



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

TEMA:
EL PLANO GENERAL COMO PRINCIPAL ELEMENTO NARRATIVO
CINEMATOGRAFICO

TRABAJO DE TITULACIÓN
PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE LICENCIADO EN
CINE Y AUDIOVISUALES

Alumno:

José Luis Tapia Ruiz

Directora:

Mg. Laura Rodríguez Moscatel

Cuenca-Ecuador

2015



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR

Yo, *JOSÉ LUIS TAPIA RUIZ*, autor de la tesis "EL PLANO GENERAL COMO PRINCIPAL ELEMENTO NARRATIVO CINEMATOGRAFICO", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUALES. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 30 de octubre de 2015



JOSÉ LUIS TAPIA RUIZ
C.I. 0923048755

José Luis Tapia R.

2



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Yo, *JOSÉ LUIS TAPIA RUIZ*, autor de la tesis "EL PLANO GENERAL COMO PRINCIPAL ELEMENTO NARRATIVO CINEMATOGRAFICO", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 30 de octubre de 2015

JOSÉ LUIS TAPIA RUIZ
C.I. 0923048755



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DEDICATORIA

A mis padres, por el apoyo constante.

A mi hija por ser mi orgullo y motivación.

José Luis



UNIVERSIDAD DE CUENCA

AGRADECIMIENTOS

A todos mis profesores, tutores y personal docente de la Universidad de Cuenca, por la intensa guía impartida a lo largo de la carrera.

José Luis



RESUMEN

Esta investigación trata de la elaboración de un relato cinematográfico a partir del uso del plano general como recurso principal. Para la aplicación de esta premisa en el cortometraje “Tienda”, se ha realizado un análisis en tres partes que se refieren a la función del plano general desde su visión histórica y conceptual.

En la primera parte, se recurre a directores presentes desde el nacimiento del cine hasta la aparición del primer plano en escena. La segunda parte de esta investigación se centra en el punto de vista conceptual de la fotografía y su análisis en la poética del plano general, así como sus posibilidades narrativas en distintos contextos sociales, específicamente desde la posición de dos autores contemporáneos.

La parte final de este estudio se traslada a la práctica. Lo asimilado en el análisis previo está presente en la planificación de la construcción visual del cortometraje “Tienda”. Mediante las anotaciones del proceso creativo de dicho film, se señalan las similitudes y premisas que parten de lo teorizado en los dos primeros capítulos; para luego comparar entre lo planificado y el producto final, y realizar las respectivas conclusiones acerca del uso y la efectividad del plano general como elemento narrador principal.

PALABRAS CLAVE: Plano general, plano en escena, fotografía, narrativas, cortometraje.



ABSTRACT

This research is the development of a short film story using the wide shot as the main resource. For the application of this premise in the film "Tienda", an analysis has been done in three parts that refer to the function of the wide shot from its historical and conceptual vision.

In the first part, the directors presented are used from the birth of cinema to the appearance of the foreground scene. The second part of this research focuses on a conceptual photography and poetic analysis of the wide shot. And its narrative possibilities in different social contexts, specifically from the position of two contemporary authors.

The final part of this study goes to practice of the field. Assimilated in the previous analysis presented in the visual planning of the film "Tienda". Using annotations of the creative process of the film. The similarities and assumptions are based on the theory in the first two chapters. Then compare what was planned and the final product. Making the respective conclusions about the use and effectiveness of the overall plan as an element master storyteller.

KEYWORDS: Wide shot, shot in scene, photography, narrative short film.



ÍNDICE

ANTECEDENTES	10
INTRODUCCIÓN	14
CAPÍTULO I: LA CÁMARA Y EL PERSONAJE	17
1.1 HISTORIA DEL CINE Y EL PLANO GENERAL	18
1.1.1 Los Lumière: La toma de vista y el nacimiento del documental	18
1.1.2 Georges Méliès: Teatro en plano general, efectos especiales y nacimiento de la ficción	21
1.2 EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL: MONTAJE Y FOTOGRAFÍA	27
1.2.1 Edwin Potter: El efecto del primer plano	27
CAPÍTULO II: CINE CONTEMPLATIVO	37
2.1 LA CÁMARA ANTE EL PERSONAJE	38
2.1.1 Yasuhiro Ozu y la mirada Zen	38
2.1.2 Jorge Sanjinés: La Nación Clandestina y la mirada del hombre de campo	44
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL PLANO GENERAL Y LA CONTEMPLACIÓN EN EL CORTOMETRAJE “TIENDA”	51
3.1 PREPRODUCCIÓN Y PLANIFICACIÓN DEL RELATO	52
3.1.1 Acoplamiento de la propuesta visual al guion	52
3.1.2 Storyboard	53
3.2 RODAJE Y PUESTA EN ESCENA	56
3.2.1 Planificación del rodaje y visita de locaciones	56
3.2.2 Necesidades técnicas y operativas	59



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.2.3	Los planos vacíos, el entorno y su relación con el personaje	61
3.2.4	La posición del actor en escena con respecto a los planos abiertos	63
3.2.5	Montaje y resultado final	64
3.2.6	Comparación entre el ritmo propuesto y el resultado logrado	64
	CONCLUSIONES	83
	REFERENCIAS CONSULTADAS	85
	BIBLIOGRAFÍA	86
	FILMOGRAFÍA	87
	ANEXOS	89



ANTECEDENTES

“Un gran plano general es lo que siempre diferencia a los hombres de los niños. Cualquiera puede hacer películas con un par de tijeras y un objetivo de 50 milímetros”.

Orson Welles

Al hablar de la construcción audiovisual, existe una jerarquía en lo referente a técnicas y recursos determinados a través de los años por convenciones culturales, psicológicas y sociológicas. Como consecuencia, el espectador promedio responde de manera casi inconsciente a un cine elaborado mediante la estructura narrativa de los tres actos: exposición, desarrollo y desenlace, propuesta en la “Poética” de Aristóteles y actualmente adoptada por experimentados teóricos del guion cinematográfico como Robert Mackee (2013) y Syd Field (1984). En la actualidad, por motivos de taquilla o posterior recaudación, cualquier otro tipo de relato en el cine de industria es generalmente relegado a circuitos de menor distribución, o simplemente no recibe acogida para su producción y difusión.

La fotografía es un recurso indispensable en el cine, pero muy poco se reflexiona sobre ella y su presencia activa en cada obra. El criterio del espectador se ha habituado poco a poco al método tradicional de progresión de planos y al valor (dramáticamente hablando) que sugiere el manual; realizando, analizando y asimilando todo tipo de historias con parámetros similares.

Lo expuesto, ha provocado que la fotografía se haya convertido en un instrumento meramente efectivo desde lo visual, pero relegado desde su participación dramática en la historia, generando propuestas que acentúan su elaboración desde un punto de vista estético, pero sin profundas reflexiones



sobre argumento y sus personajes. Un ejemplo de ello, es la actual tendencia marcada por *Hollywood* en películas que abarcan aventuras de superhéroes provenientes de tiras cómicas. Estas propuestas apuestan por la espectacularidad visual que puede ofrecer este tipo de guion gracias a sus personajes. Las películas son parte de una fuerte elaboración fotográfica con el cambio constante de planos mediante el montaje y efectos especiales, por lo que presentan un estilo de imagen repetitivo en este género; propiciado también por guiones –que si no fuera por las propuestas visuales frenéticas y de animación- pasarían totalmente desapercibidos, ya que los personajes nutren su caracterización a través de los efectos especiales.

En contraposición, existen películas de género dentro y fuera de la industria, que a pesar de tener las mismas características de argumento y semejanzas en la construcción de personajes, muestran propuestas personalizadas y ajustadas a las necesidades dramáticas de cada guion e intenciones del director.

El enfoque principal de este trabajo consiste en reflexionar acerca de la fotografía como recurso fundamental en el cine, de las técnicas impartidas y su forma de aplicarlas como presencia activa en cada obra, y que armonice tanto con la esencia del guion, como con la visión del director. Concretamente, esta investigación se centrará en la indagación del plano general como recurso narrativo principal en una historia.

A partir de este planteamiento, el cortometraje “Tienda” asienta su creación muy íntimamente ligada a la fotografía, la cual ha sido tomada en cuenta desde el período de escritura. Su propuesta estética es primordial para reforzar el estilo planificado desde la dirección.

Desde la concepción del guión, el cortometraje “Tienda” plantea una narración distinta a la que estamos acostumbrados como espectadores de cine comercial,



pues se basa en la contemplación de todos y cada uno de los elementos que conforman una historia llena de sucesos menores para el espectador, pero de momentos trascendentales para el personaje principal.

Por medio del rumbo elegido en el transcurso de su viaje, la narración invita al espectador a detener la mirada en cada uno de los elementos que compone el encuadre, incluyendo aquellos detalles generalmente considerados como ornamento, pero que constituyen parte fundamental en el universo del protagonista. De esta manera, la fotografía busca formar parte activa en la descripción, caracterización y cuestionamiento del personaje.

Este proyecto audiovisual tiene como objetivo guiar al espectador a la observación paciente y reflexiva de cada elemento y acción –presentes en la historia por medio de planos generales, con un fluir narrativo de estilo contemplativo, dejando de lado la excesiva, segmentada e incompleta información enviada por planos rápidos y numerosos cortes de un montaje rítmico; técnicas que podrían privar al espectador de analizar y asimilar elementos importantes y sustanciales en el relato.

Principalmente, la herramienta utilizada será el plano general y movimientos de cámara que se alejen del personaje y permitan descubrir el mundo que lo rodea, tratando de acomodar la medida del encuadre siempre de la manera más abierta posible.

Como se sabe, es indispensable conocer y aplicar métodos establecidos académicamente en la teoría del cine a través del guión de hierro (el cual fundamenta su misión a partir de la acción y reacción entre sus personajes) y la escala de planos, que en las actuales tendencias, se inclina por el uso de planos medios y cerrados, para expresar la psicología del personaje.

Esta investigación ha asumido la premisa de elaborar una narración –que vaya describiendo- a partir de la contemplación de sucesos que se presentan a



diario en un poblado rural cerca de las montañas. Esta propuesta se apoya en varios autores que han experimentado con el plano general la búsqueda de lo contemplativo y han hecho de ello parte de su estilo.

El proyecto apunta a la necesidad existente en el espectador ecuatoriano de ver nuevos tipos de relatos cinematográficos con guiones adaptados a nuestro medio. Se plantea como una opción adicional, el incremento de nuestro criterio y reflexión como espectadores a través de una imagen naturalista en búsqueda de la sencillez visual, usando técnicas que sean compatibles con las premisas; en el caso de esta investigación, el uso del plano general como principal elemento narrativo.

La investigación se realizará dentro de los parámetros de una metodología hermenéutica que asimila el punto de vista de cada autor participante en el análisis y contraposición de ideas; guiado en principio por el nacimiento y desarrollo del cine a nivel histórico, como artefacto tecnológico y medio expresivo. Posteriormente, el proceso se complementa con la visión de dos cineastas contemporáneos y su reflexión acerca de la función del plano general en el cine.

Una vez expuesta la reflexión sobre el uso del plano general en sus diversos estilos, estos conocimientos se transforman en directrices del proyecto del cortometraje llamado "Tienda", que tornará la investigación en un método constructivista basado en el ensayo-error, que será analizado y concluido al final.

Se expondrán diferentes puntos claves dentro de la evolución del plano cinematográfico en la historia del cine, además de las diversas subjetividades (muchas veces encontradas entre sí) de directores clásicos y contemporáneos en épocas y entornos distintos. La investigación también se verá apoyada por varias películas de los autores mencionados.



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende, a través de tres capítulos, explicar la creación de una propuesta elaborada en armonía con los requerimientos contemplativos del autor de la obra, realizando un análisis histórico, estilístico-autoral y práctico, respectivamente. Estas tres partes relatan la reflexión previa al trabajo creativo del director de fotografía en una película y la obtención de un producto final elaborado, respetando las intenciones y visión del autor.

El Capítulo I consiste en la historia del cine en cuanto a la evolución de la puesta de cámara. En este punto, el estudio se centra en la toma de vista, descubierta y promulgada por los Hermanos Lumière¹, el ilusionismo de Méliès² y el montaje de acciones logrado por Edwin Porter³. Se recopiló información histórica proveniente de las diferentes visiones correspondientes a estos autores claves en la evolución del lenguaje cinematográfico.

El Capítulo II fundamentalmente es una contraposición de teorías que tratarán el tema acerca del cine contemplativo y no narrativo, sustentado desde la visión de dos directores reconocidos en este estilo de construcción cinematográfica, basado fundamentalmente en la fotografía, como son: Yasuhiro Ozu⁴ y Jorge Sanjinés⁵. Se abordará el tema de la narración

¹ Los Lumière, hermanos de origen francés inventores del cinematógrafo.

² Marie Georges Jean Méliès (1861-1938) Ilusionista y cineasta francés innovador en el uso de efectos especiales, descubrió el stop trick en 1896 y fue uno de los primeros cineastas en utilizar múltiples exposiciones, la fotografía en lapso de tiempo, las disoluciones de imágenes y los fotogramas coloreados a mano. Por su habilidad para manipular y transformar la realidad a través de la cinematografía, se le recuerda como el "mago del cine".

³ Edwin Porter (1869-1941) Director, operador y productor de cine estadounidense.

⁴ Notable director de cine japonés. Nació en Tokio en 1903. Es reconocido como un de los máximos representantes del cine clásico.



cinematográfica utilizando al plano general sostenido y los planos secuencia como recursos principales y recurrentes en el relato. Las distintas teorías recogidas e interpeladas aportarán como bases en el proceso creativo del cortometraje “Tienda”.

En el Capítulo III, la fase de análisis de información se traslada a la práctica, por medio de la descripción del proceso de la elaboración fotográfica del cortometraje “Tienda” y su posterior rodaje. Esta instancia determina la factibilidad de la propuesta fotográfica y los detalles de su elaboración en cada una de las etapas correspondientes al proceso creativo del film.

Gracias a la puesta en escena y los ensayos respectivos se realizaron cambios pertinentes a favor de la propuesta. Luego de aplicar lo investigado en la etapa de preparación, el siguiente paso fue realizar la filmación de acuerdo al plan de rodaje establecido. Desde este punto, se puso en práctica plenamente todo lo planteado en la preproducción; siendo complementado estéticamente en el montaje y post- producción.

A partir de esta instancia se pudo comparar la planificación basada en la investigación previa con los resultados obtenidos en el rodaje. Esta fase de análisis permitió realizar las conclusiones pertinentes en cuanto a las influencias asimiladas durante la investigación y de qué manera fueron puestas en práctica en la etapa de filmación y edición.

Finalmente, uno de los puntos más destacados es el de la evaluación del funcionamiento estético de la propuesta fotográfica y su acoplamiento con el argumento expuesto; en el que se pudo corroborar el cumplimiento a cabalidad de los objetivos trazados desde el principio.

⁵ Director y guionista de cine boliviano, que se ha hecho acreedor a varios premios por sus realizaciones cinematográficas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO I

LA CÁMARA Y EL PERSONAJE



1.1 HISTORIA DEL CINE Y EL PLANO GENERAL

1.1.1 Los Lumière: la toma de vista y el nacimiento del documental

Para abordar este tema es necesario remitirse a la historia mundial del cine, desde su nacimiento. Con respecto a la actividad fotográfica en este arte, el plano general tiene una participación fundamental desde sus inicios –y gracias a la noción que implantó en el espectador- fue transformándose en su tamaño y forma, elaborando una serie de signos, significados y significantes más articulados, propios de la evolución de un lenguaje.

La invención del cinematógrafo consistió en un verdadero giro de la fotografía convencional. El hecho de captar imágenes en movimiento se convirtió en una vía experimental para los operadores de cámara que a partir del error-ensayo descubrían nuevas formas de encuadrar movimientos panorámicos al seguir a un individuo en su trayecto. Estas películas muestran actividades que engloban un gran número de elementos en el encuadre y que al implicar movimiento, exigía a los camarógrafos el idear métodos para re-encuadrar las tomas, sin que perdieran la intención deseada.

El plano general –muy usado en las llamadas por los hermanos Lumière “tomas de vista”, consistía en posicionar la cámara en un lugar determinado y registrar lo que esté pasando en ese momento, con la menor intervención posible, eligiendo un encuadre que englobe la mayor cantidad de información en una sola toma.

Bajo estos parámetros, las tomas de vista pueden señalarse como los primeros planos generales cinematográficos, atribuidos principalmente a la inexistencia de un lenguaje propio del cine, pero resultando el recurso más óptimo al mostrar actividades correspondientes a la actualidad de la época, evitando intervenir en éstas.



“En los primeros filmes de los Lumière proyectados aquel 28 de diciembre 1895 en París, se pueden ver ya, la selección de planos (y la distancia de la figura a la cámara) hecha según su experiencia de fotógrafos. Así cada vista se convertiría en los primeros Planos Medios (PM), Planos Enteros (PE) y Planos Generales (PG) del cine. Se presentaron 10 vistas animadas con el nombre de “Temas de actualidad”. (Ortíz, E., 2013)



*Fotograma de la película “Salida de los trabajadores de la fábrica”
Hermanos Lumière*

Estas tomas de vista, muy lejos de una técnica formal, son la esencia misma de la realización cinematográfica, que, con el registro, buscan de cierta manera penetrar en un mundo ajeno, casi de una forma voyerista, evitando la cercanía y cualquier contacto con lo que ve, simplemente basado en la contemplación de hechos de todo tipo; el objetivo principal del espectador era apreciar imágenes en movimiento.

El único plano que construye este cortometraje, es un claro ejemplo de la narrativa que expresa un encuadre abierto, en este caso dependiendo de las necesidades fotográficas de los operadores, que buscaban optimizar la toma a favor de mostrar el realismo y la cotidianidad de las actividades en su sociedad.



Técnicamente no son tan simples como muchos creen, ya que los operadores de los Lumière eligen con cuidado localizaciones y ángulos para conseguir un máximo de planos en una sola toma, hacen un uso exquisito de la luz y su cualidad, componen en triángulo y en profundidad, ruedan en movimiento (travellings que ellos llaman “panoramas”), en definitiva, hacen un compendio del arte anterior, creando un mundo propio y dejando abierta la interpretación a la imaginación. (Armada, I., 2013)

La “escena” consiste en registrar la salida del grupo trabajadores de una fábrica. El hecho de posicionar la cámara en un lugar en especial, de elegir el espacio a mostrar y la ubicación de cada uno de los elementos presentes en la imagen, proporciona una clara idea de la intención de mostrar algo que está alejado del espectador. El numeroso grupo de gente apresurada por salir a través de un gran portón; unos a pie, otros a caballo o en carruajes, son varios de los elementos que se aprecian en una toma de vista que busca presentar la mayor cantidad de información en un mismo encuadre, lo que supone una concientización previa de la toma y la optimización de técnicas correspondientes.

Por sus raíces claramente documentales, la fotografía inició centrada en registrar “la realidad” a partir de este tipo de encuadres, otorgando al curioso espectador la contemplación, por así decirlo, de sucesos que acontecían en las calles y que se daban de manera rutinaria, pero esta vez mostrados como novedosos, por el hecho de ser grabaciones de imágenes en movimiento que permitían ver dichos sucesos sin necesidad de estar en ese mismo lugar.

La labor cinematográfica de los hermanos Lumière se había centrado en el registro de cuanto sucedía en la calle, en el puerto, en el parque e incluso en el jardín interior de la casa. Era, para decirlo en términos actuales, un cine documental, nacido como documento y



testimonio de la calle, del barrio y de la ciudad; en ellas iban quedando reflejadas las costumbres de las sociedades humanas. Los camarógrafos de los hermanos Lumière difundieron el cine a lo largo y ancho de los 7 continentes. América Latina no fue la excepción, tuvo en la primera década del siglo XX sus cámaras y sus camarógrafos. (Pulecio, E., S/f)

El plano general, como la mirada de quien está descubriendo, capta desde un punto de vista expectante y externo a la acción. Desde las primeras proyecciones cinematográficas, la totalidad de elementos existentes en un encuadre abierto, motivan al espectador a indagar en la imagen y observar cada detalle que lo compone, a fin de tener una sensación de certeza, de saber acerca de lo que está viendo. La intención de realismo en las películas de los Lumière se ve reforzada por este punto de vista que será reiterativo en la mayoría de las películas difundidas y proyectadas alrededor de todo el mundo.

1.1.2 Georges Méliès: Teatro en plano general, efectos especiales y nacimiento de la ficción

Quizás la primera persona que propuso al cine como un arte, también sin intención premeditada, fue Georges Méliès. Mago e ilusionista de profesión, fue dueño de un teatro, lugar en el que deslumbraba a sus espectadores con trucos ideados y creados por él mismo.

Este gran prestidigitador encontró en el novedoso cinematógrafo el medio idóneo para mejorar la impresión que producían sus actos a través de la linterna mágica; artefacto predecesor al proyector de cine. Siendo uno de los sorprendidos asistentes a una de las primeras proyecciones de los Hermanos Lumière en París, Méliès le dio un giro vertiginoso al proceso de manufactura en el cine.



Así con Méliès aparece en el cine la noción de personaje y con ella la del actor. También es él quien hace necesaria la presencia de la escenografía en el cine que da vida al estudio cinematográfico en donde se encuentran el taller fotográfico con la escena teatral. 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. (Pulecio, E., S/f)

La mitología, los cuentos populares y la literatura también tuvieron gran influencia en la obra de Méliès. Un ejemplo de aquello es su famosa película "Viaje a la Luna", 1902; adaptada del libro de Julio Verne y posteriormente mencionada en este análisis, y de la que surge la idea del actor o actriz, gracias a que emplea un número considerable de figurantes y extras; además de los personajes principales, que eran retratados en su mayoría de veces con encuadres muy abiertos, llenos de personajes y decorados.

Su técnica, aunque incipiente, proporciona esbozos de evolución en un lenguaje recientemente creado. La cámara aún se sitúa fija en la posición del espectador de teatro; pero gracias a esa posición, se puede relacionar a la fotografía en movimiento con la actividad teatral.

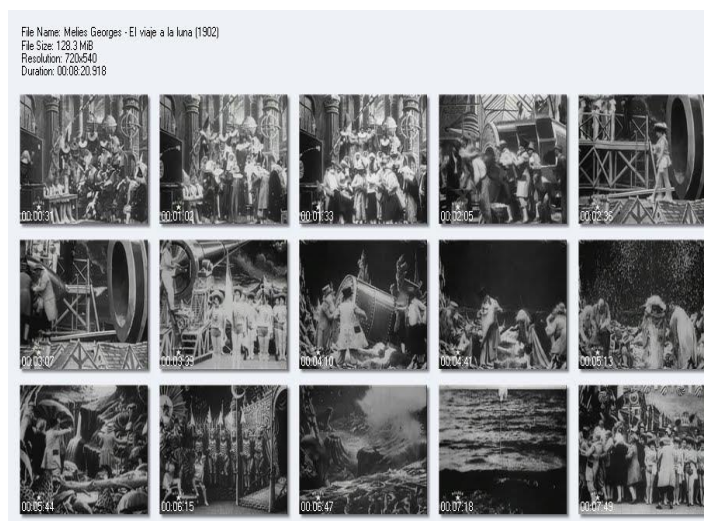
Sus trabajos sientan las bases del cine argumental, en los que se exponen trucos de ilusionismo que progresaban guiados por un tipo de argumento que se filmaba en varias escenas; cada una en plano general que simula la perspectiva de un espectador de butaca, la cual se mantiene inmutable en el transcurso de la obra.

No existía una intención definida con respecto al uso de algún tipo de código o lenguaje. La cámara, una vez más asume la posición del observador lejano, registrando los trucos escenificados con cierto estilo teatral gracias a la composición del encuadre y a su ubicación. Si bien los hermanos Lumière



demonstraron ser los padres del documental; Georges Méliès es considerado como uno de los pioneros en el cine de ficción.

La concepción del cine que adopta Méliès es puramente teatral. Sus películas están divididas en cuadros o escenas, los actores entran y salen por los laterales y su gesticulación es exagerada, y por supuesto, la cámara, inmóvil, está ubicada en un único punto de vista ante el escenario. El elemento original lo aporta su autor, con esta extraña conjunción de elementos de la técnica fotográfica y de la teatral. Aunque hay que considerar que aporta al cine la continuidad narrativa, creando a través de las escenas una relación argumental que hasta entonces no existía. (Armada, I., 2013)



Fotogramas de “Viaje a la luna”,

Georges Méliès, 1902

”Viaje a la Luna”, 1902; si bien no es el primer filme argumental de la historia del cine, es de los más reconocidos a nivel mundial como precursor de la ficción en el relato cinematográfico. El uso de escenografías de cartón, utilería y maquillajes exagerados, con actuaciones meramente gestuales y



remarcadas, propias del teatro, se tornaban espectaculares gracias a los efectos especiales creados por medio del montaje por corte, haciendo aparecer y desaparecer personajes por todas las direcciones en el cuadro. La obra presenta una fusión entre la fotografía y el teatro que hasta ese entonces no se había visto, e instauraría una nueva forma de hacer cine que adoptaba influencias teatrales.

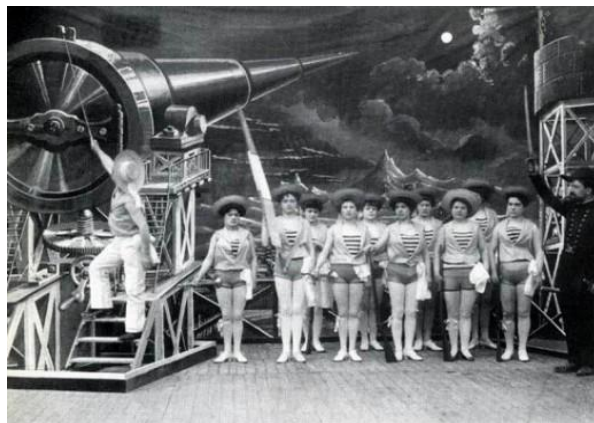
De sus más de quinientos filmes, perdidos en su gran mayoría, el más característico de todos ellos es 'Viaje a la luna' (1902), muy representativo de su no-estilo, y cuyo sentido de la puesta en escena, esencialmente teatral, tiene todos y cada uno de los 'defectos' o cualidades de este cinema incipiente: planos generales fijos –la cámara pasa a ocupar el lugar del espectador en la butaca del teatro-; solapamiento temporal –repetición del mismo suceso entre el final y el comienzo de dos planos distintos-; o nula utilización del montaje como elemento narrativo-diferenciador, esto es tratando los posibles y así múltiples puntos de vista más allá de la mera sucesión de escenas. Cualidades fílmicas, en efecto, que impiden hablar de puesta en escena cinematográfica propiamente dicha, tratándose más bien de la trasposición mimética de los recursos teatrales al cine en manos de un primitivo. (Bielsa, J., 2010)

El plano general es la base de esta construcción ficcional. Cada plano es abundante en elementos, con un orden de ubicación casi nulo. La composición de la imagen está construida con base en el empirismo teatral de los espectáculos circenses; de manera que todos los personajes están distribuidos desordenadamente alrededor y entre los puntos de interés de la regla de los tercios en el encuadre. Los efectos especiales, absolutamente novedosos para la época, son aprovechados a lo largo de toda la trama, utilizando exclusivamente el plano general fijo.



Las películas del francés Georges Méliès, a partir de 1896, marcan la aparición de uno de los primeros directores del cine de ficción. Influenciado por su formación teatral y la magia, ya que también era prestidigitador. Méliès contaba en sus películas historias con decorados muy trabajados, con la utilización del maquillaje y empieza a mostrar algunos trucajes cinematográficos (por ejemplo el uso de miniaturas a escala para representar batallas de barcos). Sin embargo en el relato todavía se mantenía el uso de un único punto de vista en toda la escena, similar al del espectador ubicado en el centro de la sala del teatro, con un tamaño de plano general. (Barberena, M., 2010)

Si bien existe algún tipo de composición fotográfica en el encuadre, es algo precaria. Cada plano tiene como principal característica el abultamiento de sus elementos, sin orden alguno en su distribución. Además de ser todos, objetos y personajes llamativos visualmente, que con su ubicación, apenas balancean el encuadre; lo cual se descifra en incomodidad por parte del espectador.



Fotograma de “Viaje a la luna”, Georges Méliès, 1902

En ciertos momentos, como en el plano del cohete apuntando hacia la luna, la imagen muestra desequilibrio en su distribución. La luna, que se supone es el mayor objetivo de los viajeros, se muestra muy pequeña, casi tocando el



extremo derecho superior del encuadre, otorgando más atracción visual a los elementos en primer término, en lugar de crear un equilibrio entre éstos.

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, E., S/f)

Para Méliès el cine resultaba un instrumento ideal para innovar su trucos de ilusionismo y la posibilidad de aprovecharlos económicamente mediante la distribución de sus películas. Introduce su método de adaptación de la literatura al cine, abriendo camino al cine de argumento y ficción a través de conceptos e ideas básicas en su escenificación que posteriormente sería la base de la técnica cinematográfica. Las historias, narradas mediante episodios, conformaban una continuidad entre cada plano, que constituía una escena completa, proceso que asume una mayor complejidad en cuanto a la narrativa y termina de afirmar la creación de un relato de ficción. Sin embargo, las limitaciones de Méliès se basaban en que cada episodio se desarrollaba con un decorado único y tenía unidad de tiempo y lugar, asemejándose al teatro.



1.2 EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL: MONTAJE Y FOTOGRAFÍA

1.2.1 Edwin Porter: El efecto del primer plano

El cine evolucionaba aceleradamente bajo premisas de error/ensayo. Los Lumière y sus tomas de vista apostando al registro de la cotidianidad, Georges Méliès como un innovador de lo argumental, que más allá de sus trucos de prestidigitación, rompió con la rigidez y primitivismo fílmico del plano único.

Edwin Potter (1869-1941), aprendió el oficio del cine trabajando como camarógrafo de Thomas A. Edison para cortometrajes proyectados en sus kinetoscopios. Luego de una década se independizó para hacer sus propias películas; periodo en el que realizó sus principales aportes a la cinematografía.

Su innovación más conocida es el primer plano del vaquero apuntando directamente al espectador en la película "Asalto y robo de un tren", 1902; y que según el mito (al igual que en "Salida del tren de la estación", 1895 de los hermanos Lumière) provocó que sus espectadores saltaran despavoridos de sus asientos por los disparos del bandido en la película. Más allá de la historia, aquella manera de encuadrar un personaje supone un avance en la codificación del lenguaje cinematográfico con respecto al punto de vista en que puede situarse la cámara.



Fotograma del famoso primer plano en "Asalto y robo de un tren".

Edwin Porter, 1904



Potter también realizó una historia mediante el montaje partiendo de material filmado previamente sin fines ficcionadores. Esto supone un descubrimiento determinante en la construcción de un montaje cinematográfico, ya que el sentido de un plano podía ser continuado al unirlo con otros que sigan la acción precedente, abandonando la continuidad teatral del cine de Méliès.

Fue Edwin S. Porter (Pensilvania, 1869 – Nueva York, 1941), cámara de los estudios Edison, quien en 1903 y utilizando material de archivo, montó un corto llamado Vida de un bombero americano donde podemos apreciar ya elementos de la narrativa audiovisual actual: acciones paralelas, diferentes mediadas de plano al encuadrar intencionadamente ciertas acciones y elipsis de tiempo y espacio en los cortes entre escenas... También se muestra el esbozo de un guión en continuidad: la presentación de los personajes, el bombero, la madre y el niño, antes de la fase de desarrollo del conflicto, en escenas de su vida cotidiana, inicia el camino de complicidad entre el espectador y los protagonistas de la historia. (Bestard, L., 2011)



Fotograma de “La vida de un bombero americano”.

Edwin Porter, 1903



“La vida de un bombero norteamericano”, 1903; es el primer film en el que es posible apreciar un lenguaje cinematográfico tal como lo entendemos en la actualidad. Porter seleccionó tomas rodadas de las actividades de los bomberos con fines de documentación y registro; luego añadió una pequeña parte ficcionada específicamente para la película. El logro que supuso un acto de tal riesgo, fue un limpio y simple relato que describe las actividades diarias de un bombero, por medio de personajes definidos en el argumento, sin evidenciar una ruptura en el hilo de la acción. Se muestra un esquema que incluye introducción a la historia, exposición del conflicto, su correspondiente desarrollo y consiguiente final.

En 1903 Porter filma “The life of an American Fireman” Una historia muy simple compuesta por solo 20 tomas en la cual un grupo de bomberos rescatan a una mujer y su hija de un edificio en llamas. Los cambios de escenas entre exteriores e interiores hacen que la historia adquiera cierto dinamismo y sumado a la inclusión de un plano detalle de una mano en la manivela de la alarma de incendios hacía que el film estuviera dotado de una carga de tensión aun mayor. (Dancyger, K., 1999)

La historia se manejaba a través planos abiertos pero fundamentalmente su logro visual se complementa con el montaje. Con encuadres abiertos mostraba dos secuencias distintas que se alternaban por medio del montaje. El dinamismo visual que otorgaba la alternancia de escenas en interior y exterior crea un ritmo más articulado que mediante la inclusión de unos pocos primeros planos, en definitiva, se agrega fuerza dramática al relato mediante los planos.

La evolución de Asalto y robo de un tren, 1904; podría hallarse en la transición del plano general o total al primer plano, y en el final construido por medio del montaje, así como en la nube de humo de los disparos, virada al rojo. Por lo demás, esta película consta de



una historia narrada en 14 encuadres (13 generales y semi-generales, 2 panorámicas y un primer plano). (Faulstich, W., 1994)

Porter nutre al esquema del montaje, eximiendo a la fotografía de funciones narrativas exclusivas y dando sentido a la continuación de acciones en los planos subsiguientes, efecto que provoca una variación en la medida de los mismos, aportando rítmica y estéticamente a la obra. El orden que adquieren los planos, en su mayoría generales, adquieren dinamismo visual al mostrar espacios totalmente distintos entre escenas que eran mostradas paralelamente y reforzadas de tensión con la introducción del plano cada vez más cerrado.

El primer plano del bandido disparando al público que propone Porter exime al público de moverse de su butaca para poder ver de cerca a un bandido disparando en dirección a él. El plano medio o primer plano favorecen esta variación de punto de vista que otorga más detalles de acciones puntuales en la ficción. Las expresiones faciales son mucho más legibles, la mirada del personaje encuadrado tiene más posibilidades de transmitir emociones y el resultado en el público es de mucha atracción.

El trabajo de Porter pone en marcha de manera armoniosa el trabajo visual, escénico y de montaje. Actualmente, las innovaciones técnicas de montaje se han diversificado de tal manera que presentan cada vez más planos cerrados que, junto con el aporte de los planos abiertos, enriquecen el ritmo y fluidez en la estructura del audiovisual.

Por otro lado, el cine se va trasmutando en una actividad artística que será reforzada por los movimientos de vanguardia surgidos en otros continentes y en los que el plano general ejerce premisas muy distintas, desde una perspectiva más filosófica, pero paradójicamente a la vez notoriamente constructivista.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO II

CINE CONTEMPLATIVO



2.1 LA CÁMARA ANTE EL PERSONAJE

2.1.1 Yasuhiro Ozu y la mirada Zen

Luego de un lapso de tiempo realizando experimentaciones por medio de varios autores alrededor del mundo; el cine recibió cada vez más elementos estructurales así como cuestionamientos en su forma de aplicarlos. Este arte se fue dividiendo en corrientes opuestas que fueron fervientemente defendidas por cada uno de sus representantes a través de sus obras.

En el continente americano se afianzó el cine de la Industria, que llegó a distribuirse en casi todo el mundo, inclusive hasta la fecha; sin dejar de lado a los pocos autores independientes que surgieron a lo largo de las décadas del 20, 30 y 40. En cambio, en el continente europeo se fueron estableciendo tendencias por un cine más experimental, que obviaba las narraciones clásicas.

Por un lado el cine se fundamentaba en la estructuración de valores dramáticos diferenciados en las distintas medidas de planos creadas por la industria americana; y por otro lado, la búsqueda más libre y expresiva llevada por una corriente artística con parámetros más flexibles en cuanto a la forma, por parte de europeos y asiáticos. Con el paso de los años, esta corriente reflexiona sobre el exceso en el flujo de información que recibe el espectador y a la vez su imposibilidad por asimilarlo completamente, gracias a la evolución del montaje y a la escala de planos.

Luego de este proceso evolutivo y en el que los planos cerrados priman como herramienta narrativa psicológica, varios realizadores independientes han recurrido a los orígenes del cine, mediante el uso de planos abiertos como técnica característica. Dicha corriente de autores plantea al espectador observar más detalladamente lo que ofrece una imagen.



En las películas de Yasujiro Ozu, la rigidez en la construcción de los planos es característica. Su puesta en escena se fundamenta en los planos estáticos y de larga duración que, gracias a una recarga de elementos propios de su cultura, se enriquece de cotidianidad e invita a contemplar cada detalle perteneciente al encuadre.

El plano es la palabra. Predomina el quietismo como expresión máxima del rigor escénico. Ozu nos presenta muchas de sus escenas desde diferentes puntos de vista, con encuadres casi violentos. Destacan los encuadres recargados, sabiendo extraer el mejor partido visual de un escenario esencialmente vulgar y rutinario. (García, D., 2011)



*Fotograma de "Cuentos de Tokio",
Yasujiro Ozu, 1953*

Al referirse al plano como palabra, este autor resalta el estilo característico de Ozu, que registra cada escena desde varios puntos de vista a lo largo de todas de sus películas; pero a la vez, siempre se ubican a la misma altura, simulando la posición y la visión de descanso en Japón. Esta cámara rígida se conserva a lo largo de toda su autoría y constituye la principal característica de su cine.

La belleza de la simplicidad en sus películas también es gracias a locaciones modestas y rutinarias además de paisajes tradicionales de su cultura. Por lo



general la composición finalizaba en un plano general, pero siempre con las mismas características contemplativas en cuanto a altura, ángulo y posición fija de la cámara.

Esta sensación se ve incrementada al combinar el plano del tatami con la toma frontal, en ella nos enseña directamente el rostro del actor. Los protagonistas dirigen su mirada y sus palabras directamente a nosotros, al hacer este cambio, Yasujiro Ozu nos convierte en el “otro” del personaje. Otra de las causas por las que utiliza esta técnica es porque no se atreve a juzgar hechos, simplemente los representa. Todas las acciones transcurren frente a la lente fija de la cámara. En interiores no se desplaza ni horizontal ni verticalmente, ni mucho menos hacia delante u atrás. Permanece estática mientras la acción pasa frente a ella, como en un montaje teatral. (García, D., 2011)

El plano del tatami, al cual se hace referencia en la cita está muy presente en la propuesta fotográfica de “Tienda”. La construcción visual que Ozu logra en sus películas influenció directamente en la narración que se planteó visualmente en este cortometraje, al usar las mismas herramientas y códigos para representar la quietud y monotonía que se percibe en las locaciones de la ciudad de Tokio.



Yasujiro Ozu y la posición tatami, característica de su cine.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La quietud de varios planos en el cortometraje “Tienda” recurren a la puesta en escena con una altura de cámara por debajo del nivel del ojo de un hombre erguido y la ubica simulando la posición de descanso. Estos planos se sitúan a la altura de los personajes retratados por medio de un plano general que los muestra sentados frente a la ventana de su casa, esperando el paso del día o desgranando algunas vainas. Esta técnica armoniza de forma óptima con la ayuda de los silencios prolongados entre diálogos de los personajes.



Fotograma del cortometraje "Tienda"

Aunque en este film la cámara trata de mantener una posición neutra durante la narración, en las instancias en las que permanece fija es cuando se nota más la no participación en relación a las acciones el personaje; parte de la poética fotográfica. Se trata de mantener la distancia debida entre el lente y los personajes; ubicando a la cámara en la posición del mero espectador.

Aquí se pueden notar ciertas similitudes o influencias provenientes de la teatral puesta en escena de Méliès en la cual los actores desempeñan todas sus acciones y la escena entera es desarrollada en un solo plano desde el punto de vista del asistente sentado en la butaca. Por medio del formalismo y quietud de este estilo, se potencian las intenciones de contemplación que propone Ozu en su autoría. La estancia fija de la cámara es la base fundamental de su obra y la construcción fotográfica va notoriamente ligada a su visión de la cinematografía



Así, a través de un estilo preciso Yasujiro Ozu, ha sido capaz de contar la cotidianidad más trivial y el orden natural de las cosas, con la mayor sutileza y profundidad. Se construye con precisión a partir de una sucesión de planos fijos bellamente compuestos (donde es esencial la disposición de los objetos y esa profundidad de campo en los interiores, tan Mizoguchi). También podemos observar en la primera escena un plano general de la casa, y luego directamente un plano dentro, con los dos ancianos, sentados en el suelo, de perfil el hombre delante a la derecha y la mujer atrás, este plano se repite una infinidad de veces durante la película en diferentes lugares, con diferentes vestimentas etc., al igual que la mayoría de los planos, desde el cuadro dentro del cuadro, que hace parecer aún más pequeñas las casas, ya que se ven paredes y puertas en todas las esquinas. A esto se le suma el plano medio con el objetivo a escasos noventa centímetros del suelo. (García, M., 2014)

De esta manera, Ozu constituye un referente necesario y fundamental con respecto al cine contemplativo. Su forma de encadenar sutilmente planos por medio de una atmósfera silenciosa y pacífica que muestra ambientes familiares monótonos y tradicionales, aprovechando planos con ausencia de personajes o planos conjuntos que demuestran toda una escenografía desde la postura tatami.



Fotograma de Cuentos de Tokio
1953



Fotograma de Primavera tardía
1949



Fotogramas de planos vacíos de “Tienda”

El uso reiterativo de planos y lugares es otra característica en común entre la obra de Ozu y el cortometraje “Tienda”. Por ejemplo, la utilización del mismo encuadre en el mismo lugar (casa de Jacinto); uno mostrando la mañana a través de la ventana y luego su repetición que muestra el paso del tiempo con la luz de la tarde. Situación similar se observa en películas de Ozu como “Las hermanas Munekata”, 1950; técnica utilizada principalmente para expresar la rutina en la que se desenvuelve Jacinto y que en algún momento abandona Olmedo cuando sale del encuadre y por ende del lugar.



Fotogramas de “Tienda”, misma locación, distintas escenas.



*Fotogramas de escenas distintas “Las hermanas Munekata”,
Yasujiro Ozu, 1950*



En definitiva, la estética practicada por este maestro del cine sirve como base para las pretensiones de la propuesta fotográfica del cortometraje "Tienda". Si bien no toda la propuesta se basa en planos estáticos, muchos de ellos se filmaron desde la altura Ozu, como un homenaje a su obra. La altura neutral con relación a los personajes es la herencia que recibe este cortometraje de este gran autor del cine oriental que dejó su firma en la representación cinematográfica de la cultura japonesa.

2.1.2 Jorge Sanjinés: *La Nación Clandestina* y la mirada del hombre de campo

Una vez asimilado este conjunto de técnicas y códigos presentes en el desarrollo histórico de la cinematografía, y luego de un análisis de la poética contemplativa de Yasujiro Ozu, se puede señalar un aspecto muy importante en la construcción de la imagen de este cortometraje, el cual radica en una puesta de cámara idónea para el tipo de argumento que estaba en uso.

Jorge Sanjinés es el realizador latinoamericano que gracias a su filme "La Nación Clandestina", 1989; pudo afianzar una visión cinematográfica muy ligada a la cosmovisión indígena de los pueblos originarios de Bolivia. Gracias a la notoria búsqueda de una propuesta sólida en sus películas anteriores, "La Nación Clandestina", ofrece una visión cíclica de la historia, semejante a la cosmogonía indígena; traducida a imágenes desde una cámara por medio de planos secuencias y planos secuencias integrales.



Fotogramas de "La Nación Clandestina", Jorge Sanjinés, 1989



A partir de la búsqueda de la construcción de una mirada que exprese la visión colectiva va recortando un tipo específico de encuadre y puesta en cámara. En un principio está influido por ciertos aspectos de la técnica einsesteniana (encuadres expresionistas, montaje por contraste), pero poco a poco va abandonando los primeros planos y prioriza los planos generales en los que va desarrollando una escena con movimientos cada vez más complejos. Finalmente, se acerca al trabajo con planos secuencias y apela a planos subjetivos que sumergen al espectador en el mundo en el que se está contando la historia. (Russo, S., et. al, 2010)

Con el afán de encontrar estos códigos que representen óptimamente la visión social y cultural indígena, Sanjinés prioriza los planos generales y movimientos de cámara que retratan una colectividad latente en toda la película, ya sea del personaje principal con respecto a los demás o con el lugar en el que se desarrolla el film.

Esta película deja apenas de lado la técnica de montaje y planos cerrados que se pueden apreciar en sus obras anteriores, como “Yawar Mallku”, 1969; obra que trata una problemática indígena retratada desde una perspectiva más política y social que tradicional. La técnica de planos secuencia en “La Nación Clandestina”, creados a partir de este tipo de encuadre, logra complementar la subjetividad del personaje principal y su misión con respecto a su comunidad de origen, la cual es considerada un personaje colectivo.



Fotogramas de la película “Yawar Mallku”, Jorge Sanjinés 1969

Estos propósitos definidos son integrados a lo formal. Por ejemplo, comienza a priorizar en su fotografía el uso del plano general sobre los primeros planos, y el “plano secuencia integral” que intenta captar la percepción y movimiento mental de la cultura andina. Todo en conjunto, en una continuidad integradora, en una común unidad. De este modo, Sanjinés le imprime un sello propio a su obra, frente a las técnicas tradicionales del cine norteamericano del que intenta desligarse, pues entiende que no puede reproducir las mismas tácticas formales cuando su visión del mundo es otra, aceptando una vez más que en el arte, forma y contenido son inseparables. (Russo, S., et. al, 2010)

En *la Nación Clandestina*, los planos generales y secuencias están presentes desde el primer plano de la película y es la cámara la que nos va guiando hacia las situaciones o personajes en cuestión. Esta técnica aplicada obedece a las necesidades dramáticas, sociales e idiosincráticas que impone un guion en el que se busca representar la visión colectiva de una etnia alejado de las costumbres y hábitos del hombre blanco y mestizo.



Sanjinés aprovecha las posibilidades visuales que ejerce el plano abierto y se desapega de las técnicas formales popularizadas por el cine clásico de Hollywood, otorgándole un ritmo propio a cada uno mediante las suaves panorámicas que van guiando al espectador hacia las situaciones importantes de la historia.

El representar a una sociedad distinta a la occidental con técnicas fotográficas tradicionalmente usadas en filmes de factura norteamericana –en cuanto a planos- puede demostrar cierta desconexión entre la estética y el contenido de la película. Las comunidades indígenas se manejan mediante principios distintos en los cuales la colectividad y la participación comunitaria a todo nivel rigen como regla fundamental. Por esta razón, en la película se trata de asemejar, de manera rítmica y visual, el movimiento y encuadre de la cámara a la percepción propia del tiempo y costumbres del indigenismo.

Aunque sus películas (Sanjinés) pudieran tener alguna referencia al mundo occidental, sus ideas y su planteamiento no, porque cuando filma lo hace pensando que el movimiento que tiene la cámara corresponde a un sentimiento cósmico, un sentimiento por el cual el plano secuencia obedece a razones profundas y no simplemente a una ecuación cinematográfica. El plano secuencia tiene una duración, una temporalidad que trata de ser semejante a la temporalidad indígena. (Russo, S., et. al, 2010)

La visión de Sanjinés se acomoda armoniosamente a la cosmogonía indígena, especialmente en “La Nación Clandestina”, película en la cual su tratamiento origina su estructura a partir de conceptos filosóficos y existenciales propios de una etnia. La fotografía en sí busca darle una identidad cinematográfica propia al indigenismo boliviano.



El filme niega la progresión de planos comúnmente usados en el cine formal; y recurre al plano secuencia general como catalizador de una estructura visual que sugiera la concepción cíclica. “La Nación Clandestina” crea un orden propio y específico de imágenes ajustado a la cosmogonía y a la esencia tradicional del argumento creando una identidad audiovisual propia para el indigenismo.

Este tipo de tácticas aplicadas suponen características comunes entre la propuesta de “La Nación Clandestina” y “Tienda”. A pesar de ser guiones con fines totalmente distintos, mediante su estructura visual buscan una identificación correcta con la visión del mundo del indígena, conectando las técnicas aplicadas con esta particular percepción de la realidad.



*Fotograma de
“La Nación Clandestina”, 1989*



Fotograma de “Tienda”

Esta aproximación se expresó, por ejemplo, en la utilización de planos secuencias integrales, en evitar los primeros planos que aislaran al personaje de su entorno, y en la inclusión del grupo como protagonista en detrimento del héroe individual. <<Un cine que intenta reflejar una sociedad distinta, una visión del mundo diferente, una cultura diversa, debe a mi entender, elaborar una estética coherente con ese universo. El plano secuencia integral responde a esa búsqueda>>, agrega el director. (Russo, S., et. al, 2010)



La Nación Clandestina aprovecha los planos secuencia de encuadres abiertos para evitar la individualización del relato que trata una problemática personal pero que atañe a toda la comunidad de la que proviene el personaje principal. De esta manera, se enfatiza la colectividad de una población llena de códigos de honor y tradiciones sagradas que toman decisiones en torno al bien de su comunidad.

Dicha estética radica en una influencia directa para la elaboración de la fotografía del cortometraje “Tienda”, ya que recopila las mismas herramientas usadas en fotografía y montaje, pero con un objetivo marcadamente opuesto. El estilo intimista de este film no busca enfatizar colectividad alguna, sino reforzar la sensación de soledad de un personaje que no se siente cómodo con el entorno al que pertenece y su deseo de ir a buscar nuevos rumbos.

Es así como se pone en evidencia la versatilidad de los códigos, signos y significantes que se usan en el cine, que sin la necesidad de crear fórmulas estéticas incorregibles o convenciones cinematográficas preestablecidas, puede ajustar óptimamente una propuesta visual al contenido a partir de reflexionar sobre las características esenciales del elemento principal.



Fotogramas de plano abiertos en las montañas de “La Nación Clandestina”

A través del recorrido en los que hizo parte el plano general como recurso narrativo base, se aprecia su evolución como recurso técnico en la historia del lenguaje cinematográfico y su uso poético por parte de autores independientes



UNIVERSIDAD DE CUENCA

que optaron por un cine artístico o comprometido socialmente; fines totalmente distintos, pero con características comunes a nivel visual.

En este caso, una vez analizadas las diversas fuentes bajo las que se fundamenta el planteamiento fotográfico del cortometraje “Tienda”, se puede empezar a tabular o describir en detalle una propuesta poco apostada en nuestro país y que se debería incluir en mayor número por parte de autores ecuatorianos en vías del desarrollo de la diversidad de propuestas en el cine de nuestro país.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL PLANO GENERAL Y LA CONTEMPLACIÓN EN EL CORTOMETRAJE “TIENDA”



3.1 PREPRODUCCIÓN Y PLANIFICACIÓN DEL RELATO

3.1.1 Acoplamiento de la propuesta al guion

De la propuesta fotográfica depende mucho el estilo que adopte la obra, tanto en la imagen como en la estructura que decidirá el montajista en la etapa de edición y postproducción. Es desde esta función en donde el director asienta su visión, planificando conjuntamente con el fotógrafo cada plano a realizarse, cuidando en detalle todos y cada uno de los elementos presentes en cada encuadre, siempre en función de una propuesta que armonice con el punto de vista del autor de la película.

Más allá de ser un conocedor de cuestiones operativas de los elementos tecnológicos que dispone cada producción, el director de fotografía debe considerar una obligación profesional poseer un bagaje cultural que le permita conocer la historia del arte del cine y de la cultura en general, además de concepciones estéticas de tendencias que rigen a las artes visuales.

El trabajo de mesa en la pro-producción es determinante para clarificar las necesidades de la fotografía en cuestión de equipos a utilizar y horarios de planes de rodaje que deben ser pautados –tomando en cuenta el estado del clima en los días tentativos para rodar- ya que el argumento simula el transcurso de un día entero.

La propuesta planteada para el guion de “Tienda” exigió el aprovechamiento de espacios naturales y abiertos, factor que obligó a usar una luz natural inconstante, debido al movimiento de las nubes que alteraba en todo momento la exposición de la luz en el plano, además de la continuidad del clima entre escena y escena, ya que las lluvias intermitentes incidieron a lo largo de los días de rodaje en el campo de la Sierra ecuatoriana.



El plano general fue considerado un recurso óptimo para representar la historia en cuestión, debido al lugar en el que se desarrolla la ficción y el personaje de Olmedo, un joven que vive junto a su padre en medio de la geografía del sector montañoso de San Vicente. Los espacios abiertos del campo, predominantes en formas irregulares de colores verdes y azules en su mayoría; que contrastan con las líneas rectas y luces artificiales de tonos grisáceos y amarillos en la ciudad nocturna, direccionaron la propuesta hacia el uso de encuadres abiertos como medio por demás efectivo para expresar el camino que transita el personaje de Olmedo.

3.1.2 Storyboard

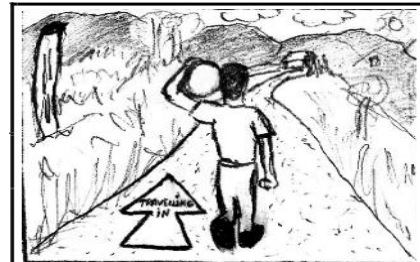
La metodología del director de fotografía varía dependiendo de los requerimientos dramáticos que presente una propuesta y, el *storyboard* es una herramienta indispensable para organizar ideas y crear las premisas necesarias mediante un bosquejo en la construcción de cualquier planteamiento audiovisual.

El proyecto de “Tienda” se caracteriza por la presencia de planos abiertos en casi la totalidad de sus planos, mezclando el uso de la cámara estática y movimientos lentos que refuerzan el estilo contemplativo que plantea la obra. La elaboración de cada plano representa una rigurosa planificación basada en coreografías mínimas de la cámara con relación a los personajes; resultando una técnica que aporta en gran medida al naturalismo que propone el planteamiento fotográfico.

El *storyboard* comprende cuarenta y dos planos, un número aparentemente escaso para una historia que supone más de treinta minutos de duración desde su planificación. El ritmo lento de sus movimientos y la duración de las acciones en cada plano, marcan el estilo contemplativo del audiovisual y extienden el tiempo de su duración.



El aprovechamiento de los cielos fue fundamental en la propuesta, debido a la diferencia visual marcada por el azul y abierto cielo campestre y el grisáceo cielo nocturno de la ciudad. Recurso óptimo para la evolución climática que requería la propuesta de un guión que se desarrollaba a través de un viaje.



Bosquejos de planos que retratan cielos

La entrada y salida de cuadro es una de las constantes en el trayecto del personaje alrededor del espacio fílmico. Predomina el plano general que posee un espacio plano, en el que los elementos que transitan por el encuadre no se separan del fondo y su trayecto no simula profundidad en el campo de acción del encuadre.

Los movimientos de cámara son diversos en este cortometraje. Un paneo de 360°, *travellings* de izquierda a derecha de alejamiento y acercamiento, seguimientos con el uso de *steadycam* para los planos que enfocarán de frente a Olmedo, el joven personaje principal que camina con su cilindro de gas al hombro.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ESC. 9		Ext. Día 13a. (El plano inicia vacío) Camino entre montañas (espacio plano). A lo lejos se ve venir a Nañuco manejando una bicicleta (la cámara panea antes de que el se acerque).
PLANO G.P.C (Camino de izq. a der.)		13a. Naturaleza. Sonido de bicicleta <u>entra</u> progresivamente .
ESC. 9		Ext. Día 13b. La cámara panea y encuadra las montañas (Travelling in) La cámara se acerca al camino.
PLANO G.P.C (Travelling in)		13b. Naturaleza. Sonido de <u>bicicleta se incrementa</u> . Nañuco <u>frena</u> y se estaciona.
ESC. 9		Ext. Día 13c. Olmedo se estaciona a un lado del camino y deja el gas en el suelo. Nañuco llega y detiene la bicicleta (entra a cuadro). Conversan. Olmedo se trepa con el tanque en el hombro sobre los diablos de la bicicleta, Nañuco da la vuelta y se alejan (la cámara panea siguiéndolos).
PLANO P.M.L (Paneo de der. a izq.)		13c. Naturaleza. <u>Diálogo ÑAÑUCO-OLMEDO (1)</u> . Sonido de la <u>bicicleta se aleja</u> .

Plano secuencia de movimiento panorámico con las indicaciones correspondientes

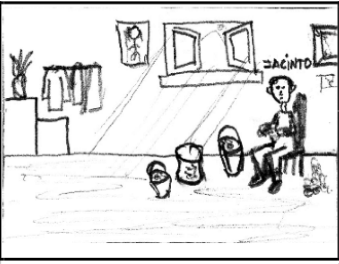
En base a estas premisas convenidas en reuniones creativas se realizó el *storyboard* detallando la ubicación de los elementos en el encuadre, movimiento de los actores en el plano, movimientos de cámara con la respectiva maquinaria requerida y descripción del sonido a registrarse en la escena.

El objetivo de esta organización es que todo el equipo de rodaje posea la información visual en detalle. Cada necesidad del plano a filmarse en ese momento e ir preparando el próximo plano a grabarse, de manera que se eviten confusiones de organización entre departamentos del equipo técnico.

La importancia del *storyboard* radica en que a partir de este elemento se van a realizar correcciones en caso de algún imprevisto, evitando desentonar o alterar la propuesta. La versión final consta de 42 planos, en su mayoría abiertos y de ritmo lento en sus movimientos. Cada plano exigía la mayor



profundidad de campo posible, a través de la cual puedan ser claramente visibles todos los objetos que componen el encuadre.

ESC.		Int Día
7		11. Jacinto desgrana el frejol sentado al pie de la ventana. La luz se ha movido de lugar, (apunta a otro lado), se para, jala su silla y la pone debajo de la luz; coge las vainas que dejo Olmedo y sigue desgranando.
PLANO		
P.G. (hijo)		11. Interior casa. Jacinto desgrana. Se levanta y mueve la silla (chirrido). Se sienta.

Descripción de acciones, posiciones, encuadre, altura de cámara y demás información pertinente al plano

Cada plano posee enumeración, necesidades técnicas como movimientos de cámara y de personajes, necesidades operativas, e implementos para realizar movimientos de cámara y observaciones para tener en cuenta por todos los departamentos de la película. Cabe recalcar que así como el guión, el *storyboard* es una herramienta con la que cuenta el creador tanto para seguirla como para obviarla, siempre y cuando se potencie la visión expresada por el director.

3.2 RODAJE Y PUESTA EN ESCENA

3.2.1 Planificación del rodaje y visitas de locaciones

La organización logística de una película depende del *scouting* o visita de locaciones previa. Esto despeja las inquietudes de los equipos de dirección, producción, sonido o arte, pero sobre todo, la fotografía requiere indispensablemente la práctica de esta actividad, ya que la real ubicación espacial del fotógrafo permite considerar cambios, adaptaciones o reconstrucciones de escenas en el *storyboard*, acoplándose a la locación obtenida o también a cambios propuestos por el director.



Fotos de scouting de algunas de las locaciones propuestas

Desde un principio, se planteó organizar la filmación de tal manera que cada plano pueda rodarse en el orden cronológico de un día como dicta el guion; cuya dilatación dramática señala el transcurso de un día entero durante la ficción y cuyos cambios de luz son elementos significantes necesarios para acentuar la sensación de paso del tiempo.

Evitar el exceso del ornamento en las escenografías y conservar un estilo minimalista en cada espacio. De esta manera, se logra uniformidad en cuanto a la distribución de elementos en las locaciones interiores y exteriores del área campestre. La escasez de elementos en interiores potencia la sensación de percibir visualmente más grande un espacio, e intensifica la sensación de soledad de los personajes.



Por el contrario, las secuencias rodadas en el área de la ciudad debían ser construidas con base en planos abiertos que contengan abundantes elementos estrechamente distribuidos en el encuadre tales como luminarias, edificios, autos, multitudes y demás piezas que constituyen un gran contraste en el cambio de atmósferas que afecta al personaje principal, sin dejar de respetar los límites naturalistas que impone la propuesta inicial.

Una premisa propuesta por la dirección de fotografía consistía en el aprovechamiento de acciones o sucesos fortuitos, dados por los figurantes, que serían las mismas personas que transiten por las calles o por el campo. En complicidad con la dirección de actores y el resto de departamentos, se seguiría la acción que marca el guion, sin parar por alguna intromisión de los figurantes.

La propuesta exige una metodología de rodaje lo más intimista posible, con un equipo humano reducido y equipamiento técnico que no sean de grandes proporciones y logren pasar desapercibidos, por así decirlo. De esta manera, sería posible introducir la historia en la atmósfera natural y reinante de cada lugar; beneficio que afecta positivamente a la producción por la optimización de recursos económicos.

El tratamiento visual busca una lentitud limpiamente expresada pero que no se vea afectada por algún error de la cámara, sino más bien demuestre la artesanía del cine para que el espectador reflexione sobre la construcción artesanal del cine, evidenciada por movimientos erróneos de la cámara, miradas del personaje directamente hacia el lente o sombras del *boom* que se puedan obviar sencillamente porque el desarrollo escénico del argumento ocupó más fuerza en la escena.

Creo que yo nunca volví a hacer una escena, no porque considere que lo que yo hago sea perfecto; todo lo contrario, sino porque creo



que una obra está viva también por sus defectos, por sus errores, en fin. Una criatura humana tiene carácter y personalidad, justamente por un conjunto de inexactitudes y deformaciones de actos descuajeringados y creo que así tendría que ser también una obra, que es la representación de una criatura humana, de una persona.
(FELLINI, S/f)

Gracias al reconocimiento y visitas repetidas a lugares escogidos para filmar se pudieron concluir estos aspectos fundamentales que permiten vislumbrar la intención de adoptar conscientemente un estilo por medio del aporte creativo proveniente de las propuestas de cada uno de los departamentos de la película.

En cuanto al aspecto fotográfico, el paso siguiente fue asegurar la consecución de todos los medios pertinentes para lograr la elaboración de esta propuesta tan minuciosamente construida en base a la premisa general del bajo presupuesto y equipo mínimo de trabajo.

3.2.2 Necesidades técnicas y operativas

Esta propuesta presenta requerimientos técnicos y operativos indispensables para la obtención de la premisa planificada desde un principio, la cual requiere del plano general como principal recurso narrativo.

Tanto las necesidades técnicas como operativas mostradas a continuación se consideran necesarias a ser tomadas en cuenta por parte del departamento de fotografía; ya que todos estos elementos son necesarios para la construcción naturalista de encuadres abiertos que presenta la propuesta. Cada una de las premisas detalladas a continuación han sido planificadas de acuerdo a la construcción de un relato por medio de planos abiertos.



Necesidades técnicas

- Uso y optimización de la construcción natural de las locaciones, sin el uso excesivo de falsos.
- Evitar el uso de primeros planos. La propuesta se basa en planos generales en su mayoría, en caso de que se genere algún cambio en el guion, se buscará siempre el óptimamente expresivo para el caso, siempre procurando mantener abierta la medida del encuadre.
- La iluminación debe tener como principal fuente de luz el sol mediante el día, y la iluminación de las calles durante la noche.
- La naturalidad del cuadro se debe mantener tanto en la conformación de las locaciones y mucho más en cuanto al uso de personas propias del lugar como figurantes -tanto en el campo como en la ciudad- procurando mayor verosimilitud en la ficción.
- Aprovechamiento de algún supuesto error o tropiezo de la cámara como alejamiento momentáneo de la ficción y evidencia intencional de lo artesanal de la construcción, en caso de que en alguna toma registre alguno de ellos y a la vez contenga la actuación deseada por el director.

Necesidades operativas

- Un grupo de 11 personas, hablando de equipo detrás de cámara y dos personas específicamente en referencia al departamento de fotografía.
- Implementación básica para una cámara Sony f/s100, y lentes con la mayor abertura de diafragma posible, y con medida de gran angular (ópticas desde 20 mm hasta lentes de vista normal o 50 mm); además de un trípode, una riel y un *steadycam*.



- Uso de dos luces (*Lowe*) de baja potencia que servirían básicamente como luces de apoyo para las escenas nocturnas, además de rebotes y *butterflies* para manipular la luz solar en las escenas diurnas.

Una vez fijados todos estos elementos y objetivos, se puede realizar un rodaje ordenado que evite la mayor cantidad de imprevistos. Cada uno de estos ítems aportan de manera directa en la construcción de esta propuesta, dando cada uno desde su función, la sensación de realismo que pretende la historia.

3.2.3 Los planos vacíos, el entorno y su relación con el personaje

Se entienden por planos vacíos a las imágenes contemplativas que se caracterizan por ausencia de personajes y que logran expresar sensaciones a partir de elementos vivos del lugar como el cielo, el viento o el movimiento de algún tipo de vegetación. Planos como estos pueden ser apreciados en películas emblemáticas del cine japonés como "Cuentos de Tokio", 1953; o "Las hermanas Munekata", 1950; ambas obras del maestro de la contemplación, Yasuhiro Ozu.



Fotogramas de planos vacíos de "Tienda"

En el cortometraje "Tienda", existe una secuencia construida exclusivamente por planos vacíos, que además de otorgarnos un tácito sentido de ubicación en el universo del filme, crean la atmósfera de soledad que va relacionada directamente con el personaje en cuestión. La intención es la de marcar un hilo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

narrativo mediante herramientas que refuerzan la decodificación del espacio en donde se origina la historia.

De esta manera, desde el plano inicial, en donde se ve a Olmedo junto a su padre Jacinto, muy pequeños en medio de la inmensidad de la montaña, un segundo plano de la escasa decoración de su austera casa y ellos desgranando, acompañado de la secuencia de planos vacíos, permite al espectador ir develando la situación física, social y sociológica del personaje.



Fotogramas de planos vacíos de “Tienda”



Fotogramas de planos generales del campo de “Tienda”



3.2.4 La posición del actor en escena con respecto a los planos abiertos

La cámara plantea un alejamiento constante del personaje, tanto en la distancia desde el lente hacia él como en las panorámicas que registran sus alrededores. La línea contemplativa que se maneja en la película se ve favorecida por la amplitud de los encuadres, exponiendo constantemente el espacio en el que se desenvuelve Olmedo, detonante de sus motivaciones en la historia.



Fotogramas de planos abiertos de “Tienda” con sus personajes principales

La gente habitante del pueblo y la ciudad aporta como un elemento decisivo en la propuesta de “Tienda” y el realismo que pretendía transmitir en su ficción. Era imperante que los extras y figurantes sean personas que no ejerzan profesión actuaral, sino que sea gente oriunda del lugar donde se desarrolle la filmación. Esta característica documental impuesta en la ficción afecta positivamente a las intenciones dramáticas del audiovisual.

Al ser una historia que se lleva a cabo en un pueblo alejado de la ciudad es necesario que la ambientación sea lo más realista posible. Con este fin, los extras fueron elegidos de entre los habitantes de la zona para así aprovechar su fisonomía, vestimenta y costumbres que aportarían a la construcción de la atmósfera de mejor manera que si se hubieran elegido actores profesionales pero ajenos a esta idiosincrasia.



Miradas directas al lente o el llanto inoportuno de un bebé, fueron tomados como un aporte más al realismo de esta ficción. Esta falta de pericia de la gente ante la cámara fue utilizada como un estilo de la construcción ficcional del proyecto de “Tienda” y se presentan por momentos muy breves dentro de la historia, a modo de evidencia de la elaboración de una ficción.

3.2.5 Montaje y resultado final

3.2.6 Comparación entre el ritmo propuesto y el resultado logrado

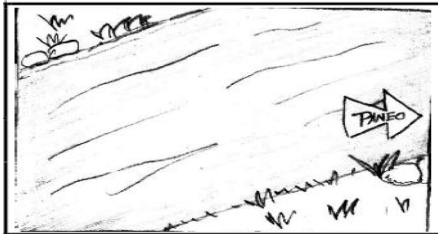
Continuando con el análisis del planteamiento de “Tienda”, es pertinente comparar los resultados obtenidos en el rodaje con la propuesta inicial que expone el *storyboard*. Por lo general, se realizan muchos cambios en la marcha de un proyecto hasta llegar a un resultado final. En el caso de “Tienda”, se presentaron inconvenientes que produjeron cambios en escenas y planos, pero que no constituyeron una transformación sustancial en el concepto de la propuesta.

A continuación, se describen algunos los planos de las escenas correspondientes a momentos decisivos del guion y que, en algunos casos, fueron objeto de cambios en cuanto al *storyboard*. A pesar de los pocos cambios que sufrió la planificación, la propuesta cumplió su cometido satisfactoriamente.



Esc. 1 – plano 1

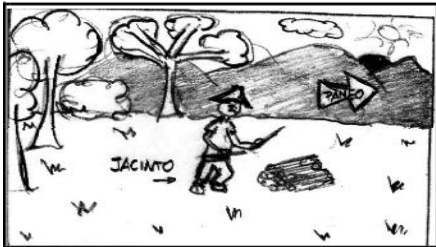
A



B



C



D



Storyboard – escena 1

A



B



C



D



Fotogramas Escena 1

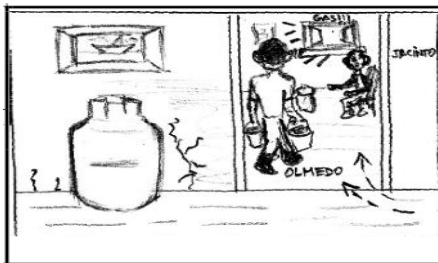


Esta primera escena plano instala el tono además del ritmo que llevará el cortometraje otorgado por la lentitud extrema del movimiento panorámico que casi abarca los 360°.

La escena consiste en el plano secuencia que inicia con un encuadre detalle de un pequeño riachuelo, luego la cámara va haciendo un movimiento vertical hacia arriba y toma el paisaje de un llano en primer término con Olmedo de fondo, cargando un atado de leña.

La cámara espera la llegada de Olmedo hacia Jacinto, luego su salida conjunta es seguida por la cámara, pero una vez más se aleja de ellos y encuadra el paisaje de la montaña sin tomar en cuenta a los personajes, hasta que ellos ingresan nuevamente a cuadro.

Esc. 2 – plano 2.



Storyboard – Escena 2



Fotograma escena 2

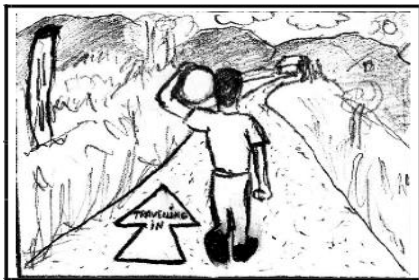
Esta escena también se compone de un plano, pero esta vez estático, con la vista desde el punto de vista de un hombre sentado, estilo adoptado por Yasuhiro Ozu a lo largo de todas sus películas. El plano no posee movimientos externos y su duración también construye la ubicación dramática, el tono y ritmo de la historia.



En este plano no existieron mayores cambios, todo funcionó de acuerdo a lo planificado y la luz del sol difuminada por las nubes, daba una suavidad en el rebote de ésta hacia los objetos, efecto característico de las mañanas.

El plano tiene una duración extensa en la versión final del montaje, aunque fue recortado luego de ver el primer corte, en el cual se observaba la llegada de Jacinto también, lo que le añadía casi un minuto más de duración, pero el director lo consideró innecesario.

Esc. 3 – plano 3.



Storyboard- Escena 4



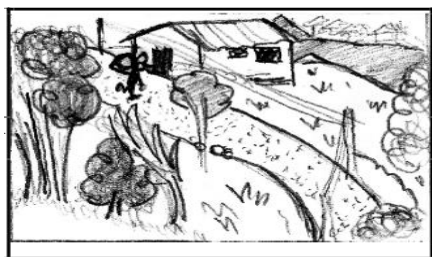
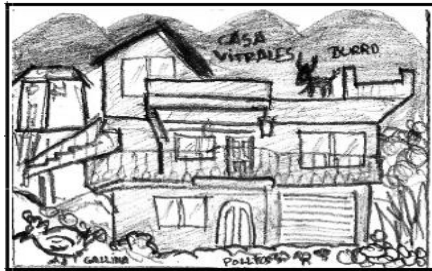
Fotograma escena 3

Este marca el inicio del recorrido de Olmedo en busca del cilindro de gas. El plano le toma de espaldas y alejado del lente, gracias a lo cual se puede ubicar la inmensidad del paisaje, principalmente compuesto por la montaña y senderos humedecidos por las intermitentes lluvias que suceden en el transcurso de un día por esa zona del país en los meses de julio y agosto.

En el bosquejo forma parte de la escena 4 ya que en el rodaje se redujeron planos de la escena anterior. El producto final resultó muy similar al plano propuesto en el dibujo y su filmación se llevó a cabo sin ningún tipo de novedad.

Secuencia 3

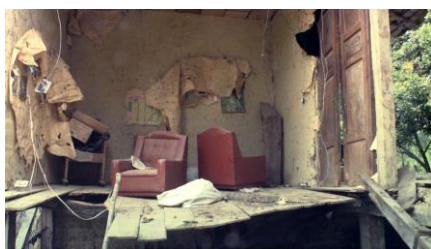
Escena 4 – plano 4; Esc. 5- plano 5; Esc. 6 – plano 6 y 7; Esc. 7 – planos 8 y 9



Storyboard Secuencia 3



Fotogramas Secuencia 3





Fotogramas Secuencia 3

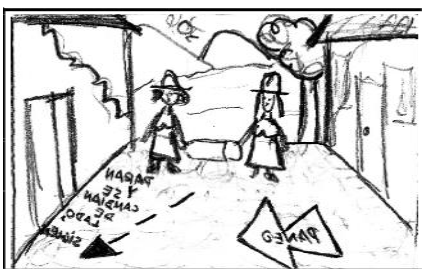
Esta secuencia se compone enteramente de planos vacíos. El producto final fue totalmente distinto a los planos bosquejados en el *storyboard*. Durante el rodaje se tomó la decisión de retratar otros paisajes. La función de todos ellos es la de caracterizar y ubicar al espectador en un pueblo desolado y dejado llevar por el paso del tiempo.

A través del recorrido de Olmedo se observan casas abandonadas, viejas y tomadas por la vegetación silvestre. Estos elementos nos sitúan claramente en uno de esos lugares que van quedando abandonados a medida que avanza la migración de sus habitantes hacia las ciudades grandes o el exterior.

La sensación de lentitud en el paso del tiempo y la vejez de los objetos de cada encuadre se complementa idóneamente con la estabilidad del encuadre. Se trató también de expresar la sensación de que casi nadie suele pasar por el lugar, como una especie de territorio olvidado.

Esc. 8 – plano 10

A



B



Storyboard – Escena 6

A



B



Fotogramas escena 8

C



Fotogramas escena 8

Este plano secuencia tiene la particularidad de contener en su encuadre final el nombre del cortometraje. Se observa el inicio de la búsqueda del cilindro dentro del pueblo y en él se pueden notar actividades cotidianas además de la relación del personaje principal con los demás personajes que habitan el poblado. Fue un plano pensado en el rodaje y exigió de muchos ensayos e interrupciones por la intermitencia de la intensidad de la luz solar.

La participación del caballo en el plano fue ideada en el momento del rodaje, motivo de la modificación de la escena en cuanto a desplazamientos y encuadres. La construcción del movimiento del plano a través del caballo mejoró estéticamente las intenciones del plano. Debido a la anulación de varios planos y al aumento de otros en el *storyboard*, la escena en el rodaje cambió de orden.

Esc. 10 – Plano 12.



Storyboard – Escena 8



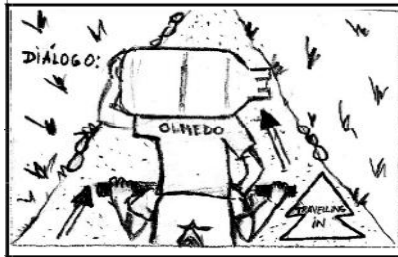
Fotograma escena 10

Este plano introduce algo de vagabundeo en la historia. Su elaboración también fue con base en planos estáticos que en esta ocasión armonizan con la quietud y sosiego que ofrecen las calles del pueblo; además de acoplarse a la parada que hace Olmedo al no encontrar gas en dicho lugar.

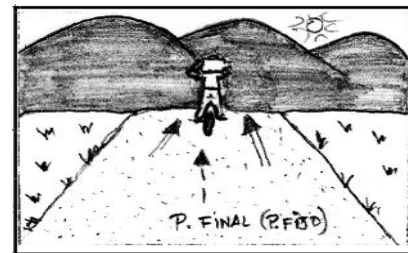
La lejanía de la cámara es más acentuada como código para construir una relación de lejanía entre el personaje de Olmedo y el vendedor especulador de gas. La posición inicial de Olmedo en el lado verde del encuadre también fue seleccionada con una intención clara; la de ir codificando la sensación de inconformidad de Olmedo con el lugar, a través de su posición dentro de la vegetación en continua desaparición, que contrasta con el adoquinado y las construcciones de las calles.

Esc. 14 – plano 16

A



B



Storyboard – Escena 12

A



B



Fotogramas escena 14

El encuadre posee una medida algo más cerrada con respecto a los demás planos pero la lejanía de la cámara con respecto a los personajes sigue presente. Se filmó con éxito y se logró un resultado muy similar a lo planificado; con la ventaja de una caída fortuita de los personajes que enriqueció tanto dramática como visualmente la escena. El realismo de la caída se mezcla perfectamente con la intención de sacrificio y peripecia que aqueja a Olmedo a través del largo camino que decidió escoger.

Esc. 15 – plano 17

A



B



Storyboard – Escena 13

A



B



C



D



Fotogramas escena 15



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Este plano secuencia fue uno de los planos que cumplió en su totalidad las expectativas del equipo de trabajo. La dificultad en cuanto al manejo de cámara fue muy alta, pero luego de pocos ensayos se coordinaron las acciones de los actores con los movimientos de la cámara y se pudo filmar un plano de alta calidad estética y respetando cada uno de los parámetros impuestos en el *storyboard*.

Una panorámica vertical que inicia desde una silla vacía con vainas desgranadas en el suelo y continúa hacia una ventana que tiene vista hacia unos sembríos de maíz y en la cual se estaciona el personaje de Jacinto, una vez que aparece en cuadro. Una vez que Jacinto se retira de la ventana, la cámara realiza un *travelling* de afuera para adentro con dirección a la ventana. La cámara atraviesa la ventana y el plano finaliza en un encuadre general del sembrío y Jacinto aparece con un machete y palo rozando el monte.

El cambio de luces que se produce en este plano es muy interesante, ya que el plano comienza con claroscuros muy marcados y al salir de la ventana, convierte a todo el cuadro en una vista lavada y con colores claros, iluminados uniformemente.

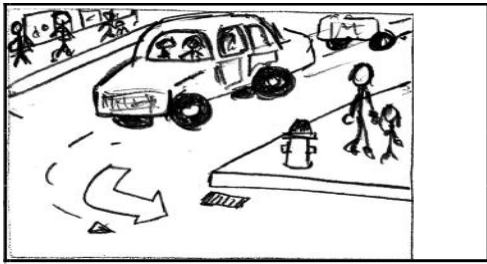
La poética de este plano consiste en mostrar a través de la cámara (con un estilo un tanto documental) la espera de Jacinto en medio de su inalterable rutina. El estilo sugerido de la técnica documental se ve reflejado en varias instancias decisivas en el guion; como en este plano en el que se puede notar a una cámara seguir un recorrido casi independiente, como buscando sutil y disimuladamente su salida de la ficción hasta encontrarse con un paisaje rodeado de montañas que solo remite sensaciones de paz y quietud.



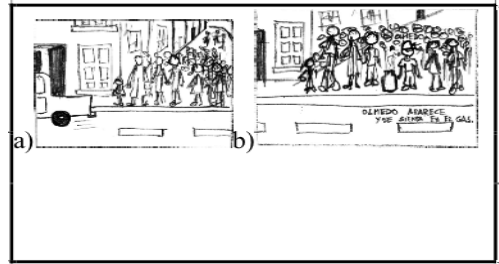
Secuencia 11

Esc. 18 – plano 21 ; Esc. 19 – plano 22 ; Esc. 20 – plano 23

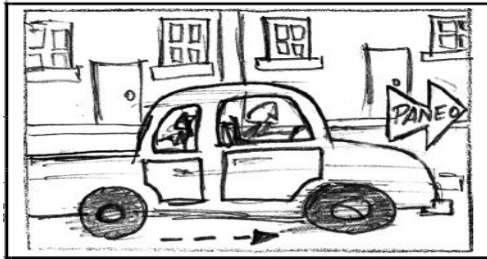
A-B



A



B



Storyboard Secuencia 11



Fotogramas secuencia 11



Fotograma secuencia 11

Esta secuencia fue filmada en el transcurso de la llamada por los fotógrafos, “hora mágica”. Esta luz es la que el día ofrece desde las 18:30 en adelante y es en la que se pueden captar colores muy llamativos provenientes de la proyección de la luz del sol en las nubes.

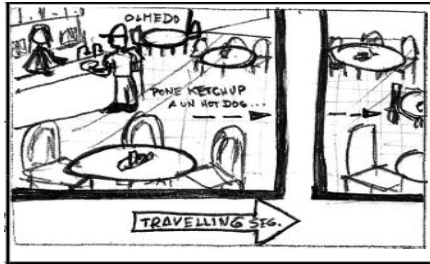
Desde los ensayos estuvo previsto filmar en este horario y la segunda escena de la secuencia fue rodada de acuerdo a las pretensiones del *storyboard*, pero se eliminaron ciertas instancias del plano en el montaje, mostrando como producto final tres planos estáticos; aunque originalmente fueron filmados como panorámicas horizontales.

La función de estos planos es localizadora, ya que Olmedo se encuentra en un espacio atípico para él y mediante el exceso de elementos de distintos colores que ofrece la ciudad, a más de otras características (como el abrumador número de vehículos en circulación), se demuestra cierta incomodidad por parte del personaje principal.

En cuestión de estructura, es una reiteración la forma de presentar el lugar; comparándolo con la secuencia de planos vacíos en el campo, lo cual también marca un orden lógico ordenado y consecuente en sus planteamientos y la forma de traducirlos a imágenes.

Esc. 23 – plano 26

A



B



C



Storyboard – Escena 18



Fotogramas escena 23



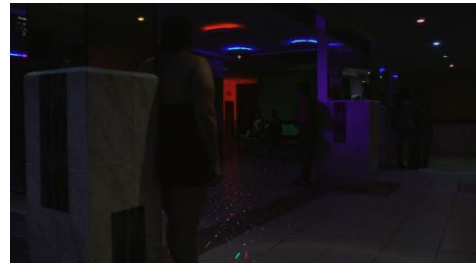
Es otro de los planos que comienzan encadenados por el montaje y su plano predecesor. Da a entender al espectador lo que hizo Olmedo con el cilindro, luego de verlo comiendo en un restaurant y sin el artefacto. Como punto inicial muestra tres pollos asándose y girando en una brasa; plano que contrasta con las tres gallinas vivas que se ven el pueblo al lado de Jacinto, luego se observa a Olmedo comiendo tranquilamente.

El plano consiste en un *travelling* de derecha a izquierda de movimiento rápido, ya que en estas instancias de la historia las cosas se mueven más rápido, elevando el ritmo de acuerdo al rodaje y al ambiente de la ciudad. En estos momentos, Olmedo se siente más cómodo en la ciudad y la cámara fluye acorde al personaje. El único cambio con respecto al *storyboard* es la dirección del movimiento por el cambio de locación.

Esc. 26 – plano 29.



Storyboard- Escena 21



Fotograma escena 26

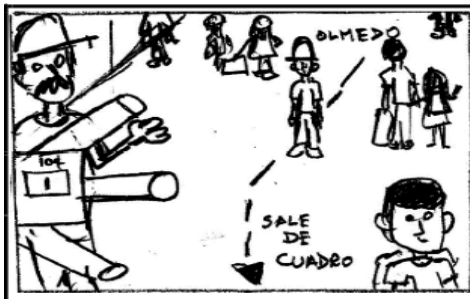
En esta escena podemos visualizar el interior de un prostíbulo en el cual se introduce Olmedo para simplemente observar el lugar tomando una cerveza. A pesar de usar tres luces de apoyo para iluminar puntos específicos (a Olmedo, las mujeres que se encuentran en la parte izquierda del fondo y también su parte derecha para direccionarla a una pareja de extras) las fuentes principales de luz son las propias del local.



El plano estático con muchas zonas subexpuestas tiene el fin de proteger las identidades de los extras y continuar con el estilo de velación de los hechos o sucesos estruendosos que se dan a lo largo de la historia. Con el objetivo de mantener la ambigüedad en las decisiones del personajes, se acordó que Olmedo no se movería del lugar en el que se lo ubicó. Esto sirvió mucho a la iluminación ya que Olmedo podía perderse de la cámara u ocultar sin intención algún gesto que podría resultar beneficioso para la escena.

En el bosquejo, se buscó retratar el prostíbulo desde su exterior, pero un día antes del rodaje se decidió improvisar el plano desde el interior de uno de los locales de la zona de tolerancia de la ciudad de Cuenca. El plano se rodó creando una iluminación que no se direcciona a ninguno de los rostros para preservar las identidades de las trabajadoras del lugar.

Esc. 28 – plano 31



Storyboard- Escena 23



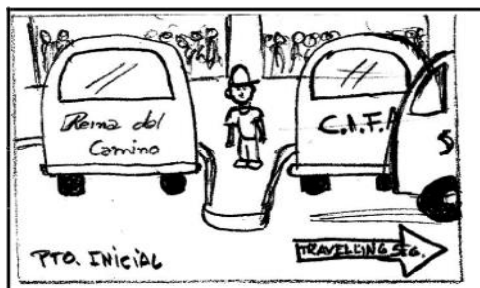
Fotograma escena 28

A continuación se muestra esta escena, pero con la misma medida de encuadre que en la escena anterior. En la etapa de montaje, el corte entre estas dos escenas resulta estéticamente productivo ya que también esta técnica participa dramáticamente, ya que se vislumbra un lugar diferente pero casi exactamente en la misma posición ante la cámara que su recorrido anterior; indicando una continuidad en su caminar a través de las escenas.

Cabe recalcar también que progresivamente se muestra información visual del próximo destino de Olmedo; a través de elementos que funcionan como pistas, por ejemplo los pasillos de la estación de buses, que en primera instancia no parece un terminal en su totalidad, pero al mostrarse los planos siguientes, el espectador puede atar cabos y decodificar dichos datos.

El plano fue pensado y creado en el rodaje, como idea preconcebida para aplicar en el montaje. La propuesta inicial incluía los carteles de destinos diferentes de buses en el terminal, pero la dirección vio conveniente realizar dicho cambio.

Esc. 29 – Plano 33



Storyboard- Escena 23



Fotograma escena 28

Travelling de seguimiento de izquierda a derecha filmado exactamente como se planificó en el trabajo de mesa. En él se puede contemplar a Olmedo dirigiéndose hacia un bus interprovincial y quedarse parado frente a él. Al no subirse, según el director, se deja en evidencia una ambigüedad en la consumación de los hechos en el cortometraje. El espectador puede decidir de acuerdo a sus arquetipos mentales, sociales y culturales si el personaje principal decidió subir al bus o se quedó en el lugar.

Es el último plano en el que aparece Olmedo y se le ve a una distancia considerable de la cámara. Se decidió mantener esta medida de encuadre



porque se asemeja en este aspecto a la primera aparición de este personaje en el plano. En la escena y plano 1 se ve por primera vez a Olmedo en una medida de plano generalísimo y con fines y delineamientos estéticos, acordes a la propuesta, por lo que se convino en establecer esa similitud entre estos dos planos.

Esc. 30 – plano 35



Storyboard- Escena 26



Fotograma escena 30

El plano final del cortometraje ubica al espectador en la tienda del pueblo (motivo del título del corto), a la que fue Olmedo y no pudo encontrar un nuevo cilindro. Son altas horas de la noche y se ve a un camión llegar. Luego de que se baja el chofer, comienza a dejar unos tanques de gas en la entrada de la tienda, la cual tiene abierta solo una pequeña puerta en el centro. En el *storyboard* este no era el plano final, pero en el montaje se lo ubicó como tal.

La subexposición de la luz en este caso se debe a la naturalidad que se pretende dar a la escena. En un principio se pensó en direccionar una luz al letrero para marcar y hacer visible el nombre de la tienda y hacer referencia al cortometraje; pero esto rompía en algo los parámetros de una iluminación naturalista. Al final se convino direccionar una luz muy tenue, que no se haga tan notoria en la construcción de la imagen.

En el *storyboard* el plano estuvo bosquejado de la misma manera en que se filmó. Solo contaba con aquella luz de apoyo; además del aporte de las luces



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de las ventanas de las casas que aparecen en cuadro. Una vez más sirven de apoyo para la escenificación.

Con un equipo mínimo y un kit de filmación básico para un rodaje profesional se logró cumplir con el objetivo planeado. El clima tuvo incidencia en algunos cambios del guion, ya que la intermitencia del sol y las lluvias fueron un obstáculo presente en todo el rodaje. De ahí, la importancia de la preparación no radica en seguir al pie de la letra lo propuesto en la planificación; ya que tanto el guion como el *storyboard* se pueden y deben reestructurar constantemente de acuerdo a las necesidades que vayan surgiendo (hasta el final del rodaje en algunos casos), pues es aquí en donde radica la elaboración de un buen producto audiovisual.



CONCLUSIONES

El trabajo que comprende la dirección de fotografía en el cine de ficción se basa en crear un universo ficticio a partir de elementos y situaciones que se dan en la realidad. En el caso del guion de esta película filmada, la construcción visual corresponde a la perspectiva que planteó el director de la película. A partir de decisiones conjuntas con el director de fotografía se logró una propuesta debidamente acoplada a los fines del argumento presentado en el guion de “Tienda”.

La técnica del plano general como recurso principal en la narración fue debidamente estudiada, analizada y reflexionada a partir de teorías y visiones del cine que comparten características en común; visiones que buscan expresar con imágenes la esencia misma de una historia que no hace uso de grandes sucesos sino más bien apelan a la contemplación de los espacios cotidianos y actividades propias de una región en específico.

En el aspecto de la realización del rodaje y la construcción de planos generales como elemento principal narrativo se ha llegado a las siguientes conclusiones que afirman el beneficio de la planificación previa y el trabajo conjunto en los ensayos.

- La escasez de diálogos enriquece la construcción visual de “Tienda”, ya que cada actividad o elemento presente en el cuadro, es información fundamental y participante de forma activa en el desarrollo del guion. El producto final muestra un cine guiado por la fotogenia que apela a las características del cine en sus comienzos, pero sin dejar de aprovechar elementos sonoros ajenos al diálogo como el sonido ambiental y los silencios.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- La posición de la cámara y los planos generales son base de la premisa fotográfica y enfatiza su estética. Reflejan orden y ritmo marcado de acuerdo a las influencias adquiridas en el análisis previo; y el consiguiente bosquejo de su construcción.
- El encadenamiento de estos planos en montaje se refina gracias al tratamiento sonoro naturalista. El sonido ambiente es importante debido a la composición paisajística de los encuadres.
- La presentación de los personajes y las instancias decisivas de la historia, presentadas en plano general, refuerzan la propuesta contemplativa del guión y no presentan problema alguno en el seguimiento de la historia por parte del espectador.
- La propuesta fotográfica del cortometraje “Tienda” pudo realizarse sin mayor inconveniente gracias al proceso realizado antes, durante y después de la pre-producción. El éxito de un rodaje depende principalmente de la planificación y estudio teórico de las corrientes a seguir y los parámetros escogidos para la premisa, respectivamente.
- Finalmente, el orden del que fue parte la propuesta fotográfica, el estudio cronológico y artístico de las funciones del plano general como recurso, permitió al departamento de fotografía reflexionar de manera minuciosa sobre la concepción de cada uno de los planos de “Tienda”, a partir de las necesidades dramáticas que imponen la esencia del universo a tratar desde el argumento.



REFERENCIAS CONSULTADAS

- Ortíz, E. (2013). *Cátedra "Historia del Cine". Dpto. "Cine y TV", Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. ISSN 2422-6327*. Recuperado el 21 de 05 de 2015, de Sitio Web de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar>
- Pulecio, E. (S/f). *EL CINE ANALISIS Y ESTETICA*. Recuperado el 25 de 05 de 2015, de Sitio Web de SEPANCINE:
http://www.sepancine.mx/attachments/Enrique_Pulecio__El_cine._Anlisis_y_estetica.pdf
- Armada, I. (2013). *EL CINE COMO RECURSO DIDACTICO, MODULO 1B LENGUAJE CINEMATOGRAFICO: ESPACIO Y TIEMPO*. Recuperado el 21 de 05 de 2015, de Sitio Web del Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado:
http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cdm/m1_2/peliculas_de_lumire.html
- Armada, I. (2013). *EL CINE COMO RECURSO DIDACTICO*. Recuperado el 10 de 06 de 2015, de SITIO WEB DE CINECAM FILMES WORDPRESS:
<https://cinecam.files.wordpress.com>
- Ortíz, E. (2013). *Cátedra "Historia del Cine". Dpto. "Cine y TV", Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. ISSN 2422-6327*. Recuperado el 21 de 05 de 2015, de Sitio Web de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar>
- García, M. (2014). *Análisis cinematográfico y sociológico de "Cuentos de Tokio" de Yasujiro Ozu. Segunda parte. María García Ruiz*. Recuperado el 07 de 2015, de Sitio WEB de Socializarte: <https://socializarte.wordpress.com/>
- García, D. (2011). *El tatami shot*. Recuperado el 10 de 09 de 2015, de El espectador imaginario: <http://www.elespectadorimaginario.com>
- Dancyger, K. (1999). *Técnicas de edición en cine y vídeo*. Barcelona, España: Gedisa.
- FELLINI, F. (S/f). FEDERICO FELLINI: SU FORMA DE HACER CINE Y RECUERDOS DE DISTINTOS MOTIVOS DE SU TRAYECTORIA.
www.youtube.com/watch. (J. S. SERRANO, Entrevistador)
- Bielsa, J. (2010). *George Méliès (Francia, 1861-1938)*. Recuperado el 12 de 06 de 2015, de Sitio Web de El Poder de La Palabra: <http://www.epdlp.com>



BIBLIOGRAFÍA

- Abruzzese, Alberto (1974). *La imagen fílmica*, (1era. edición). Bulzoni Editores, S.R.L. Barcelona.
- Aumont, Jacques. Bergala, Alain. Marie, Michel. & Vernet, Marc. (2005). *Espacio Fílmico, montaje, narración, lenguaje*. (N. Vidal, Trans.), Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires.
- Barberena, Martín (2010) *Primeros balbuceos del cine. El lenguaje audiovisual en la edición*. Editorial Paidos, Barcelona, España.
- Bestard Luciano, Maria (2011). *Realización Audiovisual*. Editorial UOC, Barcelona.
- Block, Bruce (2008). *Narrativa Audiovisual*, Omega, España
- Campos, Alberto, (1975). *Lo cinematográfico como expresión*, Ediciones Paulinas, Bogotá-Colombia.
- Dancyger Ken, (1999) *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory and Practice*. Focal Press Taylor and Francis Group, UK
- Faulstich, Werner. *Cien años de cine, desde sus orígenes hasta su establecimiento como medio*. Korte, primera edición en alemán, 1994
- Gubern, Román. Monterde, José. Perucha, Julio. Riambau, Esteve & Torreiro, Casimiro. (1995) *Historia del cine español*. Editorial Lumen, Barcelona España.
- Heritage, Andrew (2013). *Grandes Películas: 100 Años de Cine*, Parragón, España.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Martine, Joly (2003). *La interpretación de la imagen*, Paidós, SAICF, Argentina.

Quintero Tobón, Carlos Andrés, (2006) *Cine, política y dominación de masas*, Con-textos, Revista Semiótica Literaria. Editorial Universidad de Medellín, Colombia

Schwarzböck, Silvia (2009). *Estudio Crítico Sobre Un Oso Rojo: Entrevista a Isreal Adrián Caetano*. Picnic Editorial. Buenos Aires.



FILMOGRAFÍA

Lumière, Louis y August. (Director). (1895). *Salida de los obreros de la fábrica*. [Película].

Lumière, Louis y August. (Director). (1895). *Llegada del tren a la estación*. [Película].

Méliès, Georges. (Director). (1902). *Viaje a la luna* [Película].

Porter, Edwin. (Director). (1903). *La vida de un bombero americano* [Película].

Porter, Edwin. (Director). (1904). *Asalto y robo de un tren* [Película].

Ozu, Yasujiro. (Director). (1953). *Cuentos de Tokio* [Película].

Ozu, Yasujiro. (Director). (1950). *Las hermanas Munekata* [Película].

Ozu, Yasujiro. (Director). (1949). *Primavera Tardía* [Película].

Sanjinés, Jorge. (Director). (1989). *La Nación Clandestina* [Película].

Sanjinés, Jorge. (Director). (1969). *Yawar Mallku* [Película].

Alonso, Lisandro. (Director). (2004). *La Libertad* [Película].

Alonso, Lisandro (Director). (2004). *Los muertos* [Película].

Alonso, Lisandro (Director). (2008). *Liverpool* [Película].

Eimbcke, Fernando. (Director). (2008). *Lake Tahoe* [Película].

Franco, Simón. (Director). (2011). *Tiempos menos modernos* [Película].



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Guerín, José Luis. (Director). (2007). *Dans la ville de Sylvia* [Película].
- Godard, Jean Luc (Director). (1959). *Charlotte et Veronique* [Película].
- Reygadas, Carlos (Director). (2002). *Japón* [Película].
- Reygadas, Carlos (Director). (2008). *Luz silenciosa* [Película].
- Ruiz Navia, Oscar. (Director). (2009). *El vuelco del cangrejo* [Película].
- Tarkovsky, Andrei. (Director). (1979). *Stalker* [Película].
- Tarkovsky, Andrei. (Director). (1972). *Solaris* [Película].
- Tarkovsky, Andrei. (Director). (1983). *Nostalgia* [Película].



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXOS



"Tienda"

Por: Francisco Álvarez

Esc 1/ ext - orilla de río/ día.

Un río y el viento sobre los árboles suenan serenos. Entre varios árboles lejanos a la orilla Jacinto (65, pantalón de tela negra, botas de caucho, camisa y sombrero), escoge con parsimonia los leños delgados que se encuentran esparcidos sobre el suelo; los junta bajo su brazo; avanza hasta detenerse junto al grupo de pequeños leños que ya están apilados. Las montañas se encuentran imperturbables. Más cerca a la orilla, Olmedo(27, zapatos deportivos, jean enlodado, chompa de capucha y gorra) carga un par de leños mucho más anchos. Con vitalidad se acerca al grupo de leños más grandes que están apilados.

Olmedo y Jacinto amarran los grupos de leños con sogas. Cada uno con su atado parten y se alejan. Las nubes en el cielo se mueven, mientras observamos el título "Tienda".

Esc 2/ Int - Habitación de Jacinto/ día.

Un cilindro de gas oxidado permanece en la entrada de la habitación; esta es pequeña, polvorienta, algo oscura; apenas se encuentra iluminada por una leve y cálida luz que se filtra por la ventana; calma y quietud. En la habitación se distinguen dos sillas que reposan apoyadas contra la pared junto a varias herramientas de agricultura. También se distingue un mesón antiguo con ropa apilada sobre este; de la pared cuelga un calendario y un afiche de una figura religiosa descolorido por antigüedad. Olmedo irrumpe en la habitación:

lleva una funda plástica que asienta en el piso. Se dirige hasta las sillas; las acomoda; una debajo la luz que entra por la ventana, la otra silla junto a la primera, en la cual toma asiento. Abre la funda plástica. Jacinto entra a la habitación; lleva consigo un balde de lata que asienta en el piso; se



UNIVERSIDAD DE CUENCA

sienta sobre la silla que se encuentra debajo de la luz que lo baña e ilumina frágilmente. Olmedo y Jacinto toman vainas de frejol de la funda; desgranar; dejan las vainas sobre el piso y el fréjol dentro del balde. Mientras desgranar una voz que viene de lejos interrumpe su actividad.

Vecino (off):

- Olmedoooo! Ya ha llegado el gas...

Olmedo y Jacinto escuchan la voz. Olmedo se levanta y deja sus vainas sobre su silla, se dirige hasta la cómoda, de donde toma varias monedas. Jacinto observa a Olmedo mientras se cambia sus botas de caucho por zapatos deportivos blancos.

Jacinto (volviendo al desgrane):

- Hay cosas que hacer todavía...

Olmedo (mientras acaba de cambiar el calzado):

- Compro el gas y vuelvo.

Olmedo se despide de Jacinto antes de retirarse, camina hasta el cilindro, lo carga y sale. Jacinto mira la salida de Olmedo; regresa su mirada y continúa el desgrane.

Esc 3/ Ext - Calle de tierra/ Día.

Un camino de tierra en medio de la sierra andina se encuentra imperturbable y solitario. El sonido de la naturaleza es pasivo y constante. Olmedo camina distante, cargando el cilindro de gas sobre uno de sus hombros; recorre una gran distancia.

Esc 4/Ext - Varios/ Día.

Casas de adobe, casas con vitrales de espejo vacías, sin movimiento. Un Joven (20) pasa a lo lejos con un carrito llevando un cilindro de gas en él. Un hombre sale al exterior de su casa por el portón llevando consigo un cilindro. Una calle en pendiente se llena de la presencia de varios campesinos que con apuro descienden llevando cilindros de gas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Finalmente, una calle vacía por la cual Olmedo pasa llevando consigo el cilindro.

Esc 5/ Ext - Tienda Don Augusto/ Día.

Un caballo y su jinete caminan por una calle empedrada del pueblo. Se puede escuchar la respiración agitada del caballo. Pasan por enfrente de la Tienda Don Augusto, la cuál está cerrada. Afuera de la tienda también está Olmedo; a su lado varias personas con cilindros que murmuran. En el cerramiento de la tienda se encuentra un letrero que dice: "No hay gas, no insistan". Don Augusto, el tendero se aproxima al cerramiento para hablar al grupo de gente que espera en las afueras.

Don Augusto:

- No hay gas, ni va a haber... Solo nos dijeron que iba a cambiar el precio. No es culpa nuestra, nadie esconde los cilindros...

La pequeña multitud que murmuraba se calla casi completamente para escuchar las palabras de don Augusto, mientras Olmedo, después de un momento, en silencio, retoma su cilindro y se retira.

Esc 6/ Int - Cuarto de Jacinto/ Día.

La habitación permanece silenciosa, la presencia de Jacinto es leve; él continúa desgranando el fréjol. Observa que la luz que caía sobre él se ha movido un poco; se mueve jalando su silla hasta quedar nuevamente debajo de la luz. Jacinto estira su mano y toma las vainas que Olmedo dejó sobre su silla. Continúa desgranando.

Esc 7/ Ext - Plaza/ día.

Un hombre (30) se encuentra parado cerca de una banca de la plaza del pueblo, fuma un cigarrillo, tiene un cilindro de gas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

a su lado. El hombre observa, silba y llama a alguien moviendo su cabeza.

Hombre:

- Oye! Te vendo un tanque lleno...

Olmedo se acerca al hombre que lo ha llamado.

Olmedo:

- ¿A cuánto estás vendiendo?

Hombre:

- A 15\$ dólares!

Olmedo:

- Te doy 5\$

Hombre:

- No! el tanque cuenta 15\$

Olmedo:

- ¿y porque tan caro?

Hombre:

- La vida es dura...

Olmedo deja de observarlo, retoma el tanque de gas levantándolo, y camina hasta alejarse saliendo de cuadro. En la plaza hay gente sin moverse, entre ellos Olmedo pasa.

Esc 8/ Ext - Calle/ Día.

Olmedo camina con calma por una calle de tierra, lleva sobre su hombro el cilindro; a sus espaldas, un paisaje de montañas se muestra imponente. El paso de Olmedo es interrumpido por Ñaño (22, pequeño y ancho, zapatos venus, short y camiseta de equipo de futbol barrial) que llega en su bicicleta BMX frenando con sus pies apegándolos al piso hasta quedar a lado de Olmedo. El repentino frenar de Ñaño levanta el polvo que se pierde poco a poco con el viento.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ñañuco:

- ¿Qué pasó Olmedo?, ¿Tampoco tienes candela?

Olmedo:

- nada Ñañuco.

Ñañuco:

- Yo sé dónde conseguir uno, súbete atrás.

Sin bajarse de la bicicleta, Ñañuco cambia su dirección; la pone de regreso. Olmedo toma el tanque y lo pone a su hombro; se acerca a la bicicleta y agarrándose de Ñañuco con una mano, sube a los "diablos" de la bicicleta. Con dificultad, Ñañuco logra dar marcha a la bicicleta; se alejan.

Esc 9/ Ext - Casa de vendedor/ día.

Al otro lado de la calle, una casa se encuentra con su portón abierto; Olmedo y Ñañuco llegan en bicicleta hasta quedar frente a la casa; al detenerse, Olmedo baja de la bicicleta, y deja caer el cilindro al piso que suena enérgico al caer. Ñañuco deja su bicicleta y silva en dirección a la casa mientras Olmedo recoge el tanque. El hombre que intentó venderle el cilindro a Olmedo en la plaza sale de la casa. Carmen y Teresa se aproximan a la misma casa desde la distancia.

Hombre (dirigiéndose a Olmedo):

- Y, ¿Te decidiste?

Después de mirar al hombre, Olmedo gira hacia Ñañuco y sutilmente niega con su cabeza. Sin dar respuesta, los dos trepan a la bicicleta nuevamente y parten en silencio.

Esc 10 Ext - Camino de tierra/ día.

La inmensidad de un paisaje de montañas permanece calmada a la distancia. Olmedo y Ñañuco avanzan en su bicicleta; Ñañuco maneja y Olmedo va en los "diablos" sosteniendo el tanque.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ñañuco:

- Oye... ¿porque te haces tanto problema? Puedes cocinar con leña hasta que llegue el gas.

Olmedo:

- ¿Entonces para que tengo cocina pues?

Olmedo y Ñañuco continúan su recorrido en bicicleta.

Esc 11/ Int - Habitación de Jacinto/ Día.

Las vainas de desgrane están acumuladas en el piso mientras que el balde está lleno de fréjol. No hay sonido más que el de la naturaleza. Jacinto entra a la habitación y se acerca hasta la ventana; de espaldas, él se encuentra observando por la ventana de su habitación; busca a Olmedo, pero él no aparece. Jacinto sale de la habitación (cuadro). La cámara avanza hasta salir por la ventana; nos muestra lo que Jacinto veía. Jacinto asoma a las afueras de la casa llevando un machete con el que realiza su labor en la chacra.

Corte a negro.

Esc 12/ Ext - Calles/ tarde.

Una camioneta se encuentra parada a un borde de la carretera. De ella bajan dos personas; una de ellas lleva un cilindro de gas lleno. Una persona se acerca y sube a la paila. Olmedo observa hacia la camioneta, acomoda su tanque de gas y con apuro se dirige a la camioneta.

Esc 13/ Ext - Paila de camioneta/ tarde.

El cilindro golpea una y otra vez contra la paila por el movimiento de la camioneta, crea un ruido contante que se mezcla con el sonido del vehículo que avanza sobre la carretera. Olmedo, en silencio observa el paisaje alejarse; su mirada es fija, piensa. Se quita la gorra para que no escape



UNIVERSIDAD DE CUENCA

con el viento y continúa observando. La otra persona que se encuentra en la paila le habla a Olmedo.

Hombre 1.

- ¿También vas a traer un tanque desde Cuenca?

Olmedo:

- Sí, acá no mismo hay..

Hombre 1:

- Allá no pasan estas cosas, a San Vicente ya solo vengo de visita a mi mamá, en la ciudad es donde está el trabajo..

Olmedo:

- ¿Sabe de un buen trabajo por allá?

Hombre (mientras se acomoda):

- Trabajo hay, pero verás.. en la ciudad no está el éxito, está la ciudad no más.

Olmedo se mantiene en silencio; lentamente retira la mirada del hombre y vuelve al camino.

La cámara muestra la rapidez con que avanza la camioneta mostrándonos el pasar del paisaje que es difuso.

Corte a negro.

Esc 14/ Ext - Ciudad/ tarde.

Una avenida de ciudad se encuentra muy transitada, Al otro lado de esta se encuentra Olmedo; espera cruzar. El sonido del tráfico es abundante, las luces están encendidas.

Olmedo se encuentra parado esperando a cruzar, el cilindro se encuentra detrás de él. Olmedo observa las luces de locales comerciales; espera, pero el tráfico vehicular no disminuye. Olmedo toma el tanque de gas nuevamente y continúa su camino por la vereda, se aleja observando las novedades de su camino. El movimiento de la ciudad impuso su ritmo frente al de Olmedo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Esc 15/ Ext - Ciudad/ tarde.

Los carros pasan veloces por la avenida. Poco a poco el cielo se va oscureciendo pero el tránsito no disminuye.

Esc 16/ Ext - Distribuidora de gas/ Noche.

El cilindro de gas se encuentra asentado en el piso, Olmedo mueve su brazo aflojándolo por cansancio. En el fondo se encuentra una distribuidora de gas donde una persona realiza la transacción de un nuevo cilindro sin problemas. Olmedo retoma el cilindro y se acerca hasta la distribuidora. Al llegar habla con el vendedor; intercambian palabras, Olmedo señala el cilindro. Hacen el negocio, hablan de precios, los observamos desde la distancia. El hombre toma el cilindro de gas y se lo lleva.

Esc 17/ Ext - Casa de Jacinto/ noche.

La noche cae con el sonido de luciérnagas. Una fogata suena inconstante e ilumina una olla que se encuentra a su lado con papas y fréjol cocinado. Jacinto también es iluminado por la luz de la fogata; él come el fréjol y las papas con sus manos. Mastica con paciencia y continúa comiendo.

Esc 18/ Int-Ext - gasolinera/ noche.

El carrusel de pollos de un asador gira. Olmedo se encuentra dentro comiendo, observa a su alrededor y a la gente que se encuentra en el lugar.

Esc 19/ Ext - Prostíbulo/ noche.

Varios letreros de neón de colores e iluminados se muestran sin presencia. Olmedo se encuentran frente a un prostíbulo; varios vehículos y un par de personas se encuentran alrededor del antro. Olmedo observa un instante y camina en dirección a este. Corte a negro.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Esc 20/ Int - Prostíbulo/ noche.

El ambiente del prostíbulo es muy animado, con gente y música. Olmedo aparece y se apoya en una de las paredes y observa el lugar.

Esc 21/ Ext - Calles de ciudad/ noche.

Olmedo camina silencioso por la vereda de una avenida transitada. A sus espaldas, las luces desenfocadas crean un fondo iluminado.

Esc 22/ Int- Terminal/ Noche.

Los pasillos de una estación terminal tienen movimiento; a la distancia, Olmedo ingresa y camina por los pasillos hasta dirigirse al lugar de donde salen los buses.

Esc 23/ Ext - Terminal/ Noche.

Varios buses se encuentran estacionados en el terminal. Olmedo observa los destinos que marcan los buses en los letreros que los buses muestran. Olmedo se encuentra parado frente a los buses de la estación.

Corte a negro.

Esc 24/ Int - Habitación de Jacinto/ noche.

Jacinto permanece sentado en una silla esperando a Olmedo. Se da cuenta de que no volverá, así que ingresa a la habitación contigua. El sonido de los grillos y la noche se quedan en su lugar.

Esc 25/ Ext - Tienda Don Augusto/ Noche.

La Tienda Don Augusto se encuentra sin presencia de personas. Una camioneta con varios cilindros de gas llega a la tienda mientras hace sonar el claxon. El conductor empieza a bajar los cilindros de gas de la camioneta, mientras Don Augusto cambia los tanques vacíos por los llenos. Una persona se aproxima con apuro a conseguir un nuevo cilindro.

FIN



CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 1			<u>Ext Día</u> (Paneo 360° izz. A der.) 1a. (Contrapicado) Cámara enfoca el río.
PLANO			
P.G. (paneo 360)			(Paneo Sonoro): 1a. <u>Río.</u>
ESC. 1			<u>Ext Día</u> 1b. Entre varios árboles lejanos, Jacinto recoge unos leños delgados y pequeños. (Mientras se panea) se acerca hasta un pilo de leños agrupados y los deja junto a ellos.
PLANO			
P.G. (paneo 360)			1b. <u>Pasos de Jacinto</u> , él deja los leños en el pilo.
ESC. 1			<u>Ext Día</u> 1c. Cámara enfoca las montañas y el paisaje (mientras va paneando a la derecha).
PLANO			
P.G. (paneo 360)			1c. <u>Naturaleza</u>
ESC. 1			<u>Ext Día</u> 1d. Olmedo con varios leños gruesos camina acercándose a al montón de Jacinto (en dirección a la cámara; sale de cuadro); la cámara finaliza de nuevo en el río y su fluir.
PLANO			
P.G. (paneo 360)			1d. <u>Pasos de Olmedo</u> hacia el pilo. <u>Paneo</u> termina en el río.
ESC. 2			<u>Int Día</u> 2. Un cilindro de gas esta puesto en la entrada de la habitación. Olmedo y Jacinto, dentro del cuarto preparan el desgrane al pie de una ventana (luz entrando por ella; lo demás está subexpuesto; excepto el gas). Olmedo escucha que llegó el gas, se viste, deja las vainas, agarra el tanque y se va.
PLANO			
P.G. (fijo)			2. Sonido ambiente <u>CUARTO</u> (vacío). <u>Pasos de Olmedo y Jacinto entran</u> a la habitación. Olmedo acomoda las sillas. MONÓLOGO VECINO (off) . Olmedo se dirige al dormitorio. <u>Se cambia</u> DIÁLOGO OLMEDO-JACINTO (1) . <u>Pasos de Olmedo salen</u> .



CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC.		Int. Dia	3. Una moderna y casi nueva cocina blanca puesta en medio de un avejentado lugar para cocinar.
3			3. <u>-INTERIOR CASA.</u> (registro de ambientes depende del entorno de la locación).
PLANO			
P.G. (hijo)			
ESC.		Ext. Dia	4. El camino de tierra entre las montañas. Olmedo entra a cuadro y camina hacia el horizonte (<i>enfocado de espaldas</i>); la cámara lo encuadra en P. General y lo sigue (<i>travelling IN</i>).
4			4. De Naturaleza. De Pasos de Olmedo alejándose.
PLANO			
P.G. (Travel IN)			
ESC.		Ext. Dia	5. (Espacio vacío) Casas de vitrales de espejo. No pasa gente.
5			5. <u>Naturaleza.</u>
PLANO			
P.G. (hijo)			
ESC.		Ext. Dia	6. Camino de Tierra; un joven pasa caminando a lo lejos con un carrito que lleva un cilindro.
5			6. El centro suena a lo lejos (a). El <u>joven</u> pasa caminando <u>muteado</u> . <u>CHIRRIDO DEL CARRITO OXIDADO.</u>
PLANO			
P.G. (hijo)			
ESC.		Ext. Dia	7. Casa de bloque; un señor sale de su casa con un cilindro en hombros y camina (<i>sale de cuadro</i>).
5			7. El centro suena a lo lejos (b). Señor <u>abre y cierra la puerta</u> de su casa. <u>Pasos se alejan.</u>
PLANO			
P.G. (hijo)			



CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 5			Ext Día 8. Calle en pendiente; desciende un grupo de campesinos que llevan tanques de gas. Todos caminan en la misma dirección. (<i>cámara diagonal a ellos</i>).
P.G. (fijo)			8. <u>Pasos de Campesinos bajan</u> por la calle. Se <u>acercan</u> .
ESC. 5			Ext Día 9. Calle vacía del pueblo; Olmedo (de frente a la cámara) pasa llevando consigo el cilindro en hombros.
P.M.L. 3/4 (Travel OUT)			9. <u>Naturaleza</u> . <u>Pasos de Olmedo alejándose</u> .
ESC. 6			Ext Día 10a. Un camino entre las montañas; dos señoras, agarrando un tanque de gas de cada lado, caminan (<i>se aproximan a la cámara</i>), paran, dejan el tanque en el suelo, se cambian de lado y lo vuelven a cargar; siguen caminando hacia la tienda (<i>mientras la cámara panea</i>).
P.G. (Panea de izq. a der.)			10a. <u>Naturaleza</u> . <u>Pasos de señoras se acercan</u> por el lado izquierdo. <u>Muchedumbre entra</u> .
ESC. 6			Ext Día 10b. Tienda "Don Augusto"; las señoras se acercan a una muchedumbre que se encuentra frente a la tienda; todos tienen tanques de gas. Olmedo (<i>entra en cuadro, de espaldas</i>) se acerca a la muchedumbre con el gas en el hombro, camina entre ellos y la cámara lo sigue (<i>Travelling in-seguimiento</i>).
P.G. (Travel IN)			10b. <u>Muchedumbre</u> . <u>Pasos de Olmedo se acercan</u> . Seguimiento de Olmedo entre la multitud. <u>Monólogo de DON AUGUSTO</u> . <u>Multitud calla</u> . Olmedo se retira.
ESC. 7			Int Día 11. Jacinto desgrana el frejol sentado al pie de la ventana. La luz se ha movido de lugar, (<i>apunta a otro lado</i>), se para, jala su silla y la pone debajo de la luz; coge las vainas que dejó Olmedo y sigue desgranando.
P.G. (fijo)			11. <u>Interior casa</u> . <u>Jacinto desgrana</u> . Se <u>levanta y mueve la silla</u> (<i>chirrido</i>). Se sienta.

CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 8			Ext Día 12. Hombre arrimado cercano al centro de la plaza. Olmedo viene caminando, este lo observa y lo llama. Olmedo se acerca a él y conversan.
PLANO P.M.I. 3/4 (fijo)			12. Plaza central vacía. Hombre arrimado llama a <u>Olmedo</u> . Olmedo se acerca. Diálogo HOMBRE-OLMEDO (1).
ESC. 9			Ext Día 13a. (El plano inicia vacío) Camino entre montañas (<i>espacio plano</i>). A lo lejos se ve venir a Ñañuco manejando una bicicleta (<i>la cámara panea antes de que el se acerque</i>).
PLANO G.P.G. (Paneo de izq. a der.)			13a. Naturaleza. Sonido de <u>bicicleta entra progresivamente</u> .
ESC. 9			Ext Día 13b. La cámara panea y encuadra las montañas (<i>Travelling in</i>) La cámara se acerca al camino.
PLANO G.P.G. (Travelling IN)			13b. Naturaleza. Sonido de <u>bicicleta se incrementa</u> . Ñañuco <u>frena</u> y se estaciona.
ESC. 9			Ext Día 13c. Olmedo se estaciona a un lado del camino y deja el gas en el suelo. Ñañuco llega y detiene la bicicleta (<i>entra a cuadro</i>). Conversan. Olmedo se trepa con el tanque en el hombro sobre los diablos de la bicicleta, Ñañuco da la vuelta y se alejan (<i>la cámara panea siguiéndolos</i>).
PLANO P.M.I. (Paneo de der. a izq.)			13c. Naturaleza. Diálogo ÑAÑUCO-OLMEDO (1) . Sonido de la <u>bicicleta se aleja</u> .
ESC. 10			Ext Día 14. (Olmedo y Ñañuco <i>entran a cuadro</i>) Estacionan la bicicleta, Olmedo se baja. De la casa de fondo sale el mismo hombre de la plaza sale y mira a los dos. Olmedo dice algo, se vuelve a preparar a la bicicleta con el tanque, arrancan y se alejan. Las mismas dos señoras de la tienda, cargando el tanque, se acercan a la casa y hablan con el vendedor.
PLANO P.M.I. (fijo)			14. Plaza central (no tan vacía). Sonido de <u>bicicleta frena</u> . <u>Golpe seco</u> de cilindro <u>contra el piso</u> . Monólogo de HOMBRE. Sonido de la <u>bicicleta se aleja</u> .



	CUADRO	Aspect Ratio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 11			Ext Día 15. (<i>Espacio plano</i>) Quietud del paisaje. Ñaũuco y Olmedo atraviesan el camino manejando la bicicleta. El camino vuelve a su quietud; nadie más pasa.
PLANO P.G. (fijo)			15. <u>NATURALEZA</u> . Sonido de <u>bicicleta</u> (de der. a izq.)
ESC. 12			Ext Día 16a. (<i>Ellos de espaldas</i>) Ñaũuco maneja la bicicleta mientras Olmedo carga el tanque de gas en sus hombros, trepado detrás del vehículo.
PLANO P.M.L. (De espaldas)			16a. Sonido de <u>bicicleta</u> (cerca). <u>Diálogo ÑAũUCO-OLMEDO (2)</u> .
ESC. 12			Ext Día 16b. La cámara deja que se alejen los dos, ellos se alejan hasta perderse. El camino queda vacío.
PLANO P.M.L. (De espaldas)			16b. Sonido de <u>bicicleta se aleja</u> . Queda sonido ambiente <u>NATURALEZA</u> .
ESC. 13			Int Día 17a. Las vainas están amontonadas en el suelo y las arvejas en un balde. (<i>Sólo se ven los pies de Jacinto sentado</i>). Desgrana las últimas vainas, se para y se acerca a la ventana; luego sale de cuadro.
PLANO P.P. (Vainas y arvejas) (Picado)			17a. Sonido ambiente <u>CUARTO</u> . <u>Pasos de Jacinto</u> sale de cuadro.
ESC. 13			Int Día 17b La cámara hace <i>travelling in mientras panea</i> hacia arriba; encuadra la ventana, luego de un momento de plano vacío, entra Jacinto en cuadro; esta fuera de la casa, vuelve a salir de cuadro. Cuando regresa al encuadre esta cargando unos baldes, luego vuelve a salir de cuadro. <i>El plano queda vacío</i> .
PLANO P.P. (Travel IN)			17b. El sonido se <u>dirige hacia Exterior</u> . <u>Pasos de Jacinto</u> entran y salen. Sonido ambiente <u>NATURALEZA</u> .

	CUADRO	AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 14			Ext Tarde 18a. Una camioneta estacionada frente a una casa en medio del camino entre las montañas. Dos personas están bajando unos tanques del carro. Olmedo entra a cuadro y permanece de espaldas en P.P. Olmedo gira en su eje. (cámara empieza a panear)
PLANO P.G. (Paneo de izq. a der.)			18a. Sonido ambiente PUEBLO. Motor de camioneta encendido. Dos personas bajan. Pasos de Olmedo entran hacia la camioneta.
ESC. 14			Ext Tarde 18b. La cámara panea. Se observan las montañas y un camino vacinal vacío. 18c. El paneo de la cámara se detiene a 180 grados. Se observa un camino vacío.
PLANO P.G. (Paneo de izq. a der.)			18b y 18c. Sonido ambiente PUEBLO. El motor del carro queda atrás, sonido de NATURALEZA.
ESC. 15			Ext Tarde 19. Las llantas de la camioneta recorren el camino de tierra.
PLANO P.D.			19. VIENTO. Motor de camioneta. Sonido de llantas sobre pavimento.
ESC. 15			Ext Tarde 20. La cámara encuadra los tanques de gas chocándose entre si en medio del balde de la camioneta; también se ven los pies de las personas que van ahí.
PLANO P.P. (Tanques de gas)			20. VIENTO. Motor de camioneta. Camioneta en movimiento. Cilindros se golpean (metálico).
ESC. 15			Ext Tarde 21. Olmedo observa el camino que deja atrás, se acomoda la gorra en la cabeza que esta apunto de volarse por el viento. Sigue observando.
PLANO P.P. (Olmedo)			21. VIENTO. Camioneta en movimiento. Motor de camioneta.



CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 15			Ext Tarde 22. Mirada de Olmedo. Observa el camino que se aleja. En las esquinas de la camioneta dos personas lo observan y conversan con él. Olmedo dirige su mirada a uno de ellos mientras conversa; luego vuelve su mirada al paisaje y se queda fijo en éste.
PLANO P. Subj.			22. <u>VIENTO.</u> Camioneta en movimiento. Diálogo OLMEDO-HOMBRE 2 (1).
ESC. 16			Ext Tarde 23. Esquina de una calle de la ciudad. Muchos carros transitan y mucha gente camina por las aceras.
PLANO P.G. (Paneo de izq. a der.)			23. Sonido ambiente <u>CIUDAD.</u> Carros transitan veloces. Gente habla.
ESC. 16			Ext Tarde 24. (Cámara desde la acera del frente) Olmedo camina entre la gente, se acerca a la acera con el tanque, intenta cruzar, pero los carros pasan muy rápido y no puede. Deja el tanque en el suelo y se arrima a éste.
PLANO P.G.			24. Sonido ambiente <u>CIUDAD.</u> Olmedo cruza. Bocinazos.
ESC. 16			Ext Tarde 25a. Olmedo observa a la gente transitar en la acera del frente.
PLANO P.Subj. (Paneo de izq. a der.)			25a. Sonido ambiente <u>CIUDAD.</u>
ESC. 16			Ext Tarde 25b. La cámara <u>panea de izq. a der.</u> alrededor de la calle; encuadra letreros de centros comerciales, luces de la calle y los autos.
PLANO P.Subj. (Paneo de izq. a der.)			25b. Paneo: <u>Calle, acera, centros comerciales, carros.</u>



CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 16			Ext Tarde 25c. La cámara se detiene en la acera del lado de Olmedo. La gente camina y Olmedo camina entre ellos observando todo a su alrededor hasta alejarse (sale de cuadro y se aleja de la cámara).
PLANO P.Subj. (Paneo de izq. a der.)			25c. Sonido ambiente CIUDAD. Gente camina.
ESC. 17			Ext Noche 26a. (P. general) La cámara encuadra el camino entre las montañas y el cielo estrellado.
PLANO P.G. (Paneo de der. a izq.)			26a. Sonido ambiente NATURALEZA NOCHE(pasivo).
ESC. 17			Ext Noche 26b. La cámara panea hacia la izq. y al final encuadra una fogata en P. plano; de fondo se ve a Jacinto comiendo choclo y frejol y papas con las manos lentamente (se lo ve distorsionado pro la luz de la fogata). PRIMER TÉRMINO: Fogata SEGUNDO TÉRMINO: Jacinto
PLANO P.P. (fogata) (Paneo de der. a izq.)			26b. Sonido ambiente NATURALEZA (nocturno). Paneo (hacia izq): Fogata encendida. Olla hierve.
ESC. 18			Int / Ext Noche 27a. La cámara encuadra a Olmedo a través de los vitrales de un market de comida. El le pone ketchup y mayonesa a un hot dog que tiene en la mano;
PLANO P.G. (Travel de seguimiento, hacia la der.)			27a. Sonido ambiente CIUDAD. No se escucha las acciones de Olmedo dentro de la tienda.
ESC. 18			Int / Ext Noche 27b. Se acerca a pagar a la cajera. (La cámara hace travelling hacia la derecha); a través del vidrio se ve a Olmedo pagar a la cajera.
PLANO P.G. (Travel de seguimiento, hacia la der.)			27b. Sonido ambiente CIUDAD. No se escucha las acciones de Olmedo dentro de la tienda.



CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 18			<p>Int / Ext <u>Noche</u></p> <p>27c. La cámara para y encuadra la salida del market de perfil. Olmedo sale mientras come su hot dog. Se aleja.</p>
PLANO P.G. (Travel de seguimiento o, hacia la der.)			<p>27c. Sonido ambiente <u>CIUDAD</u>. <u>No se escucha</u> las acciones de Olmedo dentro de la tienda. Pasos de Olmedo salen y se alejan.</p>
ESC. 19			<p>Ext <u>Noche</u></p> <p>28. Una tienda grande con un letrero "Se vende gas". El cilindro de gas de Olmedo (Cámara a nivel del tanque) se apoya en el suelo, en la acera del frente. Olmedo agita su brazo medio entumecido. Al fondo, en la tienda, se observa a un hombre hablando con el vendedor; compra el tanque y se va. Olmedo carga el gas y se acerca a la distribuidora, conversa con el vendedor, señala el tanque. el hombre lleva el cilindro.</p>
PLANO P.P. (De cilindro) a P.G.			<p>28. Sonido ambiente <u>CALE</u> (transitada). Golpe de cilindro contra el piso. Pasos de Olmedo entran a la tienda. <u>DIÁLOGO mutedo</u>.</p>
ESC. 20			<p>Ext <u>Noche</u></p> <p>29. Olmedo come su hot dog (Cámara a nivel de la mirada, en la acera del frente.) Está sentado en una banca del parque central de la ciudad. Observa a la gente pasando en frente de él. Las piernas de una mujer se ven pasar frente a él. La mira por unos segundos, luego regresa su mirada lentamente a la gente que pasa frente a él.</p>
PLANO P.G. (tijo)			<p>29. Sonido ambiente <u>CENTRO</u>. Gente habla. Pasos de mujeres (tacones).</p>
ESC. 21			<p>Ext <u>Noche</u></p> <p>30. Varios letreros de luces coloridas indican el nombre de un prostíbulo.</p>
PLANO P.P. (Letreros)			<p>30. Sonido ambiente <u>PROSTÍBULO</u> (música, gente hablando)</p>
ESC. 21			<p>Ext <u>Noche</u></p> <p>31. Olmedo apoyado en una pared, frente al prostíbulo. Observa unos segundos; unos carros se estacionan, otros se van del lugar. Varias prostitutas están paradas en los alrededores. Olmedo camina en dirección al prostíbulo.</p>
PLANO P.G. (paneo de izq a der.)			<p>31. Sonido ambiente <u>PROSTÍBULO</u>. Pasos de Olmedo hacia el prostíbulo.</p>



CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 22			<p>Int / Ext <u>Noche</u></p> <p>32. Olmedo camina en la vereda de una avenida, los focos de las luces de la ciudad se ven desenfocados detrás de él. <i>La cámara lo va siguiendo en travelling mientras camina.</i></p>
PLANO P.M.L. (3/4) (Travel OUT)			<p>32. Sonido ambiente <u>AVENIDA</u>. Tráfico incesante. Pasos de Olmedo <u>muteados</u></p>
ESC. 23			<p>Int <u>Noche</u></p> <p>33. Pasillo largo del terminal. Gente con equipaje camina por todos lados y en varias direcciones. Olmedo (<i>entra a cuadro</i>) camina desde el fondo entre la gente del pasillo y se acerca.</p>
PLANO P.G. (fijo)			<p>33. Sonido ambiente <u>TERMINAL TERRESTRE INTERIOR</u>. Gente caminado.</p>
ESC. 23			<p>Int <u>Noche</u></p> <p>34. (<i>Espacio plano</i>) Olmedo camina casi imperceptible entre la gente. <i>La cámara hace travelling de seguimiento a Olmedo de izq. a der.</i> mientras camina entre la muchedumbre.</p>
PLANO P.G. (Travel de izq. a der.)			<p>34. Sonido ambiente <u>TERMINAL TERRESTRE INTERIOR</u>. Gente caminado.</p>
ESC. 24			<p>Ext <u>Noche</u></p> <p>35. Letreros de los destinos de los buses pegados en los parabrisas. LETRERO 1.</p>
PLANO P.D. (Letreros)			<p>35. Sonido ambiente <u>ZONA DE BUSES</u>. Gente caminado. <u>Itinerarios</u> a través de los parlantes.</p>
ESC. 24			<p>Ext <u>Noche</u></p> <p>36. Letreros de los destinos de los buses pegados en los parabrisas. LETRERO 2.</p>
PLANO P.D. (Letreros)			<p>36. Sonido ambiente <u>ZONA DE BUSES</u>. Gente caminado. <u>Itinerarios</u> a través de los parlantes.</p>

CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 24			<p>Ext Noche</p> <p>37. Letreros de los destinos de los buses pegados en los parabrisas. LETRERO 3.</p>
PLANO P.D. (Letreros)			<p>37. Sonido ambiente <u>ZONA DE BUSES (3)</u>. <u>Gente caminado</u>. <u>Itinerarios</u> a través de los parlantes.</p>
ESC. 24			<p>Ext Noche</p> <p>38a. (<i>Espacio plano, cámara en acera del frente</i>). Un bus pasa lentamente; cuando se va, se ve a Olmedo parado entre dos andenes con su respectivo bus cada uno.</p>
PLANO P.G. (Travel de izq. a der.)			<p>38a. Sonido ambiente <u>ZONA DE BUSES</u>. <u>Gente caminado</u>. <u>Bus se aleja</u>.</p>
ESC. 24			<p>Ext Noche</p> <p>38b. Olmedo camina hacia los demás buses que están a su izquierda. (<i>La cámara lo sigue haciendo travelling a la izquierda</i>). Olmedo para frente a unos buses y los observa.</p>
PLANO P.G. (Travel de izq. a der.)			<p>38b. Sonido ambiente <u>ZONA DE BUSES</u>. <u>Gente caminado</u>.</p>
ESC. 25			<p>Ext Noche</p> <p>39. Entre los árboles del bosque, Jacinto se encuentra parado mirando a su alrededor; luego camina lentamente en dirección al río mientras observa a todos lados (<i>como buscando algo</i>)</p>
PLANO P.G. (Paneo de der. a izq.)			<p>39. Sonido ambiente <u>NATURALEZA (nocturno)</u>. Jacinto se dirige hacia el río.</p>
ESC. 26			<p>Int Noche</p> <p>40. Plano vacío. Sillas al pie de la ventana.</p>
PLANO P.P.			<p>40. Sonido ambiente <u>CUARTO (vacío)</u>. <u>Naturaleza Nocturna</u>.</p>



CUADRO		AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIÁLOGO
ESC. 26			Ext Noche 41. La Tienda Don Augusto está encendida. Llega una camioneta con tanques de gas, los cargadores empiezan a bajarlos.
PLANO P.G.			41. Sonido ambiente <u>CAMPO (noche)</u> . <u>Naturaleza Nocturna.</u>
ESC. 26			Int Noche 42. Plano vacío. Vainas amontonadas en el piso.
PLANO P.P.			42. Sonido ambiente <u>CUARTO (vacío)</u> . <u>Naturaleza Nocturna.</u>
ESC. 26			Int Noche 43. Cuarto vacío de Jacinto iluminado por la luz de la ventana, proveniente de la fogata de afuera.
PLANO P.G.			43. Sonido ambiente <u>CUARTO (vacío)</u> . <u>Naturaleza Nocturna.</u>