia [Largometraje]

- Osorio, O. (Sin fecha). Del cine político a lo políticamente correcto. Cinéfangos.

Recuperado de

<http://cinefangos.net/index.php/cine-colombiano/articulos-y-ensayos/1382-el-cine-de-medell%C3%ADn-y-la-violencia.html><http://cinefangos.net/index.php/cine-colombiano/articulos-y-ensayos/41-del-cine-polco-a-lo-polcamente-correcto.html>

- Ruben Östlund (Director) (2011) Play [Largometraje]

- Scholes, R. (1970) Metafiction. The Iowa Review 1.4 : 100-115. [online].

Disponible en: <http://ir.uiowa.edu/iowareview/vol1/iss4/29>

- Sheibani, K. (2011) The Poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity and Film

After the Revolution. Londres: I.B.Tauris

- Tello Díaz, L. (2014). Transtextualidad y metaficción en el falso documental: el discurso autorreferencial en *The Unmaking of. Communication & Society* 27(4), 113-129.
- Urbina, N. (1992). La escritura en la obra de Ernesto Sabato: Autorreferencialidad y metaficción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, [online] 18(35), pp.135-145. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530600>

## **14. Anexos**

En este punto doy cuenta de los procesos, muchos de ellos metodológicos, para el desarrollo del proyecto de grado que busca el tratamiento formal del cortometraje *El Valle*. Todos estos procesos fueron archivados en una carpeta de Google Drive institucional de la Universidad de Antioquia, a la cual tenemos acceso con espacio infinito los estudiantes y egresados. Tal carpeta, llamada *El Valle*, pasa constantemente por un proceso de ordenamiento que seguirá siendo muy útil en esta etapa de posproducción. Diferentes subcarpetas las comparto a través de enlaces en los siguientes puntos de los anexos.

### **14.1. Guiones técnico y escaletas**

El guion abierto (escaleta) de *El Valle* pasó por cinco versiones como resultado de un proceso de modificaciones en la etapa de pre-producción, gracias a las discusiones entre el equipo realizador, los encuentros con los asesores, los ensayos actorales y de puesta en escena, la planeación estratégica y óptima de la producción. En el siguiente enlace que dirige a una carpeta de Google Drive, se pueden encontrar las cinco versiones de esta escaleta, algunos apuntes que señalan modificaciones por las que debe pasar el guión, varios ejercicios de base relacionados con la construcción de personajes o el desarrollo de la trama, una

versión del guión técnico muy primitiva y una versión definitiva de este guión técnico con un storyline dentro de este.

[Carpeta de Google Drive con las distintas versiones de guiones por las que pasó el cortometraje](#)

## 14.2. Producción

Para un buen proceder que llevará a la realización del cortometraje *El Valle*, nuestro equipo realizador tuvo que pasar por una etapa de pre-producción y producción con metodologías convencionales para las realizaciones de bajo presupuesto propuestas por los dos asesores. En este enlace que dirige a una carpeta de Google Drive, se evidencian documentos que buscaban el orden para estas etapas: cronogramas, presupuestos, bases de datos, cartas de permisos, facturas, desgloses, contratos. También, esta carpeta contiene otros apuntes que evidencian un proceso que pasó por encuentros y reuniones de equipo, un trabajo bastante exhaustivo desde la asistencia de dirección y la producción y todo un desarrollo de pre-producción juicioso que dio paso a una producción adecuada.

[Carpeta de Google Drive con los documentos que organizaron el proceso de producción del cortometraje](#)

Entre las evidencias de este proceso se encuentran también algunas fotos de scouting de locaciones:



(Scouting: Finca)



(Scouting: Parque de El Poblado)



(Scouting: Parque infantil)



(Scouting: Parque de la bailarina)

### 14.3. Ensayos actorales y de puesta en escena

Tal vez el núcleo metodológico de este proyecto de investigación-creación estuvo presente en los ensayos actorales y de puesta en escena, dónde se desarrolló, según las discusiones previas que venían de los análisis a las películas y referentes que investigamos, toda una

búsqueda técnica, estética y conceptual que pusiera en juego la argumentación sobre los tratamientos formales analizados y el requerido para el cortometraje. En este enlace que dirige a una carpeta de Google Drive se encuentran varias carpetas numeradas según un orden cronológico que evidencian un trabajo y una evolución en la narrativa audiovisual que pedía el cortometraje *El Valle* con el paso del tiempo.

[Carpeta de Google Drive con los diferentes archivos que dan prueba audiovisual de los ensayos actorales y de puesta en escena para el cortometraje](#)

Aquí, algunos fotogramas que evidencian esta metodología a través de ensayos actorales y de puesta en escena:



(Primer ensayo: En este ensayo se hace una exploración al fluir de la conversación con el micrófono del celular. Se hacen unos primeros intentos con el zoom usando una sola cámara DSLR sin trípode. También se explora el espacio del parque del Poblado como nuestro primer referente de locación y nuestro lugar habitual de encuentro)



(Segundo ensayo: En este ensayo se ejecuta la cámara DSLR sobre trípode. El ensayo se hace

al lado de la UVA Sin Fronteras y no es más que una búsqueda por la interacción entre el personaje “nea” y el grupo de jóvenes protagonistas. También se hace una exploración a los movimientos de cámara sobre trípode y el zoom. En este ensayo se usa micrófono de solapa y micrófonos de celulares)



(Tercer ensayo: Se hace una exploración con los personajes definitivos para la escena en el parque del Poblado. Se usan dos cámaras DSLR, una de estas sobre trípode. Se usa también micrófono de solapa y de celulares. En este ensayo se busca principalmente la relación entre lo performático y lo real de las conversaciones)



(Cuarto ensayo: En este ensayo se analiza el trabajo actoral con un número grande de personas y el fluir de sus conversaciones. Se graba con cámaras para televisión prestadas por la universidad, que serían las que se usaron posteriormente para la producción del cortometraje. Aquí también desarrolla el trabajo de la cámara autoconsciente con sus movimientos anticipados. Se trabaja también con microfono boom en los dos grupos de personas grabados)



(Quinto ensayo: Se explora por primera vez un espacio nuevo para nosotros que se convertiría en locación definitiva para la tercera escena, desarrollada en una plaza de vicio. Se vuelve a trabajar con las cámaras para televisión de la universidad y con micrófonos boom. En este ensayo, principalmente, se buscó el acoplamiento de todos los departamentos artísticos de la producción con las necesidades estéticas y técnicas del cortometraje)



(Sexto ensayo: Este ensayo se desarrolló en el estudio de televisión de la Universidad de Antioquia ya que se buscaba un entorno controlado para la exploración técnica y estética del sonido. Se usaron varios micrófonos de solapa y micrófonos boom. En este ensayo también se trabajó con las actrices que harían parte del cortometraje a través de unos ejercicios bastante estandarizados para actores en todo el mundo. Aquí los movimientos de cámara dieron unos detalles muy importantes sobre el trabajo a dos cámaras, los paneos y el zoom)



(Séptimo ensayo: Este ensayo se trabajó en la locación que sería definitiva para la primera escena del cortometraje *El Valle*, debido a que la del parque del Poblado estaba pasando por arreglos. Aquí se vieron varios obstáculos respecto al uso narrativo de la luz, el montaje a dos cámaras y el enfoque. Se hizo una exploración del lugar para tener en cuenta los elementos que hacían parte de la locación: las luces de las tiendas, la luz de la iglesia, el pasar de los carros, etc.)



(Octavo ensayo: Este ensayo, muy cerca al día de rodaje, se hizo con la intención de mejorar esos movimientos sobre trípode y de zoom que requerían más precisión técnica. También se hace una exploración de la locación que antes no estaba disponible debido a arreglos. Se buscaba también el trabajo de una coreografía entre los personajes y la cámara que constantemente se movía)

#### 14.4. Cortes

En este enlace a una carpeta de Google Drive se pone en evidencia el trabajo de post-producción por el que está pasando el cortometraje *El Valle*. Aquí se muestran todos los cambios estructurales, retoques, trabajos sonoros y de imagen, que el cortometraje va requiriendo según se reescribe.

[Carpeta de Google Drive con los distintos cortes por los que está pasando el cortometraje en su etapa de post-producción](#)