



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS
ÁREA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Trabajo de titulación:

“Producción de un cortometraje titulado Tarde”

Como requisito para la obtención de título de
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Realizado por:

Diego Fernando Valencia Abad

Director del Proyecto

Msc. Frantz Jaramillo

Quito, Febrero 2016

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 1. EL CORTOMETRAJE..... | 1 |
| 1.1 HISTORIA DEL CINE: UNA TEORÍA PARA DIFERENTES EXTENSIONES DE TIEMPO..... | 1 |
| 1.2 MOVIMIENTOS INFLUYENTES EN LA NARRATOLOGÍA CINEMATOGRAFICA. GUERRA Y CONSECUENCIAS ARTÍSTICAS..... | 3 |
| 1.3 GÉNERO..... | 8 |
| 2. EL GUIÓN..... | 11 |
| 3. DESARROLLO DE UN CORTOMETRAJE..... | 14 |
| 3.1 IDEA..... | 14 |
| 3.2 TRATAMIENTO..... | 14 |
| 3.3 GUIÓN..... | 15 |
| 3.4 PRE PRODUCCIÓN..... | 20 |
| 3.4.1 CASTING..... | 20 |
| 3.4.2 PROPUESTA LOCACIÓN..... | 20 |
| 3.4.3 PROPUESTA VESTUARIO..... | 21 |
| 3.4.4 PROPUESTA ARTE..... | 22 |
| 3.4.5 LISTA DE PLANOS..... | 23 |
| 3.4.6 STORYBOARD..... | 27 |
| 3.4.7 PRESUPUESTO..... | 31 |
| 3.4.8 PLAN DE RODAJE..... | 33 |
| 4. MAKING OF..... | 34 |
| 5. CONCLUSIONES..... | 35 |
| 6. BIBLIOGRAFÍA..... | 36 |

1. EL CORTOMETRAJE

1.1. HISTORIA: EL CINE, UNA TEORÍA PARA DIFERENTES EXTENSIONES DE TIEMPO.

Los primeros filmes de la historia del cine fueron películas de corta duración. Al principio no contaban con una narrativa definida, pues a finales del siglo XIX el cinematógrafo realizaba sus primeros experimentos ante el público. Las imágenes en movimiento significaban una novedad entonces y por ello las proyecciones se realizaban como una feria; desde aquellos días esta tecnología continúa vinculada al mundo del espectáculo.

El siguiente paso fue contar una historia de principio a fin. La primera obra que contó con una estructura narrativa es *“El Regador Regado”* (1895) de los hermanos Lumière, que es una adaptación de los cómics de Hermann Vogel y presentado en una serie de cortometrajes entre 1895 y 1896; otro de los pioneros en la narrativa audiovisual fue el cineasta francés George Méliès quien inició su carrera cinematográfica con filmes cortos como (1896). *“Le Cauchemar”* [La Pesadilla] en donde podemos apreciar una estructura básica pero claramente definida con un comienzo y final claros. Podemos también nombrar filmes como (1901). *“L’homme à la tête en caoutchouc”* [El Hombre con la Cabeza de Goma] en donde Méliès no solamente narra una historia sino que también utiliza trucaje fotográfico para crear efectos visuales en el producto final.

Uno de los filmes más reconocidos de este autor es (1902). *“Les Voyage dans le Lune”* [Viaje a la Luna] en donde adapta el famoso libro, homónimo de la obra del autor Julio Verne, al séptimo arte. Para aquel entonces, el reconocido director francés ya cuenta con varios elementos cinematográficos que hasta hoy en día resultan indispensables como son los artículos de utilería, un estudio de grabación (que fue construido con paredes y techo de cristal para aprovechar la mayor cantidad de luz posible), escenografía (también heredada del teatro), maquillaje, vestuarios y efectos especiales.

“Con Méliès surge la figura del director de cine como réplica del director escénico y reintroduce en el argumento los principios básicos de la dramaturgia aristotélica. El gran prestidigitador crea la noción de género cinematográfico con la realización en 1902, de El Viaje a la Luna, basada en la novela de julio Verne, y así introduce el método de la adaptación de la literatura al cine. Y aunque no inventa una serie de nuevos procedimientos propios del lenguaje cinematográfico, los intuye y enuncia sus conceptos.” (Pulecio Mariño, 2008, p.17)

Las obras de Méliès tienen una característica dinámica narrativa muy similar a la utilizada en la dramaturgia, por ello se puede mencionar que las propuestas del director francés no cuentan con un lenguaje cinematográfico muy definido; no con esto disminuyendo su calidad artística y su valor como obra histórica.

En la primera década del siglo XX surge otra figura de la historia del cine mundial, Edwing S. Porter cuya (1903). "*Life of an American Fireman*" [*Vida de un Bombero Americano*] influye directamente en el desarrollo posterior del cine: presenta un lenguaje definido y aprovechable en cámara, realiza escenas en exterior lo cual le da un toque mayor de realismo y su montaje.

Lo que Porter incluye en sus películas es una clásica estructura aristotélica dividida en tres actos: presentación, nudo y desenlace. En (1903) "*The Greate Train Robbery*" [*El Gran Robo al Tren*] no solamente podemos apreciar estos elementos, sino que también consta como la primera película western de la historia del cine.

"Sacó la cámara al aire libre y entre el documental y la repetición de acciones para la cámara, fijó sus primeros ensayos narrativos sobre el celuloide: dio el paso de lo puramente teatral a lo específicamente cinematográfico. De estos primeros ejercicios deriva *Vida de un bombero Americano*...la cual, gracias a la utilización del principio de montaje, es señalada por los historiadores como el nacimiento del relato cinematográfico." (Pulecio Mariño, 2008, p.20)

Son estas obras que, mediadas por las nuevas posibilidades que ofrece el séptimo arte, comienzan a esbozar lo que desembocó en todo un movimiento lingüístico que supondría una tendencia enorme tanto para la propaganda como para la industria del entretenimiento.

Más adelante en su texto, Pulecio Mariño (2008) enuncia la similitud con el relato aristotélico: "Es posible formular que estas películas pioneras de Porter, reproducen el modelo instaurado por Aristóteles en su poética, cuando el filósofo griego planea una división tripartita para el drama antiguo: presentación, nudo y desenlace. El "nudo" aristotélico correspondería al *conflicto* en la dramaturgia cinematográfica. (p.21) Este modelo logra estandarizar la estructura del cine a una básica, que resuelva la necesidad dramática tanto de la obra como del espectador y que esté mediada por el conflicto para generar un interés constante.

Los modelos cinematográficos de estructura clásica tuvieron mucha acogida por el público y en poco tiempo lograron que las salas se llenen de personas en busca de pasar un momento emocionante a través de la pantalla de cine.

"En poco más de una década, el cine se había convertido, no solo en la forma de entretenimiento más popular en todo el mundo, sino también en un medio ideal para adentrarse en los más oscuros entresijos del alma humana. El cine de principios de la década de 1910, con sus planos simples y la teatralidad de su puesta en escena, llevados a su máxima expresión por los gustos y las expectativas de un público mayoritariamente de

clase media, estaba desapareciendo como ballenas rorcuales sumergiéndose bajo el océano.” (Cousins, p.62, 2005)

El arte cinematográfico como industria del entretenimiento entonces encaminaría a esta nueva disciplina a ser el arte del siglo XX, cada vez se iba despegando de los recursos teatrales para fundar sus propios medios a través de la imagen cinematográfica.

En el relato cinematográfico las acciones están limitadas a aquellas secuencias que contengan la información necesaria para lograr aquel significado que se busca. El tiempo fílmico es concebido de diferentes maneras debido a que resultaría irrelevante mostrar en pantalla aquellas secuencias tan semejantes a la vida cotidiana como el camino del personaje entre una escena y otra o los momentos mientras este duerme, a menos que lo que se quiere contar se encuentre precisamente durante estos momentos que generalmente son muertos. Al ser el cine un documento discursivo debe contar con la información precisa, ni más ni menos para lograr el mensaje contenido en la primicia con la que se empezó a desarrollar el proyecto es por esta razón también que casi siempre en la fase de montaje de un documento audiovisual se sustraen planos, escenas o secuencias enteras para moldear mejor la idea que llega a la audiencia y que esta sea lo más claro posible de cómo lo concibieron sus autores.

“A fin de cuentas, si el relato se opone al <<mundo real>> es porque forma un todo (<<lo que tiene un principio, una mitad y un final>>, según Aristóteles), que coincide con el *texto* fílmico concebido como una <<unidad del discurso [...] actualizada, efectiva>>” (Graudeault, Jost, 1995, p.27)

Con un buen augurio por parte de las reacciones del público ante un desarrollo de la industria del cine que responde al entretenimiento de sus audiencias, y más adelante también con obras de gran calidad intelectual para satisfacer a la parte de la población llegada a la cultura artística; a la industria le esperan años dorados que solo la tragedia de la guerra podrá detener.

1.2. MOVIMIENTOS INFLUYENTES EN LA NARRATOLOGÍA CINEMATOGRAFICA. GUERRA Y CONSECUENCIAS ARTÍSTICAS.

Tras la Segunda Guerra Mundial, los pueblos devastados y las ciudades en ruinas empararon a los realizadores de nostalgia y demoledora resignación. Aprovecharon las ciudades destruidas para la realización de obras que relaten estos acontecimientos históricos desde una posición más profunda que la imagen que presentaban las obras previas a los años bélicos.

“¿Cuál fue la reacción de los directores ante la devastación provocada por la segunda guerra mundial? En países como Japón, Alemania e Italia, intentaron abrir las puertas a una nueva

era y lo que encontraron fueron las ciudades convertidas en ruinas. Algunos se armaron con sus cámaras y salieron a la calle para filmar lo que veían. Incluso los que se encontraban lejos de su país de origen leían los periódicos y Hollywood estaba lleno de exiliados interesados en ver en qué estado se encontraba su patria. Así pues, los directores no eran ajenos a los acontecimientos históricos que estaban teniendo lugar.” (Cousins, 2005, p.187)

En un sentido estas obras alcanzaron un gran nivel de aceptación por parte de las audiencias alrededor del mundo porque vieron en este medio la posibilidad de un canal de información para los acontecimientos alrededor del mundo, en este caso la situación bélica que vivía la devastada Europa de principios del siglo XX, continente que pasaría en guerra durante mucho tiempo en la primera mitad de este siglo y cuyas consecuencias dejaron grandes enseñanzas y cambios en el desarrollo del arte y la narratología cinematográfica que entonces era un arte en pleno desarrollo.

En los años de postguerra se dieron, en Europa, nuevos movimientos cinematográficos que trataban su desarrollo como un arte más intelectual que de ocio, además de aprovechar las consecuencias sociológicas para justificar el tono en el que estaban construidas estas obras.

En Francia se dieron dos movimientos importantes: Impresionismo y Surrealismo.

El impresionismo fue una vanguardia muy allegada al movimiento pictórico homónimo, muy allegada en el sentido que trataba de plantear el mismo sentido que causaban las obras plásticas de Monet, Cézanne, Van Gogh, o Degas; sus llamativos cuadros realzaban la naturaleza para tomar la forma de la misma impresión que estas imágenes causaban en la percepción de los pintores.

Lamentablemente el público no respondía adecuadamente a las intenciones propuestas por este tipo de obras y no fueron lo suficientemente cautivados por sus “impresiones”, su intencionalidad decayó puesto que los propósitos planteados sobrepasaban la realidad, al ser el cine una labor que depende de un presupuesto elevado para lograr resultados positivos y de una acogida mucho mayor para poder ser rentable y continuar con la actividad. Estas películas tuvieron poca acogida entre lo popular y ahora son reconocidas como grandes obras de arte que marcaron el desarrollo de la industria cinematográfica y del lenguaje del que esta industria se media.

“Si la vanguardia francesa en principio quiso promover la realización de un “cine puro”, en donde primara la riqueza visual y la experiencia estética sobre el aspecto narrativo, pronto comprendió que sus obras, producidas bajo estos cánones,

pagaron el precio de perder su carácter popular, para no decir comercial; quedarían cautivas en los museos y en las colecciones privadas. Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance y Man Ray formaron esta vanguardia, que se llamó impresionismo, quizás por su afinidad con el movimiento pictórico que transformó, en pocas décadas la historia del arte plástico.” (Pulecio Mariño, 2008, p.34)

Se deduce, por los resultados reflejados en las audiencias, que la narrativa utilizada en el cine resulta mucho más efectiva (para el realizador) y cómoda (para la audiencia) cuando se media de una estructura clásica; muy probablemente porque la raza humana ha estado ligada a este tipo de narrativa desde tiempos inmemorables, cuentos de antaño, mitología antigua, fábulas y cantos líricos han empleado una estructura similar (por no calificarla como igual).

El Surrealismo es la segunda vanguardia impuesta por el cine francés de los años veinte. Este movimiento alude una estética totalmente pictórica y que se centra en construir las imágenes poéticas lo más abstractamente posible; genera en sus relatos secuencias que a simple vista carecen de un sentido lógico pero al momento de darles una lectura mucho más detallada se puede hallar las imágenes poéticas vivas al analizar el significado de sus elementos, la expresión corporal de sus intérpretes, la estructura, la musicalización y el enfoque de su montaje; en fin, en la comprensión de todos los elementos cinematográficos que se incluyen en la obra; claro está que esto es válido cuando se trata en cuestión de una obra verdadera y trabajada con ética y no de un proyecto sin pies ni cabeza que intenta ocultar su mediocridad encasillándose en un género que resulta complicado de entender.

“El rechazo radical al arte y la cultura burguesa, la negación de cualquier noción relacionada con los valores positivos, la búsqueda de códigos alternativos, la poesía pura como instrumento de cambio radical en la concepción de la existencia, la liberación del hombre de las cadenas que lo mantienen atado a mandamientos, normas y reglas son, entre otras, las aspiraciones de los surrealistas.” (Pulecio Mariño, 2008, p. 37)

Louis Aragon, Paul Eluard, Benjamín Percec, Phillippe Soupault, Luis Buñuel y Salvador Dalí constan entre los cineastas surrealistas más reconocidos en el cine francés de los años veinte.

Los fenómenos sociales mundiales que afectaron de manera muy directa a la nación alemana dieron como resultado el expresionismo cinematográfico alemán. Para un pueblo devastado luego de una aplastante derrota bélica resultaba inconcebible este fracaso, además de las obvias consecuencias sobre una orden estatal golpeado por la guerra, era el pueblo alemán incapaz de aceptar la ruina; las manifestaciones sociales no se hicieron esperar y fue el cine quien irrumpió con más fuerza en la linealidad sobre la que se había

desarrollado el arte germánico, estas obras expresaban abiertamente lo que todo un pueblo sentía ante este holocausto.

“Ellos con el expresionismo irían a expresar su rechazo con extrema radicalidad: Habiendo perdido la guerra, Alemania quedaba al borde de un abismo, era una situación que ninguna nación europea antes la había vivido de esa manera; esta derrota, se sintió en todos los órdenes de la existencia, afectó tanto a la vida social como la política; el dominio de lo económico, el ámbito moral, el histórico y el psicológico (...) El expresionismo alemán fue la respuesta de los artistas a esta nueva situación. Pintores, poetas, escritores, dramaturgos y cineastas, ahora van a ignorar el acontecer de la realidad inmediata, probablemente como una manera de negar el mundo exterior, pero también como una necesidad de reflexionar sobre la historia y sus posibles lecciones para el futuro (...) Los cineastas expresionistas van a crear bajo el imperio de este espíritu el más vigoroso, trascendental y duradero de los movimientos artísticos europeos, que trascenderá su propia época y sus propios límites.” (Pulecio Mariño, 2008, p.39)

Entre las mayores obras del expresionismo alemán en las primeras décadas del siglo XX podemos destacar a:

El Golem (Paul Wegener – 1914)

Madame Dubarry (Ernst Lubitch – 1919)

Genuine (Robert Weine – 1920)

La Escalera del servicio (Leopol Jessner – 1921)

Dr. Mabuse, el jugador (Fritz Lang – 1922)

Nosferatu el vampiro (F. W. Munrau – 1922)

El último hombre (F. W. Munrau – 1924)

Metrópolis (Fritz Lang – 1926)

Fausto (F. W. Munrau – 1926)

Lulú o La caja de Pandora (G. W. Pabst – 1928)

El Ángel Azul (Joseph Von Stenberg – 1930)

M, el vampiro de Dusseldorf (Fritz Lang – 1931)

(Pulecio Mariño, 2008, p.42)

Por otro lado la Unión Soviética se caracterizó por su alta calidad en cuanto al montaje y en cómo el cine de este país aprovechó este recurso para obtener diferentes resultados tanto en estética visual como en estética narrativa.

Pensado, en un principio, en los fines políticos que se podrían lograr por medio de la aplicación técnica del montaje, influencia a gran medida sobre las masas debido a que una de las características principales del cine soviético es precisamente la aplicación objetiva de la teoría encaminada en presentar la evolución actual del socialismo de la postguerra.

“El cine, ya elevado a la categoría del séptimo arte, debía ser reinventado a partir de una nueva consideración: toda obra artística ha de convertirse en una herramienta para la construcción del Estado socialista. En el vórtice de este movimiento renovador, se encontraban inquietos pintores y escultores, escenógrafos y dibujantes, hombres de teatro, dramaturgos y poetas, documentalistas y escritores, teóricos y científicos sociales. Allí los cineastas le darán al cine soviético una identidad propia y consecuente con la revolución: Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Serguéi Mijáilovich Einsestein, y Vsévolod Pudovkin.”(Pulecio Mariño, 2008, p.43)

Todas estas circunstancias sociológicas, intelectuales, artísticas, políticas e ideológicas contribuyeron para que el relato cinematográfico se enriqueciera a nivel mundial al adoptar recursos de cada una de los movimientos cinematográficos europeos de postguerra del siglo XX. Estos recursos contribuyeron para que la industria del entretenimiento tenga un giro más objetivo y genere resultados más óptimos al momento de ofrecer una obra al público.

“El cine de postguerra presenta una mayor variedad de tonos a medida que nos alejamos de los países vecinos. En Francia, muchas películas giran en torno al tema de la resistencia; en ese sentido, *La bataille du rail* (Francia, 1945) guarda una gran similitud con *Alemania , año cero*.” (Cousins, 2005, p.193)

“El cine de Hollywood por fin empezaba a ganar credibilidad en Europa y algunos directores franceses no tardaron en adoptar el recurso de la profundidad de campo. Así, por ejemplo, hay una escena en *Le silence de la mer*, de Jean-Pierre Melville (Francia, 1949) calcada a otra de *El cuarto mandamiento*, de Orson Welles(Estados Unidos, 1942), que se estrenó en París por esas mismas fechas.” (Cousins, 2005, p.193)

“Mientras tanto en Estados Unidos se empezaron a explorar las posibilidades de la profundidad de campo, entre ellas los planos largos, que concedían al director el tiempo necesario para mostrar al público toda la geometría dramática de una escena, y situaban

la acción a diferentes distancias del objetivo.” (Cousins, 2005, p.193)

1.3 GÉNERO

- Género, (def.): “Conjunto de seres u objetos establecidos en función de características comunes.”

La agrupación de similares ha sido un proceso de orden en muchos campos del desarrollo humano. En la misma naturaleza podemos encontrarnos con innumerables cantidades de especies animales y vegetales que se forman y adaptan su desarrollo según las características que posean y las familias a las que pertenezcan; todos estos procesos se han vinculado a la clasificación de géneros, y un aspecto tan importante en el desarrollo del ser humano como el arte no sería la excepción.

“Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación –o en cualquier reseña- sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos –el western, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gangsters, la ciencia-ficción, el terror- y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual.” (Jameson, 1994, p.9)

El género en una obra de arte es el telón donde se asientan las bases específicas para lograr una obra de determinada índole, es la característica de la obra que establece la categoría alusiva y emocional a la que pertenece. Los géneros varían entre disciplinas artísticas pero muchas tienen que ver con otras independientemente de la expresión, o incluso pueden extrapolarse para existir y expresar en diferentes artes.

En el cine, como en otras disciplinas, cuando se habla de “género” se está aludiendo al grupo específico de obras que cumplen características similares en pro del tratamiento que se le imprima a la misma.

“Los géneros surgen y se desarrollan impulsados por acuerdos tácitos, entre el cine y su público, entre el escritor y sus modelos... ¿Pero en qué se basan esos acuerdos? Básicamente se destaca la doble función implícita cumplida por los géneros: De una parte, cada uno implica un modo de desarrollar una estrategia narrativa y productiva en una película. De otra, sitúa al público frente a un determinado (horizonte de expectativas).” (Pulecio Mariño, 2008, p.145)

En otras palabras, la familia de filmes a la que pertenece, dado por las emociones hacia el espectador como la manera en la que se ilustre este para cumplir con ello.

En el cortometraje, los géneros no varían con respecto a los existentes para el largometraje; aunque si podemos apreciar, hoy en día, un gran conglomerado de obras experimentales puesto que abunda la producción de obras independientes para esta extensión.

Sin embargo debido a la estrecha relación de las novelas escritas y los filmes cinematográficos, llevados a comunión gracias a la adaptación, el arte cinematográfico deriva sus géneros de la literatura.

“La palabra género, alude de la noción de categorías o clase, en las cuales, diversos objetos pueden clasificarse por sus características comunes. En este sentido se ha utilizado para establecer diferencias entre las obras de arte a partir del siglo XVIII. En pintura se habló de géneros para diferenciar un bodegón de un paisaje. En el teatro se habló del drama y de la comedia. En la música las diferencias estaban basadas en el estilo; y en la literatura al comienzo, se separó el ensayo de la novela. Es del estudio de los géneros en el campo literario, de donde el cine ha derivado sus categorías.” (Pulecio Mariño, 2008, p.141)

Las primeras obras narradas en el cine, y que dieron inicio a una creación y desarrollo de un lenguaje cinematográfico, fueron precisamente llevadas a la pantalla gracias a que los productores y directores de principios del siglo XX adaptaron muchas obras de la literatura mundial. Fue esto tal vez una manera de atajo hacia “nuevas obras” (o por lo menos una nueva expresión) o simplemente se quería honrar a la literatura de gran impacto exportándola hacia el arte del siglo XX.

Lo importante de esta “exportación” de géneros literarios hacia el arte cinematográfico fue la posibilidad que abrió para muchos grandes artistas de canalizar su intelecto creativo por medio de imágenes más directas que en la narrativa escrita, mostrar texturas, expresiones corporales, encuadres específicos, ambientación sonora, y colores (más adelante) que en otros campos quedan a interpretación de la audiencia.

| | TRÁGICO | CÓMICO |
|--|--|--|
| MITO. El héroe no es superior, historia de los Dioses | Mitos Dionisiacos (Celebran a Dioses que mueren). | Mitos apolíneos (héroe es recibido en sociedad). |
| LO MARAVILLOSO (Romance). Superioridad del héroe no es innata, sino de grado, respecto a los demás hombres y a su entorno. Cuentos y Leyendas | Relato maravilloso tono elogiado: Muerte del héroe o del santo mártir TEMOR Y COMPASIÓN | Relato maravilloso de tono idílico: el Pastoral y el Western. |
| MIMÉTICO ELEVADO El héroe es sólo superior a los demás hombres ya no al entorno | Se celebra la caída del héroe COMPASIÓN Y TEMOR Y COMPASIÓN | Comedia antigua de Aristófanes Respuesta a lo ridículo por simpatía y sisa punitiva |
| MIMÉTICO BAJO El héroe ya no es superior es igual a los demás. | Héroe patético Aislado por dentro y por fuera. Desde el impostor, hasta el “filósofo obsesionado por sí mismo” Fausto, Hamlet. | Comedia nueva de Menandro, trama erótica, basada en encuentros fortuitos, comedia doméstica, picaresca, ascensión social del pícaro (ficción realista) |
| LA IRONÍA El héroe es interior a nosotros en poder e inteligencia. Finge parecer inferior a lo que es. Se esfuerza por decir menos para significar más. | Modelos de quienes responden con humor a las vicisitudes de la vida, pero sin pasión: víctima expiatoria, condenación inevitable, desde Adán hasta El Señor K de Kafka. Desde Prometeo a Jesucristo, víctimas inocentes. | Personaje expulsado Shy Lock, Tartufo. Cómico punitivo, todas las parodias de la ironía trágica. Recursos explotados por el policial y la ciencia ficción. |

(Pulecio Mariño, 2008, p.151)

Un género en específico adquiere una gran ventaja, además de una oportunidad única para llevar su imagen a un nivel más tangible para las audiencias, se trata del surrealismo, cuyos grandes representantes gozaron de esta oportunidad en el cine creando obras de aclamado valor artístico y que hasta hoy constan como joyas dentro de la historia del cine. Salvador Dalí creía en el cine como la herramienta perfecta para expresar todo lo que el subconsciente grafica en la mente del ser humano, vio en el cine la perfecta vía para poder expresar sus sueños e imágenes mentales que a lo largo de su vida artística estuvieron bastante ligadas a su obra y al género del surrealismo.

Es así que en 1929 Dalí junto a Luis Buñuel estrenan una de las obras más influyentes y representativas del cine surrealista: *“Un Chien Andalou” [Un Perro Andaluz]*

Una obra que sutilmente trasgrede la lógica de la narrativa y los acontecimientos cinematográficamente elocuentes; traslada el estrepitoso género literario a los límites indefinidos del cine que permiten a su autor encontrar un nicho para aquellas obras que aparentemente ocupan un lenguaje tanto diferente pero que no por ello deja de ser rico en simbolismo e imágenes construidas correctamente; no con esto justificando a aquellas obras que carecen de una lógica dentro de este mismo género, es decir aquellas que solamente montan imágenes llamativas y extrañas para llamarlo surrealismo o arte conceptual.

“Suele decirse que Un Perro Andaluz comporta una violenta agresión a la estructura de la narrativa cinematográfica tradicional. En primer término, es un film que no puede ser contado, ni resumido en un término o una anécdota. Aunque su “historia”, la de una enigmática relación amorosa, esté compuesta por las tres unidades aristotélicas, es decir, un prólogo, un desarrollo y un epílogo, la película abunda en incongruencias, tanto en su organización temporal y espacial, como en su lógica narrativa.” (Pulecio Mariño, 2008, p.38)

2. EL GUIÓN

Un guión cinematográfico es una de las primeras pautas con las que cuenta un realizador para llevar a cabo un proyecto audiovisual. En ese texto se funden, con la mayor precisión posible, todas las acciones, diálogos, escenarios, puntos de giro, descripción de personajes, etc para lograr comunicar la esencia de una obra que posee un tema que debe ser emitido claramente, en primera instancia a un equipo de profesionales para que estos a su vez logren transmitirlo al público.

La evocación de las imágenes debe llevarse a cabo con un lenguaje sencillo y directo, dando las pautas suficientes para que aquel que lo lea construya el filme en su mente transfiriendo estas imágenes mediante la descripción.

“Para generar interés, un guión ha de ser en primer lugar una lectura que cree visualmente en la mente del lector la película que pretendemos realizar. Tal como suceda con la narrativa tradicional, gran parte de este proceso de visualización consiste en describir lo que está sucediendo en el escenario. Visto así, podemos afirmar que el arte de narrar no es otra cosa que el arte de describir.” (Aranda, De Felipe, 2006, p.18)

En el cortometraje es muy importante contar con una estructura bastante sólida, una que aporte bases necesarias para su correcto desempeño en tan

poco tiempo. Es decir que, un guión bien logrado resulta indispensable para la realización de una buena obra de esta índole.

“La experiencia dicta una y otra vez que, sin un guión adecuado, es absurdo tratar de organizar decenas de individuos en torno a un proyecto cinematográfico. Sin un buen guión el resultado tiende a ser muy irregular, incluso caótico, ya que no se basa en una idea coherente, comprensible para todos, sino en los aciertos o desaciertos individuales de personas que interpretan a su modo lo que les gustaría ver en pantalla.” (Marín, 2011, p.28)

Sin una guía adecuada de hacia dónde va la obra y de lo que se quiere plasmar en la pantalla, un equipo técnico de realización no contará con el suficiente conocimiento acerca de la historia como para aportar sus capacidades profesionales en su totalidad, a causa de esto el producto final se verá esbozado por los vestigios de lo que podría ser un trabajo mucho más concreto y con una dirección más definida.

En el pasado se ha llegado a pensar que por el hecho de tratarse de una obra de extensión corta requiere, el cortometraje, de un tratamiento poco menos cuidadoso. Fatídico criterio pues una estructura narrativa necesita de espacio para ser presentada y desenvuelta adecuadamente, por tanto, al reducir el límite de tiempo en una obra se requerirá de mucho ingenio para comprimir todos esos elementos y que den resultado.

“...resulta casi imposible realizar un buen cortometraje sin partir de un muy buen guión. Algunas personas con las que hablé en esa época no pensaban lo mismo. Me decían que para rodar cinco o diez minutos de película no era necesario tener un guión muy elaborado. Yo creía justo lo contrario y hoy continúo insistiendo en ello: cuanto menor es la duración, más fino debe ser el guión.” (Marín, 2011, p.16)

Se podrá pues encontrar en los elementos dramáticos clásicos las herramientas para entender por dónde abarcar su reducción. Ahondar en la estructura aristotélica es un buen punto de partida. Para esto es necesario comprender el concepto de guión; Fernández y Martínez Abadía (1999) introducen este tema de la siguiente manera: “Para el guionista la construcción de un guión literario es el resultado de un esfuerzo creativo que, con frecuencia, deja en manos del director o realizador para que estos materialicen su proyecto y lo transformen en otro...” (p.213). Podemos resaltar entonces la importancia de la objetividad a la hora de crear un guión, pues este sufre diferentes interpretaciones y representaciones por parte de un grupo de artistas cuya idea del proyecto debe ser clara de principio a fin.

Sin embargo, por más que sea el punto de partida de una muy compleja obra artística, un guión por sí solo no podrá ser considerado una obra literaria puesto que cuenta con una disposición de elementos únicos del lenguaje

audiovisual y que difieren de la literatura tradicional tanto en estructura como en desarrollo.

“Es la primera etapa concreta en la concepción de un filme o programa y sirve para organizarlo sobre un papel, sin constituir, por sí mismo, una obra literaria, ya que la esencia audiovisual hace que la estructura de un filme o programa sea específica y muy diferente de la que se plantearía en otros modos de expresión” (Fernández, Martínez Abadía, 1999, p.219)

En este punto debemos aclarar el término “estructura”, Robert McKee (2002) afirma: “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.” (p.31) Entonces, es un trabajo de síntesis para acoplar los momentos que más aporten a la historia y la interpretación de los artistas inmersos, síntesis que cause las emociones adecuadas en un público que además de esto se lleve el mensaje claro de lo que se quiso narrar.

Una estructura dramática clásica cinematográfica cuenta con elementos narrativos específicos que ayudan a soportar las necesidades que posee una historia para estar bien relatada.

1. “Los héroes se nos presentan en el MUNDO ORDINARIO, donde
2. reciben la LLAMADA DE LA AVENTURA.
3. Inicialmente se muestran RETICENTES o bien RECHAZAN LA LLAMADA, pero
4. un MENTOR los anima a
5. CRUZAR EL PRIMER UMBRAL e internarse en el mundo especial, donde
6. encontrarán PRUEBAS, ALIADOS Y ENEMIGOS.
7. Se APROXIMAN A LA CAVERNA MÁS PROFUNDA, atravesando un segundo umbral
8. donde empezará su ODISEA o CALVARIO.
9. Se apoderarán de su RECOMPENSA y
10. serán perseguidos en el CAMINO DE REGRESO al mundo ordinario.
11. Cruzan un tercer umbral, experimentan una RESURRECCIÓN y esta vivencia los transforma.
12. RETORNAN CON EL ELIXIR, una bendición o tesoro del que se beneficiará el mundo ordinario.” (Vogler, 2002, p.58)

Historias que se han contado durante miles de años a los seres humanos han llevado una estructura similar a la presentada, muchas de aquellas historias siguen siendo narradas hasta nuestros días y muy difícilmente estas pautas cambiarán pues dotan de un gozoso interés a quien está recibiendo la información, presentando siempre un conflicto que resolver.

“Sea que escuchemos con divertida indiferencia el sortilegio fantástico de un médico brujo de ojos enrojecidos del Congo, o que leamos con refinado embeleso las pálidas traducciones de las estrofas del místico Lao-Tse, o que tratemos de romper, una y otra vez la dura cáscara de un argumento de Santo Tomás, o que capturemos repentinamente el brillante significado de un extraño cuento de hadas esquimal, encontraremos siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante...” (Campbell, 1949, p.10)

Estos mitos son constantes precisamente porque se nutren de recursos propios de la humanidad, su naturaleza psicológica es uno de estos pues constantemente manifiesta interpretaciones de su condición a través de elementos inconscientes, uno de estos son los sueños. El psicoanálisis ofrece una muy acertada interpretación de lo que estos sueños quieren representar, del mismo modo que en el cine sucede con la interpretación de las obras y su misma realización; Campbell hace hincapié en este método para llevar a cabo su análisis de estructura narrativa.

“El inconsciente manda a la mente toda clase de brumas, seres extraños, terrores e imágenes engañosas, ya sea en sueños, a la luz del día o de la locura, porque el reino de los humanos oculta, bajo el suelo del pequeño compartimiento relativamente claro que llamamos conciencia, insospechadas cuevas de Aladino. No hay en ellas solamente joyas, sino peligrosos genios: fuerzas psicológicas inconvenientes o reprimidas que no hemos pensado o que no nos hemos atrevido a integrar a nuestras vidas, y que pueden permanecer imperceptibles.” (Campbell, 1949, p.12)

3. DESARROLLO DE UN CORTOMETRAJE

3.1 IDEA

Un hombre divorciado, trabajador y que vive solo se queda dormido el día de la primera comunión de su único hijo que vive con la madre, su carácter sumiso y su buena voluntad le harán hallar un trágico final.

3.2 TRATAMIENTO

PAUL (34) está dormido en la sala de su departamento luego de una noche de trabajo intenso, no ha dormido lo suficiente y su ex esposa, ELENA, lo despierta con una llamada; ella junto a su hijo, lo están esperando para llevarlos a la iglesia, van atrasados.

PAUL se levanta y prepara un café para poder mantenerse despierto, mientras la tetera hierve, PAUL aprovecha para cambiarse de ropa. PAUL regresa a la cocina una vez está listo el agua para el café, pero está tan apurado que lo toma deprisa y se quema la lengua, PAUL molesto sale sin beber su café.

PAUL, a punto de salir camino al hogar de su hijo recibe otra llamada de ELENA quien, molesta con PAUL lo deja de esperar y sale camino a la iglesia pero le pide a PAUL que pase comprando una vela y un rosario para su niño. PAUL no tiene tiempo de pasar por un lugar para comprar lo encomendado así que decide buscar entre las cosas de su apartamento.

PAUL busca entre las cosas de su sala y encuentra una vela adecuada para la ocasión pero que está pasmada así que decide quemar sus bordes para reaparecer la mecha, en este proceso PAUL mancha su pantalón con cera de la vela y por tanto debe cambiar su pantalón, sin embargo PAUL no recuerda amarrar los cordones de sus zapatos antes de salir.

PAUL, listo para salir y después de haber conseguido la vela y el rosario, pasa cerca de la cocina y nota que la tetera aún continúa prendida desde el incidente con el café, PAUL se acerca a la hornilla para apagarla pero tropieza con los cordones de sus zapatos y golpea su cabeza con el filo del mesón de cocina de tal manera que la desorientación lo hace accidentarse una vez más con un resultado fatídico.

3.3 GUIÓN

Tarde

Diego Valencia Abad

Proyecto Final de Carrera

Universidad Internacional SEK

2016

1. INT. SALA DÍA

PAUL (32) está dormido en el sillón de su sala roncando fuertemente, sentado en un sillón frente a un computador portátil y con una revista en su regazo. Sobre la mesa donde está el computador está un par de lentes, un cuaderno, tres esferos y un jarro vacío. Vemos las fotografías con su hijo en la pared, el sonido de sus ronquidos se transforma en el sonido de llamada de su teléfono. PAUL se despierta y contesta el teléfono.

PAUL
(sorprendido)
!Híjole! Estamos tardísimo. ¿Están listos?
ELENA
(molesta y con acento manaba)
¡Hace rato, Paul! ¡Solo te estamos esperando a ti, oye!
PAUL
(resignado)
Ya, ya. Vayan saliendo nomás ya les paso viendo..

PAUL se despereza, mira el reloj, bosteza y se levanta rápidamente.

2. INT. COCINA DÍA

Vemos a PAUL calentando una tetera, aun en ropa de dormir. Se queda mirando la tetera mientras el sonido de ebullición de esta nos sirve de transición para...

3. INT. SALA DÍA

PAUL sale de su habitación vestido pero aun esta sin su chaqueta, su camisa esta por fuera, sus cordones desatados y está atándose el nudo de su corbata. Vemos brevemente como los cordones desatados de PAUL se pendulan en el aire mientras él camina hacia la tetera que está sonando.

4. INT. COCINA DÍA

PAUL se sirve el café en una taza, se lo bebe todo de un sorbo y se quema la lengua. PAUL grita del dolor y le salen lagrimitas.

5. EXT. SALIDA DÍA

PAUL Sale de la casa y cierra la puerta de entrada con seguro, está con la lengua afuera quejándose de su quemadura, camina hacia la puerta de calle mientras se mete la camisa dentro del pantalón; llega a la puerta de calle, se agacha para amarrarse los zapatos y suena su teléfono. PAUL aun adolorido en su lengua contesta.

PAUL
(Tartamudeando)
"Elena espérame ya llego en un

ratito es..."
ELENA (INTERRUMPE EL DIÁLOGO DE PAUL)
(Molesta)
Ah...¿Estás chuchaqui verdad? ¡Por
eso nos tienes esperándote y tu
borrachote quien sabe dónde!.....
PAUL (TRATA DE JUSTIFICARSE CON ELENA
PERO ELLA NO LE PRESTA ATENCIÓN)
(Tartamudeando)
"No, estoy quemado la lengua..."

PAUL suspira. ELENA sigue gritándole al teléfono. PAUL mira su reloj, son las siete horas y treinta y siete minutos. PAUL tuerce sus ojos hacia arriba en señal de inconformidad y sigue escuchando lo que le dice ELENA.

ELENA
(Molesta)
Mira Paul, si te llamo es para
avisarte que nosotros ya nos vamos,
no vamos a esperar a que te de la
gana de venir. Y también necesito
que pases comprando un rosario y
una vela para tu hijo. ¡Nos vemos
en la iglesia ocho en punto!
¡Adiós!

PAUL cuelga el teléfono, se levanta y se dirige de regreso a la puerta de entrada de su casa.
PAUL se para frente a la puerta de entrada y saca las llaves de su bolsillo del pantalón, al buscar la llave correcta deja caer el llavero al piso.

PAUL se agacha para recoger las llaves y nota que sus cordones están desatados, así que se amarra los cordones.
PAUL se levanta y abre la puerta de entrada de su casa.

6. INT. SALA DÍA

PAUL ingresa a su CASA se saca su chaqueta y la coloca en un sillón de la sala, comienza a buscar por entre todas las cosas a su alrededor y no halla nada.

7. INT. HALL DÍA

PAUL encuentra un ROSARIO envuelto en la cabeza de un peluche como si lo estuviera ahorcando, PAUL toma el rosario y se lo coloca alrededor de su cuello.

8. INT. SALA DÍA

PAUL busca entre los muebles de la sala, abre cajones.
PAUL abre un cajón que contiene varias velas usadas de todo tipo, las inspecciona y elige la más presentable.
La vela está pasmada así que la vuelve a dejar en el cajón,
PAUL sale de cuadro, escuchamos cómo PAUL rebusca entre las

cosas de alrededor. PAUL entra en cuadro con un encendedor en la mano, toma la vela pasmada y comienza a quemar sus bordes.

Pequeñas gotas de cera blanca caen sobre el pantalón oscuro de PAUL. PAUL se da cuenta de las manchas de cera sobre su pantalón y se levanta bruscamente.

PAUL
(Molesto)
!Putá madre...!

PAUL comienza a frotar la mancha con la uña de su índice, pero esta solo se vuelve más vistosa en la tela oscura. PAUL desiste, baja los hombros y suspira.

9. INT. DORMITORIO DÍA

PAUL sentado sobre su cama se coloca un pantalón color beige.

El teléfono celular de PAUL suena nuevamente, PAUL acelera sus movimientos, se coloca los zapatos sin amarrárselos, solamente mete los cordones en los costados de sus zapatos, uno de estos cordones queda un poco por fuera.

10. INT. SALA DÍA

PAUL está listo para irse, sale del cuarto mientras se mete la camisa al pantalón, agarra su chaqueta y se la coloca, ajusta el nudo de su corbata y toma sus llaves.

PAUL alcanza a ver la hornilla donde preparó el café aun encendida. PAUL camina hacia la cocina. El teléfono celular de PAUL continua sonando.

11. INT. COCINA DÍA

PAUL da unos cuantos pasos hacia la hornilla, cuando está cerca tropieza con uno de sus cordones sueltos.

PAUL, al caer, golpea fuertemente su cabeza contra la esquina de la cocina.

PAUL queda atontado por el fuerte golpe; al intentar ponerse de pie toma la manija de la puerta del horno, esta cede al peso de PAUL y se abre completamente.

PAUL cae sentado en el piso y toma su cabeza con la mano izquierda, mira su mano manchada de sangre a causa del golpe. El teléfono celular de PAUL continúa sonando.

PAUL continúa intentando ponerse de pie y se agarra de la perilla de gas del horno, a causa de la sangre en su mano se resbala de la perilla, PAUL se golpea nuevamente la cabeza y queda inconsciente de tal forma que su cabeza queda dentro del HORNO DE COCINA.

12. CRÉDITOS

Escuchamos el pitido de la contestadora del teléfono celular de PAUL.

ELENA
(V.O.)

Bueno Paul ya llegamos a la iglesia, mi madre nos trajo a mi y a tu hijo. Además la abuelita ya tenía una linda velita y un rosario

precioso para el bebe, así que no te preocupes y sigue tu fiesta.

3.4 PRE PRODUCCIÓN

3.4.1 CASTING

PAUL



Juan Diego Villacrés (34 años)

Moisés Rambay (55 años)

3.4.2 PROPUESTA LOCACIÓN



COMEDOR



SALA



COCINA

3.4.3 PROPUESTA VESTUARIO

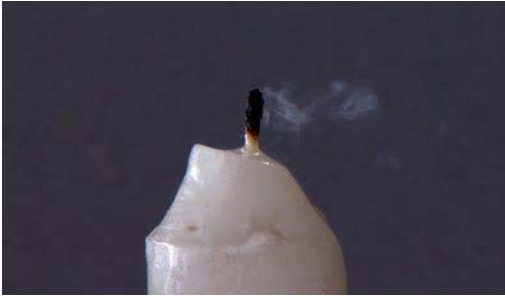


TRAJE FORMAL

3.4.4 PROPUESTA ARTE



COCINA



VELAS



3.4.5 LISTA DE PLANOS

| Esc. # | Plano# | INT./E XT. | Set | Valor Plano | Descripción |
|--------|--------|---------------|------|----------------|---|
| 1 | 1 | INT | Sala | PP | Vela totalmente gastada |
| 1 | 2 | INT | Sala | PD | Vela totalmente gastada |
| 1 | 3 | INT | Sala | PP | Fotos de PAUL y SU HIJO (JOSÉ) |
| 1 | 4 | INT | Sala | PP | Pie PAUL (fondo: reloj, revista, celular) |

| | | | | | |
|---|---|-----|----------------|----|---|
| 1 | 5 | INT | Sala | PP | Celular llamada entrante |
| 1 | 6 | INT | Sala | PM | Paul hablando por el celular |
| 2 | 1 | INT | Cocina | PP | Hornilla prendida (fondo de tetera) |
| 2 | 2 | INT | Cocina | PA | PAUL mira tetera |
| 2 | 3 | INT | Cocina | PP | PAUL rostro |
| 2 | 4 | INT | Cocina | PP | TETERA |
| 2 | 5 | INT | Cocina | PD | Boquilla TETERA (ebullición) |
| 3 | 1 | INT | SALA (pasillo) | PG | PAUL sale a ver el agua para el café mientras está terminando de vestirse |

| Esc. # | Plano# | INT. /EXT. | Set | Valor Plano | Descripción |
|---------------|---------------|-----------------------|-------------------|--------------------|--|
| 3 | 2 | INT | Sala (pasillo) | PD | Cordones sueltos moviéndose con el caminar de PAUL |
| 4 | 1 | INT | Cocina | PP | TAZA, PAUL se sirve café |
| 4 | 2 | INT | Cocina | PP | PAUL bebe café |
| 4 | 3 | INT | Cocina | PM | PAUL reacciona a quemadura |

| | | | | | |
|---|---|-----|--------|----|---|
| 4 | 4 | INT | Cocina | PP | PAUL lengua afuera quejándose de su quemadura |
| 5 | 1 | EXT | Salida | PP | LLAVES cerrando |
| 5 | 2 | EXT | Salida | PM | PAUL lengua afuera lamentando su quemadura |
| 5 | 3 | EXT | Salida | PD | PAUL mete camisa en pantalón |
| 5 | 4 | EXT | Salida | PM | PAUL se agacha para amarrar sus zapatos |
| 5 | 5 | EXT | Salida | PM | PAUL habla por teléfono |
| 5 | 6 | EXT | Salida | PP | Hora en el CELULAR |
| 5 | 7 | EXT | Salida | PD | ZAPATO |

| Esc. # | Plano# | INT./EXT. | Set | Valor Plano | Descripción |
|---------------|---------------|------------------|------------|--------------------|---|
| 5 | 8 | EXT | Salida | PM | PAUL regresa a la entrada de su casa |
| 5 | 9 | EXT | Salida | PP | LLAVES caen al piso |
| 5 | 10 | EXT | Salida | PD | ZAPATO, PAUL amarra cordones |
| 6 | 1 | INT | Sala | PG | PAUL busca en todos los rincones de la sala |
| 7 | 1 | INT | Hall | PP | PELUCHE ahorcado con rosario |

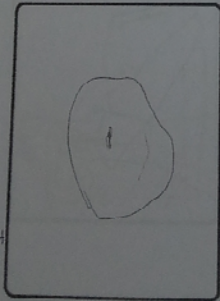
| | | | | | |
|---|---|-----|------------|----|--|
| 8 | 1 | INT | Sala | PP | VELA PASMADA, PAUL toma la vela, la examina y la devuelve |
| 8 | 2 | INT | Sala | PD | VELA PASMADA, manos de PAUL examinándola |
| 8 | 3 | INT | Sala | PP | VELA PAMADA, PAUL quema los bordes |
| 8 | 4 | INT | Sala | PP | GOTAS DE CERA caen en el pantalón de PAUL. PAUL raspa la cera con su uña |
| 8 | 5 | INT | Sala | PM | PAUL desiste, baja los hombros y suspira |
| 9 | 1 | INT | Dormitorio | PG | PAUL sentado en la cama, usa pantalón gris. PAUL se levanta y sale |
| 9 | 2 | INT | Dormitorio | PD | ZAPATO. PAUL mete cordones a los lados |

| Esc. # | Plano # | INT./EXT. | Set | Valor Plano | Descripción |
|---------------|----------------|------------------|------------|--------------------|--|
| 10 | 1 | INT | Sala | PM | PAUL sale del dormitorio, toma su chaqueta |
| 10 | 2 | INT | Sala | PP (O.S.) | PAUL mira hornilla prendida, camina hacia ella |
| 11 | 1 | INT | Cocina | PG | PAUL camina hacia la cocina |
| 11 | 2 | INT | Cocina | PD | ZAPATO, PAUL se tropieza con sus cordones |

| | | | | | |
|----|---|-----|--------|----|---|
| 11 | 3 | INT | Cocina | PP | ESQ. MEZÓN, PAUL se golpea la cabeza contra el filo |
| 11 | 4 | INT | Cocina | PM | PAUL atontado echado en el piso, intenta levantarse |
| 11 | 5 | INT | Cocina | PD | PERILLA HORNO COCINA, PAUL toma la PERILLA para levantarse pero esta cede y se abre la puerta del horno |
| 11 | 6 | INT | Cocina | PD | MANO ensangrentada de PAUL |
| 11 | 7 | INT | Cocina | PD | PERILLA GAS HORNO, PAUL se resbala con la mano |
| 11 | 8 | INT | Cocina | PM | PAUL inconsciente dentro del horno de cocina |
| | | | | | |

3.4.6 STORYBOARD

1.1



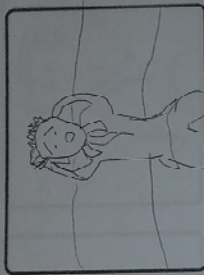
PP VELA

1.2



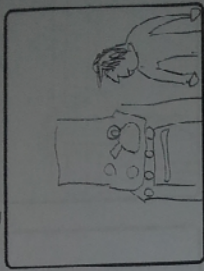
PM PAUL dormido en la sala

1.3



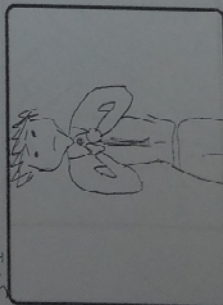
PM PAUL habla por telefono

2.1



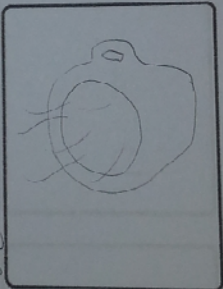
PA PAUL mira la tetera

3.1



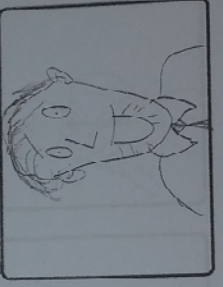
PA PAUL sale de su cuarto aceptando

3.2



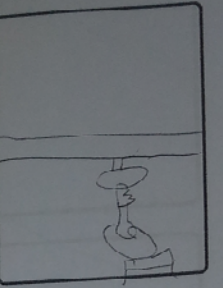
PP taza de café

3.3



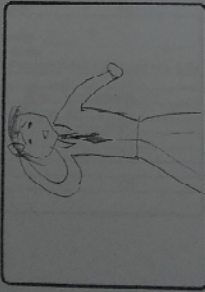
PP PAUL reacciona a quemadura

4.1



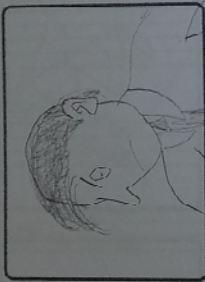
PP PAUL cierra la puerta con llave

6.1



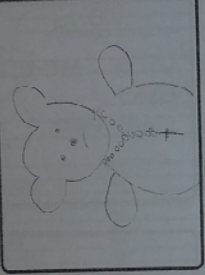
PP PAUL quer ser o rei da festa
só há uma, mas abrides.

6.2



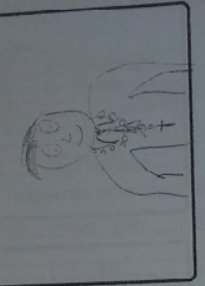
PP PAUL quer ser o rei da festa
só há uma.

6.3



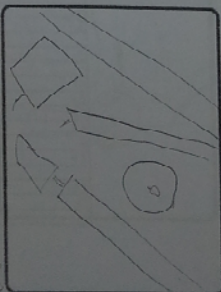
PP PAUL quer ser o rei da festa
só há uma (pequena).

6.4



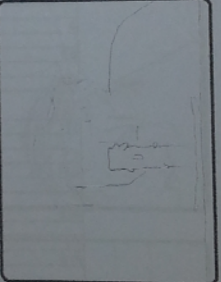
PP PAUL quer ser o rei da festa
só há uma (pequena).

6.5



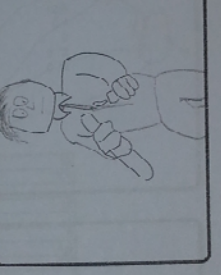
PP PAUL quer ser o rei da festa
só há uma (pequena).

6.6



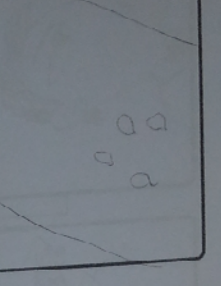
PP PAUL quer ser o rei da festa
só há uma (pequena).

6.7

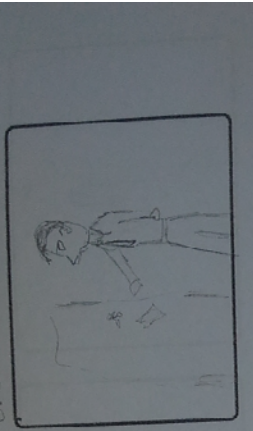


PP PAUL quer ser o rei da festa
só há uma (pequena).

6.8

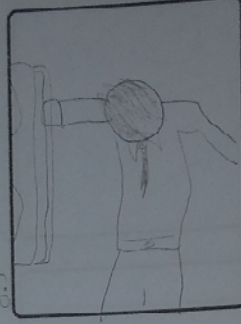


PP PAUL quer ser o rei da festa
só há uma (pequena).

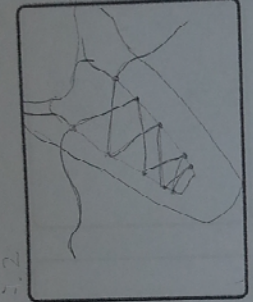


8.1 PAUL

Toma baque y toma leve
☑️) teléfono llaman

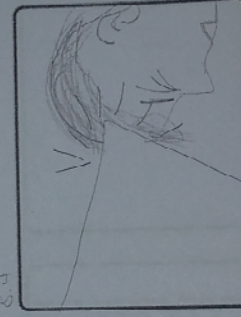


PM (puedo) PAUL, COCINA
atendido en piso, se levanta
☑️) teléfono llaman

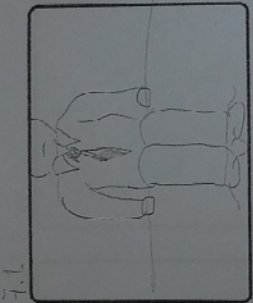


8.2 ZAPATO

este cuando en zapato
☑️) teléfono llaman

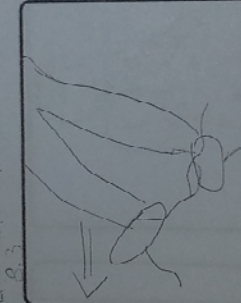


PD. ESA. COCINA, CABEZA PAUL
se golpea
☑️) teléfono llaman

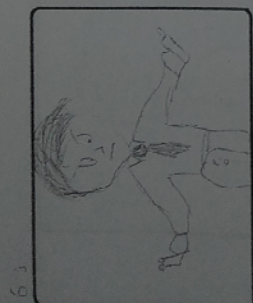


8.3 PAUL

resaca como nuevo país.
se abala zapato => acilera
☑️) teléfono llaman

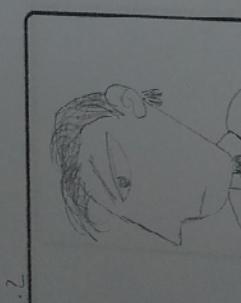


PP. BILS PAUL
samina, se torpota
☑️) teléfono llaman



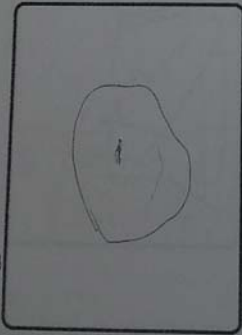
8.4 PAUL NEVA

se lavando por lo momento
baja los brazos



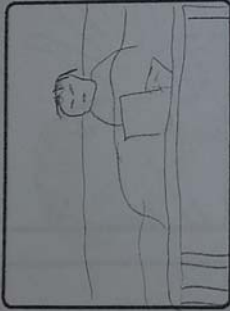
PP. PAUL
ad. control por vino, lavalla, cambio
☑️) teléfono llaman

1.1



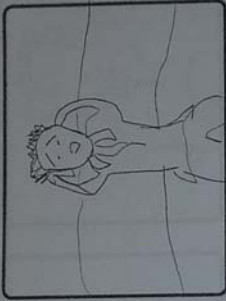
PP VELA

1.2



PM PAUL dormido
en la sala

1.3



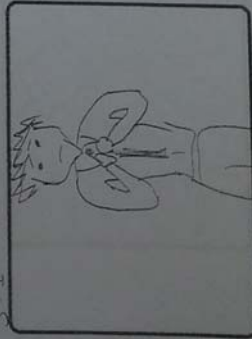
PM PAUL habla por
teléfono

2.1



PA PAUL mira la
tetera

3.1



PA PAUL sale de
su cuarto arreglando

3.2



PP taza de café

3.3



PP PAUL reacciona a
quemadura

4.1



PP PAUL abre la
puerta con llave

3.4.7 PRESUPUESTO

PRESUPUESTO DE PRODUCCIÓN

| | |
|------------------|---------------------|
| Director: | Diego Valencia Abad |
| Jornadas Rod: | 1 |
| Pre-Producción : | 18-ene-16 |
| Fecha In: | 23-ene-16 |
| Hora In: | 6:00 |
| Fecha Out: | 23-ene-16 |
| Hora Out: | 18:00 |
| Lugar Rodaje: | Quito/ Departamento |

DESGLOCE DE PRODUCCION

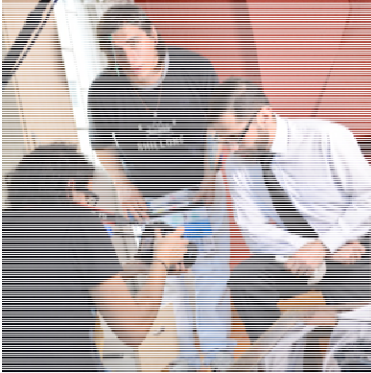
| PREPRODUCCION: | Precio | Cant. | Días | Total | IVA |
|-----------------------------|--------|-------|------|------------------|---------------|
| 1.- Realización | | | | | |
| Impresiones | 0,1 | 20 | 2 | 4,00 | 0,48 |
| Shooting board | 0,2 | 8 | 2 | 3,20 | 0,384 |
| | | | | Subtotal | 7,20 |
| | | | | | 0,864 |
| 2.- Casting y AD | | | | | |
| Cámara fotográfica | 50 | 1 | 1 | 50,00 | 6 |
| Batería | 10 | 2 | 1 | 20,00 | 2,4 |
| | | | | Subtotal | 70,00 |
| | | | | | 8,4 |
| 3.- Scout | | | | | |
| Transporte | 3 | 2 | 1 | 6,00 | 0,72 |
| | | | | Subtotal | 6,00 |
| | | | | | 0,72 |
| | | | | Total Pre | 83,20 |
| | | | | | |
| PRODUCCION | Precio | Cant. | Días | Total | |
| 4.- Equipo Técnico | | | | | |
| Dirección | | | | | |
| Director | 100 | 1 | 1 | 100,00 | 12 |
| 1er Asistente de dirección | 70 | 1 | 1 | 70,00 | 8,4 |
| Producción | | | | | |
| Productor General | 100 | 1 | 1 | 100,00 | 12 |
| Cinematografía | | | | | |
| Director de Fotografía | 50 | 1 | 1 | 50,00 | 6 |
| 1er Asistente de cámara | 40 | 1 | 1 | 40,00 | 4,8 |
| Data | 30 | 1 | 1 | 30,00 | 3,6 |
| Arte | | | | | |
| Director de Arte | 100 | 1 | 1 | 100,00 | 12 |
| Sonido | | | | | |
| Sonidista | 50 | 1 | 1 | 50,00 | 6 |
| Transporte | | | | | |
| Transportista | 80 | 1 | 1 | 80,00 | 9,6 |
| Agencia - Cliente | | | | | |
| | | | 9 | Subtotal | 620,00 |
| | | | | | 74,4 |
| 5.- Equipo Artístico | | | | | |
| Principales | | | | | |
| Principales | 100 | 1 | 1 | 100,00 | 12 |
| Secundarios | | | | | |
| extras | 30 | 2 | 1 | 60,00 | 7,2 |
| | | | 3 | Subtotal | 160,00 |
| | | | | | 19,2 |

| | | | | | | | | | | |
|---|---------------|--------------|-------------|-------------------------------|-----------------|-------------|---------------|---------------|-------------------|-------------------------|
| 6.-Arte | | | | | | | | | | |
| Decorados | | | | | | | | | | |
| Escenografía/Arte | 33 | 1 | 1 | 33,00 | 3,96 | | | | | |
| Vestuario & Maquillaje | | | | | | | | | | |
| Principales | 20 | 2 | 1 | 40,00 | 4,8 | | | | | |
| | | | | Subtotal | 73,00 | | | | | |
| 7.- Locaciones | | | | | | | | | | |
| Set | | | | | | | | | | |
| Locaciones grandes | 0 | 0 | 0 | 0,00 | | | | | | |
| Locaciones medianas | 60 | 1 | 1 | 60,00 | 7,2 | | | | | |
| | | | | Subtotal | 60,00 | | | | | |
| 8.- Material de Rodaje | | | | | | | | | | |
| Cámara & Video Assist | | | | | | | | | | |
| Luces & Grip & Personal Técnico & Transporte & Gasolina & Planta | | | | | | | | | | |
| Cámara | 100 | 1 | 1 | 100,00 | 12 | | | | | |
| Ópticas | 80 | 1 | 1 | 80,00 | 9,6 | | | | | |
| Tripode | 30 | 1 | 1 | 30,00 | 3,6 | | | | | |
| Video Assist | 30 | 1 | 1 | 30,00 | 3,6 | | | | | |
| Grip | 50 | 1 | 1 | 50,00 | 6 | | | | | |
| Slider | 40 | 1 | 1 | 40,00 | 4,8 | | | | | |
| Film & Tape | | | | | | | | | | |
| Tarjetas | 10 | 2 | 1 | 20,00 | 2,4 | | | | | |
| | | | | Subtotal | 350,00 | | | | | |
| 9.- Movilización | | | | | | | | | | |
| Transporte Equipo Técnico | 80 | 1 | 1 | 80,00 | 9,6 | | | | | |
| Transporte Extra | 0 | 0 | 0 | 0,00 | 0 | | | | | |
| | | | | Subtotal | 80,00 | | | | | |
| 10.- Catering | | | | | | | | | | |
| Día 1 | 56 | 1 | 1 | 56,00 | 6,72 | | | | | |
| | | | | Subtotal | 56,00 | | | | | |
| | | | | Total Producción | 1.339,00 | | | | | |
| | | | | | | | | | | 165,48 |
| POST PRODUCCION | Precio | Cant. | Días | Total | | | | | | |
| 11.- Video & Audio | | | | | | | | | | |
| Video | | | | | | | | | | |
| Editor | 100 | 1 | 1 | 100,00 | 12 | | | | | |
| color | 40 | 1 | 1 | 40,00 | 4,8 | | | | | |
| Audio | | | | | | | | | | |
| Sonorización | 100 | 1 | 1 | 100,00 | 12 | | | | | |
| Locutor | 0 | 0 | 0 | 0,00 | 0 | | | | | |
| | | | | Subtotal | 240,00 | | | | | |
| 12.- extras | | | | | | | | | | |
| Gastos extra | 0 | 0 | 0 | 0,00 | | | | | | |
| | | | | Subtotal | 0,00 | | | | | |
| | | | | Total Post Producc | 240,00 | | | | | |
| | | | | SubTotal | 1.662,20 | IVA Interno | | | | |
| | | | | TOTAL PRE + PRO + POST | 1.662,20 | | 165,48 | 332,44 | 2.160,12 | |
| | | | | | | | | | 259,2144 | IVA |
| | | | | | | | | | 2.419,3344 | TOTAL A FACTURAR |

3.4.8 PLAN DE RODAJE

| | INICIO | FIN | Esc. | Pl. | TIEMPO | LUZ | NT./EXT | SET | V. Pl. | pers | Arte | Vestuario | Detalles |
|----|--------|-------|------|-----|--------|-----|---------|---------|----------------|------|---|--------------|--|
| 1 | 7:00 | 7:08 | 2 | 2 | 8 min | Día | INT | COCINA | PA | 1 | tetera, hornilla | ropa dormido | PAUL mira tetera |
| 2 | 7:10 | 7:15 | 2 | 3 | 5 min | Día | INT | COCINA | PP | 1 | X | ropa dormido | PAUL rostro |
| 3 | 7:17 | 7:20 | 2 | 1 | 3 min | Día | INT | COCINA | PP | X | tetera, hornilla | X | HORNILLA prendida (base tetera) |
| 4 | 7:22 | 7:25 | 2 | 4 | 3 min | Día | INT | COCINA | PP | X | tetera | X | TETERA con agua a punto de hervir |
| 5 | 7:27 | 7:30 | 2 | 5 | 3 min | Día | INT | COCINA | PD | X | tetera | X | TETERA (boquilla) ebulliciona |
| 6 | 7:37 | SEC | 4 | 1 | | Día | INT | COCINA | PP | 1 | tetera, taza, café | traje formal | TAZA. PAUL sirve café |
| 7 | SEC | SEC | 4 | 2 | | Día | INT | COCINA | PP | 1 | taza, café | traje formal | PAUL bebe café y se quema la lengua |
| 8 | SEC | SEC | 4 | 3 | | Día | INT | COCINA | PM | 1 | taza, café | traje formal | PAUL reacciona a quemadura |
| 9 | SEC | 7:50 | 4 | 4 | 13 min | Día | INT | COCINA | PP | 1 | taza, café | traje formal | PAUL lengua afuera y lagrimita |
| 10 | 7:55 | 8:05 | 11 | 1 | 10 min | Día | INT | COCINA | PG | 1 | cocina | pant beige | PAUL camina hacia la COCINA y se tropieza |
| 11 | 8:10 | 8:20 | 11 | 4 | 10 min | Día | INT | COCINA | PM (picada) | 1 | cocina | pant beige | PAUL atontado, hechado en el piso intenta levantarse |
| 12 | 8:28 | 8:40 | 11 | 8 | 12 min | Día | INT | COCINA | PM | 1 | cocina | pant beige | PAUL inconciente dentro del horno de cocina |
| 13 | 8:40 | 8:55 | 11 | 3 | 15 min | Día | INT | COCINA | PP | 1 | cocina | pant beige | ESQ. COCINA. Cabeza PAUL se golpea contra el filo de COCINA |
| 14 | 9:00 | 9:07 | 11 | 5 | 7 min | Día | INT | COCINA | PD | 1 | cocina | pant beige | MANIJA horno COCINA. PAUL toma la manija para levantarse pero esta cede al peso y la puerta |
| 15 | 9:12 | 9:19 | 11 | 6 | 7 min | Día | INT | COCINA | PD | 1 | X | pant beige | MAND ensangrentada de PAUL |
| 16 | 9:23 | 9:30 | 11 | 7 | 7 min | Día | INT | COCINA | PD | 1 | cocina | pant beige | PERILLA gas horno, PAUL intenta tomarla y se resvala |
| 17 | 9:35 | 9:46 | 11 | 2 | 11 min | Día | INT | COCINA | PD | 1 | X | pant beige | ZAPATO. PAUL se tropieza con sus cordones desatados |
| 18 | 10:00 | 10:20 | 5 | 5 | 20 min | Día | EXT | SALIDA | PM | 1 | teléfono | traje formal | PAUL habla por teléfono |
| 19 | 10:26 | SEC | 5 | 1 | | Día | EXT | SALIDA | PP | 1 | llaves | traje formal | PAUL cierra la puerta con seguro |
| 20 | SEC | SEC | 5 | 2 | | Día | EXT | SALIDA | PM (perfil iz) | 1 | X | traje formal | PAUL lengua afuera camina hacia la puerta de salida quejándose de su dolor |
| 21 | SEC | SEC | 5 | 3 | | Día | EXT | SALIDA | PD | 1 | X | traje formal | PAUL mete camisa en pantalón |
| 22 | SEC | 10:40 | 5 | 4 | 14 min | Día | EXT | SALIDA | PM | 1 | X | traje formal | PAUL se agacha para amarrar sus cordones, es interrumpido por la llamada |
| 23 | 10:45 | SEC | 5 | 7 | | Día | EXT | SALIDA | PM (perfil de) | 1 | X | traje formal | PAUL regresa a la puerta de entrada al departamento |
| 24 | SEC | 10:58 | 5 | 8 | 13 min | Día | EXT | SALIDA | PP | 1 | llaves | traje formal | LLAVES. PAUL intenta abrir la puerta pero las llaves caen al piso |
| 25 | 11:04 | 10:07 | 5 | 6 | 3 min | Día | EXT | SALIDA | PP | 1 | reloj pulsera | traje formal | PAUL mira la hora, son las 07h37 |
| 26 | 10:10 | 10:16 | 5 | 9 | 6 min | Día | EXT | SALIDA | PP | 1 | X | traje formal | ZAPATO. PAUL amarra sus cordones |
| 27 | 10:30 | 10:48 | 1 | 2 | 18 min | Día | INT | SALA | PG | 1 | comp, tel, revista, lentes, cuaderno, esfero | ropa dormido | PAUL dormido sentado en el sillón ronca, su teléfono celular recibe una llamada |
| 28 | 10:53 | 11:08 | 1 | 3 | 15 min | Día | INT | SALA | PM | 1 | comp, tel, rev, lentes, cuaderno, esfero | ropa dormido | PAUL habla por teléfono con su ex |
| 29 | 11:13 | 11:20 | 1 | 1 | 7 min | Día | INT | SALA | PP | 1 | comp, tel, rev, lentes, cuaderno, esfero, fotos | ropa dormido | PAUL duerme. Detalles de los objetos sobre la mesa y de las fotografías con su hijo |
| 30 | 11:30 | 11:50 | 6 | 1 | 20 min | Día | INT | SALA | PG | 1 | X | traje formal | PAUL entra a casa, deja su chaqueta en el sillón y busca en sus alrededores |
| 31 | 11:55 | 12:08 | 8 | 1 | 13 min | Día | INT | SALA | PM | 1 | X | traje formal | PAUL busca cajones y abre el que contiene las velas (baja los hombros resignado) |
| 32 | 12:12 | 12:15 | 8 | 2 | 3 min | Día | INT | SALA | PP | 1 | velas varias | traje formal | PAUL abre cajón con muchas velas |
| 33 | 12:17 | 12:24 | 8 | 3 | 7 min | Día | INT | SALA | PP | 1 | velas varias, vela pasmada | traje formal | PAUL examina las velas y encuentra la vela pasmada, sale de cuadro y regresa con un encendedor |
| 34 | 12:28 | 12:40 | 8 | 4 | 12 min | Día | INT | SALA | PD | 1 | vela pasmada, encendedor | traje formal | PAUL quema los bordes de la vela pasmada |
| 35 | 12:50 | 13:05 | 8 | 5 | 15 min | Día | INT | SALA | PP | 1 | cera de vela | traje formal | PAUL mancha su pantalón con cera de la vela pasmada |
| 36 | 13:12 | 13:20 | 3 | 1 | 8 min | Día | INT | PASILLO | PG | 1 | X | traje formal | PAUL sale terminando de vestirse en dirección a la cocina |
| 37 | 13:30 | 13:45 | 3 | 2 | 15 min | Día | INT | PASILLO | PD | 1 | X | traje formal | ZAPATO. PAUL camina hacia la cocina y sus cordones sueltos se pendulan |
| 38 | 13:50 | 13:58 | 10 | 2 | 8 min | Día | INT | PASILLO | PG | 1 | X | pant beige | PAUL sale del dormitorio y está por colocarse la chaqueta hasta que mira la hornilla prendida |
| 39 | 14:07 | 14:18 | 10 | 1 | 11 min | Día | INT | PASILLO | PP (D.S.) | 1 | cocina, tetera, taza | pant beige | PAUL mira la hornilla que continúa prendida |
| 40 | 14:35 | 14:42 | 9 | 1 | 7 min | Día | INT | DORM | PG | 1 | teléfono | pant beige | PAUL sentado en cama, usa pantalón beige. PAUL acelera por la llamada |
| 41 | 14:48 | 14:56 | 9 | 2 | 8 min | Día | INT | DORM | PD | 1 | X | pant beige | ZAPATO. PAUL mete cordones en los lados al apuro |
| 42 | 15:10 | 15:30 | 7 | 1 | 20 min | Día | INT | HALL | PP | 1 | rosario, peluche | pant beige | PELUCHE ahorcado con ROSARIO. PAUL en el fondo buscando el ROSARIO, lo encuentra |

4. MAKING OF



5. CONCLUSIONES

La realización de un proyecto audiovisual, ya sea este cinematográfico, televisivo; de género documental o ficción cuenta siempre con un gran equipo de personas que están del otro lado de la imagen cumpliendo una labor de preciso detalle.

Además de la fuerza humana se necesita también un alto presupuesto para llevar a cabo una producción, tomando en cuenta las jornadas asalariadas del equipo, su alimentación, el transporte, los equipos necesarios y las locaciones para rodar y los permisos que se requiere para cada uno de estas.

El relato cinematográfico ha evolucionado bastante en los últimos cien años, en pleno siglo XXI contamos con técnicas, equipamiento, teorías, tecnología y calidad de imagen que los primeros cineastas solo pudieron soñar; hoy en día la producción cinematográfica resulta más rentable para más sectores y personas dentro de la sociedad dado que la revolución tecnológica ha dotado de elementos de documentación audiovisual a dispositivos que hoy resultan de uso diario, el conocimiento sobre la técnica también es mucho más fácil de acceder que en otras épocas pues contamos con una red global que nos une e intercambia conocimiento de todas las disciplinas a través de muchos rincones del globo terráqueo.

Sin embargo las escuelas de cine también han ido evolucionando a lo largo de estos cien años, resultando en muy buenas bases para desarrollar el arte pero también en una crecida deuda que contempla una fase económica mundial de riesgo en plena segunda década del siglo XXI.

El propósito es no limitarse por las ideas que puedan surgir y los presupuestos que estas impliquen, es más, resulta una actividad bastante enriquecedora la adaptación de una buena obra al presupuesto que se pueda contar como un realizador independiente incluso se podría enriquecer más la obra si se lo hace correctamente. Es precisamente este el punto a recalcar a lo largo de este proyecto, pues al transcurrir una vida estudiantil no se puede contar con los números cómodos para lograr un proyecto audiovisual como se puede llegar a soñar en la época de estudiante; una dosis de mundo real y otra dosis mayor de creatividad pueden resultar en una obra bien contada y que no desfinancie a su autor.

6. BIBLIOGRAFÍA

1. McKee, Robert (2002). **El Guión**. Barcelona: Alba Editorial.
2. Fernández, Federico; Martínez Abadía, José (1999). **Manual Básico de Lenguaje y Narrativa Audiovisual**. Barcelona: Paidós.
3. Aranda, Daniel; De Felipe, Fernando (2006). **Guión Audiovisual**. Barcelona: Editorial UOC.
4. Graudeault, André; Jost, François (1995). **El Relato Cinematográfico**. Barcelona: Paidós.
5. Vogler, Christopher (2002). **El Viaje del Escritor**. Man Non Tropo.
6. Campbell, Joseph (1949). **El Héroe de las Mil Caras**. México: Fondo de Cultura Económica.
7. Pulecio Mariño, Enrique (2008). **Cine: Análisis y Estética**. República de Colombia: Ministerio de Cultura.
8. Marín, Fernando (2011). **Cómo Escribir el Guión de un Cortometraje**. Barcelona: Alba Editorial.
9. Cousins, Mark (2005). **Historia del Cine**. Barcelona: Blume.