



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

KAMPOS:
CORTOMETRAJE INSPIRADO EN EL CINE POÉTICO

Tesista:

MURILLO, Diego

Tutor:

MARTINEZ, Elisa

Caracas, Septiembre, 2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1. Cine y Poesía
 - 1.1 Disyuntivas con lo literario en el cine
 - 1.2 Aspectos Primordiales
 - 1.3 Lenguaje poético en el cine
2. Carlos Reygadas y su cine
 - 2.1 Biografía y obra
 - 2.2 Estilo cinematográfico
 - 2.3 El Cortometraje

CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO

1. Planteamiento del problema
2. Objetivos
 - 2.1 General
 - 2.2 Específicos
3. Justificación
4. Delimitación
5. Ficha técnica de la pieza
6. Guion
 - 6.1 Idea
 - 6.2 Sinopsis
 - 6.3 Escaleta
 - 6.4 Tratamiento
 - 6.5 Guion Literario
7. Propuesta visual
8. Propuesta sonora
9. Desglose de necesidades de producción

10. Plan de rodaje
11. Guion técnico
12. Presupuesto
13. Análisis de costo

CAPÍTULO III: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUCCIÓN

Lo poético es un estudio que se extiende a través de la historia, tambaleándose entre el arte y la filosofía. El concepto, en principio y desde la óptica occidental, está relacionado con la materialización de pensamientos, con el estudio de las artes, con la reflexión estética aristotélica y con las inacabables interpretaciones que derivan y se transforman en el tiempo.

Sin embargo, es posible ampliarlo a partir de su raíz griega. La lógica poética puede ubicarse en un rincón más oscuro, disperso, en ese lugar que le es familiar al inconsciente, en el espacio que se asemeja más a cómo funciona nuestra mente, conectando memorias y deseos con intuiciones y racionalidades, esparcida por toda la existencia como una capacidad al alcance, como una manera humana de encontrar en el misterio, en todo lo que nos rodea, un mundo de sentidos que se esconde y que nos refleja como seres humanos.

Esta lógica, la cual se reconoce comúnmente en la poesía, también se encuentra en el cine, una disciplina que mediante la ilusión fotográfica, la proyección sonora y un carácter narrativo-espacial, logra representar la realidad como ningún otro medio y más importante aún, el transcurso del tiempo. Los enlaces poéticos, que buscan en la obra el sentimiento por encima de la trama, sin separarse de esta, están esparcidos en la cinematografía, sin embargo no son su fuerte hoy en día.

En su nacimiento, el cine se ve marcado por una premisa clara: representar realidad con intención, mostrar en movimiento lo que ya existe para que el espectador sienta, y así se desarrolla ese discurso hasta que, por diversas circunstancias y razones, la lógica literaria y dramática tradicional se apodera de él, opacando aquella función primigenia la cual nunca ha desaparecido, solo ha sido un tanto olvidada. El cine tradicional, el que Hollywood tomó para producción masiva, se enfoca generalmente en contar una buena historia apoyado en estructuras como la de los tres actos.

No obstante, a través de recursos tanto técnicos como creativos, sumados a la visión de un realizador que le interese compartir una realidad que no se quede en lo novelesco, los filmes pueden llegar a ser más que la suma de sus partes. Estas partes son los padres y madres del llamado séptimo arte: la fotografía, la música, la pintura, la literatura, la arquitectura, etc.

Como todo hijo, tiene dentro la capacidad de independizarse para tomar un rumbo distinto, claro que, un camino marcado por sus antecedentes, como toda cría.

Dentro de este sendero distinto a la mencionada estructura clásica literaria-teatral, se encuentran todos esos filmes y directores que buscan darle la vuelta a la pantalla, que intentan modificar la manera en la que se entiende y se percibe el cine sin importar temática, género o estilo. Estos pueden utilizar lo caótico de un sueño o una memoria, traspasar la consistencia espacio-temporal o retratar simples eventos humanos que sumerjan al espectador en un momento presente. Incluso muchas veces utilizando el esquema clásico estos logran romper el mismo desde adentro. Esta contradicción suma al hecho de que no hay definiciones establecidas para el cine poético como tampoco características demasiado definidas que lo compongan.

Lo que si existe en las películas que de alguna u otra forma rompen con parámetros, lo cual no las hace mejores ni peores que las tradicionales, son estas conexiones y lógicas poéticas, intentos por dejar de cargar el morral de sus antecedentes, aspiraciones de llevar al cine a su límite con todos sus recursos y con entidad propia, volverlo más atmosférico y menos cuentístico.

El propósito de este trabajo de grado es inspirarse en esta visión cinematográfica para la realización de un cortometraje, y a su vez, para facilitar el proceso, utilizar como guía a un director que se maneje con dicha mirada, en este caso el realizador mexicano Carlos Reygadas. El cineasta, entre el abucheo y la controversia, propone un cine de corte naturalista muy cercano a todo lo expuesto anteriormente. El hecho de que sea latinoamericano, facilita el acercamiento a su obra debido a características culturales compartidas. Sus películas, pausadas, de tramas simples y alta carga emotiva, son el mejor ejemplo para intentar abordar en este proyecto el indefinido enfoque de cine poético.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO

1. Cine y poesía

1.1 Disyuntivas con lo literario en el cine

La autora Neira Piñeiro, contraponiendo lo literario y lo poético, nos introduce de manera histórica a los inicios de este dilema:

La temprana orientación del cine hacia la narración de ficción favoreció el influjo de modelos precedentes del teatro, y posteriormente, de la novela, con la que comparte estructuras y procedimientos narrativos, tal como ha sido puesto de manifiesto por los estudios de sobre el relato cinematográfico. Ahora bien, dentro del ámbito de las relaciones entre el cine y las artes literarias, no podemos olvidar el influjo que la lírica ha ejercido en determinados procedimientos discursivos del medio cinematográfico. El préstamo de estructuras propias de la poesía y el desarrollo de un cine poético se manifestó de forma clara en determinadas corrientes artísticas, principalmente en el periodo de las vanguardias. Sin embargo, esta exploración de las posibilidades de un cine lírico se abandonan parcialmente con la irrupción del cine sonoro, quedando integrados los procedimientos 'poéticos' en el interior de films narrativos o documentales, sin que se haya llegado a consolidar un cine 'lírico' como género independiente.

Piñeiro, (2006), N° 56, pág. 291-311

El académico español Pérez Bowie dilucida el dilema entre lo literario y lo poético en el cine desde sus inicios. Plantea que en diversos casos, estas dos vertientes se encuentran en la construcción de un mismo filme. En primera instancia está lo narrativo, sustentando por una elaboración naturalista y proveniente en gran parte del desarrollo norteamericano, el cual prevalece en la actualidad. Luego se encuentra una concepción del cine que pone en manifiesto los valores propios de la imagen y el sonido por encima de la anécdota.

La balanza, en todo caso, se inclina por lo literario debido a un factor principal: el económico, ya que en este radica el éxito del séptimo arte como espectáculo universal mayoritario, convertido en una poderosa maquinaria de producir ficciones en las cuales el espectador común se acostumbra a ver en sus imágenes tan solo los fragmentos de una historia para

recomponerla en lugar de cuestionarse por los significados plásticos y rítmicos de las piezas (Pérez Bowie, 2011) [página web en línea].

El cineasta ruso Andrei Tarkovsky, en contraparte a este vehículo constructor de ficciones a cambio de éxito, opina que el material filmico puede juntarse de otra manera, una que trabaja por encima de la lógica del pensamiento de una persona. Para el director, el nacimiento y desarrollo del raciocinio están sujetos a leyes autónomas, y a veces demandan formas de expresión distintas a la lógica de la especulación. Desde su punto de vista el racionamiento poético se acerca más a las leyes por las cuales se desarrolla el pensamiento y por lo tanto a como se desenvuelve la vida misma.

Sin embargo han sido los métodos del drama tradicional los que se han establecido como los únicos modelos, los cuales a través de los años han definido la forma en la que se expresa el conflicto dramático. Incluso, es optimista en su visión futura del cine, en la que considera que mientras el cine evolucione, este se va a desligar poco a poco no solo de la literatura sino de otras formas de arte también, obteniendo así cada vez más autonomía.

Considera que el proceso es menos rápido de lo que uno puede desear, y que esto explica porque el cine todavía retiene principios derivados de otras artes, utilizados usualmente por los directores para hacer sus películas. Gradualmente, estos elementos sirven como un freno para el cine, un obstáculo para este darse cuenta de su carácter específico. El resultado es que el cine pierde en cierto grado su capacidad para encarnar la realidad directamente a través de sus medios, al contrario que con la ayuda de la literatura, la pintura o el teatro (Tarkovsky, 1987, traducción libre del autor).

En fin, estos dos caminos que desde un primer momento proyectaron al cine con su particular presencia en el mundo del arte, una visión poética del mundo que experimentaba más con sus estructuras junto a un planteamiento narrativo de corte naturalista, continúan conviviendo hoy en día e incluso interfiriéndose mutuamente. El debate, en cualquier caso, está abierto a discusión. (Ansón, 2011).

1.2 Aspectos primordiales

(Bowie, 2011), comenta algunas características acerca del estilo:

Esta modalidad de cine poético, aunque definible como la precedente por la importancia de los factores estilísticos, conlleva un alto grado de reflexividad y la existencia de una *écriture* personalizada. No obstante, hay que admitir que en este cine que no renuncia a la narratividad, la poeticidad es una cuestión de grado y que los filmes adscribibles a esta categoría pueden participar en ella en muy diversa medida. Aunque todos sus autores tengan en común la resistencia a supeditar por completo la representación fílmica a los imperativos de la narratividad, pues como señala Carmen Peña, están ‘mucho menos interesados en contar que en revelarnos una visión interior de las cosas’ y en sus filmes ‘los objetos, las figuras, los movimientos de cámara, la luz (...) adquieren existencia propia’ sin subordinarse a los imperativos de la narración convencional. [página web en línea].

Por otro lado y en consonancia con el texto anterior, el historiador León Moussinac tiene en cuenta el film como un poema en el que la forma, por encima de la anécdota, ocupa el lugar más importante. La historia se somete al dominio de los procedimientos característicos de la imagen misma: combinaciones rítmicas y de tiempo, orden y estética de las imágenes –es decir, montaje– para provocar emoción.

Lo visual es esencial en este estilo cinematográfico, y al momento de destacar el papel fundamental que desempeñan las imágenes en el descubrimiento de la dimensión poética, los conceptos estéticos y las emociones que emanan en sí los objetos, a pesar de que estos están condicionados en lo que representan por la revolución industrial y demás factores, hay que enfocarse en lo que pasa habitualmente desapercibido cuando se observa una cosa, lo que ocurre allí en la fotogenia del cine como vehículo de transmisión.

A través de esto la poesía en el cine puede elaborar un conjunto de criterios que poco a poco se van introduciendo y estableciendo como una estética de lo cotidiano, de lo insignificante, de lo utilitario (Ansón, 2011).

1.3 Lenguaje poético en el cine

El lenguaje poético en el cine no solo se limita a la definición de poesía como género literario, ya que: “(Si entendemos que la poesía es un modo de descubrir la realidad y de reelaborar el texto en el que lo primordial es la mirada y no lo mirado, entonces podremos considerar la existencia de un cine poético)” (p.414)

Urrutia Gómez, (2000), N° 18, páginas 405-414

Tarkovsky, uno de los precursores de esta visión global, tanto cinematográfica como artística y existencial, se propone a filosofar sobre lo poético como modo de descubrimiento de lo que nos rodea.

Cuando habla de poesía no se refiere a ella como un género. Para él la poesía es una concientización singular del mundo, una manera particular de relacionarte con la realidad, de ir más allá de las limitaciones de la lógica coherente y convergir la compleja profundidad y verdad de las impalpables conexiones y fenómenos escondidos de la vida. El ruso encuentra las relaciones poéticas, la lógica de la poesía en cine, extremadamente agradable. Le parecen perfectamente apropiadas para el potencial del cine como el arte más poético de todos.

El realizador se siente más a gusto con esta visión que con la escritura teatral tradicional que une las imágenes a través de un desarrollo lineal y rígido de la trama. Esa forma comúnmente utilizada de enlazar eventos usualmente involucra un forcejeo arbitrario de las secuencias para mantener una noción de orden. Aun así, incluso cuando esto no sucede, cuando la trama es gobernada por los personajes, considera que los enlaces que unen la pieza reposan en una fácil interpretación de las complejidades de la vida.

El soviético concluye la idea esclareciendo que a través de estas conexiones poéticas el sentimiento se eleva y el espectador se torna más activo, se convierte en un participante en el proceso de descubrir la vida, sin soporte de deducciones acerca de la trama o pistas del autor. Tiene a su alcance, solo lo que ayuda a penetrar hacia los profundos y complejos fenómenos que están siendo representados ante él (Tarkovsky, 1987, traducción libre del autor).

A su vez, otra indagación de lo poético, una más histórica, se entrelaza con el pensamiento del director ruso, ya que dentro de los intentos de otorgarle unas ciertas características a dicho enfoque, los cuales vienen presididos por el estudio científico del lenguaje, persisten ciertas teorías que le otorgan a la poesía la cualidad de no tener que explicar racionalmente sus mecanismos. Este pensamiento sostiene que la poesía existe por sí misma y de modo previo a la invención del poeta, quien en virtud de su sensibilidad, transmite las ideas y sentimientos a modo de un intermediario que está descubriendo aquello frente a los ojos de los demás hombres.

Este pensamiento conlleva a la siguiente idea: para diversos teóricos y cineastas la cinematografía no es el resultado de procesos técnicos sino más bien una fase de descubrimiento o revelación, de atrapar la realidad, no manipularla al antojo ni distorsionarla en busca de efectos.

Bowie, (2011), SEDICI [página web en línea]

El profesor Bowie, indaga aún más en las vertientes del lenguaje poético y sus diversas perspectivas, en esta ocasión a través del cineasta Eric Rohmer:

Para Rohmer existe ‘una forma moderna de cine de prosa y de cine narrativo donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparece por añadidura’. Y prefiere distinguir entre cineastas en los que el universo filmado tiene una existencia autónoma, y para quienes el cine ‘es menos un fin que un medio’ y aquellos otros en los que ‘se tiene la impresión de que el cine se contempla a sí mismo’; o en otras palabras, entre realizadores para quienes el cine es ‘un medio de hacernos conocer, de revelarnos los seres’ y realizadores para quienes el cine se convierte exclusivamente ‘un medio de revelar el propio cine’ (Rohmer, 1970: 43-44). Más adelante añadiría que el cine ‘es un medio para descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo’; lo poético es la cosa mostrada, no el cine en cuanto tal. El problema –afirma- no ha de plantearse en torno a la conciencia más o menos lúcida de los propios medios de expresión sino en distinguir entre un arte ‘que se contemplaría a sí mismo’ y un arte ‘que contemplaría el mundo’; y es el medio de expresión lo que puede hacernos descubrir en ese mundo de cosas que no conocíamos’ 1970: 53-54.

Eric Rohmer, (citado en Pérez Bowie, 2011).

2. Carlos Reygadas y su cine

2.1 Biografía y obra

Carlos Reygadas nace en 1971 en Ciudad de México. A los 16 años descubre por coincidencia el trabajo cinematográfico del director ruso Andrei Tarkovsky. El entonces chico queda impactado con el universo que se puede crear y transmitir con una increíble utilización de la cámara y un apoyo sonoro. Desde ese momento Reygadas piensa al cine de una manera distinta, pues más allá de narrar, representa una herramienta para crear, documentar y transmitir ideas o sensaciones.

Desde pequeño posee un interés por estudiar un área que le permitiera escribir y pensar, y por esta razón entra a la escuela de derecho en la Universidad de México, para luego especializarse en derecho internacional.

A los 23 años se muda a Londres, Inglaterra, para emprender una maestría en Conflictos Armados. Luego se establece en la ciudad de Nueva York, en los Estados Unidos. Allí empieza a trabajar para el Servicio Exterior Mexicano en la sede de las Naciones Unidas. A pesar de ello, poco a poco fue creciendo su necesidad de hacer algo más intenso con su vida y emprender nuevas aventuras. En Octubre de 1997 renuncia a su trabajo en la ciudad norteamericana y regresa a Europa para comenzar otra etapa de su vida (El Informador, 2012) [página web en línea].

El diario mexicano *El Informador*, continúa reseñando:

Aterrizó en Bruselas, Bélgica, en enero de 1998 sin tener un sentido claro de qué sucedería a continuación. En la capital belga entró en contacto con un grupo de estudiantes del INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion). El cine era una pasión latente dentro de sí, por lo que decidió presentar los exámenes de admisión de dicha escuela. Sus compañeros le sugirieron presentar un cortometraje junto con su solicitud de ingreso para elevar las posibilidades de ser aceptado. Junto con Diego Martínez Vignatti, un gran amigo desde entonces y que posteriormente participó como director de fotografía en su primer largometraje, grabó la producción. Contrario a lo esperado, Carlos fue rechazado por el instituto al considerarlo éste como un cineasta innato, por lo que su lugar se cedería a otro estudiante que efectivamente pudiera recibir esta formación. Reygadas comenzó a realizar producciones independientes y en 1999 dirigió y produjo tres cortometrajes para desarrollar su técnica, mientras esperaba la llegada de un proyecto ambicioso que saciara su sed cinematográfica. Meses después,

escribió en guion de Japón, su primera producción formal, que cuenta la historia de un personaje suicida.

El cine según Carlos Reygadas, (2012), El Informador [página web en línea].

La película se proyecta en el Festival de Rotterdam, Holanda, donde llama la atención de un productor francés de nombre Phillippe Bober, quien se lleva el filme al Festival de Cannes del año 2002, en el cual recibe una mención especial por la Camera de Oro, así como otros galardones en festivales como el de la Habana o los Premios mexicanos Ariel.

En el 2005 vuelve a retomar el cine, esta vez con *Batalla en el cielo*, una cinta que toca el tema del secuestro y las relaciones de poder. Consigue una nominación a la Palma de Oro, sin embargo, y a pesar de regresar a casa con las manos vacías, la cinta consigue generar mucha polémica, en particular por su contenido sexual. La obra, comienza y termina con una felación, a lo que Reygadas comenta:

Tenía ganas de empezar la película con la toma de un rostro, el reflejo de nuestro ser interior, la representación más directa del individuo. A partir de ahí, empezar a ampliar el plano y desvelar a un hombre y a una mujer, como si representaran a toda la humanidad. El acto íntimo y afectuoso de una felación puede ser estético. Alejándome de la pornografía, que intenta excitar al espectador, quería rodar la felación de una forma singular e inesperada para que el público se sintiera conmovido por este momento íntimo. El principio de la película es un resumen de la misma: un hombre y una mujer se tocan en una situación de total proximidad, pero no consiguen comunicarse. La distancia que les separa les hace sufrir. La sexualidad siempre es doble, carnal y metafísica, banal y profunda. Muestro la felación como un acto sexual y un acto de fe. Es posible encontrar la fe en el sexo.

Carlos Reygadas: “la materia humana ante todo”, (2005), abc guionistas [Página web en línea].

En el 2006, a través del World Cinema Fund, un proyecto alemán encargado de brindar apoyo a producciones latinoamericanas e impulsar la carrera de cineastas ya introducidos en el mundo cinematográfico, Reygadas logra *Stellet Licht* (Luz Silenciosa), la cual introduce al espectador en el universo de una comunidad menonita en México para explorar las relaciones amorosas en el seno de una familia. Esta vez se lleva el Premio del Jurado, de nuevo en el festival francés (El Informador, 2012) [página web en línea].

En referencia a dicho filme, Luz Silenciosa, el mexicano comenta:

Quería conservar el centro de la historia –la de un hombre con el corazón dividido– y me pareció que la comunidad menonita era propicia para la abstracción. Los había visto desde niño. Eran guías de cacería de mi familia, en Durango y Zacatecas. Por otro lado, tengo un tío que tiene un rancho en Chihuahua, y que ha trabajado con ellos. Siempre me habían llamado mucho la atención. Sobre todo, el aspecto plástico de su vida: el cielo impresionante sobre el campo de Chihuahua, la forma en la que construyen sus casas, y esos hombres tan blancos pero con la piel destrozada por el sol, el frío y el polvo. Y, claro, la manera de vestir, sobre todo de las mujeres. Es increíble ir en coche y ver a un grupo de mujeres menonitas a doscientos metros, caminando con esos sombreros y con el viento soplándoles en los vestidos floreados.

Solórzano, (2007), Letras Libres [página web en línea].

Finalmente, luego de cinco años, Carlos vuelve a las pantallas con su última obra hasta el momento, titulada *Post Tenebras Lux*. La película, con la utilización de un lenguaje cinematográfico poco tradicional, en el cual se exploran sueños, memorias y realidades de atrás para adelante y viceversa, habla de la vida en pareja, del amor, del sexo, de la niñez, de la incapacidad de comunicarse, de la crueldad, de dos mundos que conviven paralelamente sin tocarse.

La pieza le concedió el regreso a por cuarta vez a Francia, en donde se coronó con el premio a Mejor Director en el Festival de Cannes, a pesar de los abucheos de gran parte de la prensa y el descontento de un segmento de la crítica. (El Informador, 2012) [página web en línea].

Su obra completa como director, incluyendo los cortometrajes y participaciones en proyectos especiales, es la siguiente:

2017 - *Donde Nace la Vida* (pre-producción)

Sinopsis: Desconocida.

Duración: Desconocida.

País: México.

2014 - *Short Plays* (segmento "México"):

Sinopsis: El fútbol visto a través de los ojos de algunos de los mejores directores del mundo.

Duración: Desconocida.

País: México.

2012 - *Post Tenebras Lux*:

Sinopsis: Juan y su familia urbana viven en el campo mejicano, en donde disfrutan y sufren un mundo aparte. Nadie sabe si estos dos mundos, el urbano y el campestre, se complementan o si se encaminan a eliminarse uno al otro.

Duración: 115 min.

País: México, Francia, Holanda, Alemania.

2010 - *Revolución (segmento "Este es mi reino")*

Sinopsis: Realizado mediante 10 cortometrajes, 'Revolución analiza a través de los ojos de los directores que es la revolución hoy en día y que significa para las mentes jóvenes de México.

Duración: 105 min.

País: México.

2009 - *42 One Dream Rush* (Corto)

Sinopsis: Una recopilación de cortos basados en sueños y realizados por directores autorales.

Duración: 42 min.

País: Estados Unidos.

2007 – *Luz Silenciosa*

Sinopsis: En una comunidad Menonita en México, la fe de un padre es puesta a prueba cuando se enamora de otra mujer.

Duración: 136 min.

País: México, Francia, Holanda, Alemania.

2005 – *Batalla en el cielo*

Sinopsis: Un trabajador llamado Marcos, y su esposa, secuestran un bebé por dinero, pero en el transcurso las cosas se van cuesta abajo y el bebé muere. Viviendo otra realidad está Ana, hija de un general para quien él trabaja como chofer, la cual realiza actos sexuales a cualquier hombre por placer. Marcos confiesa su culpabilidad a Ana en busca de redimirse, para luego encontrarse en rodillas arrastrándose con la multitud hacia la Basílica en honor a la Virgen de Guadalupe.

Duración: 98 min.

País: México, Bélgica, Francia, Holanda, Alemania.

2004 - *Filmando: Batalla en el cielo (Documental)*

Sinopsis: Documental acerca del proceso de grabación de 'Batalla en el Cielo.

Duración: 60 min.

País: México.

2002 - *Japón*

Sinopsis: Un pintor de la gran ciudad se va a un remoto cañón a suicidarse. Para obtener calma, se aloja en la casa de una anciana religiosa. A pesar de las pocas palabras, el amor crece.

Duración: 122 min.

País: México, Alemania, Holanda, España.

1999 - *Maxhumain (Corto)*

Sinopsis: Desconocida.

Duración: 7 min.

País: Bélgica.

1999 - *Prisioneros (Corto)*

Sinopsis: Desconocida.

Duración: 20 min.

País: Bélgica, México.

Filmografía, Director, (2015), IMDB [página web en línea].

2.2 Estilo cinematográfico

El estilo, de manera general, se puede entender como un sello de identidad del creador. Cuando se revisa su etimología en latín, aparece la palabra *stilus*, la cual era en la antigüedad una especie de punta con la cual se cortaba la madera para escribir en ella. Estos escritos poseían entonces rasgos distintos dependiendo de quién los trazara, y servían para identificar al autor.

Una vez establecido esto, se puede deducir entonces que el estilo es una cuestión de forma por encima de fondo. Lo importante no es lo que se cuenta sino cómo se cuenta. El estilo cinematográfico se nutre de estos valores, caracterizándose por originalidad, oposición a un modelo hegemónico y particularidad en sus valores estéticos (López, 2013).

Algunas de las características precisas del cine de Carlos Reygadas son:

- Ritmo pausado (planos lentos y escenas largas)
- Presencia de escenas sexuales (sin filtros o reservaciones)
- Dominancia de lo contemplativo por encima de lo narrativo
- Utilización de no actores
- Dualidad entre lo urbano y lo citadino
- Tratamiento de dicotomías como riqueza y pobreza, blanco y mestizo, clase alta y clase baja, bello y feo, fino y grotesco, amor y desamor, plenitud y vacío, culpa y expiación y goce y sufrimiento.

(Fernández, 2010) [Página web en línea].

El estilo de Reygadas y su manera de concebir el cine también pueden verse reflejados, por sus propias palabras, en esta transcripción de una entrevista que se le realizó:

Realmente creo que la mayor parte de lo que llamamos cine no es cine. Es realmente sala de cine o, peor aún, la literatura ilustrada. El objetivo de la película es la historia

y los personajes son sólo técnicos que representan algo. La mayor parte del cine es cómics. En mi opinión eso no es cine real. Cine real es mucho más cerca de la música. La música no representa nada, es sólo algo que va a transmitir sentimientos. Esto no quiere decir nada. No me gusta la idea de que la película es en realidad contando una historia! La gran parte de la película es para que se sienta, no por la narrativa. Por ejemplo, el primer disparo de *Stellet Licht* (2007) es cinematográfica. La luz en sí es preciosa. En la literatura, que no existe. Usted sólo puede escribir, "El sol salió." La belleza en mi película es el propio sol. Usted no tiene que volver a crearla. En el cine, la historia y la fotografía son la misma cosa. No es como, "No me gusta la historia, pero una gran fotografía." La fotografía es la película en sí; no es un vehículo para la historia. No quiero una historia y luego ilustrarlo, de una manera que siempre habrá una división entre forma y significado. Creo que en el arte, la forma y el significado son la misma cosa. En ese sentido, la música es la más noble de las artes, ya que no le permite separar la música de su significado. Cuando el cine es cierto, es un lenguaje en sí mismo - es por eso que es un arte. No me gusta la idea de que una buena película es una buena historia, como dice la gente de Hollywood. Que el cine es no dejar que sea totalmente libre.

Reygadas, (2007), IMDB [página web en línea].

El mexicano, durante una discusión de su último filme 'Post Tenebras Lux en el festival de Cannes, expresa ciertas ideas que también sirven para entender con más claridad su visión cinematográfica.

Reygadas comenta, luego de la transmisión de su película, que los seres humanos tenemos imágenes que vienen de todos lados, tanto del pasado, del futuro, del presente o de algún rincón de nuestras fantasías, y estas imágenes no tienen un código particular ni una manera exacta de salir a la superficie, sino más bien se mezclan todas en nuestra cabeza, y que por lo tanto, él no quería tener un código establecido en la película.

El director cree fielmente que el cine evoluciona con rapidez y que poco a poco se necesitan menos códigos y parámetros, los cuales el deja de utilizar ya que considera que respeta al público lo suficiente para no llevarlo de la mano durante el filme.

Le impresiona, a su vez, que lectores puedan aceptar, por ejemplo en libros como *La Metamorfosis* de Frank Kafka, la falta de entendimiento o certeza ante ciertos hechos, en este caso siendo la transformación del personaje en insecto, la cual queda a libre interpretación, pero no puedan dejar de necesitar explicaciones cuando ven una cinta. (Reygadas, 2012) [página web en línea].

Fernández (2010), en un escrito de la revista Casa del Tiempo titulado *El cine de Carlos Reygadas o la paradoja del estilo*, comienza planteando que el director mexicano, en general, divide opiniones. Por una parte, diversos festivales internacionales y sus espectadores reconocen sus aportes tanto en temática como en estética, considerándola de carácter universal a la cinematografía, mientras que otros piensan que es simplemente un director de festivales.

Sin embargo, desde un punto de vista geográfico, su carácter internacional se debe a que prácticamente todos sus largometrajes son co-producciones con países europeos como Bélgica, Holanda, Alemania, España y Francia, lo que le facilita la proyección y distribución a través de festivales del mismo continente.

El escritor considera que el éxito de su cine se basa en una “mirada del *shock* o choque ideológico y estético convertida en ‘espectáculo’” (Fernández, 2010, p.55) a través de temas tabúes, tanto sociales y morales, que contrastan ideas y realidades con respecto al sexo, clase, y práctica social, los cuales a su vez son desarrollados con un ritmo lento y plano, como un espectáculo que no busca entretener.

3. El Cortometraje

Desde su nacimiento, los cortometrajes se han utilizado para contar historias de personas, como forma de protesta social, para fines propagandísticos y muchos propósitos más. Las definiciones acerca de esta modalidad varían, ya que no hay un acuerdo estipulado para la máxima duración de dicha pieza audiovisual (Cooper y Dancyger, 1994/1998).

Una, por ejemplo, es la siguiente: “la película que dura treinta minutos o menos. Su narración puede estar basada en el género dramático como en el documental o el experimental. Y puede ser una película con actores en vivo o un film de dibujos animados”. (Cooper y Dancyger, 1994/1998, pág. 9).

Los autores mencionados anteriormente, también hablan de como en el cortometraje se maneja una trama más simple y libre que en largometraje. Se utilizan menos actores y la trama es más reducida. A su vez, dilucidan algunos aspectos sobre las obras que

experimentan más, comentando que “estos tipos de cine también tienen un propósito y una forma narrativa. Determinadas historias pueden estar relacionadas ante todo con la forma, o pueden estar jugando o enfrentándose ante todo con la forma como contexto” (Cooper y Dancyger, 1994/1998, pág. 10).

A su vez, en el guion del cortometraje, al ser de más corta duración, las acciones ocurren más rápido y se desarrollan de manera muy distinta a un largometraje, igual que un cuento corto es muy distinto a una novela. Un cortometraje no es un largometraje pequeño, ya que funciona bajo su propio esquema.

Lozada, Zozaya, Azúcar, (2011), Rebranding: cortometraje de ficción inspirado en la estética de ‘Rushmore de Wes Anderson. [Página web en línea].

CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO

1. Planteamiento del Problema

La etiqueta “cine poético” sirve para facilitar el objeto de estudio de un fenómeno que va más allá de un género o estilo cinematográfico. Esta visión no enmarca nada más a la poesía como estudio literario y a su relación con la gran pantalla, sino a lo poético como un modo de abordar la vida y por consiguiente un proceder ante el arte en general. Su carácter vasto y ambiguo desdibuja las líneas de las definiciones, generando escases de material investigativo dentro del mundo académico. Sin embargo, lo importante de esta corriente no es entender qué es exactamente lo poético en la imagen y el sonido, lo cual correspondería a la semiótica, sino para qué sirven las conexiones poéticas y cómo estas pueden ayudar a encontrar la esencia del cine, un cine que está en su mayoría atrapado en las estructuras literarias y teatrales, las cuales no hay que desecharlas ya que sirven como estructuras de apoyo, pero solo para luego alzarse por encima de estas con el fin de darse cuenta que una película puede ser más que una novela contada con recursos audiovisuales.

Lo poético, en su más amplia expresión, busca refugio en la creación sensible, en aquello que genere sentimiento, reflexión y conexión, elaborando un universo a través de sus respectivas técnicas que conlleve al espectador a enlazarse con lo que lo hace humano. Para lo poético no hace falta explicar nada más allá de lo que se está mostrando. En el caso del cine, esto lo libera de la literatura (en donde los personajes y sus acontecimientos son el hilo de la obra) para acercarlo a su naturaleza: imágenes y sonidos que reflejan realidades y situaciones particulares las cuales se desenvuelven en un determinado tiempo con la intención de sensibilizar al espectador acerca de algo.

La idea es, entonces, y en primera instancia, tomar como norte un director de cine que comparta una visión cercana a esta, en este caso el mexicano Carlos Reygadas, para luego, inspirado tanto en él como en otros cineastas, realizar un cortometraje que intente sumergir al espectador en la experiencia del sentir por encima de cualquier otra, utilizando una narrativa y una lógica que trabajen a favor de dicho propósito.

2. Objetivos

General:

Realizar un cortometraje de ficción inspirado en el cine poético, que tenga como referencia al director mexicano Carlos Reygadas.

Específicos:

- Conocer la historia y filmografía de lo que se considera como cine poético, así como a referentes mundiales de estilos cinematográficos distintos a los tradicionales.
- Indagar a profundidad en el cine de Carlos Reygadas y su estilo cinematográfico.
- Definir las características del cortometraje de ficción.

3. Justificación

El proyecto de tesis, desarrollado dentro de la mención de Artes Audiovisuales, tiene como finalidad la realización de un cortometraje de ficción inspirado en el cine poético, que tenga como referencia al director mexicano Carlos Reygadas. La importancia y originalidad de este trabajo recae en el hecho de rescatar formas alternas de hacer cine, promoviendo una concepción del arte cinematográfico más pura y arraigada a sus raíces, más fiel al concepto de lo audiovisual. La idea es rescatar una visión de cine que le otorgue mayor relevancia al sonido y a la imagen como componentes autónomos que transmiten sensaciones, colocando a la historia como elemento secundario pero sin descuidar su construcción dramática, más bien utilizándola como punto de partida para luego traspasarla mediante otros recursos. Esto impulsaría a que se continúen realizando obras de este estilo, abriendo un espacio nuevo para aquel público que busca consumir y envolverse en producciones distintas a la oferta general y generando un cuestionamiento acerca de lo que es el cine en esencia y cuáles son sus componentes y sus fronteras.

4. Delimitación

El cortometraje se realizará en la ciudad de Caracas y en el pueblo de Boconó, Estado Trujillo. Por lo tanto tendrá un alcance, en primera instancia, delimitado por estas dos locaciones. Se planea realizar durante el transcurso de un año y está pensando para mujeres

y hombres mayores de 18 años. El proceso de preproducción está pautado para llevarse a cabo desde julio del año 2015 hasta enero del año 2016. La etapa de producción se realizará en el mes de febrero. Por último, la posproducción comenzará a partir de marzo para culminar en agosto, prosiguiendo a la entrega del proyecto en septiembre del año 2016.

5. Ficha técnica de la pieza

Tipo: Cortometraje de Ficción

Título: Campos

Dirección: Diego Murillo

Asistente de Producción: Esteban López

Guion: Diego Murillo

Producción: Diego Murillo, Amanda Isea

Producción Ejecutiva: Diego Murillo

Duración: 15 minutos

Formato de Grabación: Digital

Año: 2016

Cámara: Diego Murillo

Asistente de cámara: Esteban López

Dirección de fotografía: Diego Murillo

Sonido: Jorge Hernández

Mezcla de sonido: Luciano Girotto (B4render Studios)

Edición: Diego Murillo

Dirección de arte: Candice Wilcox

Vestuario: Verónica Traviesa, Candice Wilcox

Musicalización: Diego Murillo

6. Guion

- Idea

Un cuadro familiar y su eventual ausencia motivan la búsqueda del objeto extraviado a través de la memoria del protagonista.

- Sinopsis

Un cuadro familiar y su eventual ausencia sirven como relato para hilar una historia que se desenvuelve a través de la memoria del protagonista, “El Joven”, un hombre en su temprana adultez que vive entre la ciudad y el campo. La narrativa genera diferentes temporalidades que oscilan entre sus recuerdos, vivencias del presente y proyecciones, sin resaltar con precisión cual momento encaja en cada uno de estos estados.

Su memoria nos lleva a explorar pequeños fragmentos de su vida, desde cuando era niño, gateando y arrastrándose por la grama como descubriendo al mundo, a veces evocando a su madre y otras veces solo a él mismo, pasando por un tiempo en el que ya es adulto pero aún sigue estando en el pasado, viviendo en una casa acomodada en el campo e interactuando con los campesinos del mercado. En ese momento de su vida también aparece una chica, Verónica, con la que comparte relaciones sexuales e intimidad, contándole la historia del cuadro, el último objeto que le dejó su ya fallecida madre.

En el presente El Joven se encuentra en la ciudad, aun evocando en pensamiento a Verónica. En ese momento el protagonista revela que ya no tiene el cuadro, que no sabe si la chica se lo ha robado o lo ha perdido, que está perdiendo el sentido de las cosas, que lo necesita. Entonces emprende su búsqueda, enfrentándose de manera violenta a Verónica y a aquel que lo intente lo intente detener.

- Escaleta

1. EXT. JARDÍN. DÍA

El protagonista es bebé. Se encuentra en un jardín observando y recorriendo lo que lo rodea. Se escuchan pájaros a lo lejos. Este lloriquea. La madre aparece y él juega encima de ella. Luego desaparece. El bebé prosigue a jugar con la grama.

2. EXT. MERCADO CAMPESINO. DÍA

El JOVEN recorre un mercado campesino. Se observan los locales vendiendo frutas y verduras. Aparece un borracho reclamando que le robaron comida.

El JOVEN continúa caminando mientras aparecen más vendedores y campesinos. Aparecen camiones de cochinos. El protagonista ve como meten a uno de los cerdos en una bolsa para llevárselo. Sigue andando, hasta que más adelante mira a una vaca amarrada en un camión, y esta también lo ve a él.

3. EXT. ALREDEDORES DE LA CASA DE CAMPO. DÍA

Observamos una casa en el fondo, al igual que sembradíos, pinos y montañas a lo lejos. Un perro mueve su cola encima de una siembra.

4. EXT. CUARTO DE CASA DE CAMPO. DÍA.

Se observa parte de una habitación. En ella hay una cama, algunos cuadros y EL CUADRO guindado de la pared. A los pocos segundos entra el JOVEN conjunto a una chica, VERÓNICA. Ambos se acercan a la cama, él por un lado y ella por el otro. El JOVEN se sienta de espaldas a ella. Ambos comienzan a desvestirse.

A continuación, y sin cortes, se observa lo que hay fuera de la ventana de la habitación: El paisaje montañoso, el jardín que ocupa el terreno de la casa, un CAMPESINO caminando conjunto a unos perros y una yegua. Luego volvemos a regresar a la habitación por la misma ventana.

Ahora la mujer está siendo penetrada por detrás. Levanta la mirada en el acto y ve EL CUADRO en la pared. De repente, con una mano, se toca la vagina y luego se la lleva

a los ojos para darse cuenta que le está sangrando. Al igual, hay sangre en la sabana. De manera abrupta se levanta y se dirige hacia el baño más cercano.

5. EXT. MAIZAL EN MONTAÑA. DÍA

Se observan los pasos del JOVEN mientras camina por un maizal.

Está atardeciendo y los jóvenes atraviesan un campo de ramas y lo que parece ser maíz creciendo.

Ambos terminan de caminar por el sembradío y continúan subiendo, como dirigiéndose a la parte alta de la montaña.

Finalmente llegan caminando a la cima. La chica se detiene en un árbol a ver la vista. El JOVEN comienza a balancearse sobre un tronco que está en el suelo, como jugando.

6. INT. HABITACIÓN CON CUADRO. DÍA.

Se observa, desde diferentes ángulos, tanto el cuadro como el pasillo donde este se encuentra.

7. INTERIOR. CUARTO DEL JOVEN. DÍA.

Vemos la entrada de una casa, luego la esquina de una habitación. En ella se encuentra EL CUADRO, pero vacío. Observamos una mesa con una pistola y dos libros. Luego pasamos, con lentitud, al JOVEN, quien se encuentra entre acostado y sentado en una cama. Este revisa su computadora, y por el sonido, sabemos que está empezando a ver pornografía.

Luego detiene el clip y empieza a masturbarse con la mano metida en el interior. Comienza a sentir placer, cierra los ojos.

8. EXT. NATURALEZA DE SUEÑO. DÍA

Observamos un campo en donde yace el JOVEN acostado en la grama; el lugar es grande, con el monte alto, desordenado y unos pinos a los laterales. Unas montañas se vislumbran al fondo, y en una de ellas sale un poco de humo, como si algo se quemara. En el pastizal, se encuentran a lo lejos VERÓNICA y el mismo

CAMPESINO que estaba en la casa mientras ellos tenían sexo. Verónica, con un vestido blanco puesto, se acerca con mucha lentitud al JOVEN y se sienta cerca de su cabeza. Le acaricia el pelo.

9. INTERIOR. CUARTO DEL JOVEN. DÍA.

El JOVEN se encuentra en la habitación viendo al vacío. Se ha hecho más tarde. Este suspira, se apoya a la pared, espera unos segundos y voltea hacia su izquierda a ver EL CUADRO vacío, aunque no se muestra a cámara. Agarra el celular, marca un número y se lo coloca en el oído mientras la llamada repica.

10. EXTERIOR. QUEBRADA. DÍA

Se observa al JOVEN arrodillado ante una especie de lápida de piedra en una vegetación selvática. El protagonista se va inclinando más hacia la lápida mientras se escucha:

11. EXTERIOR. AGUA Y PIEDRAS. DÍA

Se observa un pozo del río mientras el JOVEN reposa en una roca más arriba. Luego este sale repentinamente del agua, jadeando, como si hubiese estado ahogándose.

12. INT. CARRO DEL JOVEN. DÍA

El JOVEN abre los ojos. Se quita la pistola de la frente, la mira y se la guarda entre el pantalón y el cuerpo. Luego comienza a manejar por la ciudad.

13. INT. CIUDAD DESDE EL VIDRIO DEL CARRO. DÍA

Se observan las calles, los carros rodando, los árboles, etc. Suena una emisora evangélica.

14. INT. PASILLO DEL APARTAMENTO DE VERÓNICA. DÍA

Se observa un pasillo y una puerta al final. A los pocos segundos se escuchan gritos, objetos cayendo y finalmente un disparo. (Las voces que se oyen son las de la PAREJA DE VERÓNICA y la del JOVEN).

15. INT. APARTAMENTO DE PAREJA DE VERÓNICA – PASILLO INTERNO. DÍA

Desde la perspectiva de la PAREJA DE VERÓNICA, quien ha sido herido de un tiro en la ingle y está tirado en el suelo con la mano presionándose la herida sangrante, observamos (mientras se arrastra) en otra habitación que tiene la puerta abierta, al JOVEN parado en frente de VERÓNICA, quien está sentada en una cama. Atrás en la pared guinda EL CUADRO de la madre del JOVEN. El JOVEN y VERÓNICA se encuentran frente a frente.

16. EXT. CAMINO MONTAÑOSO # 1. DÍA

Observamos un entorno montañoso con pinos al fondo mientras la niebla se apodera de los alrededores. Se escucha el sonido de la brisa.

Luego aparece el JOVEN, quien camina por una montaña con el cuadro guindado en el morral. Atraviesa un camino tupido de matas, árboles y pinos hasta aparecer ya sin el morral y con el cuadro en la mano.

Comienza a prender una fogata. El cuadro se quema mientras se escucha la madera crujiendo. El JOVEN, arrodillado, lo observa con resignación.

17. EXT. CAMINO MONTAÑOSO # 2. DÍA

Ya un poco más alejado del lugar de la fogata, el JOVEN, con el morral encima y ya sin el cuadro, emprende su camino fuera de allí.

- Guion Literario

KAMPOS

1. EXT. JARDÍN. DÍA

El protagonista es bebé. Se encuentra en un jardín observando y recorriendo lo que lo rodea. Se escuchan pájaros a lo lejos. Este lloriquea y balbucea la palabra "mama". La madre aparece y él juega encima de ella. Luego desaparece. El bebé prosigue a jugar con la grama.

2. EXT. MERCADO CAMPESINO. DÍA

El JOVEN recorre un mercado campesino. Se observan los locales vendiendo frutas y verduras mientras gritan los nombres de sus productos. Aparece un borracho reclamando que le robaron comida.

Él continúa caminando mientras aparecen más vendedores y campesinos. Aparecen camiones de cochinos. El protagonista ve como meten a uno de los cerdos en una bolsa para llevárselo. Sigue andando, hasta que más adelante mira a una vaca amarrada en un camión, y esta también se le queda viendo fijamente.

3. EXT. ALREDEDORES DE LA CASA DE CAMPO. DÍA

Observamos una casa en el fondo, al igual que sembradíos, pinos y montañas a lo lejos. Un perro mueve su cola encima de una siembra. En el ambiente está en silencio.

4. EXT. CUARTO DE CASA DE CAMPO. DÍA.

Se observa parte de una habitación. En ella hay una cama, algunos cuadros y EL CUADRO guindado de la pared. A los pocos segundos entra el JOVEN conjunto a una chica, VERÓNICA. Ambos se acercan a la cama, él por un lado y

ella por el otro. El JOVEN se sienta de espaldas a ella. Ambos comienzan a desvestirse.

A continuación, y sin cortes, se observa lo que hay fuera de la ventana de la habitación: El paisaje montañoso, el jardín que ocupa el terreno de la casa, un CAMPESINO caminando conjunto a unos perros y una yegua. Luego volvemos a regresar a la habitación por la misma ventana. Ahora la mujer está siendo penetrada por detrás. Levanta la mirada en el acto y ve EL CUADRO en la pared. De repente, con una mano, se toca la vagina y luego se la lleva a los ojos para darse cuenta que le está sangrando. Al igual, hay sangre en la sabana. De manera abrupta se levanta y se dirige hacia el baño más cercano mientras se escucha de fondo:

JOVEN

¿Estás bien? ¿Qué pasó?

Mientras camina seguimos escuchando:

Ey...ey...

Todo se vuelve oscuro hasta llegar a un negro tajante.

5. EXT. MAIZAL EN MONTAÑA. DÍA

Se observan los pasos del JOVEN mientras camina por un maizal.

Está atardeciendo y el JOVEN y VERÓNICA atraviesan un campo de maíz.

JOVEN

¿Ese día tenías la regla?

La chica vuelve a mirar al joven sin responderle.

Nunca había visto una vagina sangrando.

VERÓNICA

¿Y te cagaste? -risueña-

JOVEN

No, no, no, nada de eso...

Yo estoy acostumbrado pues,

Pero verga, no que, no de que salga así.

Ambos terminan de caminar por el sembradío y continúan subiendo, como dirigiéndose a la parte alta de la montaña. Finalmente llegan caminando a la cima. La chica se detiene en un árbol a ver la vista. El JOVEN comienza a balancearse sobre un tronco que está en el suelo, como jugando.

VERÓNICA

¿Tú te acuerdas de la historia esa que me dijiste
que te contaba tú mamá?

JOVEN

¿Cuál?

VERÓNICA

La del animal, un roedor, no un roedor no, algo así...

JOVEN

Ah sí...la de la lagartija. -La chica sonríe
confirmándolo-

Esa era una de las últimas que me contaba. Me decía
que no sabía si era un sueño o no. Que era como un sueño
colectivo, que ella no era la única que lo soñaba, que mucha
gente en el pueblo lo hacía.

Mientras el entorno comienza a disolverse en un negro, entra la voz de una mujer mayor, quien es la madre del JOVEN:

(V.O en francés)

La lagartija. La pobre infeliz, perdida, año tras año, detrás del cuadro ese de mi papá. En él discutían unos *chumaks*, como los llamaba él, comerciantes. -Pausa-.

6. INT. HABITACIÓN CON CUADRO. DÍA.

Se observa, desde diferentes ángulos, tanto el cuadro como el pasillo donde este se encuentra. Continúa la voz:

(V.O en francés)

Conversaban afuera de una casa ante la llegada de unas carretas. Había mucha nieve. Más atrás, montada en una vaca, estaba uno de ellos allí solo, sentado, desconectado, como esperando algo. Como si pensara que la vida misma fuese una constante espera. Y no lo es. Pero cada vez que veía el cuadro, veía a la lagartija saliendo por detrás y corriendo hacia el techo. Y era siempre la misma, porque las demás tenían colas pero esta no, no le crecía. Y esa lagartija siempre me acordaba a este lugar. Un lugar que no sabes si tiene cura o si ya está curado. Tal vez eran cosas mías y nunca hubo ningún animal. Pero eso era lo que sentía.

7. INTERIOR. CUARTO DEL JOVEN # 1. DÍA.

Vemos la entrada de una casa, luego la esquina de una habitación. En ella se encuentra EL CUADRO, pero vacío.

Observamos una mesa con una pistola y dos libros. Luego pasamos, con lentitud, al JOVEN, quien se encuentra entre acostado y sentado en una cama. Este revisa su computadora, y por el sonido, sabemos que está empezando a ver pornografía.

Luego el JOVEN detiene el clip y empieza a masturbarse con la mano metida en el interior. Comienza a sentir placer, cierra los ojos.

8. EXT. NATURALEZA DE SUEÑO. DÍA

Observamos un campo en donde yace el JOVEN acostado en la grama; el lugar es grande, con el monte alto, desordenado y unos pinos a los laterales. Unas montañas se vislumbran al fondo, y en una de ellas sale un poco de humo, como si algo se quemara. En el pastizal, se encuentran a lo lejos VERÓNICA y el mismo CAMPESINO que estaba en la casa mientras ellos tenían sexo. Verónica, con un vestido blanco puesto, se acerca con mucha lentitud al JOVEN.

Finalmente llega y se sienta frente a él, con la parte de debajo de su abdomen colocada en su cabeza. Le acaricia el pelo y la cara. Al poco tiempo este comienza a mover con mucha suavidad los dedos. Cada vez los mueve con mayor intensidad hasta levantar la mano.

9. INTERIOR. CUARTO DEL JOVEN (POS MASTURBACIÓN). DÍA.

El JOVEN se encuentra en la habitación viendo al vacío. Se ha hecho más tarde. Este suspira, se apoya a la pared, espera unos segundos y voltea hacia su izquierda a ver EL CUADRO vacío, aunque no se muestra a cámara. Agarra el celular, marca un número y se lo coloca en el oído mientras la llamada repica.

10. EXTERIOR. QUEBRADA. DÍA

Se observa al JOVEN arrodillado ante una especie de lápida de piedra en una vegetación selvática. El protagonista se va inclinando más hacia la lápida mientras se escucha:

JOVEN (VOZ EN OFF)

Ey. Soy yo otra vez. Necesito tu ayuda, estoy mal, estoy perdiendo el sentido de las cosas, no sé si es pánico o qué. No lo...no lo encuentro. No entiendo porque lo tendría, me parece un acto de venganza que no entiendo. -Suspiro- No sé ni cómo paso pero no logro ubicarla. Ha pasado poco tiempo y se olvidan, sabes, se olvida la cara, se olvida el cuerpo, la voz. Ya no sé, a veces pienso que lo perdí yo. La memoria se reinventa y uno...se, se pierde. En fin, avísame, lo necesito, es lo único que me dejó mi mamá antes de morir. -Suenan un pito de llamada-

Mientras continúa el *voice over*, el JOVEN pasa a estar reposado en unas piedras mientras el agua cae con fuerza.

11. EXTERIOR. AGUA Y PIEDRAS. DÍA

El protagonista sale repentinamente del agua, jadeando, como si hubiese estado ahogándose, como escapando de una pesadilla.

12. INT. CARRO DEL JOVEN. DÍA

El JOVEN abre los ojos. Se quita la pistola de la frente, la mira y se la guarda entre el pantalón y el cuerpo. Luego comienza a manejar por la ciudad.

13. INT. CIUDAD DESDE EL VIDRIO DEL CARRO. DÍA

Suena una emisora evangélica en la que un pastor predica la palabra. Se observan el rostro de EL JOVEN manejando, las calles, los carros rodando, los árboles, etc.

14. INT. PASILLO DEL APARTAMENTO DE VERÓNICA. DÍA

Se observa un pasillo y una puerta al final. A los pocos segundos se escuchan gritos y finalmente un disparo.

PAREJA DE VERÓNICA

¡Qué carajo estás haciendo! ¡Maldita sea, sal de mi casa! ¡Sal de mi casa!

¡Quítame esa mierda de la cara! ¡Quí... Se escucha un disparo.

JOVEN

Cállate la boca o te mato.

15. INT. APARTAMENTO DE PAREJA DE VERÓNICA - PASILLO INTERNO. DÍA

Desde la perspectiva de la PAREJA DE VERÓNICA, quien ha sido herido de un tiro en la ingle y está tirado en el suelo con la mano presionándose la herida sangrante, observamos (mientras se arrastra) en otra habitación que tiene la puerta abierta, al JOVEN parado en frente de VERÓNICA, quien está sentada en una cama. Atrás en la

pared guinda EL CUADRO. El JOVEN y VERÓNICA se encuentran frente a frente.

JOVEN

¿Por qué me lo quitaste? -silencio-
Es lo único que me quedaba de ella.

16. EXT. CAMINO MONTAÑOSO # 1. DÍA

Observamos un entorno montañoso con pinos al fondo mientras la niebla se apodera de los alrededores. Se escucha el sonido de la brisa.

Luego aparece EL JOVEN, quien camina por una montaña con EL CUADRO guindado en el morral. Atraviesa un camino tupido de matas, árboles y pinos hasta aparecer ya sin el morral y con el cuadro en la mano.

Comienza a prender una fogata. EL CUADRO se quema mientras se escucha la madera crujiendo. El protagonista, arrodillado, lo observa con resignación.

17. EXT. CAMINO MONTAÑOSO # 2. DÍA

Ya un poco más alejado del lugar de la fogata, El JOVEN, con el morral encima y ya sin EL CUADRO, emprende su camino fuera de allí.

FIN

7. Propuesta Visual

Composición

El cortometraje *Kampos* procura utilizar la imagen en movimiento como un elemento autónomo dentro de la narrativa de la pieza. Ya sean praderas, bosques, ríos o el interior de

un carro, estas intentan resaltar por cuenta propia, aprovechándose en variadas ocasiones de la naturaleza y de otros elementos estéticos en sí para poder tomar fuerza y de manera pausada intentar transmitir las sensaciones que derivan del universo del protagonista.

La disposición de los elementos visuales varía según el elemento humano, el inanimado o el natural. Si hay personas u objetos importantes dentro del cuadro, estas tienen mayor relevancia, por lo cual el plano se ubica con mayor cercanía, utilizando el entorno como un marco, pero nunca de manera estrictamente simétrica, sino más bien se mueven o se exponen en el espacio un tanto desigual. Cuando la naturaleza está sola, abarca todo con amplitud.

El filme también mezcla diferentes estilos ópticos a través del movimiento o la estabilidad de la cámara. En diversas situaciones el desplazamiento es muy cauteloso y calmado o incluso estático, sin embargo en otros momentos es bastante movido y dinámico, otorgándole diversidad visual al cortometraje sin estancarse en un solo estilo y respaldando la inestabilidad del personaje principal.

Iluminación

La iluminación en el cortometraje es de corte naturalista. La luz se fusiona con el espacio de una manera casi imperceptible, como lo hace al aire libre, que es donde se desarrolla la mayoría de la historia. El proceder en exteriores se reduce a obtener diversos tipos de climas para lograr diferentes tipos de iluminación, tales como días nublados, soleados, con neblina, etc. A su vez, se busca registrar siempre la luz de la mañana y de la tarde.

En interiores, la propuesta naturalista facilita la creación de los espacios iluminados simplemente a través de luces intermedias, ni muy cálidas ni muy frías, para no perder los tonos naturales que ofrecían las locaciones.

Arte

La propuesta en cuanto a dirección de arte es la simpleza y la veracidad. Este proceder se basa en la premisa de que no hay objetos más reales que los que pertenecen a ese lugar, por lo tanto el arte en el cortometraje es, con sus excepciones con respecto a vestimenta o utilería particular, autóctono y perteneciente a su lugar de origen. Cuadros, camas, mesas, y sus colores y texturas se reorganizan para adaptarse a las necesidades de la historia, pero no se sustituyen por otros.

Posproducción

La posproducción de la pieza se compone por tres sencillos elementos: primero, la colorización, la cual es también de corte naturalista para adaptarse a lo establecido visualmente. Segundo, el recurso de la doble exposición de imágenes en momentos particulares de la historia para crear un lazo entre la sexualidad y la violencia. Y tercero, la utilización precisa de imágenes fijas en secuencia durante un solo fragmento de una escena para resaltar la condición de pesadilla y pesadez de la misma.

8. Propuesta Sonora

En el cortometraje *Kampos* el sonido es captado de dos maneras. La primera y más abundante, es la directa, es decir en vivo mientras se registra la imagen utilizando un grabador profesional y un micrófono tipo boom para aprovechar los silencios entre conversaciones y el sonido del ambiente, el cual sirve para resaltar una sensación de vacío, de calma. La segunda es en estudio registrando los *voice-over* de los personajes. Este proceder permite que la película se vuelva más abstracta (porque muchas veces la imagen no coincide directamente con lo que se escucha) y a su vez te ofrece la libertad de colocar donde sea necesario aquellas palabras que los personajes expresan y que son indispensables para el sentido de la historia.

La musicalización del filme es bastante sencilla. Durante la mayoría del cortometraje, con excepción del principio, un poco después de la mitad y al final, prevalece la ausencia de música con la intención de representar la cotidianidad como es en la vida real. El tema central que aparece en la primera y última escena sirve para dar inicio y cierre a la historia mediante una composición ambiental (música *ambient*) un tanto nostálgica, que sirve para resaltar la inocencia y la pérdida del protagonista, creando una sensación cíclica en la narrativa.

9. Desglose de Producción

Escena # 1. EXT. JARDÍN. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Federico Andrea Font	<u>Federico</u> Sin maquillaje <u>Andrea Font</u> Maquillaje natural, cabello al natural.	<u>Federico</u> Desnudo. <u>Andrea Font</u> Blue jean, franela negra.	Ninguna.	Jardín con árboles, pequeñas paredes de enredaderas y bambús.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Shoulder Rig

Escena # 2. EXT. MERCADO CAMPESINO. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural.	<u>Andrés Madriz</u> Chaqueta de blue jean, blue jean, camisa beige.	Ninguna.	Mercado campesino, personas caminando, vendedores con sus mesas repletas de frutas y verduras, animales como cochinos y vacas, etc.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Shoulder Rig

Escena # 3. EXT. ALREDEDORES DE LA CASA DE CAMPO. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: No aplica.	No aplica.	No aplica.	No aplica.	Sembradíos cercados con pinos; una casa se observa al fondo.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Trípode hidráulico

Escena # 4. EXT. CUARTO DE CASA DE CAMPO. DÍA.

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz Candice Wilcox Esteban López	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural. <u>Candice Wilcox</u> Maquillaje natural, peinada con el pelo amarrado y un lazo. <u>Esteban López</u> Maquillaje natural.	<u>Andrés Madriz</u> Chaqueta de blue jean, blue jean, camisa beige, botas. <u>Candice Wilcox</u> Franela morada, chor de jean, botas de salir, pantaleta morada. <u>Esteban López</u> Sombrero, franela negra, jean.	2 Mesas de noche 1 Cama 1 Cobija roja 1 El Cuadro 7 Fotografías enmarcadas 1 Taza azul pequeña 5 Anillos Sangre falsa	Dormitorio personal de mediano espacio.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Trípode hidráulico

Escena # 5. EXT. MAIZAL EN MONTAÑA. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz Candice Wilcox	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural, despeinado. <u>Candice Wilcox</u> Maquillaje natural, pelo suelto.	<u>Andrés Madriz</u> Camisa verde militar, jean, botas. <u>Candice Wilcox</u> Cárdigan gris, vestido beige de flores, cinturón marrón, botas de salir.	Nada.	Maizal en una colina, con árboles y montañas al fondo.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Shoulder Rig

Escena # 6. INT. HABITACIÓN CON CUADRO. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: No aplica.	No aplica.	No aplica.	EL CUADRO.	Pasillo de apartamento con EL CUADRO guindado de la pared del final.	1 Lente 50mm 1 Trípode hidráulico

Escena # 7. INTERIOR. CUARTO DEL JOVEN. DÍA.

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural, despeinado.	<u>Andrés Madriz</u> Franela blanca, interior gris.	Colchón con sabana El Cuadro Vacío Escritorio de madera Mesa de noche Lámpara Pistola Libro grueso Silla de escritorio	Habitación personal rústica.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Slider 2 Luces Arri 500W

Escena # 8. EXT. NATURALEZA DE SUEÑO. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz Candice Wilcox Esteban López	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural. <u>Candice Wilcox:</u> Maquillaje natural. <u>Esteban López</u> Maquillaje natural	<u>Andrés Madriz</u> Franela blanca, jean. <u>Candice Wilcox:</u> Vestido blanco, botas de montaña. <u>Esteban López</u> Sombrero, franela blanca, jean.	Ninguna.	Campo con hierbas altas, pinos a los lados y montañas al fondo.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Slider

Escena # 9. INTERIOR. CUARTO DEL JOVEN. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural, despeinado.	<u>Andrés Madriz</u> Franela blanca, interior gris.	Celular	Habitación personal rústica.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 2 Luces Arri 500W

Escena # 10. EXTERIOR. QUEBRADA. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural.	<u>Andrés Madriz</u> Camisa verde militar, jean, botas.	Ninguna.	Planicie arriba de la quebrada repleta de hojas con una lápida al final.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Slider

Escena # 11. EXTERIOR. AGUA Y PIEDRAS. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural.	<u>Andrés Madriz</u> Traje de baño negro.	Ninguna.	Quebrada selvática repleta de piedras y pozos de agua.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Trípode Hidráulico

Escena # 12/13. INT. CARRO DEL JOVEN. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural, despeinado.	<u>Andrés Madriz</u> Franela blanca, jean.	Pistola	Interior de un carro.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Shoulder Rig

Escena # 14. INT. PASILLO DEL APARTAMENTO DE VERÓNICA. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: No aplica.	No aplica.	No aplica.	No aplica.	Pasillo de afuera del apartamento de Verónica.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Slider

Escena # 15. INT. APARTAMENTO DE PAREJA DE VERÓNICA – PASILLO INTERNO. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz Candice Wilcox Diego Murillo	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural. <u>Candice Wilcox</u> Maquillaje natural, pelo suelto. <u>Diego Murillo</u> Sin maquillaje (su rostro no aparece)	<u>Andrés Madriz</u> Franela blanca, jean, botas. <u>Candice Wilcox</u> Vestido de lencería corto y negro. <u>Diego Murillo</u> Chor beige.	Sangre falsa Pistola Colchón con sabana roja Televisor El Cuadro Botella pequeña de agua	Pasillo/Habitación de apartamento.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye

Escena # 16. EXT. CAMINO MONTAÑOSO # 1. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural, despeinado.	<u>Andrés Madriz</u> Franela gris, jean, botas.	El Cuadro Bolso de mochilero Madera para fogata	Bosque tupido.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Shoulder Rig 1 Trípode Hidráulico

Escena # 17. CAMINO MONTAÑOSO # 2. DÍA

REPARTO	MAQUILLAJE	VESTUARIO	UTILERÍA	LUGAR	EQUIPOS ESPECIALES
Talento: Andrés Madriz	<u>Andrés Madriz</u> Maquillaje natural.	<u>Andrés Madriz</u> Franela gris, jean, botas.	Bolso de mochilero	Bosque semi-tupido con camino abierto.	1 Lente 50mm 1 Adaptador Fisheye 1 Trípode Hidráulico

9. Plan de Rodaje

LUGAR	FECHA	ESCENA
CARACAS	<u>Fecha ideal</u> Mes: Febrero Lunes 1ro a Viernes 5 + plazo provisional de dos días hasta el domingo 7	1. EXT. JARDÍN. DÍA (Posibles horas de grabación: 4:00-6:30 PM) <u>LUNES O VIERNES</u> 6. INT. HABITACIÓN CON CUADRO. DÍA. (Posibles horas de grabación: 11: am – 12:00 pm) <u>MIERCOLES</u> 7/9. INTERIOR. CUARTO DEL JOVEN. DÍA. (Posibles horas de grabación: 2:00-5:00 PM) <u>MARTES</u> 12. INT. CARRO DEL JOVEN # 1 (Posibles horas de grabación: 3:00-4:00 PM) <u>JUEVES</u> 13. INT. CIUDAD DESDE EL VIDRIO DEL CARRO. DÍA (Posibles horas de grabación: 4:00-5:00 PM) <u>JUEVES</u> 14. INT. PASILLO DE APARTAMENTO DE VERÓNICA (Posibles horas de grabación: 2:30 pm 3:30 pm) <u>MIERCOLES</u> 15. INT. APARTAMENTO DE PAREJA DE VERÓNICA – PASILLO INTERNO. DÍA (Posibles horas de grabación: 4:00 pm 5:30 pm) <u>MIERCOLES</u>
POSPRODUCCIÓN	Mes: Julio/Agosto	VOICE OVERS + GRABACIONES ESTUDIO

BOCONÓ	<u>Fecha ideal:</u> Mes: Febrero Martes 9 a Sábado 13 + plazo provisional de 1 día hasta el domingo 14	2. EXT. MERCADO CAMPESINO. DÍA (Posibles horas de grabación: 6:30 – 8:30 am) <u>SÁBADO</u> 3. EXT. ALREDEDORES DE LA CASA DE CAMPO. DÍA (Posibles horas de grabación: 7:30 – 8:00 am) <u>MIÉRCOLES</u> 4. EXT. CUARTO DE CASA DE CAMPO. DÍA. (Posibles horas de grabación: 8:00 – 9:00 am) <u>MIÉRCOLES</u> 5. EXT. MAIZAL EN MONTAÑA. DÍA (Posibles horas de grabación: 4:00-6:00 PM) <u>JUEVES</u> 8. EXT. NATURALEZA DE SUEÑO. DÍA (Posibles horas de grabación: 4:00-6:30 PM) <u>MIÉRCOLES</u> 10. EXTERIOR. QUEBRADA. DÍA (Posibles horas de grabación: / 2:00-3:00 PM) <u>VIERNES</u> 11. EXTERIOR. AGUAS Y PIEDRAS. DÍA (Posibles horas de grabación: 3:30-5:00 PM) <u>VIERNES</u> 16. EXT. CAMINO MONTAÑOSO # 1. DÍA (Posibles horas de grabación: 2:00 – 4:00 am) <u>SÁBADO</u>
----------------------	--	--

		17. EXT. CAMINO MONTAÑOSO # 2. DÍA (Posibles horas de grabación: 4:30– 5:30 am) <u>SÁBADO</u>
--	--	---

10. Guion Técnico

1. EXT. JARDÍN. DÍA

Toma 1: La cámara, en plano secuencia, sigue de cerca las acciones del bebé en una especie de *tracking shot*, cambiando constantemente de planos y angulaciones.

2. EXT. MERCADO CAMPESINO. DÍA

Toma 1: *Tracking shot* (con planos cambiantes pero siempre en angulación picado) sigue al personaje por detrás mientras el recorre el mercado.

3. EXT. ALREDEDORES DE LA CASA DE CAMPO. DÍA

Toma 1: Dos paneos en 360 en angulación normal que nos permite observar la casa, el campo y la naturaleza.

4. EXT. CUARTO DE CASA DE CAMPO. DÍA.

Toma 1: Toma fija con un plano general y angulación normal. Luego de que los actores lleguen y comiencen las acciones, comienza un paneo de 180 grados, el cual sale por la ventana de la habitación, registra el exterior y vuelve al cuarto.

Toma 2: Cámara subjetiva de Verónica en posición picado, la cual se mantiene hasta el final de la escena.

5. EXT. MAIZAL EN MONTAÑA. DÍA

Toma 1: *Tracking shot* desde abajo con angulación normal que sigue las pisadas del protagonista con un plano detalle de sus zapatos.

Toma 2: Un tracking shot de lado con un plano general de los actores caminando y conversando.

Toma 3: Un GPG fijo del campo con angulación normal y los personajes caminando de frente y a lo lejos.

Toma 4: Un plano general con angulación normal que entra de manera diagonal hasta quedarse fijo mientras el Joven se balancea en un tronco y Verónica se apoya en un árbol.

6. INT. HABITACIÓN CON CUADRO. DÍA.

Toma 1: Plano fijo del cuadro, plano general, angulación normal.

Toma 2: Paneo hacia abajo del cuadro, plano detalle, angulación normal.

Toma 3: Paneo hacia un lado del cuadro, plano detalle, angulación normal.

Toma 4: Paneo hacia abajo al cuadro en un pasillo, plano general, angulación normal.

Toma 5: Movimientos circulares con steadycam de pinos, angulación nadir.

7. INTERIOR. CUARTO DEL JOVEN. DÍA.

Toma 1: PG fijo de la entrada de la casa del joven, angulación normal.

Toma 2: PG fijo de una esquina de la habitación con el cuadro vacío; angulación normal.

Toma 3: Plano detalle fijo de un estante con un libro y una pistola; angulación picado.

Toma 4: *Traveling* lateral en angulación normal del joven sentado en su cama hasta convertirse en un plano fijo general.

8. EXT. NATURALEZA DE SUEÑO. DÍA

Toma 1: Plano secuencia con un *traveling* back en angulación normal del joven acostado en el pastizal mientras se acerca Verónica.

9. INTERIOR. CUARTO DEL JOVEN. DÍA.

Toma 1: Plano general con angulación normal del joven parado cerca de la ventana de su habitación esperando para realizar una llamada.

10. EXTERIOR. QUEBRADA. DÍA

Toma 1: PG en *traveling* lateral del joven rezando en una lápida al aire libre.

11. EXTERIOR. AGUA Y PIEDRAS. DÍA

Toma 1: Gran Plano General del joven sentado encima de una roca en la quebrada.

Toma 2: PG del joven saliendo del agua bruscamente.

12. INT. CARRO DEL JOVEN. DÍA

Toma 1: Primer Plano del joven en el carro con la pistola.

13. INT. CIUDAD DESDE EL VIDRIO DEL CARRO. DÍA

Secuencia 1: Variación entre planos medios del joven y planos generales de la ciudad vistos desde dentro del vehículo.

14. INT. PASILLO DEL APARTAMENTO DE VERÓNICA. DÍA

Toma 1: *Traveling in* con plano medio del pasillo y la puerta.

15. INT. APARTAMENTO DE PAREJA DE VERÓNICA – PASILLO INTERNO. DÍA

Toma 1: Cámara subjetiva de la pareja de Verónica, quien está herido, desde un contrapicado en el suelo y apuntando hacia una puerta semi abierta donde están los actores.

16. EXT. CAMINO MONTAÑOSO # 1. DÍA

Toma 1: GPG de un bosque mientras la neblina se aproxima.

Toma 2: Tracking shot del joven mientras camina por el bosque (planos y angulaciones cambiantes).

Toma 3: PG fijo con angulación normal del joven caminando.

Toma 4: Paneo 180° grados de un PG angulación normal del joven caminando con el cuadro en la mano.

Toma 5: GPG fijo del joven quemando el cuadro en una fogata.

Toma 6: Primer Plano con angulación picado del cuadro quemándose.

Toma 7: PG del joven viendo el cuadro arder.

17. EXT. CAMINO MONTAÑOSO # 2. DÍA

Toma 1: PG con angulación normal del joven caminando con su morral mientras se aleja del entorno.

11. Presupuesto

Para la elaboración del presupuesto se utilizó como referencia a la productora Rubik Producciones y B4Render Studios. En conjunto se estimaron los siguientes precios:

ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	DÍAS	MONTO EN BS.F
<i>PREPRODUCCIÓN</i>	POR PERSONA	POR DÍA EN BS.F		
PRE-GIRA				
Transporte	3	1.500	2	9.000
Hospedaje (Boconó)	3	2.500	2	15.000
Alimentación	3	4.000	Único	27.000
				51.000
12% IVA				6.120
SUBTOTAL PREPRODUCCIÓN				57.120
ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	N. SEMANAS	MONTO EN BS.F
<i>HONORARIOS</i>		POR SEMANA EN BS.F		
PERSONAL DIRECTIVO				
Director	Único	40.000	Una y media	65.000

Asist. de dirección	Único	18.000	Una y media	30.000
Director de fotografía	Único	35.000	Una y media	60.000
Productor	Único	42.000	Una y media	67.000
Talento (Actores)	2	25.000	Una y media	35.000
PERSONAL TÉCNICO				
Camarógrafo	Único	20.000	Una y media	35.000
Sonidista	Único	30.000	Una y media	45.000
Técnico (equipos)	Único	25.000	Una y media	30.000
				367.000
12% IVA				44.040
SUBTOTAL HONORARIOS				411.040
ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	DÍAS	MONTO EN BS.F
<i>PRODUCCIÓN</i>		POR DÍA EN BS.F		
EQUIPOS				
Cámara				
Canon EOS REBEL T4i + Batería +Cargador + Tarjeta Sandisk 32 GB	1	14.000	11	198.000
Trípode Manfroto	1	10.000	11	110.000
Ópticas 50 (1.8) mm y 18-135 mm	1	12.000	11	154.000

Kit de Iluminación Arri	1	15.000	11	
Óptica Adaptador Fisheye	1	7.000	11	77.000
Shoulder Rig	1	5.000	6	42.000
Slider	1	5.000	6	30.000
Sonido				
Kit de audio: micrófono boom, grabador Zoom H4	1	10.000	11	110.000
				721.000
12% IVA				86.520
SUBTOTAL PRODUCCIÓN				807.520
ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	DÍAS	MONTO EN BS.F
OTROS		POR DÍA EN BS.F		
Traslado	1	3.500	2	35.000
Alimentación	5	5.000	6	150.000
Hospedaje (Boconó)	5	3.000	6	100.000
				285.000
12% IVA				34.200
SUBTOTAL OTROS				319.200
ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD		MONTO EN BS.F
POSTPRODUCCIÓN		POR PROYECTO EN BS.F		
Edición	Único	50.000		50.000
Colorización	Único	10.000		10.000

Mezcla de audio y Musicalización	Único	40.000		40.000
SUBTOTAL POSTPRODUCCIÓN				100.000
12% IVA				12.000
				112.000
TOTAL				1.706.880 Bs.

12. Análisis de Costos

A continuación se presentan los costos monetarios reales del cortometraje una vez realizado el estudio financiero de lo gastado.

CTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	DÍAS	MONTO EN BS.F
A	PREPRODUCCIÓN		POR DÍA EN BS.F		
A.1	Viaje Pre-gira				
A.1.1	Transporte	1	0	3	0
A.1.3	Hospedaje en Boconó	Único	0	3	0
A.1.4	Alimentación	Único	4.000	3	27.000
					27.000
					12% IVA
					3.240
					SUBTOTAL PREPRODUCCIÓN
					30.240
CTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	N. SEMANAS	MONTO EN BS.F
B	HONORARIOS		POR SEMANA EN BS.F		
B.1	PERSONAL DIRECTIVO				
B.1.1	Director	Único	0	Una y media	0

B.1.3	Asistente de dirección	Único	0	Una y media	0
B.1.4	Director de fotografía	Único	0	Una y media	0
B.1.5	Productor	Único	0	Una y media	0
B.1.6	Talento (actores)	2	6.000	Una y media	20.000
B.2	PERSONAL TÉCNICO				
B.2.1	Camarógrafo	2	0	Una y media	0
B.2.2	Sonidista	Único	6.000	Una y media	10.000
B.2.3	Técnico (equipos)	Único	0	Una y media	0
					30.000
	12% IVA				3.600
	SUBTOTAL HONORARIOS				36.000
CTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	DÍAS	MONTO EN BS.F
C	PRODUCCIÓN		POR DÍA EN BS.F		
C.1	EQUIPOS				
C.1.2	Cámara				
C.1.3	Canon EOS REBEL T4i +	2	0	11	0
C.1.4	Batería +Cargador +				
C.1.5	Tarjeta Sandisk 32 GB				
C.1.6	Trípode Manfrotto	2	1.300	11	15.000
C.1.7	Ópticas 50 (1.8) mm y 18-135 mm	1	0	11	0
C.1.9	Kit de Iluminación Arri	1	0	6	0
C.1.10	Óptica Adaptador Fisheye	1	0	11	0
C.1.11	Shoulder Rig	1	1.300	6	15.000

C.1.1					
2	Slider	1	0	6	0
C.2	Sonido				
C.2.1	Kit de audio: balitas, cable, Tascam, barquilla	1	3.000	6	18.000
					48.000
	12% IVA				5.760
	SUBTOTAL PRODUCCIÓN				53.760
CTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	DÍAS	MONTO EN BS.F
D	VIÁTICOS		POR DÍA EN BS.F		
D.1	Traslado	1	0	Único	0
D.3	Hospedaje en Boconó	Único	0	6	0
D.4					
D.5	Alimentación	5	2.000	6	60.000
					60.000
	12% IVA				7.200
	SUBTOTAL VIÁTICOS				67.200
CTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD		MONTO EN BS.F
E	POSTPRODUCCIÓN		POR PROYECTO EN BS.F		
E.1	Edición	Único	0		0
E.2	Colorización	Único	0		0
E.3	Musicalización y Mezcla de audio	Único	36.000		33.000
	SUBTOTAL POSTPRODUCCIÓN				33.000
	12% IVA				3.960
					36.960

TOTAL FINAL	224.160 Bs.
-------------	-------------

CAPITULO III: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El intento por realizar un cortometraje inspirado en un enfoque cinematográfico tan vasto y abstracto no fue tarea fácil. Las decisiones direccionales estuvieron cargadas muchas veces de intuición e indagación personal, ya que el enfoque tratado permite separarse poco de la obra y lo obliga a uno mismo a reflexionar su relación con esta. Es decir, reflejarse en la obra para darse cuenta que partes de uno están siendo expuestas allí.

Preguntas como: ¿Qué es lo que realmente quiero transmitir con esta escena? ¿Qué significa realizar esta toma de esta manera? ¿Cómo sé que estoy logrando una secuencia atmosférica? O ¿Son realmente estas actuaciones naturalistas? Muchas veces no tenían respuesta concreta. Realizar piezas poco estandarizadas y altamente particulares es siempre un riesgo, más aun cuando hay que respaldar elementos teóricos y se carece de experiencia práctica.

Sin embargo, el prolongado trabajo de guion y su estrecha relación con la obra del director mexicano Reygadas sirvió de mucho apoyo para que varios segmentos de la película corta expresaran la visión buscada más allá de solo servir a la historia. La poca profesionalidad de los actores, la dicotomía ciudad-campo, los sueños como una vivencia más de la cotidianidad y la violencia repentina se incluyeron en la obra con la intención de explorar experiencias presentes e independientes que se unen para mostrar una especie de retrato del protagonista en ese momento de vida.

Por supuesto que las locaciones, especialmente las del campo, enriquecieron y facilitaron la creación de las escenas. El proyecto comenzó a desarrollarse en el tiempo estipulado y con los recursos mínimos para llevarse a cabo. El traslado de la producción de un lugar a otro no fue inconveniente. El clima, como era de esperarse, fue impredecible, lo que conllevaba a aceptar el entorno como se presentara y lo que este aportaba como recurso visual.

El cortometraje, como sucede con todas las obras audiovisuales, fue transformándose en el proceso, modificando de manera significativa las preconcepciones establecidas, mayormente en el área técnica. La iluminación en interiores fue más difícil de lo esperada. Conseguir iluminar espacios muy cerrados manteniendo una estética naturalista se dificultó, no obstante

se obtuvo un resultado decente, al igual que la captación de sonido, la cual funcionó a la perfección para el registro del audio con excepción de los diálogos; varios de estos son incomprensibles.

En el área creativa, la idea del cine poético y todo lo que esta arrastra tanto a nivel conceptual como técnico, fue mantenida de una manera u otra, a veces de manera más consistente y mejor lograda y otras veces con mayor debilidad. Se lograron secuencias oníricas, se mantuvo el ritmo pausado, se exploró el entorno de una manera natural, se traspasó la consistencia espacio-temporal, entre otras cosas. En general, se logró elaborar el cortometraje dentro del enfoque cinematográfico requerido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicaciones no periódicas:

- Cooper, P. y Dancyger, K (1998). El Guión de Cortometraje (J. I. Ruiz, Trad). Madrid: RTVE.

- Tarkovsky, A. (1987) *Sculpting in time*.

Publicaciones periódicas:

- Ansón Antonio, (2011), "El fracaso del cine. El cine poético o las expectativas frustradas del séptimo arte", Revista electrónica del Observatorio sobre la Didáctica de las Artes, N° 5, 2011, págs. 117-131.

- Neira Piñeiro, (1998-1999), "El espacio en el relato cinematográfico: Análisis de los espacios de un film", Revista de la Facultad de Filología, tomos 48 y 49, 1998-1999, págs. 373-397.

- Neira Piñeiro, (2006), "El lenguaje poético del cine: procedimientos de simbolización en *Un día de campo*", Revista de la Facultad de Filología, tomo 56, 2006, págs. 291-311.

- Urrutia Gómez, (2000), "Cine y poesía", Príncipe de Viana, N° 18, páginas 405-414.

Fuentes electrónicas:

- Abc Guionistas. Carlos Reygadas: "la materia humana ante todo", (2005). [Fecha de consulta: 15 de enero de 2016]. Disponible en: <http://www.abcgionistas.com/noticias/entrevistas/carlos-reygadas-la-materia-humana-ante-todo.html>

- B4Render Studios. Trabajo de posproducción. [Fecha de consulta: 15 de Agosto de 2016] Disponible en: <http://www.b4render.com/>

- EL INFORMADOR. El cine según Carlos Reygadas. Informador.mx. 3 de junio de 2015. [Fecha de consulta: 17 de enero de 2016]. Disponible en: <http://www.informador.com.mx/>

- IMDB (2015) *The Internet Movie Data Base*. [Fecha de consulta: 15 de enero de 2016]. Disponible en: <http://www.imdb.com/>
- Letras Libres. Carlos Reygadas contra el autor. Solórzano, (2007). [Fecha de consulta: 17 de enero de 2016] Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/carlos-reygadas-contra-el-autor>
- Rubik Producciones. Alquiler de equipos. [Fecha de consulta: 20 de Agosto de 2016] Disponible en: <http://www.rubikos.com/>
- Universidad Autónoma Metropolitana. El cine de Carlos Reygadas o la paradoja del estilo. Fernández Álvaro, (2010). [Fecha de consulta: 17 de enero de 2016] Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_54_58.pdf
- Universidad Europea. Cine y poesía: estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice, (2004). [Fecha de consulta: 17 de enero de 2016] Disponible en: <http://abacus.universidadeuropea.es/bitstream/handle/11268/2903/Rosario%20Neira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Universidad de Granada. La Poética. Aristóteles, (1974). [Fecha de consulta: 12 de enero de 2016]. Disponible en: <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf>
- Universidad Rafael Landívar. Cine de poesía contra cine de prosa. Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, (1970). [Fecha de consulta: 18 de enero de 2016] Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/lmagica/cineprosa.pdf>

Fuentes de trabajos publicados en un Simposium o Congreso:

- Pérez Bowie, José Antonio (2011). Notas sobre cine lírico: Un intento de tipología. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.

Filmografía

- Kiarostami, A. (Director/Escritor). (1999) The Wind Will Carry Us [Película de cine]. Iran: MK2 Productions.
- Korine, Harmony (Director/Escritor). (1997) Gummo [Película de cine]. Estados Unidos: Fine Line Features.
- Korine, Harmony (Director/Escritor). (1999) Julien Donkey-boy [Película de cine]. Estados Unidos: 391 Productions.
- Malick, Terrence (Director/Escritor). (1973) Badlands [Película de cine]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Malick, Terrence (Director/Escritor). (2010) The Tree of Life [Película de cine]. Estados Unidos: Cottonwood Pictures.
- Noé, Gaspar (Director/Escritor). (2009) Enter The Void [Película de cine]. Japón: Fidélité Films.
- Reygadas, C. (Director/Escritor). (2002) Japón [Película de cine]. México: No Dream Cinema.
- Reygadas, C. (Director/Escritor). (2005) Batalla en el cielo [Película de cine]. México: Mantarraya Producciones.
- Reygadas, C. (Director/Escritor). (2007) Luz Silenciosa [Película de cine]. México: No Dream Cinema.
- Reygadas, C. (Director/Escritor). (2012) Post Tenebras Lux [Película de cine]. México: Mantarraya Producciones.
- Tarr, Béla (Director/Escritor). (2000) Werckmeister Harmonies [Película de cine]. Hungría: 13 Productions.
- Tarkovsky, A. (Director/Escritor). (1962) Ivan's Childhood [Película de cine]. Unión Soviética: Mosfilm.

- Tarkovsky, A. (Director/Escritor). (1966) Andrei Rublev [Película de cine]. Unión Soviética: Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director/Writer). (1972) Solaris [Película de cine]. Unión Soviética: Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director/Escritor). (1975) The Mirror [Película de cine]. Unión Soviética: Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director/Escritor). (1979) Stalker [Película de cine]. Unión Soviética: Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director/Escritor). (1983) Nostalgia [Película de cine]. Italia: Opera Film Produzione.
- Tarkovsky, A. (Director/Escritor). (1986) The Sacrifice [Película de cine]. Suecia: Filmhusateljéerna.
- Windin Refn, Nicolas (Director/Escritor). (2009) Valhalla Rising [Película de cine]. Escocia: BBC Films.
- Windin Refn, Nicolas (Director/Escritor). (2011) Drive [Película de cine]. Escocia: Estados Unidos: FilmDistrib.
- Windin Refn, Nicolas (Director/Escritor). (2011) Only God Forgives [Película de cine]. Escocia: Tailandia: Space Rocket Nation.