



Caminito Adentro: Preproducción, producción y postproducción de un producto cinematográfico en el ámbito académico de la Universidad de Cartagena.

Cristian De Voz

Amilkar Freyle

Jorge Puello

Jaure Solano

Universidad de Cartagena

Facultad de ciencias sociales y educación

X semestre de comunicación social

Cartagena – Colombia

2014

AGRADECIMIENTOS

No está demás dedicar estas líneas a todas aquellas personas que con la mejor disposición y sin el ánimo de recibir nada a cambio, nos brindaron su ayuda para la realización de este proyecto. En especial al señor Francisco “Pacho” Caro, quien no conforme con ser actor, sirvió de motor de impulso y estuvo presente en la orientación, el seguimiento y la culminación de dicho producto.

Además, queremos hacer un especial reconocimiento a nuestro tutor Gabriel Fernández, por la supervisión y por la atención brindada a lo largo de todo el proceso de Caminito Adentro. A Jason Vital y John Narváez por estar presentes en la creación y evolución de la historia, y no olvidamos aquellas personas como Cristian Flórez, quien nos ayudó con la consecución de la principal locación, a Julián Monroy y Rafael Bossio por la incondicionalidad al momento de transportarnos, y a Nydia Becerra y Sady Caro por la alimentación durante las tres etapas de realización.

A todos ellos muchas gracias.

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Planteamiento del problema.....	6
3. Pregunta problema.....	10
4. Justificación.....	11
5. Objetivo general.....	12
6. Objetivo específico.....	13
7. Marco teórico.....	14
7.1. Estructura – Género.....	15
7.2. Diseño Clásico.....	18
7.3. Antiestructura.....	20
7.4. Minimalista.....	22
7.5. Estética a nivel de escritura de guión y de imagen.....	25
7.5.1. Planimetría.....	26
7.5.2. Road Movie.....	28
7.5.3. Antecedentes.....	32
7.5.3.1. Antecedentes cinematográficos en Colombia.....	32
7.5.3.2. Antecedentes cinematográficos en Iberoamérica.....	36
8. Metodología.....	38
9. Análisis de resultados.....	39
9.1. Preproducción.....	39
9.1.1. Proceso de guión (creación y modificaciones).....	39

9.1.2. Consecución de locaciones.....	42
9.2. Producción.....	49
9.2.1. Apuntes semánticos sobre la narración fílmica en producción.....	54
9.3. Postproducción.....	56
9.3.1. Montaje.....	56
9.3.2. Colorización.....	57
9.3.3. Musicalización.....	58
10. Conclusiones.....	60
11. Anexos.....	63
11.1. Escaleta.....	63
11.2. Presupuesto.....	67
11.3. Plan de rodaje.....	68
12. Bibliografía.....	69

1. INTRODUCCIÓN

Para nuestro proyecto de tesis, nos inclinamos por un cortometraje titulado “Caminito Adentro”. Que está basado en la adaptación libre de un chiste del humorista cartagenero Edelberto “Cuchilla” Gélez. Debido a que el tema de investigación, aborda conceptos del cine y sus dinámicas, vemos pertinente valernos como plataforma de presentación su método y su tono de lenguaje.

Trabajaremos un producto de ficción con toda la fuerza estética y narrativa que caracteriza a este género cinematográfico. Los argumentos teóricos encontrados y discutidos a lo largo de la investigación, jugarán un papel preponderante en la cohesión y sintaxis de los componentes filmicos que conformarán el producto.

A lo largo del proyecto se describirán cada uno de los componentes de planeación y ejecución de Caminito Adentro. Comenzando por el desarrollo creativo y su evolución y desembocando en la materialización de la obra, correspondiente a las etapas de preproducción, producción y postproducción del cortometraje.

Con esta investigación, pretendemos señalar cada una de las tensiones y obstáculos a los que se encuentran sometidos aquellos estudiantes interesados en la producción audiovisual y cinematográfica dentro del ámbito universitario, y la vez, servir como punta de lanza y motivación para próximas generaciones interesadas en este arte.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

*“El escritor necesita una pluma,
el pintor un pincel, el cineasta todo un ejército”*

Orson Welles.

La producción cinematográfica comprende muchos elementos, tanto teóricos como prácticos. La consecución de estos elementos obedece a un proceso arduo de investigación, ensayo y error y altas dosis de ingenio. En Cartagena, la producción de cine está limitada a servir de escenario estéril de proyectos del interior del país o extranjeros, que, por razones de desconocimiento del contexto no representan en lo más mínimo las historias y coyunturas de nuestra ciudad.

Estas producciones importan toda suerte de artefactos técnicos y material humano cualificado, para llevar a cabo sus pretensiones cinematográficas. Es muy complicado que una ciudad que no cuenta su historia con sus actores culturales, dolientes y pensantes, pueda tener una memoria fílmica que sirva de material de consulta en tiempos posteriores. Porque el cine en su hilar más delgado es eso: historia social y cultural.

Si se hace un sondeo de quiénes producen cine en Cartagena, los resultados serían alarmantes, ya que siendo la sede del festival más importante de cine en Latinoamérica, a nivel de pergaminos, historia y calidad de su propuesta como el FICCI, nos encontramos con un escenario desolado de realizadores cinematográficos. El arsenal es muy pobre, y las iniciativas por hacer audiovisuales, son escaramuzas individuales que no hacen parte de procesos colectivos académicos ni artísticos, que se tracen la meta de reflexionar a través del cine la ciudad y sus dinámicas.

En Cartagena la oferta académica para estudiar cine es nula. Y aunque cineastas de la talla de Kubrick y Tarantino, no hayan pasado por escuelas de cine formales, esto no anula la importancia de contar con un programa de cine que forme realizadores integrales, que atiendan cada una de las fases de preproducción, producción y postproducción.

Las universidades no cuentan con un programa de cine, siendo lo más cercano a esto, programas de Producción Audiovisual en la Universidad de Bellas Artes y Universidad Jorge Tadeo Lozano. Por su parte, las universidades Tecnológica de Bolívar y Universidad de Cartagena, ofrecen un programa de comunicación social que están muy lejos del enfoque audiovisual.

Los realizadores cinematográficos que están en la ciudad, son venidos desde disciplinas afines como la fotografía, (que tampoco cuenta con una escuela local), la comunicación social o hasta arquitectura o el diseño gráfico; o de espacios que aparentan ser lejanos como la filosofía o la literatura. Estas personas son movidas por estímulos personales y artísticos. A su vez cuentan con recursos económicos propios, con los que costean sus producciones audiovisuales, lo que interfiere en la periodicidad y concreción de un estilo y aspecto cinematográfico único y comedido.

Uno de los estamentos que está llamado desde su pensamiento y estructura, a reflexionar la ciudad y sus componentes es la universidad, independiente del carácter público o privado que esta pueda tener. Desde la universidad deben desprenderse los argumentos para producir cine que nos interroge como sociedad, y nos plantee distintas variables para reconocernos a través de una pantalla.

Teniendo en cuenta los argumentos de la ausencia de producción de cine sistemática, de la no presencia de políticas de impulso desde la academia y los pocos recursos económicos que circulan nuestro medio social y cultural, se asoman interrogantes que nos ayudan a comprender qué pasa en esta relación de cine y universidad, de cine y ciudad y cine y colectividad.

Nos preguntamos por el proceso de hacer cine, que no es más que ejecutar a cabalidad la preproducción (con sus fases de escritura de guion, de consecución de locaciones, de planeación de fotografía), producción y posproducción.

Para la realización de nuestra pieza cinematográfica, nos enfrentamos a las dificultades propias de producción, las cuales se manifiestan principalmente en factores económicos. El cine tiene unos costos de realización muy altos, por las múltiples áreas que este mismo abarca. La escritura de guión, la consecución de locaciones, el alquiler de cámaras y luces, son apenas una parte de lo que se necesita para realizar cualquier pieza cinematográfica con un nivel de calidad promedio. Por nuestra parte, la obtención de cada uno de los elementos mencionados, representa una inversión que muchas veces no podemos costear.

Junto a esto, los recursos teóricos (lenguaje cinematográfico, sintaxis, planimetría) y prácticos (operación de cámara, montaje), tampoco están a nuestra disposición. Nuestro centro formador académico, que no es otro que la Universidad de Cartagena, no ofrece las herramientas idóneas para forjar un criterio artístico y estético, que se vea reflejado en productos con calidad argumentativa y narrativa. La dirección dramática también es otro componente que debemos tener en cuenta en la ecuación de producir cine, ya que sin esta, uno de los eslabones principales queda desconectado, generando inconexiones actorales notorias en la pantalla.

En el ámbito cinematográfico la distribución es tan importante como la realización. Tener los medios necesarios para dar a conocer nuestro producto, es una situación que nos preocupa, ya que los canales de difusión están estrechamente ligados a grandes poderes económicos y políticos.

Una solución que vemos pertinente es la utilización de canales alternativos, como la explosión de las redes sociales, tales como Facebook, Youtube, Vimeo, aprovechando su alta audiencia en todos los sectores sociales. Los festivales también pueden ser utilizados como plataforma de lanzamiento de nuestro trabajo.

3. PREGUNTA PROBLEMA

¿En qué consiste la preproducción, producción y postproducción de una pieza cinematográfica en el ámbito académico de la Universidad de Cartagena, a la luz de la teoría cinematográfica de Robert McKee?

4. JUSTIFICACIÓN

Encontramos la necesidad de nuestra investigación, en la premura por conocer más a profundidad el estado real de la producción cinematográfica en la ciudad de Cartagena, incluyendo en los análisis los diversos tópicos que reposan y dinamizan la actividad de producción audiovisual de nuestra ciudad.

Dentro de esta multiplicidad de variables, tendremos en cuenta el papel que ha jugado la universidad en estos aspectos. Conocer la relación de la universidad con los medios cinematográficos, es muy importante para nosotros, por lo tanto, este trabajo será un documento necesario, para las distintas facciones que están inmersas en acciones relacionadas con el funcionamiento del cine.

5. OBJETIVO GENERAL

Describir en qué consiste la preproducción, producción y postproducción de una pieza cinematográfica en el ámbito académico de la Universidad de Cartagena.

6. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir el proceso de la preproducción de un producto cinematográfico en el ámbito académico de la Universidad de Cartagena.
- Establecer las tensiones que se dan en el proceso de producción de un producto cinematográfico en el ámbito académico de la Universidad de Cartagena.
- Determinar los procesos que implica la posproducción de un producto cinematográfico en ámbito académico de la universidad de Cartagena.

7. MARCO TEÓRICO

La argumentación teórica de nuestro trabajo audiovisual la centraremos en tres grandes campos de acción. El primer ítem que abordaremos será el de la **Estructura – Género** (tipo de guion o de película) lo que nos permitirá crear un campo abonado para el cimiento y posterior crecimiento de nuestra pretensión artística y comunicativa.

El segundo ítem es el de **Estética** a nivel de escritura de guion y de fotografía. A partir de allí, explicaremos los parámetros de lenguaje, narración y técnica que utilizaremos en las distintas fases de nuestro proceso creativo, además, servirá para ubicarnos en corrientes preestablecidas, de las cuales tomaremos puntualmente elementos que creemos pertinentes para el enriquecimiento narrativo y visual de nuestra pieza cinematográfica.

El tercer elemento, es la enumeración de **antecedentes cinematográficos** hechos en Colombia y América Latina, que trabajen bajo los preceptos estéticos y narrativos, que a su vez, nos servirán de espejo en nuestro trabajo audiovisual.

7.1. Estructura – Género

Para hablar de la estructura cinematográfica, lo haremos desde la óptica del texto *El guion: Sustancia, estructura y principio de la escritura de guiones* de Robert McKee. Empecemos por conocer el término y el significado de estructura, según el citado texto: “la estructura es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo”.

En ese concepto McKee nos advierte claramente que la estructura narrativa cinematográfica, está constituida por un sin número de elementos y formas, que según las características y pretensiones de las mismas, el sentido cinematográfico, entendido como hermenéutica, puede tomar rumbos inagotables, desprendiendo situaciones y actos, que juntos, armónicamente conforman las aristas de una historia. Cuando McKee habla de una “selección de acontecimientos” nos ubica en el terreno de las decisiones, y que por lo tanto el cine está compuesto principalmente de la visión de sus autores, sus contextos, prioridades sociales y estéticas, de su cosmovisión y elementos de valor.

Los contextos reales en los que se pueda desarrollar cualquier estructura cinematográfica, terminan siendo determinantes en la inclusión o supresión de variables y componentes técnicos y argumentales. Esto se traduce en una historia plasmada en lugares determinados, en tiempos determinados, en un ritmo y cadencia determinados.

Algo muy importante en el concepto que arroja Mc Kee es la intención de que toda estructura cinematográfica, debe estar hecha de tal manera que “*produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo*”. Partiendo de ese postulado podemos inferir que toda estructura cinematográfica, debe estar estrechamente ligada a nociones de realidad, a composiciones que tomen la apariencia y connotación de elementos fácticos, aunque la dinámica e historia misma del relato estén andando los terrenos de la ficción.

La ficción cinematográfica, no es más que un sistema de realidades segmentadas, micro mundos que conectados funcionan cinéticamente como un todo real, como una síntesis alegórica de algo que se quiere contar a través de imágenes y sonidos.

El cine en sí se concibe desde el precepto de armar realidades. Se trata de poner en función de una historia: personajes, situaciones, conflictos y armonías. Todo esto amalgamado bajo la estela de una narrativa alimentada por la colisión audiovisual.

Es un lenguaje que se apropia de muchos otros lenguajes artísticos, y que cada uno en su inmensa individualidad aporta notas de personalidad y carácter. El cine es un acto complejo de composición y descomposición. De encuentros y desencuentros. La estructura cinematográfica está en función de sostener la sensación de realidad, brindando toda suerte de parámetros para conseguirlo.

Volviendo al texto de Mc Kee nos encontramos con una propuesta de formas de estructuras cinematográficas, lo que él llama *El triángulo narrativo*.

Diseño Clásico

Arquitrama



Minimalismo

Antiestructura

Mininitrama

Antitrama

En el triángulo narrativo de McKee encontramos de forma sucinta y específica los tres tipos de estructuras cinematográficas: Diseño Clásico (arquitrama), Minimalista (minitrama), Antiestructura (antitrama).

7.2. Diseño clásico:

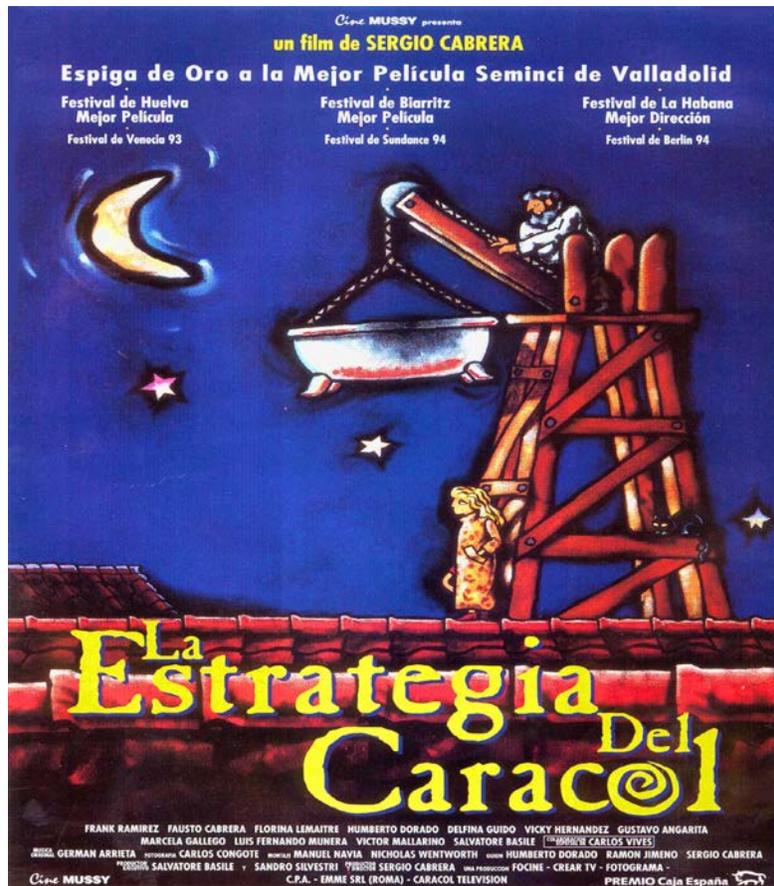
El diseño clásico corresponde a una estructura lógica atendiendo a las costumbres narrativas convencionales. Es una estructura que se compone de temporalidad continua y consecuente, donde los actos ocurridos durante esta, son concebidos a través de causalidad.

Toda reacción es producto de una acción anterior. Este tipo de estructura clásica es sin lugar a dudas el más utilizado a nivel histórico. Es una afirmación peligrosa, por lo fundamental que resulta, pero constatable fácilmente si pensamos en que la mayoría del cine producido hasta el momento, principalmente el realizado por las grandes productoras del cine mundial, responde a este tipo de estructura.

Los elementos señalados por McKee en su esquema son: causalidad, final cerrado, tiempo lineal, conflicto externo, un protagonista, realidad coherente, protagonista activo. Es el coctel equilibrado para alcanzar una narración sólida y robusta desde la óptica clásica, respetando las acepciones temporales y los múltiples contextos culturales. Es una especie de convención tácita que se logró a través del ensayo y error, proceso que previamente lo realizó la literatura en su dimensión, y que de manera sistemática el cine ha importado, verificando fortalezas y suprimiendo o limitando las debilidades.

Dentro de este tipo de estructuras encontramos la mayor concentración de producciones en la historia, debido a que es el género que adoptaron las grandes productoras tanto en América como en Europa, por lo que resulta fácil mencionar algunos antecedentes referentes a dicho diseño cinematográfico.

Películas como: Kalibre 35 de Raúl García, Satanás de Andy Baíz, Perder es cuestión de método de Sergio Cabrera, La vendedora de rosas de Víctor Gaviria y Bluff de Felipe Martínez, entre otras, son ejemplos de como se ha aplicado el diseño clásico del guion en la cinematografía colombiana.



La Estrategia Del Caracol. Que narra la historia de un grupo de vecinos de un barrio pobre de Bogotá, que luchan para tratar de evitar el derribo de la casa donde viven, la cual es propiedad de un millonario sin escrúpulos. Aunque su lucha contra la especulación y la corrupción parece perdida de antemano, ponen en práctica una original estrategia ideada por Don Jacinto, un viejo anarquista español.

7.3. Antiestructura:

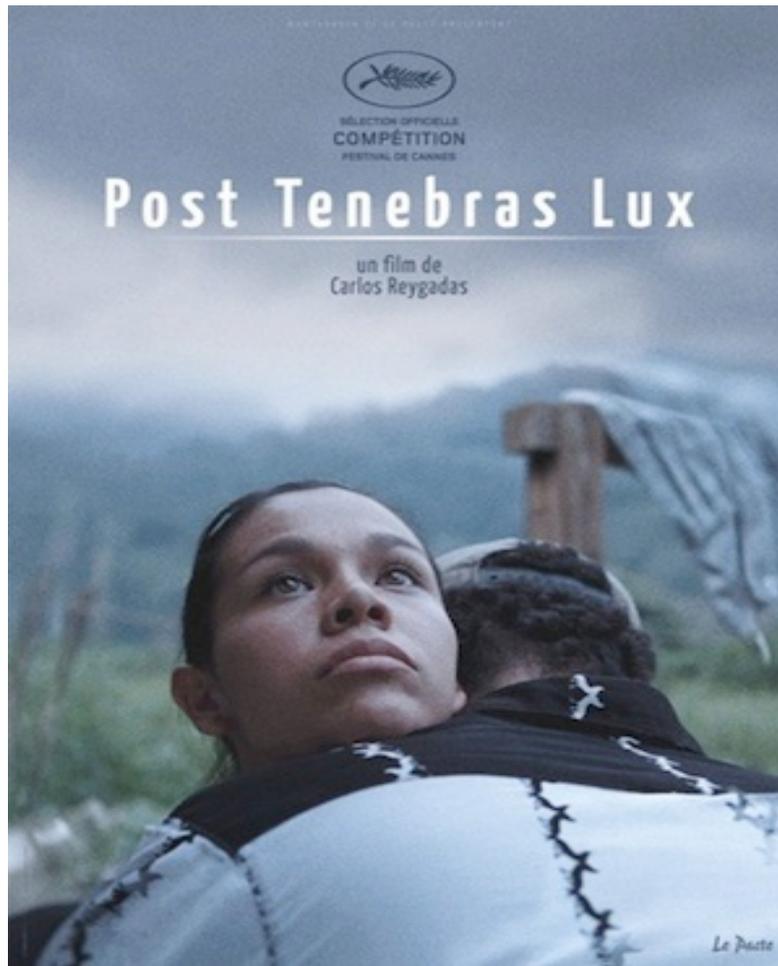
La antiestructura o la antitrama, podemos ubicarla justo en la acera de enfrente del diseño clásico. En cierta medida son antagónicos. Mientras que el diseño clásico maneja temporalidades continuas y consecuentes, la antitrama prefiere saltarse este esquema y convertir su narración en hechos aislados entre sí, sin aparente cohesión narrativa y rítmica.

Es una estructura que responde más a las percepciones de sus realizadores, a sus búsquedas internas, a su propia estructura y parámetro. Este tipo de formas no pretenden una comprensión global de las cosas, ni un entendimiento ampliamente colectivo y mucho menos entrar en el sumario de los clasicismos. En cierta medida la antitrama es siempre nueva, ya que uno de sus principales objetivos tanto narrativos como artísticos es lograr una transgresión a varios niveles. Son intentos de encontrar nuevas formas de expresión, de crear nuevos imaginarios.

Los elementos que componen el esquema de McKee son: casualidad, tiempo no lineal y realidades incoherentes. Con esos tres elementos podemos entender de manera contundente de qué se trata la estructura de la antitrama. No es necesario agregar mucho más, porque resume en esas tres variantes lo que propone una película con esas características.

Este tipo de estructura es la antítesis del diseño clásico. La producción de este tipo de películas, se asocia por lo general a un cine desprendido de las grandes productoras. El número de películas realizadas con dicha estructura es considerablemente inferior a las realizadas con diseño clásico.

Entre algunos ejemplos podemos encontrar: Bogotá 2016 de Pablo Mora, Ricardo Guerra, Jaime Sánchez y Alexandro Basile. Agarrando pueblo de Luis Ospina, El discreto encanto de la burguesía de Luis Buñuel y Memorias del calavera de Rubén Mendoza.



Post Tenebras Lux, es un ejemplo claro del diseño Antitrama y cuenta la historia de Juan, un joven mexicano, que se traslada de la ciudad al campo en compañía de su familia. Allí se van a encontrar con un mundo completamente distinto al que están acostumbrados, un mundo con el que van a chocar sin remedio. Juan se pregunta si la ciudad y el campo son escenarios complementarios o si, como parece, en realidad luchan inconscientemente por eliminarse el uno al otro.

7.4. Minimalista.

La estructura minimalista apunta a armar conflictos internos, tensiones mostradas de tal manera que el público las percibe más por sensaciones que por imágenes concretas. Las cosas en el minimalismo muchas veces se intuyen, más de lo que se ven. La singularidad en los personajes se abre, y se comparte con varios individuos de manera coral.

Para entender mejor este tipo de estructura, es necesario esclarecer lo que abarca en sí el término minimalismo. Según la Real Academia Española (RAE), la palabra "minimalismo", es un facsímil del término inglés "minimal art" y se define como: Corriente artística que utiliza elementos mínimos y básicos, como colores puros, formas geométricas simples, tejidos naturales, lenguaje sencillo, etc.

No obstante, oficialmente la definición de este término no existe, podríamos decir entonces, que dicha definición es producto de la “*Blogosfera*” (enlaces, comentarios y referencias provenientes de un sistema virtual).

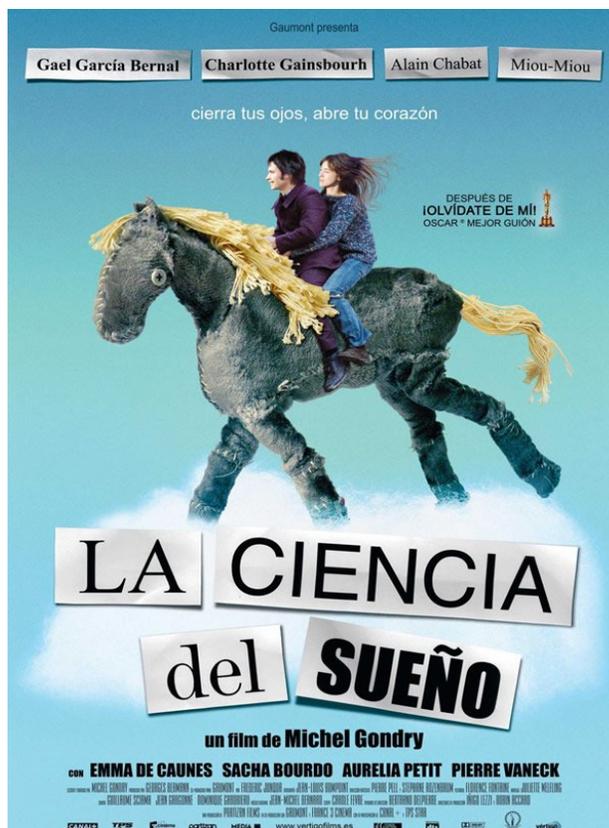
Por su parte, la definición que da el diccionario de María Moliner es prácticamente idéntica:

1. Corriente artística, esencialmente pictórica y escultórica, aparecida en EEUU hacia los años sesenta, que emplea elementos muy básicos, como formas geométricas simples y colores puros.
2. Por extensión, cualquier forma de expresión artística que reduce al mínimo los elementos utilizados.

En el texto *Estrategias de guion cinematográfico* de Antonio Sánchez-Escalonilla encontramos una referencia muy importante a este tipo de estructura. El autor español hace un análisis de lo expuesto por McKee cuando dice que la estructura minimalista no es más que un tipo de acción llevada a cabo por varios personajes construida sobre conflictos internos donde los protagonistas son pasivos y los finales quedan abiertos.

La minitrama, a menudo deja los finales abiertos. La mayoría de las preguntas planteadas por el narrador son respondidas. Pero una o dos cuestiones quedan sin resolver cuando la película termina, y se deja entonces que la audiencia supla. Casi toda la emoción evocada en el filme será satisfecha, pero un residuo emocional queda para la audiencia. Si bien una minitrama puede terminar con un interrogante racional y sentimental, (final abierto) no significa que la película acabe en la mitad, dejando todo al aire. (Sánchez, 2001, p. 171)

Referentes a este tipo de estructura podemos mencionar ejemplos como *Tierra en la lengua* de Rubén Mendoza, *El vuelco del cangrejo* de Oscar Ruiz Navia, *La Sirga* de William Vega, *Cazando luciérnagas* de Roberto Flores y *La sombra del caminante* de Ciro Guerra.



Dentro del ámbito de la estructura minimalista, podemos mencionar la obra del director francés Michael Gondry *“La Ciencia Del Sueño”*, que cuenta la historia de Stephane, un joven diseñador mexicano tímido e introvertido, es hasta tal punto cautivo de sus propios sueños que a duras penas controla su imaginación, que amenaza con imponerse al mundo real. Su madre, que es francesa, le ofrece un trabajo y lo convence para que vuelva a París. Su decepción es grande cuando comprueba que se trata de un trabajo rutinario en una pequeña oficina que comparte con tres singulares compañeros, en especial el excéntrico Guy. Sin embargo, la decepción desaparece cuando conoce a su vecina Stephanie y a su amiga Zoe.

7.5. Estética a nivel de escritura de guion y de imagen.

En su naturalidad, el cine se compone de diversas vertientes narrativas y formales. Una película nunca responde a un solo tipo de visión o concepción. Al contrario, el cine es un espacio donde se canalizan toda una serie de estéticas y estructuras visuales que encuentran su origen en una pluralidad disciplinaria.

Según el texto *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje* de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie & Marc Vernet, el cine es:

Susceptible de enfoques muy diversos; no puede hablarse de una teoría del cine, por el contrario, de teorías de cine correspondientes a cada uno de estos enfoques. Uno de ellos responde a un punto de vista estético: La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. La estética del cine es, pues, el estudio de cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo “bello” y, por consiguiente, del gusto del placer tanto del espectador como del teórico. Depende de la estética general, disciplina filosófica que concierne al conjunto de las artes. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005, p. 183)

Al igual que la fotografía y la pintura, el cine se compone por múltiples parámetros estéticos, cuyo objetivo es captar la atención de los receptores y provocar emociones y sentimientos determinados. Cuando hablamos de figuras geométricas nos referimos a los puntos, a las líneas y a las zonas áureas o proporciones, que intencionalmente organizadas componen los elementos del plano.

7.5.1. Planimetría

El plano es la partícula más pequeña del quehacer cinematográfico, tanto en su parte narrativa como estética. A partir del plano comienza la cadena de sucesos propios de un arte ecléctico como lo es el cine. El plano es equivalente a la palabra en el lenguaje verbal articulado.

Sencillamente hace referencia a una determinada fracción de la película captada por la cámara entre el comienzo y el final de una toma. Sin embargo, desde el punto de vista práctico y creativo, el plano es la construcción de la imagen o la manipulación de los tiempos, ángulos, tamaños, encuadres, movimientos y espacios.

Con el correr de los años, se han establecido una serie de planos, como el conjunto básico para trabajar en una película. Según sea la necesidad y el enfoque de la película, estos planos pueden variar en frecuencia e intensidad. A continuación, mencionaremos cada uno de estos planos y una breve explicación que ayuden a dilucidar su forma y utilidad.

Gran Plano General

Se conoce también como plano master. Es un plano muy amplio, que muestra la escena prácticamente en forma panorámica. Utilizado principalmente para crear contexto y carácter paisajístico.

Plano General

Es el plano utilizado para contextualizar una escena. Es un plano amplio, sin llegar a ser un gran plano general; logra mostrar todos los elementos de una escenografía.

Plano americano

Es el plano por excelencia de las películas western, o del lejano oeste de los Estados Unidos. Este plano se realizó para mostrar el armamento que llevaban los vaqueros al costado de sus piernas, justo hasta debajo de las rodillas.

Plano medio

El plano medio enmarca desde la cabeza hasta el ombligo. Es el plano ideal para registrar las conversaciones. Aunque se utiliza principalmente para esto, también la identificación de interiores se realiza muy a menudo con este tipo de plano.

Primer plano

Es el plano que encierra el rostro de un personaje o enfoca algún elemento en específico de la escena. Se utiliza principalmente para reconocer a cada uno de los personajes. Es uno de los planos más importantes para el cine intimista, donde los personajes tengan mayor preponderancia que el espacio que los acoge.

Primer Primerísimo Plano o Plano Detalle.

Con este plano se consigue resaltar detalles que a simple vista no se aprecian y que resultan determinantes para dar señales más específicas de lo que se quiere transmitir.

7.5.2. El Road Movie.

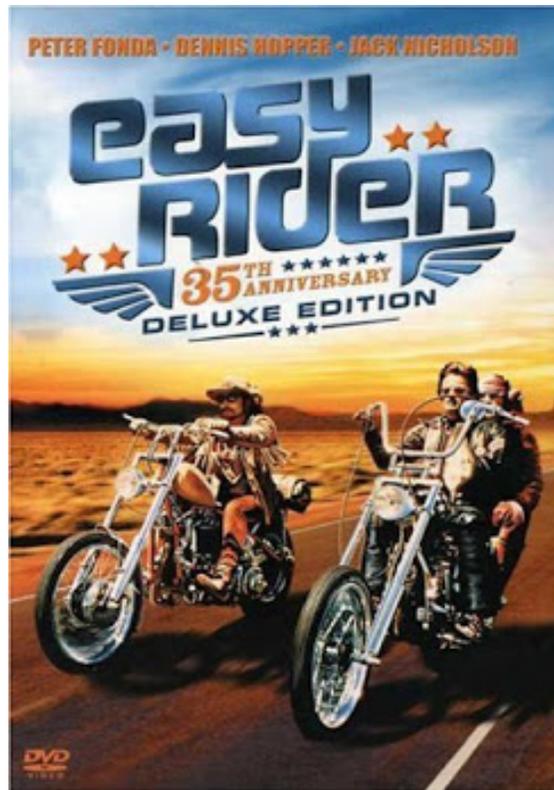
El road movie es uno de los géneros cinematográficos más importantes del cine norteamericano. Comenzó a consolidarse como un género “independiente” a mediados de los años sesenta y se caracteriza por desarrollar su historia a lo largo de un viaje, por esta razón es que este tipo de filmes también son conocidos como películas de carretera.

Según el texto de Jaime Correa, *El Road Movie: Elementos para la definición de un género cinematográfico*.

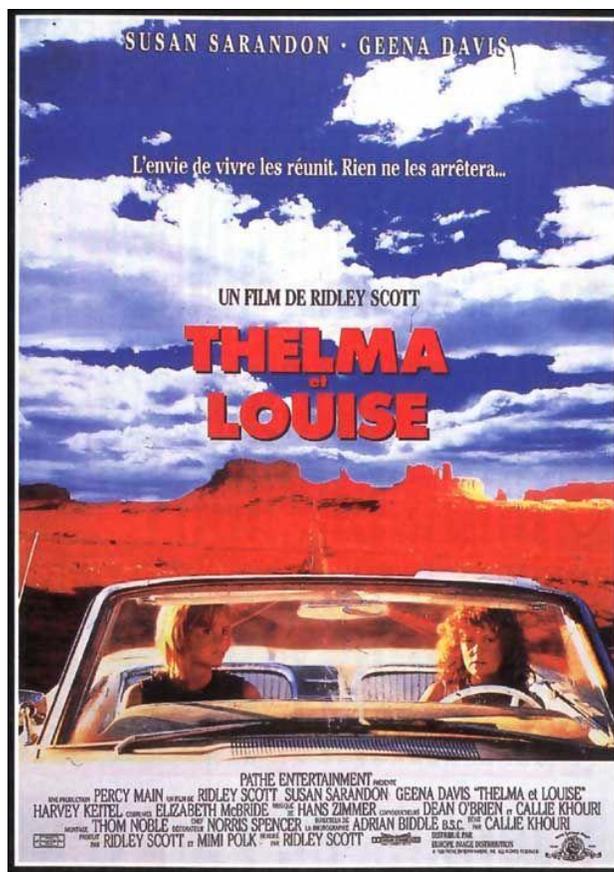
Un road movie tiene como eje central un relato de búsqueda que es también un relato de carretera. Se caracteriza entonces por la presencia de héroes viajeros o nómadas (usualmente una pareja y a veces un grupo de héroes), personajes jóvenes y marginales cuyo malestar social los convierte a menudo en verdaderos parias. (Correa, 2006, p.272)

Por su parte, José Luis Sánchez Noriega, (2009) historiador y crítico cinematográfico español, dice que película de carretera es la que “narra la historia de uno o más personajes que realizan un viaje sin destino fijo o con elementos imprevistos, a través de espacios físicos y humanos muy diferentes”. (p.37).

No obstante, el hecho de que se desarrolle en carretera no quiere decir que sea lo más relevante, pues en este tipo de películas lo más importante es lo que sucede durante el recorrido de los protagonistas y el sin número de situaciones y desafíos que ocurren a lo largo del camino. A continuación mencionaremos 3 películas del género road movie que han sido de alguna manera trascendentales en el proceso de adaptación y aceptación de dicho género según el especializado blog Filmin.



La primera sería la que para muchos es considerada la mejor road movie de la historia, pues marcó tanto el final de la errática década de los sesenta como el comienzo de los gloriosos setenta para Hollywood. Nos referimos a “*Easy Rider*”, que narra la historia de dos jóvenes (Wyatt y Billy) interpretados en ese entonces por Peter Fonda y Dennis Hopper, quienes se embarcan en un viaje en el cual tienen que cruzar Estados Unidos con el objetivo de asistir al carnaval *Mardi Gras*. Luego se van encontrando con personajes de lo más extravagante, entre ellos un ranchero y su familia, o un autoestopista de una comuna hippie, con los cuales atraviesan por un sin número de aventuras.



La segunda es “*Thelma and Louise*”, producida en el año 1991 bajo la dirección de la guionista y directora estadounidense Callie Khouri, que cuenta la historia de dos amigas (Susan Sarandon y Genna Davis) quienes deciden emprender un viaje en coche con el fin de olvidarse de todos los problemas cotidianos de los cuales son víctimas. Durante el viaje, Louise asesina a un hombre que intenta violar a su amiga Thelma y a raíz de ese hecho suceden múltiples contratiempos de los cuales intentarán escapar.



La tercera sería *“The Last Detail”*, una comedia estadounidense producida en el año 1973 bajo la dirección de Hal Ashby y protagonizada por Jack Nicholson y Randy Quaid, que trata de la historia de dos apuestos oficiales de la marina tienen que escoltar a un marinero hasta la prisión naval de New Hampshire, donde tendrá que cumplir una condena de ocho años por una falta trivial. Durante el viaje los tres tendrán la oportunidad de conocerse y de compartir experiencias y situaciones que les llevarán a cuestionar su visión de la vida.

7.5.3. Antecedentes

7.5.3.1. Antecedentes cinematográficos en Colombia

Para la realización de nuestra película, nos hemos decidido por hacer un cortometraje con características de la estructura *minimalista*, tanto en la parte de construcción narrativa en el guion, como la parte técnica y estética.

Como hemos mencionado anteriormente, la estructura minimalista a nivel de guion , se compone de elementos como finales abiertos, tensiones internas de los personajes, preguntas sin resolver, sin que esto signifique que no se diga nada; en lo que concierne a lo técnico y estético señalamos que un película minimalista se centra en las figuras geométricas en la composición de sus planos, en la utilización de una colorimetría estable, sin grandes sobresaltos ni erupciones cromáticas; los planos extendidos son por lo general un estardante de este tipo de cine, consiguiendo un equilibrio entre lo que se muestra y la velocidad en que se ve, brindando los tiempos necesarios para la contemplación de todo un conjunto sencillo y a la vez complejo.

La extrema velocidad en el montaje no es una búsqueda del cine minimalista, y no lo es porque sencillamente es más importante la sensación y conexión conseguida a través de la identificación que se logra con la constancia de ver algo, sentir algo.

Entender este tipo de propuestas se hace necesario desde un marco de antecedentes, desde un sitio donde podamos ver qué se propuso sobre este tipo de cine, donde sintamos un punto de partida para construir una propuesta con cimientos y raíces sólidas. Se trata de ver qué hay para crear. Es una búsqueda que trata de ampliar las fronteras de lo que tenemos, y llevarlas un poco más allá de nuestras propias metas y objetivos.

En esta lista de películas hechas bajo los conceptos del minimalismo tenemos a *Los viajes del Viento*, *Cazando Luciérnagas*, *Los amantes del círculo polar* y *Mar Adentro*.



Los viajes del viento –Colombia 2009.

Los viajes del viento es la segunda película del director colombiano Ciro Guerra, lanzada tras su laureada ópera prima *La sombra del caminante* (2004). En Los viajes del viento, Ciro Guerra, nos lleva junto a su cámara a un recorrido por el Caribe grande, tras los orígenes de su música y de su identidad.

Nos narra la historia de Ignacio Carrillo y su acordeón maldita, precisamente porque su maestro, el dueño del acordeón, le ganó una pelea al diablo en una piquería vallenata. El viaje de Ignacio para devolver el acordeón, y su atrevido e incondicional acompañante nos muestra los paisajes más imponentes de toda la topografía del Caribe.

Un territorio irregular e irrepetible, que podemos sentir sus latidos a través de los encuadres de la película. Ciro Guerra se aventuró a enfrentarse al Caribe, a comprender su cultura, su modus operandi. De allí resulta tan magna radiografía de la identidad del ser caribeño, que justamente haya su principal punto de cohesión en sus amplias diferencias y cosmovisiones.



Cazando Luciérnagas- Colombia, 2013

Quizá Roberto Florez Prieto, el director de la cinta, nos trae con *Cazando luciérnagas* uno de los puntos más altos en la estética del cine en Colombia. Una película sobria, sin planos innecesarios, bebiendo de la pócima de la grandeza con fina marca en la sencillez. La película cuenta la historia de Manrique, el vigilante de unas salinas en un pueblo desconocido del Caribe, justo al lado del litoral.

El personaje que de Manrique se baña en su soledad y el silencio eterno de las olas y el viento que nace en el mar. Junto al vigilante hay una perra, que al lado del radio transmisor que lo conecta con la central de la empresa, son los únicos vínculos que tiene con la vida más allá de las salinas.

Sus días transcurren bajo “total normalidad” como él mismo le dice a la voz anónima que le cuestiona por el radio. Es un elemento de la naturaleza Manrique: es un átomo más de todo el entramado natural de la película. Se mimetiza perfectamente con su parco y medido caminar.

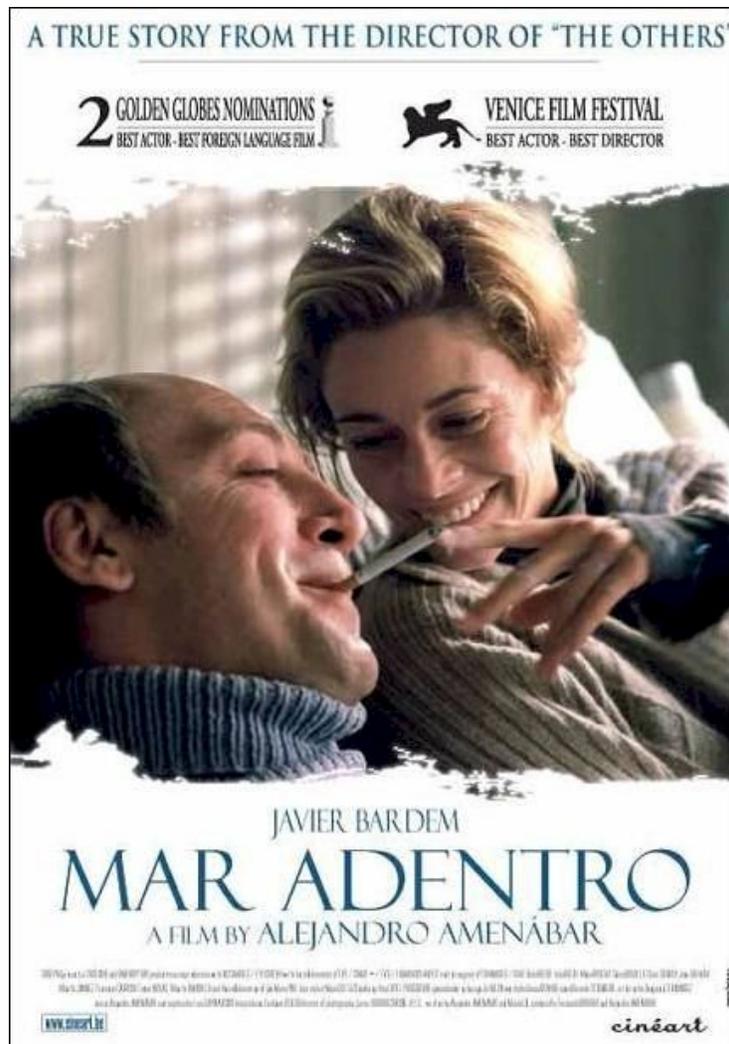
Este absoluto equilibrio de Manrique se romperá cuando conoce a su hija, que no sabe que existe hasta ese momento. Ahí empieza una nueva historia de sensaciones, con conflictos propios de dos seres que se desconocen, pero que se necesitan profundamente.

7.5.4. Antecedentes cinematográficos de Iberoamérica.



Los amantes del círculo polar – Julio Medem - España, 1998.

Los amantes del círculo polar, cuenta la apasionada historia de Ana y Otto, dos niños, que por distintos motivos, se encuentran en la salida de un colegio. Desde ahí Ana y Otto comienzan una relación amorosa pero secreta formando un círculo que se cerrará en Finlandia, al borde del Círculo Polar.



Mar Adentro – Alejandro Amenábar – España, 2004

Mar Adentro, narra la historia de Ramón Sampedro, un hombre que lleva 30 años postrado en una cama luego de sufrir un accidente. Ramón desea morir, porque cree que es una carga para su familia y que todos tenemos derecho a vivir dignamente y si esto no sucede, también tenemos el derecho a morir.

8. METODOLOGÍA

Se realizó una investigación basada en un método cualitativo, el cual, desde su enfoque hermenéutico, nos sirvió de base y plataforma para entender el proceso de preproducción, producción y postproducción de una pieza cinematográfica en el ámbito académico de la Universidad de Cartagena.

9. ANÁLISIS DE RESULTADOS

9.1. Preproducción.

La preproducción es la parte inicial del proceso de realización de una película. Aquí es donde cada uno de los puntos necesarios para la producción, se ponen en discusión con todo el equipo de trabajo, y se discierne sobre la importancia de cada uno de ellos. En la preproducción debe haber una comunicación fluida entre todos los departamentos artísticos y logísticos, con el objetivo de que el rodaje sea lo más práctico y fácil en términos de tiempo y gastos.

En nuestro caso, haremos un cortometraje de ficción, que lleva por nombre *Caminito Adentro*. En este capítulo describiremos nuestro propio proceso de preproducción, señalando aspectos como el proceso de creación y modificaciones que ha sufrido el guion hasta el momento del rodaje; la dirección de fotografía, que está estrechamente ligada al aspecto minimalista; la escogencia de locaciones, el castin y dirección de actores; el equipo técnico que se necesita para la captura de audio y video y el diseño de sonido de la película.

9.1.1. Proceso de guion. (creación y modificaciones)

Este es el primer momento de la película. La historia que desarrolla el cortometraje, es una adaptación libre de un chiste del humorista cartagenero Edelberto “El Cuchilla” Gélez. El chiste narra la historia de una mujer casada que busca sexo. Mientras va manejando un carro Mazda 323, se encuentra con un corroncho y le ofrece dinero a cambio de tener relaciones sexuales. El corroncho acepta, aclarándole que lo hace porque sabe que es una necesidad. Ya en un motel, la mujer le pone la única condición al hombre para poder acostarse, y es que tiene que usar condón, porque no quiere quedar embarazada.

El corroncho sin conocer la utilidad del condón, según la narración de El Cuchilla, accede a usarlo y tienen relaciones.

Al cabo de un tiempo, el corroncho se encuentra en una plantación de arroz en la que trabaja, bajo un sol inclemente, le comenta a un compañero que ese condón pica mucho, que él se lo va a quitar y que si la mujer quedaba embarazada ya no era problema de él.

Como se señaló anteriormente, esta narración nos sirvió como punto de partida para la elaboración de la primera estructura de guion, que llevaba el nombre de “Los adioses”. Este guion sustrajo la relación y el contraste que subyace entre una persona del campo con una de la ciudad, para crear el hilo narrativo. En él se ahonda en las marcadas diferencias, que van más allá de cualquier discurso de igualdad política, porque son diferencias inherentes a la personalidad de un hombre que están mediadas por la participación activa de su contexto.

En la primera versión del guion, los personajes eran amplios en la información que brindaban de sí mismos. Era una postura abierta ante lo que les sucedía, dotando de robustez las historias que los antecedían. (Lo que claramente estaba en contravía con la decisión que tomamos al plantear la historia en el marco de una estructura minimalista a nivel de guion e imagen) En el caso de Ela, la protagonista aparecía como una mujer lastimada, que se lamentaba de una catástrofe familiar.

Esto sucedía al interior de su casa, que era una propiedad lujosa. Por su parte, Gabriel, el otro protagonista, sostenía una conversación con su padre sobre el estado de salud de Camila, en medio de su casa en el campo. El guion marcaba que este diálogo se diera en medio del rancho, dejando ver claramente la procedencia y estatus socioeconómico del chico.

Tiempo después, el nombre del cortometraje pasó de Los adioses, a *Caminito Adentro*, con el cual queríamos hacer alusión al componente campesino que compone gran parte de la película. Además, jugábamos con una escena estipulada en el guion, donde Gabriel camina por un sendero rodeado de maleza, dando entender que es el camino que toma para entrar y salir de su casa.

El guion de Caminito adentro era muy parecido al de Los adioses, principalmente en su estructura, ya que estaba concebido con un diseño clásico. En un viraje importante decidimos que la antitrama o estructura minimalista sirviera de base para contar nuestra historia a nivel formal, narrativo y estético. Pensando en eso, eliminamos secuencias y escenas donde los personajes hablaban en primera persona de lo que les pasaba o sentían.

La idea era hacer importante la acción concreta de la escena, guardando para la subtrama los motivos por los cuales los sucedía. Con eso apuntamos a que el espectador participe activamente en la construcción de lo que está viendo, que, según sus experiencias y pensamientos, termine de armar el panorama dramático de cada personaje.

9.1.2. Consecución de locaciones.

La historia se desarrolla principalmente en una casa de campo y al interior de un automóvil. Gran parte de las escenas de cortometraje se realizan al interior del automóvil que conduce Ela, lo que nos ubica ante una película considerada como Road Movie, mezclada con una fuerte presencia de factores minimalistas. Precisamente el factor minimalista fue muy importante a la hora de la escogencia de las locaciones, porque debía cumplir con un parámetro de color estable, sin sobresaltos en su decoración.

En el caso de la casa de campo, definimos que el lugar debía estar o parecer un escenario desolado, para ayudar a transmitir la idea de que la familia de Gabriel, quienes eran los habitantes de la casa, vivía en un total desapego de la ciudad y sus dinámicas. El color con el que estuviera pintada la casa era muy importante, porque de eso dependía la sobriedad pretendida a nivel de imagen en el cortometraje. Debía ser una casa pintada muy poco o preferiblemente no pintada, con terminación de construcción en “obra negra” o con materiales como madera y barro.

Esta locación, con todo lo pretendido, la encontramos luego de una ardua búsqueda, en un asentamiento en los adentros del municipio de Arjona, Bolívar. Llenaba a cabalidad todas las condiciones estéticas y artísticas, con un toque muy importante de naturalidad, dando ese toque de que nada era impuesto en el espacio de la escena.



Castin de actores.

El castin se centró desde un principio en marcar la diferencia de edades y nivel socioeconómico entre Ela y Gabriel.



El personaje de Gabriel era muy importante que tuviera un rostro joven y que transmitiera inocencia, propia de los jóvenes campesinos. Con esto, lograríamos ubicar al personaje en un estadio humano diferente al de Ela, facilitando así el choque cultural que atraviesa el contenido e intención del cortometraje.

Nombre: Jesús Mejía.

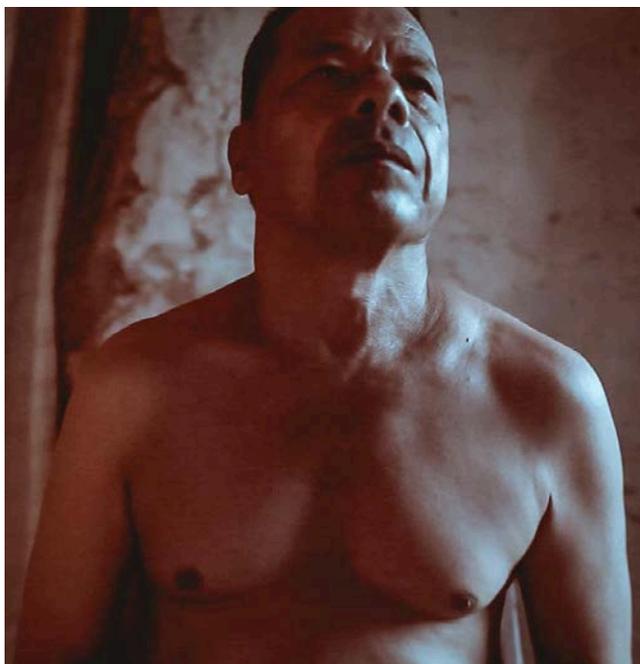
Edad: 21 años.



Ela tenía que ser una persona sofisticada, que más allá de estar pasando por un mal momento, sostiene su postura de mujer de clase alta y educada. Su apariencia física nos debía ubicar en una persona de unos 30 años, sin llegar a ser vieja. Lo importante del personaje de Ela, es que pueda mantener la delicadeza de su comportamiento, incluso cuando pierde los estribos. Marcar la diferencia entre ella y Gabriel.

Nombre: Lira Lora

Edad: 30 años.



El padre de Gabriel es un hombre lleno de mística. Esa misma mística tenía que venir en forma de silencios y gestos contundentes. El actor para este personaje debía ser oriundo del campo, que sintiera como propio el terreno del campo. Se necesitaba naturalidad y complicidad con el contexto, que para un habitante promedio de la ciudad, podría parecer agreste.

Nombre: Francisco “Pacho” Caro.

Edad: 63 años.



Los dos hombres con los que se encuentra Ela en la carretera, debían ser distintos, sin características específicas, más allá de no pasar de los 25 años aproximadamente. Hombres de ciudad, con sus costumbres, creencias y comportamientos, que aunque distintos por su manera de actuar, resaltarán lo tímido o intrépido que se puede llegar a ser.

Nombre: Cristian Flórez.

Edad: 28 años.



Nombre: Julián Monrroy.

Edad: 25 años.

Equipo técnico.

Dadas las condiciones que escogimos para sostener la estructura minimalista, las locaciones al ser apartadas del casco urbano, presentan un alto grado de complejidad en varios tópicos: acceso, iluminación, falta de electricidad. Para estas condiciones necesitábamos un equipo técnico versátil, capaz de adaptarse a distintas condiciones de clima y espacio. La posibilidad de que los equipos no dependieran de una fuente de luz en el sitio, era lo más importante para el equipo, porque nos daría autonomía para realizar todo tipo de planos y secuencias, siempre y cuando la iluminación natural lo permitiera.

Dirección de fotografía.

Con la certeza de conocer el sitio donde grabaríamos en Arjona, nos concentramos en definir cuáles eran las fuentes de luz natural más fuertes del espacio, ya que esa era nuestra principal fuente de iluminación durante el tiempo de rodaje en esa locación.

Dirección de actores.

Siguiendo los parámetros establecidos bajo las bases del minimalismo, la dirección de actores, está fuertemente ligada a las nociones de naturalidad que se han venido manejando en los distintos puntos de nuestra pieza cinematográfica. En ese sentido, se necesitaba una diferencia expresiva entre Ela y Gabriel, por su parte, Ela debía tener un carácter dominante típico de una persona sofisticada; mientras que Gabriel debía ser alguien más dócil.

9.2. Producción.

La producción es la etapa donde se materializa todo lo acordado en la preproducción. Es el momento donde todo gira en torno al rodaje. Los distintos departamentos creativos y logísticos, se ponen a disposición de la realización de la película. Lo importante en esta etapa es la practicidad en las acciones y las decisiones, ya que todo está sujeto al tiempo que demore el rodaje en alcanzar los objetivos. Cualquier demora o atraso en el plan de rodaje estipulado, representa gastos extras, debilitando así la financiación prevista para el corto.

Para “Caminito Adentro”, construimos un plan de rodaje donde estipulamos duración del rodaje, gastos (alimentación, transporte, y alquiler de equipos técnicos). De la misma manera, delegamos funciones según las capacidades y aptitudes de cada integrante del grupo de investigación.

Organigrama.

Director.

Jaure Solano Caro.

El director se encargó de establecer los parámetros artísticos y de lenguaje cinematográfico dentro de la realización del cortometraje. Otra tarea importante del director en este proyecto fue el castin, teniendo en cuenta lo pretendido en el aspecto interpretativo y físico. La preparación de actores es un ítem fundamental en la labor del director, porque así puede obtener respuestas que vayan acorde con todo lo demás que se esté planteando en ritmo y fotografía dentro de la película.

La comunicación del director con todos los equipos creativos, en especial con el de arte y fotografía, son los que definen cómo se verá la película, dotándola del carácter y personalidad que este decida imprimirle.

Director de fotografía.

Jorge Puello.

El director de fotografía fue quien determinó la estética o calidad a nivel de imagen en la película (planimetría, iluminación, color). Para Caminito Adentro, la apuesta fotográfica era el minimalismo con planos muy abiertos, otorgando un papel muy importante a los factores naturales. La sensación de amplitud complementa el ritmo pausado del lenguaje que se utiliza dentro de la película. En nuestro cortometraje, utilizamos una paleta de colores basada en tonos fríos y cálidos, con el fin de darle mayor fuerza a la sensación de soledad, pero a la vez paz, teniendo como principal objetivo la intrínseca relación que existe entre el hombre y la naturaleza.

Asistente general.

Amilkar Freyle.

El trabajo del asistente general es el de tender un puente comunicativo entre la dirección y los demás campos creativos. Es la voz de mando durante el rodaje. La organización del equipo de trabajo, depende directamente del asistente general. Para Caminito Adentro era muy importante tener la iluminación en la escena del campo, porque fue solo con la luz proyectada por velas.

Productor general.

Cristian De Voz.

La función del Productor General en el caso de caminito adentro fue fundamental para la materialización de lo que había sido estipulado en la preproducción. La persona encargada, tuvo sobre sus hombros la responsabilidad de proporcionar y darle solución a cada uno de los requerimientos exigidos por la parte técnica y el director del cortometraje.

El productor, permitió en últimas, poder llegar a un feliz termino en la etapa de producción y que el cortometraje se haya hecho realidad.

Duración.

El tiempo requerido para la grabación del cortometraje “caminito adentro” fue de cinco días; en los cuales el equipó de trabajo luego de poner todo su empeñó para el rodaje, logró culminar de forma exitosa esta fase del proyecto.

En el primer día, nos desplazamos al municipio de Arjona, donde realizamos las tomas iniciales del cortometraje. Allí luego de sortear un sin número de dificultades, se pudo realizar lo estipulado en el plan de rodaje.

Para el segundo día, la grabación la realizamos en un automóvil, para esto fue necesario dirigirnos a la vía al mar, donde se filmó todo lo relacionado con el Road Movie, que se convirtió en uno de los mayores retos de la parte técnica.

El día tres, nos ocupamos de realizar las grabaciones correspondientes dentro del área urbana de la ciudad, aquí fue necesario la utilización de varios “extras” para conseguir un buen producto final.

El cuarto día, se utilizó para volver a grabar algunas escenas y tomas que debían realizarse nuevamente; así que tuvimos que visitar las distintas locaciones en las que habíamos grabado para ejecutar nuestro objetivo.

En el último día, el trabajo fue menos dispendioso, ya que solamente debíamos realizar algunas tomas de apoyo. De esta manera, le dimos cumplimiento a los tiempos anteriormente establecidos en el plan de rodaje.

Locaciones.

En el rodaje utilizamos distintas locaciones, según las intenciones narrativas que existían en cada escena en particular.

Arjona, Bolívar.

Como primera medida necesitábamos un espacio que nos transmitiera una conexión entre el hombre y la naturaleza. La premisa fotográfica del cortometraje, nos obligaba a contar con una locación de aspecto virgen, sin demasiados acabados modernos en su estructura. El detalle rupestre era muy importante tenerlo en cuenta, ya que así conseguiríamos dar la sensación de contraste marcado entre el hábitat de la familia de Gabriel y la dinámica agobiante de la ciudad. El elemento de transferir tranquilidad y silencio también era muy importante en esta locación.

Turbaco, Bolívar.

En esta locación queríamos mostrar el sendero natural que marca la ruta de conexión entre el campo y su población urbana más cercana. Cómo en la vida del hombre en el campo, la naturaleza y sus diferentes componentes, hacen parte de su cosmovisión y rutina, era menester mostrarlo durante parte importante del cortometraje.

Calles de Cartagena.

Con esta locación, marcamos de forma definitiva que nos encontramos ante una historia con dos escenarios diametralmente distintos, pero que, por la distribución socioeconómica de la región, son fronterizos y a la vez, hacen del olvido su principal conexión.

Sala de teatro.

Para una escena en particular, cuando Ela sufre una conexión desafortunada con su inconsciente, necesitábamos abstraerla de toda conexión terrenal. Un espacio que solo diera como referencias luces cenitales, que a partir de ahí, pudiéramos construir un imaginario que todo sucede dentro de sus pensamientos.

Carro, interior.

Dentro de un carro se desarrolla gran parte del cortometraje, ya que decidimos como elemento narrativo el road movie, que es una película que cuenta historias que suceden durante un viaje, muchas veces sin destino definido.

9.2.1. Apuntes semánticos sobre la narración fílmica en producción.

Ya en el campo, se tomaron decisiones que soportaran todo lo que se había estipulado como preceptos estéticos y narrativos. Como queríamos mostrar las dinámicas del campo y sus habitantes, nos instalamos en la locación desde las 3 am; esto para conseguir el primer rayo de luz del día, y un cielo azulado con notas frías, para contrastar con la iluminación cálida que utilizamos dentro de la casa, donde solo utilizamos velas para ambientar. La iluminación con velas, fue fundamental en muchos aspectos, pero principalmente en el fotográfico, porque nos brindó la intensidad de luz perfecta para iluminar todo el espacio, sin saturar en ningún momento el tono cálido que se observaba al interior de la casa. Insistimos mucho en evocar una soledad incorruptible, propia de las primeras horas del día en el interior del campo. Para esto, el trabajo de sonido fue primordial, enfocando los captadores y grabadoras hacia el sonido propio de la naturaleza, que se envuelve entre una honda de onomatopeyas y sonidos que se pierden muy pronto en el ambiente.

La paleta de colores que escogimos estuvo marcada fuertemente por el espacio, es decir, que para encontrar un equilibrio cromático, que se necesitaba para el desarrollo sostenido de la narración, planteamos una escala cromática amplia en tonos de pocos colores. Los colores en su mayoría fueron terrosos, para dar la sensación de que el campo está implícito en todas las esferas humanas. La conexión visual era importante, y asumimos posibles superposiciones estéticas, para surtir la impresión de que el hombre está orgánicamente mediado por el verde y el ocre de la naturaleza.

El formato en el que recogimos las imágenes fue en 1920 *1080, formato estándar de HD. Este formato no nos convencía a nivel de texturas, (porque el cine regularmente se obtiene en formatos de celuloide, sin mencionar los ultra formatos digitales que se están conociendo en estos días.) y decidimos sacrificar parte de la imagen que se aloja en los bordes horizontales del fotograma, para dar sensación que el formato de soporte del metraje era panorámico.

Y precisamente el formato panorámico es el indicado para soportar el cortometraje, porque tiene una apuesta paisajística muy activa, con grandes planos abiertos, de mucha luz, de mucho contexto y espacialidad. Lo que se hace habitualmente cuando se recoge la información en formato panorámico o súper 35, es que en el espacio donde se almacena un bit de información se almacenan 2, creando una relación de 2*1, obteniendo un producto con el doble de información fílmica que el formato normal. Para lograr ese efecto, pusimos líneas negras sobre la misma imagen, y con esto inducir al ojo humano que lo que está viendo, es un formato auténtico de cine.

9.3. Post producción

La post producción es la fase última del proceso de construcción del lenguaje fílmico. En esta etapa la construcción y la deconstrucción van de la mano, ya que se está en un proceso similar a cualquier armado de ingeniería. Se trata de encontrar los puntos exactos o pretendidos durante la narración. Cada uno de los elementos de la post producción, están sujetos a una intención narrativa, y bajo esta estela se termina de decidir cómo será finalmente la película.

9.3.1. Montaje

El elemento más importante y trascendental de la post producción es el montaje, cuyo término viene de la manera de hacer cine cuando se utiliza celuloide y es necesario cortar y montar sobre otro segmento de película para crear una continuidad. Hoy en día, este proceso es mayormente digital, aunque se utiliza de manera genérica para ambos procedimientos.

En Caminito Adentro el montaje fue concebido desde el momento justo del rodaje. Queríamos que la transición lumínica sea en tiempo real, sin que sufriera alteraciones digitales más allá de los ajustes básicos. En otras palabras, el montaje de la primera parte del corto, salió directo de la cámara. Para la obra se requería de un montaje comedido, sin demasiado protagonismo, porque lo importante era poder contemplar qué estaba pasando dentro del cuadro y no la velocidad con que este diera paso a otro. El ritmo concebido, desde la misma etapa de guion, era uno que permitiera planos con una duración mayor a la rapidez convencional con la que se trabaja el cine comercial.

Una apuesta por descubrir narrativas ricas en detalles, que solo saltan a la vista si se cuenta con el tiempo suficiente para apreciarlos. Este tiempo solo se puede obtener si en el montaje se es consciente de lo que se quiere y hacia dónde apunta el lenguaje que se quiera manejar. Claramente es un ritmo de no muy fácil asimilación, porque exige máxima atención del espectador y de una u otra manera un alto grado de complicidad con el realizador y lo que pretende expresar.

La fotografía fue otro punto neurálgico en el montaje. Conservar la simetría de plano a plano, y mezclarla con la dinámica necesaria para crear sensación de movimiento, nos enfrentó a una de las etapas más difíciles, ya que partir de allí el aspecto estético se volvería homogéneo, consolidando a la obra en su ítem visual.

Mantener bajo control todos los elementos de Caminito Adentro, solo se podía si desde una concepción macro del proyecto, todo estuviera concatenado, estando cada elemento en función de los demás. El cine es coexistencia y el montaje es el terreno abonado para la concreción de esta simbiosis de arte fílmico.

9.3.2. Colorización:

La colorización se puede incluir de alguna manera en el concepto macro de montaje, pero su importancia es tanta, que debemos reconocerlo como un proceso independiente, de suma importancia para el proceso de consolidación visual de la obra.

En nuestro proyecto la adecuación del color, era tan importante como obtenerlo de la mayor calidad y originalidad posible desde la hora del registro. Anteriormente se explicó en este mismo documento que el registro del material fílmico se hizo con cámaras HD, y la pretensión de color de cine no se logra al grabar con estas herramientas.

A partir de allí, la búsqueda de un color y tonalidad característicos del cine y sobre todo la textura semi granulada que identifica a un producto de cine genuino.

Decidimos no utilizar luces artificiales en lo posible. Y así lo hicimos la mayor parte del rodaje. Esta condición se manifiesta en la inestabilidad lumínica que arrojan el material bruto y a través del proceso de colorización pudimos corregir estos imperfectos, sin trastocar el objetivo orgánico con el que se empezó este proceso de Caminito Adentro. El reto estuvo planteado desde el primer momento en que quisimos realizar un producto con calidad de cine, y los ajustes de color en su totalidad, comprenden gran parte del proceso de post producción en el área visual.

9.3.3. Musicalización:

El cine es dependiente de la música. Es una relación irreductible. Desde sus inicios el cine como arte entendió que en la música encontraba uno de sus aliados principales. Hoy no podemos imaginar una película sin música, sin importar el género, estilo o estructura a las que esta responda. Su unión a esta altura de la historia es orgánica, siendo normal que los créditos de quién hace la musicalización de una película, sean tan importante como la del director o el fotógrafo.

En Caminito Adentro la música es de alguna manera un personaje más. Un ente narrativo en sí, ya que nos ubica con un lenguaje metafórico en lo que se está viendo en el cuadro. Una especie de narrador en tercera persona, pero que melódicamente aporta un vuelo mayor a la estructura visual.

Como banda sonora contamos con tres temas: “El Día”, “La Ley de Myrphy” y “Hawai”. Estas piezas se escucharán en momentos juntos, cuando el sonido pueda aportar contundencia a la imagen. Sobre este tema en específico, el autor Edgar Morin en su texto El cine y el hombre imaginario señala que:

La música anuncia lo que la imagen no muestra o no mostraría sola. Un primer plano de un rostro inmóvil, acompañado de música tumultuosa, no ofrece ninguna duda: se trata de una tempestad en el cerebro de personaje. La música desempeña un papel muy concreto de subtítulo; nos da el significado de la imagen: meditación, sueño espiritualidad, deseo.

Lo más frecuente es que veamos a la vez cómo la música significa la imagen y la imagen significa la música en una especie de concurso de inteligencia, esta complementariedad analógica surge de la consanguinidad de la música y el cine. La música del filme, lenguaje inefable del sentimiento, se realiza como lenguaje inteligible de los signos. Como dice Maurice Jaubert: la música explica.(Morin,1972, p. 158)

10. CONCLUSIONES.

Las conclusiones que resultan de este trabajo son muchas y muy diversas. Podríamos decir que la hipótesis de concebir el cine como un arte de elevados costos es totalmente fáctica. Que esta característica lo hace un objetivo duro de alcanzar, por el que hay que luchar con todo lo que se tiene, tanto material como espiritualmente. Que es un arte, pero de igual manera es un oficio de muchos oficios, donde interviene mucha gente y cada una aporta detalles desde el regazo de su individualidad. Una película, es un proyecto onírico en sí mismo, desde su etapa alucinante del guion, hasta la estresante y mágica estancia en postproducción.

Cada etapa es compleja desde su silla. La complejidad se da por la necesidad de entrelazar todo. Todo. A partir de una se piensa en la otra, creando puentes sostenidos por bases de cariño y hermanad, por eslabones que dinamicen la sensación total de la obra, dotándola de matices con composiciones elásticas, propias de un arte que se nutre de todas las artes. Para muchos el cine es el arte de la síntesis, y en este proceso de Caminito Adentro, encontramos todos los argumentos para suscribir esta reflexión.

La tarea de crear para nosotros fue el catalizador más importante. El arte no es otra cosa que transformar la materia, dándole significado estético y en algunos casos de belleza, con toda la singularidad que acompaña lo bello y su entendimiento. Muchas aristas comprenden el “crear” cuando se trata de cine, y precisamente cada una de estas aristas, dan la posibilidad de explorar nuevas experiencias, de buscar alternativas a lo establecido, de mirar el prisma desde otro ángulo, de redefinirse desde todos los aspectos.

Un poco de cada uno de nosotros está reflejado en el universo de Caminito Adentro. Ahí arrojamos el sumo de nuestras creencias y la sumatoria de nuestras diferencias. Hacer cine en muchos casos es la confabulación de muchos disensos. De poner en forma marcadas diferencias humanas y artísticas, para alimentar y nutrir un proyecto en común, un nuevo miembro de la familia del archivo fílmico que cada quien almacena en sus recuerdos. Es un campo de discusión, de enfrentamientos, pero sobre todo, de encuentros.

Aspectos como compartir con personas que a priori eran ajenas al proyecto, como los actores por ejemplo, nos dio la oportunidad de enriquecer aún más la idea inicial con la que arrancamos esta carrera sin fin, que es la de complacer al espíritu en su más básica estructura como es la del amor propio y su estimulante condición. Fueron universos que regalaron todo de sí. Desde su rostro, hasta un aporte genuino a la idea narrativa que estaba preestablecida. Encontramos niveles de adhesión al proyecto, que nos reconfortaron en los momentos en que, de manera lógica, podríamos estar flaqueando. Y sí, es un ejercicio de desgaste mental y físico, donde se entrega el mayor nivel de atención que se tenga, y que, lo normal de las cosas te lleva a que en algún momento dudes de todo, empezando por ti.

Nos encontramos revisando películas hermosas para visionar nuestra obra. Para encontrar detalles que pudiéramos resignificar y adherirlos de la manera más orgánica a Caminito Adentro. Nos deslumbraba cada vez que veíamos la fotografía de Cazando Luciérnagas, o la simpleza y contundencia de los diálogos de Los viajes del Viento; miramos con mucho cariño y mucha atención la puesta en escena de una reunión familiar en La Sirga y la iluminación de Barry Lindon que solo era a través de velas. Fue una etapa donde pudimos ver qué nos gustaba y qué queríamos hacer con lo que nos tocaba. Agregando nuevas cosas, que genios en su inmensidad como Kubrick ya habían hecho.

Se trató de componer un collage cinematográfico, lleno de homenajes a las personas que admiramos. Y entendemos que la mejor manera de honrar un hombre, es reinterpretando su mirada en este mundo, y darle las características que uno crea que le pueda aportar desde su contexto.

Entendimos que el cine es un ente vivo, dinámico, que no vale la pena tratar de ceñirlo a estrictas tabulaciones racionales. Que dejarlo vivir y recrearse en sí mismo, es la mejor manera de obtener todas las maravillosas oportunidades que este ofrece. Que ver cómo él mismo, desde la metáfora que compone su propio lenguaje, te va diciendo cuál es el mejor camino para despertar emociones, para tocar espacios y estimular momentos con una conciencia totalmente expandida y dispuesta a recibir grandes emociones. Todo está ahí, dentro del círculo de lo cinematográficamente posible.

Podríamos decir muchas cosas de la investigación, de conceptos, de teorías, de procesos hermenéuticos profundos y apasionadas discusiones dialécticas. Podríamos engrosar cuartilla con cifras y estadísticas de cuánto gastamos y cuánto duramos en el proyecto. Incluso las comparaciones y contrastaciones epistemológicas podrían ser referentes en estas conclusiones, pero preferimos, de la manera más natural y sincera posible, decir que Caminito Adentro se convirtió en la experiencia más bonita que los 4 pudiéramos tener.

11. ANEXOS

11.1. Escaleta (Primer boceto).

"Caminito Adentro" (Cortometraje)

Cristian De Voz
Amilkar Freyle
Jorge Puello
Jaure Solano

Universidad de Cartagena
Comunicación Social X
2014

Guion: Jason Vital- Jaure Solano

1. MADRUGADA/INT/CASA DE CAMPO

Amanece y el padre de Gabriel despierta. Prende un par de velas para iluminar la sala de la casa. Al mismo tiempo prepara un poco de café para servirse un pocillo. Enciende un cigarro, toma la taza y se sienta afuera en una mecedora mientras termina de caer la mañana.

2. DIA/EX/CASA CAMPO

Gabriel está haciendo algunos oficios en el patio. Recogiendo madera y acomodándola. Echa maíz a las gallinas. Con una escoba limpia recoge algunas hojas regadas por todo el piso. En mitad de esto, lo llama el padre que está dentro la casa y él va hasta allá.

3. DIA/INT-EXT/CASA DE CAMPO

Gabriel y su padre conversan brevemente. Le pide el favor que vaya a la ciudad por unas medicinas para Camila. Se lava la cara, toma unos zapatos, se cambia la camisa . Sale de la casa.

4. DIA/EXT/CARRETERA

Gabriel espera el bus en la orilla de la carretera. El bus llega y Gabriel se monta. El bus arranca.

5. DIA/INT-EXT/BUS

Gabriel está montado en el bus; se ve el movimiento de los árboles afuera mientras va viendo por la ventana.

6. DIA/INT-EXT/CARRO DE ELA

Ela va manejando y a su lado hay un hombre. Desde el interior del carro se ve Gabriel que camina hacia un edificio. El carro sigue el camino y se elaja de Gabriel.

7. DIA/EXT/CARRETERA

El carro está detenido al borde de la carretera. La puerta del copiloto se abre y sale el hombre del carro. El auto arranca nuevamente y sigue el camino.

8. DIA/INT-EXT/CARRO DE ELA

ELA MIRA POR LAS VENTANAS DEL CARRO EN SEÑAL DE BÚSQUEDA. ACOMODA UNA MALETA QUE TIENE EN LA PARTE TRASERA Y SIGUE MIRANDO POR LAS VENTANAS.

9. DIA/INT/CARRO DE ELA

Al lado de Ela hay otro hombre. Sostienen una conversación, donde Ela le propone tener sexo. El hombre no está convencido de las intenciones de Ela y empieza a mostrar señales de incomodidad. Hay un pequeño cruce de palabras y el hombre pide que detenga el carro para bajarse.

10. EXT/DIA/CALLE

Gabriel revisa sus bolsillos y nota que no tiene dinero. Revisa nuevamente con insistencia y marcada desesperación y angustia. Rectifica su camino y se aleja.

11. DIA/INT/CARRO DE ELA

Otro hombre está al lado de Ela. Este es mucho más incisivo mientras conversan. Constantemente intenta tocarla y Ela se resiste cada vez más enérgica. El hombre intenta besarla y ella lo separa bruscamente. El hombre se enoja y pide que detenga el carro muy enojado. Sale del carro y tira la puerta muy fuerte.

12. DIA/EXT/CALLE

Gabriel denota una expresión de desespero. Camina mucho. Encunetra en un bolsillo una moneda y se dirige hacia un teléfono público.

13. DIA/EXT/GASOLINERÍA

El carro de Ela está parqueado en la gasolinera, mientras un trabajador tanquea el carro. Al fondo se ve a Ela hablando por celular, haciendo gestos alterados.

14. DIA/EXTE/CALLE

Gabriel camina con claro cansancio en su rostro. Del bolsillo saca un collar de plata con unos cuadros marcados con el nombre de Camila. Lo ve muy intensamente y camina hacia un carro que está esperando el cambio de semáforo.

15. DIA/INT-EXT/CARRO DE ELA

Ela ve acercarse a Gabriel. Este le ofrece un collar en venta y ella lo invita a subir. Gabriel de inmediato sube al carro y Ela arranca.

16. DIA/INT/CARRO DE ELA

Ela y Gabriel conversan. Gabriel se nota incómodo mientras ella va incrementando la intensidad y el tono del diálogo. Ella con su mano toca varias partes del cuerpo de Gabriel. Este no la rechaza pero se nota cohibido. Sigue el diálogo hasta que Gabriel dice algo que hace que Ela se detenga. La conversación claramente toma otro tono y Gabriel y Ela se notan cómodos por igual.

17. DIA/EXT/CARRETERA

Cae la tarde y el carro de Ela va por una carretera que lleva a las afueras de la ciudad.

18. DIA/INT/CARRO DE ELA

El carro se detiene y Gabriel se despide de Ela. Baja del carro y en una mano tiene una bolsa blanca de una farmacia. Ela lo llama y él se devuelve. Le hace una pregunta y él moviendo la cabeza de un lado a otro con una pequeña sonrisa le dice que no. Ela enciende el equipo de sonido y pone una canción.

19. DIA/EXT/CARRETERA

Gabriel y el carro de Ela se alejan en forma perpendicular.

11.2. Presupuesto.

Nombre: Caminito Adentro (Presupuesto)				
ITEM	CANTIDAD	DÍAS	V. UNIT	V. TOTAL
Cámara Canon 5D Mark III	1	4	\$ 150.000,00	\$ 600.000,00
Cámara Canon 5D Mark II	1	4	\$ 150.000,00	\$ 600.000,00
Ópticas				
Lente Canon 50mm f1.4	1	4	\$ 100.000,00	\$ 400.000,00
Lente Carls Zeis 35mm	1	4	\$ 100.000,00	\$ 400.000,00
Iluminación				
Tutto 750w (opcional)	1	4	\$ 60.000,00	\$ 240.000,00
Reflectores Led 160L	3	4	\$ 20.000,00	\$ 240.000,00
Transporte				
Vehículo		4	\$ 300.000,00	\$ 1.200.000,00
Combustible		4	\$ 30.000,00	\$ 120.000,00
Peajes	3	4	\$ 2.200,00	\$ 26.400,00
Alimentación				
Almuerzos	8	4	\$ 5.000,00	\$ 160.000,00
Refrigerios	8	4	\$ 2.000,00	\$ 64.000,00
Hidratación	2	4	\$ 8.000,00	\$ 64.000,00
Otros Equipos				
Slider Konova	1	4	\$ 50.000,00	\$ 200.000,00
Flycam HD4000	1	4	\$ 50.000,00	\$ 200.000,00
Trípode Manfrotto	1	4	\$ 30.000,00	\$ 120.000,00
				\$ 4.570.400,00

11.3. Plan de rodaje.

Día de rodaje	Hora	Int/Ext	Día/Noche	Sec/Esc	Planos	Tomas/Planos	Tiempo Rodaje	Personajes		Material Técnico
								1	2	
Lunes 06-10-14	4:45 Am - 10:00Am	Ext/Int	Día	5	30	3	5 horas	Padre de Gabriel	Gabriel	Trípode manfrotto, Slider, Cámara y 3 lentes (35mm, 50mm y 100mm).
Martes 07-10-14	9:00 Am - 3:00Pm	Ext/Int	Día	5	25	3	5 horas	Ela (2 hombres dentro del carro)	Gabriel	Trípode manfrotto, Slider, Cámara y 3 lentes (35mm, 50mm y 100mm).
Miércoles 08-10-14	9:00 Am - 3:00 Pm	Ext/Int	Día	5	20	3	5 horas	Ela (2 hombres dentro del carro)	Gabriel	Trípode manfrotto, Slider, Cámara y 3 lentes (35mm, 50mm y 100mm).
Jueves 09-10-14	9:00 Am - 3:00 Pm	Ext/Int	Día	5	29	3	5 horas	Ela	Gabriel	Trípode manfrotto, Slider, Cámara y 3 lentes (35mm, 50mm y 100mm).

12. BIBLIOGRAFÍA

- McKee, R. (2009) *El guion: Sustancia, estructura y principio de la escritura de guiones* (P. 228).
- Sánchez, A. (2001) *Estrategias de guion cinematográfico* (p. 171).
- <http://www.rae.es/> (RAE) 23. Edición. <http://lema.rae.es/drae/?val=minimalismo>
- <http://www.diclib.com/> (María Moliner, 3. Edición, 2007)
http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi?p=minimalismo&page=search&l=es&base=&prefbase=&newinput=1&st=&diff_examples=1&category=cat4#.VGrI7jSG90w
- Aumont, Bergala, Marie y Vernet, (2005) *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje* de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie & Marc Vernet (p. 183).
- Correa, J. (2006) *El Road Movie: Elementos para la definición de un género cinematográfico* (p.272).
- Sánchez, J. (2009) *El Road Movie: Elementos para la definición de un género cinematográfico* (p.37).
- Morin, E. (1972) *El cine y el hombre imaginario* (p.158).