



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación Carrera de Cine y Audiovisuales

Propuesta de guion técnico y *storyboard* para el mediometraje *La Bala: El plano cerrado* como recurso expresivo y dramático.

Trabajo de Titulación previo a la obtención del
Título de Licenciado en Cine y Audiovisuales.

Autor:

Marcel Fernando Sacoto Tacuri

010553354-1

marcel.sacoto@hotmail.com

Director:

Pedro Gustavo Andrade Polo

010241738-3

Cuenca - Ecuador

04 de Enero de 2021



Resumen

La responsabilidad de un Director de Fotografía es una de las tareas más importantes al momento de desarrollar una producción audiovisual, pues él o ella será quien se encargará de contar mediante imágenes la historia y la línea artística que ha planteado el director. En el cine de ficción, el Director de Fotografía o *DOP* por sus siglas en inglés, debe escoger entre todo el abanico de posibilidades que brinda el lenguaje cinematográfico, ante todo, destacan los planos cinematográficos, que, dependiendo de la ubicación de la cámara podrán expresar o manifestar de acuerdo a lo que el personaje o situación exija, no obstante, la dimensión narrativa de cada uno varía en función de lo que se quiera mostrar o expresar, y en los planos cerrados prevalece la intimidad del personaje u objeto. Basándome en la investigación de autores como Deleuze (1983), Königsberg (1997) o Baláz (2013) me ha servido para la creación de un guion técnico donde se detallan todos los planos a grabar, sin embargo, un documento escrito en un arte audiovisual no logra comunicar a los demás departamentos lo que contendrá el encuadre, para eso la creación de un *storyboard* es necesario, apoyando de manera visual lo planteado en el guion técnico.

Palabras Clave: Guion. Técnico. Storyboard. Dirección de fotografía. Planos cerrados.



Abstract

The responsibility of a Director of Photography is one of the most important tasks when we are developing an audiovisual production, it's he or she who will tell the story and the artistic vision of the Director through images. In fiction cinema, the Director of Photography or DOP, must choose among the whole range of possibilities offered by the cinematographic language, above all, the cinematographic shoots stand out, which, depending on the location of the camera, may express or manifest according to what character or situation requires, however, the narrative dimension of each one depends on what is to be shown, and in close shots the privacy of the character or object prevails. Based on the research of authors such as Deleuze (1983), Konigsberg (1997) or Baláz (2013) it has helped me to create a shooting script where all the shots to be recorded are detailed, however, a document written in an audiovisual art fails to communicate to the other departments what the frame will show, for that the creation of a storyboard is necessary, visually supporting what is proposed in the shooting script.

Key Words: Director. Photography. Shooting. Script. Storyboard. Close-up shots.



Índice

Contenido

Resumen	2
Abstract	3
Índice	4
Lista de Figuras	5
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional	6
Cláusula de Propiedad Intelectual	7
DEDICATORIA	8
AGRADECIMIENTO	9
Introducción	10
Capítulo I	16
Aspectos históricos y teóricos del lenguaje cinematográfico	16
I.A.- El Plano y tipos de planos.	16
I.B.- Dimensión expresiva y narrativa de los planos cerrados.	23
Capítulo II	35
La imagen afección en los referentes cinematográficos.	35
II.A: <i>Los Olvidados</i> (1950) de Luis Buñuel.	35
II.A.1: Sinopsis	35
II.B.2: Imagen-Afección: el uso de los planos cerrados en la narrativa.	36
II.B- <i>Ratas, ratones y rateros</i> (1999), de Sebastián Cordero.	40
II.B.1.- Sinopsis	40
II.B.2.- Imagen-Afección: el uso de los planos cerrados en la narrativa.	40
II.C.- <i>Juana de Arco</i> (1928) de Carl Theodor Dreyer	42
II.C.1.- Sinopsis	42
II.C.2.- Imagen-Afección: el uso de los planos cerrados en la narrativa.	42
Capitulo III	46
Justificación y propuesta de guion técnico y elaboración de <i>storyboard</i> para el mediometrage “La Bala”	46
III.A.- Criterios generales obtenidos tras el análisis.	46
III.C.- Guion técnico	47
III.D.- <i>Storyboard</i>	53
Conclusiones	65
ANEXOS	67
Trabajos citados	78



Lista de Figuras

Figura 1. La Sortie des usines Lumière (La salida de la fábrica Lumière en Lyon) (Lumière, 1895)	16
Figura 2. Intolerancia (1916), de D.W. Griffith	18
Figura 3. The Revenant (2015) de Alejandro González Iñárritu.	20
Figura 4. Psicosis (1960) de Alfred Hitchcock	23
Figura 5. Lirios Rotos (1919) de D. W. Griffith	26
Figura 6. Guion técnico de Luis de aprendercine.com	31
Figura 7. Guion técnico realizado por Benítez, Rodríguez y Utray	32
Figura 8. Guion técnico elaborado por José Tapia	32
Figura 9. Storyboard de Jesús de Nazareth (1977), de Franco Zeffirelli.	34
Figura 10. El Javio al ver a los policías	37
Figura 11. El ciego pedir clemencia acercándose a cámara	38
Figura 12. El ciego pela papas furioso	38
Figura 13. El Javio en su lecho de muerte	39
Figura 14. Ángel apunta a su primo salvador	41
Figura 15. Rostro de la abuela de Salvador y Ángel	41
Figura 16. Juana de Arco en un ángulo picado en su juicio.	43
Figura 17. Cráneo que ve Juana en su ejecución.	44



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Marcel Fernando Sacoto Tacuri con cedula de identidad **010553354-1** en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Propuesta de guion técnico y *storyboard* para el medionmetraje *La Beda: El plano cerrado como recurso expresivo y dramático*", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 04 de enero del 2021

Marcel Fernando Sacoto Tacuri

C.I: 0105533541

marcel.sacoto@hotmail.com



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Marcel Fernando Sacoto Tacuri, con cedula de identidad **010553354-1**, autor del trabajo de titulación "Propuesta de guion técnico y storyboard para el medionmetraje *La Bañer*: El plano cerrado como recurso expresivo y dramático.", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 04 enero del 2021

Marcel Fernando Sacoto Tacuri

C.I: 0105533541

marcel.sacoto@hotmail.com

V



DEDICATORIA

Dedico este estudio a mis padres,
gracias por su total apoyo.



AGRADECIMIENTO

Agradezco a la Universidad de Cuenca, a todos mis maestros, quienes han aportado con sus conocimientos a formarme y consolidar las bases para mi carrera profesional.



Introducción

...porque para hacer una película el primer paso consiste en rodar un plano.

-Emmanuel Siety

Con respecto al tema propuesto, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca y su Carrera de cine y audiovisuales presenta las siguientes investigaciones: 2015, José Luis Tapia trabaja en su tesis “El plano general como principal elemento narrativo cinematográfico”, dirigida por la Mg. Laura Rodríguez Moscatel; este estudio trata de exponer, mediante el cortometraje *Tienda*, la elaboración de un relato cinematográfico a partir del uso del plano general como recurso principal, teniendo en cuenta la función del mismo desde su visión histórica y conceptual, así como sus posibilidades narrativas. En 2015, está el trabajo de titulación “Muerte Súbita: El poder narrativo del plano secuencia”, de Diego Andrés Ulloa, dirigida por Dr. Jorge Mora Fernández, que tiene como finalidad revelar el potencial cinematográfico del plano secuencia, así como dar a conocer sus cualidades narrativas, con el fin de que resulte una herramienta narrativa a realizadores audiovisuales que traten de explotar al máximo el potencial del lenguaje cinematográfico. En 2016, Pablo Hernán Carrión trabaja “Composición del encuadre fotográfico en la película *Implicados*”, donde establece factores y procedimientos para que el director de fotografía, por medio de la luz, la cromática, fondo y forma, pueda desarrollar un encuadre fotográfico. En 2019, María Claudia Muñoz trabaja “La profundidad de campo con enfoque selectivo, como recurso narrativo aplicado al corto documental *Campo Adentro*”, donde define las potencialidades narrativas del enfoque selectivo y la profundidad de campo, buscando así causar nuevas sensaciones y estados anímicos en el espectador.

Nuestra propuesta de investigación se centra en el plano detalle como herramienta expresiva, que será la base para la propuesta de dirección de fotografía del mediometraje *La bala*, por lo que lo toma distancia de esos trabajos anteriores, y establece su propio campo de desarrollo teórico y narrativo, destinado a contar una historia inspirada en acontecimientos de la vida real. Efectivamente, en el guion de *La bala* muestra cómo un personaje, Bruno, que desde su infancia recibe un fuerte golpe, al verse solo, asume la responsabilidad familiar, ya que de él dependen otras personas que están en iguales



condiciones. Este se va transformando en un delincuente común, frente a la necesidad y el abandono. La destrucción familiar se refleja en la inestabilidad de su carácter, y el desarrollo de un resentimiento social y el gusto por la vida fácil. El relato se ambienta en la ciudad de Cuenca, en los años 2008, y luego en el 2020, en la periferia urbana y en la prisión. La inconformidad de vivir en este sistema y la necesidad de mostrar una realidad distinta a la que por comodidad hemos decidido mirar, han hecho posible la escritura de este proyecto cinematográfico.

El plano detalle desde la primera vez que aparece en la pantalla, en 1900, con *Grandma's Reading Glass*, de George Albert Smith, estará presente en todas las producciones audiovisuales hasta la contemporaneidad; a diferencia del plano general, que, según plantea José Luis Tapia en “El plano general como principal elemento narrativo cinematográfico”, nace con el cine, donde lo presenta como el pilar central de su propuesta fotográfica, logrando enmarcar a dicho plano en una base tanto teórica y luego práctica; opuesta por cierto a lo realizado por Carl Theodor Dreyer en *La Passion de Juana de Arco* (1928), película que fue filmada en gran parte con primeros planos. En 1941, Orson Welles sería el encargado de dirigir la obra maestra *Citizen Kane*, donde toda la trama gira en torno las últimas palabras en el lecho de muerte del protagonista; este último aliento es expuesto mediante un primerísimo primer plano de la boca que pronuncia *Rosebud*, así como varias partes del cuerpo son expuestas en planos cerrados, generando una atmósfera de incertidumbre, miedo y soledad. Más adelante en 1966, Bergman lideraría el proyecto audiovisual *Persona*, una película que va del rostro, pero de máscaras, vacío, con un personaje al borde del colapso psicológico; aquí Bergman intentó robar y fundir la identidad de dos personajes, convirtiéndose en una especie de Frankenstein, al momento del montaje.

En el campo de la teoría sobre los planos cerrados, estos son los ejemplos más importantes que profundizan en el tema: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (1983), de Gilles Deleuze, *El rostro en el cine* (1992) de Jacques Aumont, *El lenguaje cinematográfico* (2002) de Marcel Martin y *El hombre Visible, o la cultura del cine* (2013) de Béla Baláz, libros que, entre otras cosas, profundizan la reflexión sobre los planos cerrados, y dentro de ellos, las cargas expresivas y dramáticas de cada uno. Ante este contexto cinematográfico y teórico, para nuestra investigación surgen las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los planos cerrados y que los diferencias de los demás? ¿Cuáles son las funciones narrativas y expresivas de los planos cerrados? ¿Qué lo diferencia de



los demás planos cinematográficos y cómo se ve en películas concretas? ¿Cómo aplicarlo productivamente en términos expresivos en el guion técnico y *storyboard* del mediometraje *La Bala*?

Los planos cerrados reducen el espacio cinematográfico y centran la atención del espectador en un objeto o persona específica, concentrando la carga dramática en la materia presente y singular, eliminando así el sentido de ubicación, el contexto espacio/temporal, que es dado por cualquier otro plano (sobre todo el *establishing shot*), pero permitiendo mostrar el estado dramático del personaje. Para hacer una propuesta fotográfica es esencial tomar en cuenta estos lineamientos, a fin de conjugarlos de manera que genere una cohesión, tanto narrativa como expresiva, en el mediometraje *La Bala*, respetando reglas como: la de los tercios, escala de planos, etc.

La dirección de fotografía o DOP por sus siglas en inglés (*Director of photography*), se encarga de favorecer la narrativa con la imagen, abarcando temas como encuadres, planos, movimientos de cámara, color, etc., siendo un puesto esencial y de peso, tanto en grandes como pequeñas producciones cinematográficas. Es indispensable conocer el punto de vista del director, el cual marca un camino estético para la obra y genera lineamientos a tomar en cuenta para su producción. Una vez conocida la visión y los lineamientos del director, nos queda elaborar una propuesta acorde a la historia y género que vamos a narrar; tomando en cuenta que la obra se apoya en las emociones, experiencias y sentimientos de un personaje, podemos apelar al lado empático del espectador, mediante el uso de planos cerrados como: primer o primerísimos primeros planos, enfocándonos en el rostro y la mirada, que, con el correcto uso del mismo, podemos dotar de una carga expresiva y dramática, buscando que el público experimente una catarsis con la obra audiovisual. Desde el DOP, elaboramos una propuesta de fotografía razonada y con bases teóricas, aplicando el uso de los planos cerrados especificados en el guion técnico, apoyado visualmente de un *storyboard*, con toda su capacidad, tanto narrativa como expresiva, al mediometraje *La Bala*.

En esta investigación, dentro el análisis de las películas y para la propuesta fotográfica del mediometraje, usaremos los conceptos de *PPP* (primerísimo primer plano) de Marcel Martin, en su obra *El lenguaje cinematográfico*, en la que busca ahondar en el primer plano, a partir del fondo y la forma. Martin manifiesta que el mostrar un objeto en pantalla y mediante los planos cerrados nos revela/expresa el pensamiento del personaje,



materializa el sentimiento que invade al espíritu del mismo. (Martin, 2002). Por ello, damos por hecho que tanto el director como el *DOP* han considerado importante recurrir al a los planos cerrados a fin de afinar la narrativa en su dimensión de “expresar”, para finalmente mostrar o poner de manifiesto dicho sentimiento, mediante un objeto que favorece la narrativa de la situación del personaje.

Otro autor que nos ayuda a ahondar en la expresión y por consiguiente en el afecto de los planos cerrados, es Deleuze, en su texto, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (1983), aquí nos habla sobre la imagen-afección, tomando en cuenta lo máspreciado para expresarse que tiene el ser humano: el rostro; plantea que las partes del cuerpo menores al rostro no se deben distinguir ni despreciar (en términos de capacidad expresiva), de los encuadres realizados sobre el rostro entero, ya que la intención de expresar puede ser igual en un rostro que en una mano; así, el primer plano no se distingue del plano detalle en términos expresivos, pues, los dos separan o aíslan al rostro o mano del espacio cinematográfico, para hacer surgir lo que Deleuze lo llama entidad, es decir, la potencia o cualidad, los polos de la afección que padece el personaje en determinada situación dramática. (pág. 136)

Deleuze nos da a entender que el rostro es tan capaz de expresar intensidad y cualidad, los dos polos de la afección del personaje y su situación dramática; sin embargo, si ya es interesante el hecho expresivo de las manos, ojos o un pie, como partes anatómicas de un cuerpo, lo es también, el hecho de que el autor sume estos objetos, los cuales no deben ser considerados menos aptos para la demostración afectiva, pudiendo ser un ojo en primerísimo primer plano tan expresivo como un cuchillo o un reloj. Es cuestión del director, junto con el director de fotografía, saber guiar el sentimiento o emoción al presentar/expresar, produciendo una comprensión o incluso catarsis en el espectador.

Para poder mantener una coherencia de los planos a rodar, en sincronía con la narrativa planteada por el guion, y un profesionalismo al momento de ejecutarlos es necesario tener un precedente escrito y detallado, a lo que el autor Ira Konigsberg en su obra *Diccionario Técnico Akal de Cine* lo denomina guion técnico y lo plantea como una última versión del guion cinematográfico, con varias indicaciones que facilitan la creación en el rodaje de los planos cinematográficos. (Konigsberg, 1997)



El guion técnico nos ayuda a mantener el orden de los planos, sin embargo, al ser un arte visual, es necesario que sea apoyado por un documento que pueda guiar, no solo al director, sino a todo un equipo que se encuentra tras cámaras, intentando cumplir el guion técnico previamente planteado por parte del departamento de fotografía, aquí es donde cumple su papel el *storyboard*, un documento visual de los planos a rodar, que permite al director y al DOP tanto preparar como ejecutar diversos emplazamientos y movimientos de cámara. (Konigsberg, 1997, pág. 523). Al mantener estos documentos en orden, bajo una investigación teórica previa, y asimilados por el equipo de rodaje, se puede mantener un flujo de trabajo óptimo para la realización de un producto audiovisual de calidad, en este caso el medimetro *La Bala*.

El Capítulo I consiste en señalar los aspectos teóricos y expresivos del lenguaje cinematográfico. En este punto el estudio se centra en la escala de planos establecida a lo largo de los años del cine, la dimensión expresiva-narrativa, la imagen-afección, los tipos de rostro que plantea Deleuze, planos cerrados y su utilización en el relato audiovisual; mientras que, en el Capítulo II, un análisis cinematográfico desde la dirección de fotografía a los referentes cinematográficos planteados por el director, como: *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, una película mexicana inspirada en el neorrealismo italiano, nos cuenta la historia de unos jóvenes que aprendieron a vivir en la calle, donde Buñuel valora el plano medio para representar el estado psicológico de sus personajes. *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, siendo un referente ecuatoriano con reconocimientos internacionales, nos cuenta la historia de Ángel, que llevará a su primo Salvador a ser cómplice de sus fechorías, Cordero no abunda con los planos cerrados, sin embargo, el uso es escaso pero preciso. Por otra parte, referentes desde el departamento de fotografía como: *Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer, una película que nos cuenta la historia de Juana de Arco en el momento de ser juzgada, una obra rodada casi en su totalidad con primeros planos, que apoyarán la teoría y determinación del uso de planos cerrados en la narrativa. Para concluir, el Capítulo III, la fase práctica, consiste en la elaboración de un guion técnico, que partiendo del guion cinematográfico, se presentará todos los planos a rodarse, un *storyboard* que brinde apoyo visual a la propuesta fotográfica de los planos propuestos en el guion técnico, planteando así un modelo a seguir en la producción misma de la obra audiovisual.

Los métodos usados en la presente investigación son de carácter cualitativo, que permitan a través el análisis de textos que ahondan en temas y conceptos requeridos para



apoyar el marco teórico como: *El Lenguaje del cine* de Marcel Martin (2002), donde analiza cuestiones como: intensidad, intimidad, ubicuidad del cine, y la minuciosa enumeración del rol creativo de la cámara en cuanto al sujeto y sus diferentes formas de punto de vista. En segunda instancia, el análisis de películas previamente determinadas basándonos en los textos de Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari en *Escenografía cinematográfica* (2011), sobre la puesta en escena cinematográfica, que tratan temas como: el espacio filmico, el encuadre, planos, ángulos, movimientos de cámara, profundidad de campo, enfoque selectivo, focalización, montaje, etc. Finalmente se aplicarán los conceptos y resultados obtenidos en los análisis anteriores, para elaborar una propuesta de guion técnico y *storyboard* para el cortometraje *La Bala*.

Capítulo I

Aspectos históricos y teóricos del lenguaje cinematográfico

I.A.- El Plano y tipos de planos.

El cine nació con un plano general de los Hnos. Lumiere en 1895, donde varios obreros salían de su lugar de trabajo, *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* (1895) (Salida de los obreros de la fábrica Lumiere en Lyon Monplaisir). El hecho de elegir estas tomas de vista, es la realización cinematográfica en las circunstancias más primitivas, que, con la grabación, buscan mostrar actividades de acuerdo a la época, “Sin saberlo, con esas primeras imágenes, los Lumiere, estaban haciendo algo más, que una serie de tomas de la realidad en movimiento, estaban dando los primeros pasos, hacia el comienzo del cine y también del género documental.” (suenosdeunguionista, 2019). Las primeras obras audiovisuales tenían un carácter documental, ejemplo: *El vuelo de los hermanos Wright* (1908), donde la intervención en el entorno por parte del director o realizador es la menor posible, buscaban contar el acontecimiento de la mejor manera, siendo así los comienzos del lenguaje cinematográfico.



Figura 1 La *Sortie des usines Lumière* (La salida de la fábrica Lumière en Lyon) (Lumière, 1895)

Fuente. Fotograma de la película *La Sortie des usines Lumière* (1895)



El séptimo arte ha evolucionado, adaptando nuevas formas de contar y ver cine; realizadores jugando y experimentando con la cámara, creando nuevas imágenes que se transforman en planos llenos de carga emocional en sus personajes; para comprender que es un plano, el *Diccionario Técnico Akal de Cine* (1997) de Ira Konigsberg, explica:

“La pieza de construcción básica de una película, de forma similar al papel que desempeña una palabra en el lenguaje: los planos se montan juntos para formar escenas y las escenas lo hacen a su vez para formar secuencias.” (Konigsberg, 1997, pág. 414)

Las primeras “palabras” de las obras de los Hnos. Lumiere no eran suficientes para todo lo que el cine tenía que contar. Por otra parte, Emanuel Siety en su libro *El Plano: En el origen del cine* (2004) plantea que:

“...la realización de una película consiste de dos grandes operaciones, el rodaje de los planos y el montaje. Para ser más exactos cuando vemos un filme sabemos que en un momento dado hizo falta colocar película en una cámara, ponerla en marcha y luego detenerla una vez transcurrido cierto tiempo. (Siety, 2004, pág. 7)

A día de hoy, con el avance de la tecnología y las nuevas maneras de hacer cine, la creación de un plano ha dejado de ser totalmente de manera analógica para ser también digital y accesible para el público. Sin embargo, la creación de un plano cinematográfico mantiene su esencia, consistiendo en iniciar el proceso de grabación y detenerlo después de un tiempo transcurrido.

Otro escritor que trata de ahondar en el plano cinematográfico, es Gilles Deleuze que en su obra *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (1983) profundiza sobre la acción que puede generar dentro y fuera de sí, por lo que plantea: “el plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: translación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en duración.” (Deleuze, 1983, pág. 38). Al momento de realizar el encuadre escogemos un conjunto a filmar, dentro de este, los elementos que lo forman están en constante cambio, un ejemplo sencillo, los personajes que al realizar una actividad presentan el avance de la misma, que posteriormente llevarán a una consecuencia establecida por la narrativa, acción-reacción. Por otra parte, si entendemos al “todo” como la obra audiovisual, el plano por sí mismo genera un cambio al existir mostrando los elementos (personas) del conjunto (encuadre), encontrándose limitado por el tiempo que en el montaje se le otorgue: “... se puede definir

abstractamente como el intermediario entre el encuadre del conjunto y el montaje del todo” (Deleuze, 1983, pág. 37)

Si bien los planos cinematográficos que dieron nacimiento al cine fueron muy arcaicos, bastaban para crear una película, tiempo después, tras varios años de evolución, sería D. W. Griffith quien reinventaría el lenguaje cinematográfico, utilizando secuencialidad entre planos abiertos y cerrados, narrando desde varios puntos de vista, buscando siempre favorecer la narrativa. Como primer ejemplo tenemos a *The Lonedale Operator* (1911), donde, la forma de contar una historia ya manejaba intentos de combinar planos abiertos con los primeros *inserts*, haciendo uso de los escritos que envía y recibe la operadora. En *Intolerancia* (1916) Griffith se atreve a mover la cámara en un *Dolly in*, centrando la narrativa en el personaje monarca, Charles IX, dotando de dramatismo a la escena.



Figura 2. *Intolerancia* (1916), de D.W. Griffith

Fuente. Fotogramas de la película “Intolerancia” (1916)

Cabe mencionar que Griffith no fue el primero en emplear estas técnicas cinematográficas, antes estuvo el cortometraje *As Seen Through a Telescope* (1900), de Albert Smith, quien intentaba señalar a la audiencia la vista a través de un telescopio, acercando el “punto de vista” subjetivo del personaje, considerado como el primer intento de plano cerrado; seguido por *The Big Swallow* (1901), de James Williamson, mostrando una vista primitiva donde juega con los movimientos del personaje dentro el cuadro y posteriormente con el montaje, generando un efecto visual fantástico (MasterClass, 2019); sin embargo, donde destaca Griffith es en usar las nuevas perspectivas con la cámara, a favor de la psicología y las emociones, además de jugar con el ritmo del montaje en sus obras como *Intolerancia* (1916) o *Nacimiento de una Nación* (1915).



Para saber emplear los planos o técnicas heredadas por antiguos realizadores, como Griffith, Epstein o Einsenstein, es imperativo conocerlas de primera mano. El *Diccionario Técnico Akal de Cine* (1997), plantea que el tipo de plano según la distancia aparente entre cámara y sujeto son:

- Gran plano general
- Plano general
- Plano medio largo
- Plano medio
- Plano medio corto
- Primer plano
- Primerísimo primer plano

(Konigsberg, 1997, pág. 415)

Existen otras maneras de clasificar al plano: de acuerdo al ángulo de la cámara, movimiento de cámara o número de personajes en cuadro, aportando nuevos grados de complejidad a la imagen, tanto narrativos, estéticos, como expresivos; cualidades que los directores de fotografía aprovechan en sus obras.

Ante la gran variedad de planos, sus técnicas de composición y sus clasificaciones, es fácil perder un norte claro en el uso de estos a favor de la narrativa, Marcel Martin en *El lenguaje del Cine* (2002) en cuanto a la clasificación de los planos cinematográficos sostiene que: "...son muchos y, por otra parte, raras veces unívocos". (Martin, 2002, pág. 43). El plano cinematográfico posee la capacidad de variar de acuerdo a la necesidad del relato, por la facilidad de movimiento que nos permiten las cámaras de hoy, dan como resultado que el encuadre pueda transcurrir de un primer plano, a un plano general que muestre al enemigo cabalgando a la guerra, para volver a ser un plano medio corto de nuestros personajes escondidos entre los bosques, esperando su momento de atacar, e incluso la cámara se permite caminar entre ellos en *The Revenant* (2015).



Figura 3. *The Revenant* (2015) de Alejandro González Iñárritu.

Fuente. Fotograma tomado de la película *The Revenant* (2015)

También se puede presentar el caso que nuestro personaje se encuentre en un primer plano, incursione una caminata semidesnudo en medio de una multitud, transcurriendo a un plano general, para luego volver a un plano medio corto en *Birdman (or The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014); estos dos ejemplos se desarrollan en un solo “plano”, pero se encuentra lleno de artilugios tanto en la grabación como en la edición, lo que está en concordancia a lo que Siety plantea en *El plano: “En el origen del cine”* (2004): “Es una pieza suelta de la maquinaria filme en construcción, pero también una pieza visible contemplada por el espectador durante la proyección” (2004, pág. 4) al cual también se lo llama plano compuesto.

Siety manifiesta también que un plano puede ser manipulado tanto como el editor desee, llegando a presentar amalgamas, cuestionando de esta forma la singularidad del plano, a lo que plantea que: “...el bloque homogéneo de espacio y tiempo del plano percibido, resulte de la combinación de varios registros distintos” (Siety, 2004, pág. 13) dando como consecuencia tres casos:

Primer caso : El espacio compuesto, donde el tratamiento del plano rodado en montaje es mediante el uso de máscaras, transparencias, sobre impresiones y otros métodos de edición, estos comprometen la evidencia e integridad del plano rodado, aquí manifiesta que: “Dos seres pueden compartir pantalla sin haberse encontrado nunca durante el rodaje” (Siety, 2004, pág. 14) ejemplo: *Jack y Jill* donde Adam Sandler



interpreta dos personajes, suyo y el de su hermana, compartiendo pantalla en un solo plano.

Segundo caso: el tiempo discontinuo: “la duración supuestamente continua del plano está en realidad constituida por varios fragmentos de tiempo puestos en sucesión” (Siety, 2004, pág. 14). El máximo exponencial de este caso fue Méliès que en *La Sirena* (1904), al grabar, mantenía la cámara estática, detenía la grabación y modificaba el decorado, objetos o incluso los personajes, al retomar la grabación existe un salto casi imperceptible, creando una ilusión de espacio tiempo continuo donde los objetos son movidos o creados por arte de magia. En este punto es debatible también las películas de animación o *stop motion*, ya que son realizadas mediante el uso de varias imágenes capturadas y reproducidas secuencialmente creando la ilusión de continuidad temporal del plano, sin embargo, es una técnica cinematográfica que no se va a emplear en el mediometrage.

Por último, el tercer Caso: la operación plástica: “las herramientas informáticas permiten aplicar una transformación plástica a todo o a parte de un plano rodado al modo tradicional.” (Siety, 2004, pág. 15). Aquí se encuentran una gran cantidad de películas de los últimos años, ya que poseen alteraciones de alguna u otra manera. En *El irlandés* (2019) de Martin Scorsese, los actores por efecto evidente de la trama, debían lucir jóvenes mientras nos relatan sus mejores años.

Esta compleja disección al tratar de encajar a un plano cinematográfico, ha llevado a Marcel Martin a destacar dos planos en su obra *El lenguaje del cine* (2002), siendo el primero, el plano general, donde plantea: “...que hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo objetiviza” (Martín, 2002, pág. 44). El plano general plantea un encuadre basado en las primeras tomas del cine, donde todo aquello que se pueda contar esta en cuadro y enfocado, fue creado experimentalmente y dominado a través de los años, como Méliès en *El escamoteo de una dama* (1896) o su obra más conocida, *Viaje a la luna* (1902), donde la puesta en escena lleva al espectador a disfrutar de todas las acciones con planos generales, liberándose del montaje cinematográfico y planteando una puesta en escena teatral.



Por otro lado, Martin destaca la contraparte del plano general, el primer plano, que consta de un encuadre que elimina todo contexto, llenando de carga emocional y psicológica tanto al objeto como al personaje en pantalla:

“El primer plano...corresponde a una invasión del campo de la conciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo...En el caso del plano de un objeto, en general expresa el punto de vista de un personaje y materializa el vigor con el cual un sentimiento o una idea se impone a su espíritu” (Martin, 2002, pág. 46).

El primer plano es exclusivo y uno de los mayores aportes al cine; a diferencia del plano general, que nos permite evidenciar la puesta en escena de manera teatral, el primer plano nos invita a adentrarnos en la psique del personaje, sus pensamientos y emociones, nos lleva a una intimidad, creando a lo que Robert Mackee en *El guion* lo denomina como empatía. (1993, pág. 106).

“...El actor es actor, lo que es distinto es el lenguaje del cine o lenguaje teatral... el trabajo contenido, todo se nota, el mínimo gesto se nota, la cámara parece que podría leer los pensamientos” (Silva, 2020). En una obra de teatro, el artista debe manifestar un momento dramático mediante el uso exagerado de su cuerpo, como la voz, mientras que, en el cine, la facilidad de acercar el punto de vista al rostro del actor, no le permite elaborar movimientos bruscos ni mucho menos gritar para que su voz sea escuchada por el público. En *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles, Kane se encuentra disfrutando una ópera en un teatro, observando a su entonces esposa cantar, un primer plano devela su impotencia a la expectativa de que su dinero, invertido en las clases de canto, rinda frutos. Por otra parte, en *Psicosis* (1960) de Hitchcock, nuestra protagonista al quedarse dormida en su auto es abordada por un policía, el dialogo se realiza mediante primeros planos, generando una tensión, notándose el nerviosismo ante la mentira que guarda Crane. En estos dos ejemplos se produce una “Tención mental considerable” planteada por Martin.



Figura 4. *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock

Fuente. Fotograma tomado de la película *Psicosis* (1960)

I.B.- Dimensión expresiva y narrativa de los planos cerrados.

El lenguaje cinematográfico está en constante evolución, y hace uso del lenguaje audiovisual. “... una serie de normas de utilización y símbolos para crear una forma propia de comunicación. Este sistema se fundamenta en dos sentidos: el oído y la vista, y en él, los contenidos icónicos están por encima de los verbales.” (Crusellas, 2017). Además, también afirma que se conforma por elementos: sintácticos, morfológicos, semánticos, estéticos y didácticos. Cada uno de estos elementos forma parte del lenguaje audiovisual; dentro de los sintácticos encontramos a los planos cinematográficos, la profundidad de campo y ángulos de cámara; en los morfológicos se encuentran elementos sonoros y visuales; en los semánticos encontramos el significado según los aspectos anteriores, ya que pueden ser connotativos o denotativos. En lo estético profundiza el sentido o el agrado del espectador, lo bello; finalmente los didácticos hacen relación a que una obra audiovisual puede contener materiales informativos o didácticos.

El empleo de los planos en la narrativa de un guion es esencial al momento de querer grabar un proyecto audiovisual y ante la variedad existente de planos cinematográficos establecidos durante los años, Marcel Martin en *El Lenguaje del cine* (2002) plantea “El plano filmado a una distancia media (llamado también plano medio) también tiene un valor neutro: de este lado (primer plano) inclusión y más allá de esta distancia (plano general), adquiere un valor expresivo suplementario.” (pág. 62). Siguiendo las referencias del autor, para objeto de estudio, plantearemos que dentro de



los planos cerrados se encuentran: plano medio corto, primer plano, primerísimo primer plano.

El plano medio según *El diccionario Técnico Akal de Cine* (1997) es aquel “que muestra a un personaje o personajes de cintura para arriba”. Por lo que el plano medio corto es aquel “que muestra el busto del personaje” (Konigsberg, 1997, pág. 415). En *Psicosis* nos presenta un personaje en un plano medio corto manejando con la vista en la carretera, Hitchcock introduce una *voz en off*, es el jefe de la protagonista que ha perdido cuarenta mil dólares, miramos la carretera y volvemos a ver a nuestra protagonista ya no con un plano medio corto, sino pasamos a un primer plano, la *voz en off* revela un carácter enojado dispuesto a todo por recuperar el efectivo que nuestra protagonista ha robado. (Hitchcock, 1960).

En *La naranja Mecánica* (Kubrick, 1971), nuestro protagonista retenido en una comisaría, es interrogado por el agente, que, al agacharse, por el ángulo de cámara que se encuentra contrapicado, pasa a estar en un plano medio corto, que es desde el punto de vista de nuestro protagonista, al final es escupido en la cara en un primer plano. Para terminar esta lista de ejemplo podemos tomar en cuenta a *Breaking Bad*, (T1, E1), una serie televisiva, donde nos muestra en un estado de tensión al personaje que recurre a una grabadora para dejar su último testimonio, el cambio entre lo que vemos y lo que nos muestra la videocámara se realiza de un plano medio a un primer plano. (Gilligan, 2008). En estos casos, y de seguro muchos más, el plano medio corto ha servido como un “túnel” cuyo final desemboca en un primer plano, en un rostro con un estado de carga mental elevado, aquí es donde comenzamos para lo que Marcel Martin considera en su libro *El lenguaje del cine* (2002) como la invasión al campo de la conciencia. (pág. 46)

Del plano medio al plano medio corto, no existe un salto sustancial para transformarse en un primer plano pues el *Diccionario Técnico Akal de cine* (1997) de Konigsberg plantea al primer plano como aquel “Plano en el que la cámara parece estar muy cerca del sujeto. La cabeza de una persona, un objeto pequeño o un detalle de un objeto llena toda la pantalla.” (Konigsberg, 1997, pág. 439). Si bien el plano medio nos sitúa en un valor neutro en cuanto a la distancia entre sujeto y cámara, en el plano medio corto empezamos con un desprendimiento de contexto para el personaje dentro del encuadre, llegando así al primer plano, un encuadre que carece de entorno, ante esto Deleuze en *La imagen-movimiento estudios de cine I* (1983) menciona:



“... el primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formara parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir, lo eleva al estado de Entidad.” (Deleuze, 1983)

Deleuze nombra al plano como *imagen-movimiento*, dentro de su libro *La imagen movimiento. Estudios de cine I*. (1983, pág. 36), aquí destaca tres sub tipos, imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción. La imagen afección es el estudio del rostro y primer plano, a lo que plantea “no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección” (La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1, 1983, pág. 132). Está claro que marca la importancia de la cara humana en el lenguaje cinematográfico, al estar dentro de un encuadre reducido, carece de una libertad de movimiento del cuerpo, por lo que toda esa energía “expresa al aire toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados” (La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1, 1983, pág. 132).

Pero antes, es necesario saber qué quiere decir “expresar”; término etimológicamente compuesto por *ex-* hacia afuera y *pressus* – presionar, es decir, expresar, exprimir, esforzarse para sacar fuera lo que está dentro, sacar lo latente y hacerlo patente, es decir qué ocurre dentro de una persona o de un personaje en su relación con los otros personajes u objetos con los que interactúa. El crítico cultural inglés, Frederic Jameson, en su libro *El posmodernismo o la lógica cultural de capitalismo* (1991), establece una situación expresiva más amplia, donde confronta dos obras de un mismo tema, de autores diferentes, *Zapatos de labriego* (1886), de Van Gogh, y *Zapatos de polvo de diamante* (1980), de Andy Warhol; y declara que la primera, mantiene un sentido “profundo” de la materia prima, que hace obrar o “muestra” el origen de la pintura, siendo los zapatos viejos una “expresión” de la historia, del arduo trabajo del campo y la desgastadora vida del agricultor en la sociedad capitalista; mientras que la segunda, es una pintura plana, vacía, sin profundidad, carente por ello de emociones, una obra hecha y tratada como un producto más del mercantilismo capitalista. Tomando en cuenta esta diferencia, Jameson plantea que la “expresión” implica una división entre la persona y su dolor interior, y mediante catarsis artística, brota como comunicación desesperada. (1991, pág. 32). Podemos decir que la obra de Van Gogh está ligada a una manifestación en contra de una vida dura con la cual se sentía identificado el propio artista, de ahí su necesidad de manifestarlo, de hacerlo patente; mientras que Warhol, al manejarse dentro

de un mundo de la mercancía, lo que puede mostrar es una obra sin sentimientos y tratada como publicidad y vacuidad del arte posmodernos. Para Jameson entonces, “el problema de la expresión está en sí mismo ligado muy estrechamente a la concepción de la subjetividad...” (Jamenson, 1991, pág. 38), son nuestras experiencias y afecciones las que nos llevan a inventar formas y materias para expresarnos.

Entonces, según Deleuze en *La imagen-movimiento Estudios de Cine I* (1983), el rostro expresa lo que el cuerpo no puede, dando como resultado una superficie reflejante o micro movimientos intensivos (1983, pág. 132); es decir que tenemos rostros flexivos y rostros intensivos, cada uno con características que tanto como Griffith o Eisenstein supieron plasmar en sus obras audiovisuales.

Deleuze plantea que un rostro reflejante es: “cuando los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible, pero inmutable y sin devenir, en cierto modo eterno” (La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1, 1983, pág. 134). En *Las dos tormentas* (1920) de Griffith, nuestra protagonista se encuentra con su marido quien le confiesa que todo su matrimonio fue una mentira, en su rostro vemos el asombro al enterarse de aquella verdad. Un año antes, en *Lirios Rotos* (1929) podemos observar a una fémica bajo el cuidado de un personaje llamado Huan, quien poco a poco se enamorará de ella, sin embargo, en una de las escenas, podemos observar en su rostro expresar confianza y ternura. Griffith fue quien supo dominar el rostro reflejante, siendo su herramienta predilecta, el rostro femenino.



Figura 5. *Lirios Rotos* (1919) de D. W. Griffith

Fuente. Fotograma tomado de la película *Lirios Rotos* (1919)

Estar frente a un rostro intensivo para Gilles es cuando: “los rasgos se escapan del contorno, se ponen a trabajar por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia



un límite o franquea un umbral.” (La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, 1983). Eisenstein es quien destaca al mostrar rostros intensos simultáneos en *El acorazado Potemkin* (1925), donde varios marineros presencian el fusilamiento de sus compañeros, observamos rostros que apuntan con armas, nuestro personaje en un primer plano, a su superior quien da la orden de disparar; en un montaje de primeros planos, los marineros enfurecidos deciden revelarse y crear caos. Para Deleuze esto es pasar de una cualidad a otra, de miedo y sumisión a ira y rebeldía. (pág. 134) En *Octubre* (1927) Eisenstein nos muestran rostros en tinieblas, sombras que dominan el rostro, invitándonos a buscar los rasgos faltantes que por su cuenta ya expresan la ira y la amenaza.

Cada director puede hacer uso tanto del rostro intensivo como el reflejante, sin embargo, Deleuze en *La imagen-movimiento Estudios de Cine I* (1983) manifiesta que es imprescindible tener en cuenta el recurso del expresionismo y la abstracción lírica. Gilles plantea que: “el expresionismo es, esencialmente, el juego intensivo de la luz con lo opaco, con las tinieblas” (1983, pág. 197). El juego de la luz con la sombra, los decorados, el alto contraste, son aspectos influenciados del expresionismo alemán, y quizá su mayor exponente sea *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), en donde podemos observar un rostro cuyos rasgos faciales fuertes, y una mirada penetrante manifiesta cierta incomodidad en los espectadores de la feria.

Eisenstein y su manejo de la luz en los rostros de *Octubre* (1927) supo mantenerse en la línea del expresionismo en sus obras filmicas afirmando lo planteado en *Escenografía Cinematográfica* (2011):

“El expresionismo fue evolucionando con el transcurso del tiempo y las telas pintadas de *El gabinete del doctor Caligari* fueron sustituidas por decorados sólidos, al tiempo que la iluminación realizaba para esta estética un aporte cada vez más audaz y expresivo” (Gentle, Díaz, & Ferrari, pág. 71)

El uso de una iluminación que contraste fuertemente con una sombra, ocasiona que el entorno se mezcle con los rasgos, haciendo del rostro la única evidencia orgánica y causando lo que Deleuze planteaba como “entidad”. La abstracción lírica es todo lo opuesto, no se trata de lo opaco o lo negro, la luz ahora prevalece en el cuadro. Deleuze expone que “la luz ya no tiene que vérselas con las tinieblas, sino con lo transparente, lo translucido o lo blanco” (La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1, 1983, pág. 138). Los rostros de Griffith no tenían en sus rasgos sombras fuertes, de igual manera, los



rostros de Sternberg en su obra *Capricho Imperial* (1934), los observamos carentes de sombras fuertes pero con un mejor sustento expresivo, por ejemplo, a nuestra protagonista al momento de contraer matrimonio la observamos entre velos blancos y la luz de una vela, cuando el rostro de su futuro marido es privado de sus ojos con una sombra, haciendo alusión a su ingenuidad ante su matrimonio; sin embargo, también usaba los contrastes de luz; en *Los Muelles de Nueva York* (1928) observamos el entorno con una cortina de humo blanca, con sombras que son causadas por la misma o los rostros de los obreros en la fábrica.

Griffith, Eisenstein, Sternberg y Hitchcock, provienen de diferentes escuelas influenciados por diferentes movimientos artísticos. La ternura o delicadeza de los rostros, la ira u odio de una tripulación, el romanticismo de un matrimonio no deseado o el suspenso de un asesino en serie, cada director buscó la manera de hacer patente lo latente en los rostros de sus personajes. Dentro de la diégesis ya no es lo que expresa el director sino el personaje, nosotros como realizadores tenemos todo un lenguaje cinematográfico, mientras que, el actor y su personaje tienen el encuadre otorgado y mientras más pequeño sea este, mayor será la tensión mental en él. (El Lenguaje del Cine, 2002, pág. 46)

La importancia del primer plano radica en que el máximo punto de expresión es el rostro y trabajar con esta “herramienta” es trabajar con lo más preciado que tiene el ser humano, como propone Aumont en su libro *El rostro en el cine* (1992): “Es evidente que el retrato es el acto más importante que se pueda concebir respecto al rostro, ya que implica la unidad de ese rostro en su verdad, o al menos con vistas a su verdad, debiendo ser esa unidad contradictoria y tener en cuenta las laminaciones del rostro” (pág. 27), además de que un rostro posee cualidades comunicativas, intersubjetivas, expresivas, lingüísticas, ideal para un lenguaje audiovisual.

El último objeto de nuestro estudio perteneciente a los planos cerrados es el primerísimo primer plano o *PPP*, llamado también plano detalle, que Ira Konigsberg lo define como:

“Plano muy cercano al sujeto, de manera que sólo se muestra una pequeña porción o detalle, o la totalidad de un pequeño objeto. Un plano de este tipo de un actor mostraría sólo parte de la cara, como los ojos o la boca.” (Diccionario Técnico Akal de Cine, 1997, pág. 440)



El primerísimo primer plano consta de un encuadre más reducido, donde puede estar una parte del rostro o de un objeto. Eisenstein en *El acorazado Potemkin* (1925) presenta una situación donde los tripulantes de la nave están reclamando por la carne putrefacta que van a comer, en un intento de acercamiento, nos muestra una mano sosteniendo un monóculo, que examina una carne en mal estado, y llena de gusanos. Este plano destaca al ser visto, puesto que se espera ver objetos en un primerísimo primer plano, en este caso los gusanos, pero obtenemos a un objeto que interrumpe el conjunto de lo que llegaría a ser un primerísimo primer plano, la mano, tambaleándose por expresar la acción de investigar al animal putrefacto.

Años después, Hitchcock, en la escena emblema de la película *Psicosis* (1960) nos muestra el asesinato de nuestra protagonista en la tina del baño, a través del montaje entre primeros y primerísimos primeros planos, del rostro y cuerpo de la víctima, la asesina en contra luz, y del cuchillo. Esta escena es un claro ejemplo para Deleuze quien afirma que: “hay afectos de cosas. Lo afilado, lo cortante o más bien lo transparente del cuchillo... Se llama icono al conjunto de lo expresado y de expresión, del afecto y del rostro” (La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, 1983, págs. 144-143). En el primer caso Eisenstein pretendía expresar el sarcasmo del doctor al examinar la carne para luego mentir descaradamente que está en buen estado, por otro lado, Hitchcock buscaba expresar el asesinato cruel por parte de un enfermo con problemas de personalidad, escondiéndolo tras la sombra, con énfasis en el arma homicida.

El plano detalle es el último de los planos cerrados, desde que iniciamos con el plano medio corto, empezamos a observar un desprendimiento de contexto del objeto en cuestión, pasando por el rostro, presenciando una intimidad con el personaje, invadiendo su sique y terminando en una parte del rostro o un objeto. Este conjunto de encuadres Deleuze lo bautiza como imagen-afección y menciona que: “No había porque distinguir entre el primerísimo primer plano, el primer plano, el plano corto o incluso americano, puesto que el primer plano se define no por sus dimensiones relativas sino por su dimensión absoluta o su función, que es expresar el afecto como entidad.” (La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, 1983, pág. 154)

Por otra parte, según Baláz: “Los planos detalle proporciona un recorte. Muestran únicamente el entorno inmediato del actor, y al achicar el encuadre permiten que la persona pueda iluminarlo con su irradiación anterior, por llamarla de algún modo.”



(Baláz, 2013, pág. 77). Deleuze y Baláz coinciden en que el plano detalle o plano cerrado, desprende al objeto y presenta, de cierta manera, una importancia dentro de la trama en relación con las personas, ya que son los únicos que mueven la historia y mantienen una relación con el objeto/icono en pantalla.

Sin embargo, Baláz plantea otra teoría donde el director es quién decide mostrar mediante planos cerrados o primero planos, las partes más importantes de una película, ya que compara a los planos cerrados como los granos de un desierto mucho más grande llamado filme;

“Con una serie de primeros planos y planos secundarios de detalle, nos mostrara por separado los granos de arena que componen este desierto, para que la hormigueante vida interior de sus átomos siga presente a la vista del gran plano general. En esos primeros planos sentimos la calurosa materia espiritual de la que están compuestas las grandes masas.” (El Hombre visible o la cultura del cine, pág. 64)

Baláz no niega que un filme necesite de otros planos, aparte de los planos cerrados, para que pueda llegar a expresar lo que le director busca, sin embargo, recalca su importancia dentro del relato cinematográfico, pues un desierto, a la final está compuesto por granos de arena, en este caso, es el recurso más expresivo dentro de la obra audiovisual.

I.C.- Guion técnico y *storyboard*

Tras estudiar los elementos de la imagen-afección, sus características y usos por parte de varios directores, queda en el departamento de fotografía manejar todos los elementos que pertenecen al lenguaje cinematográfico. Para ello, el libro *Diccionario Técnico Akal de Cine* (1997) define al guion técnico como:

“Última versión de un guion cinematográfico, empleada por el director durante el rodaje. El guion técnico, que incluye tantas indicaciones de cámara como de diálogo y acción, se desglosa en escenas individuales, numerando los planos en orden consecutivo. El guion técnico da lugar, a su vez, al orden diario de rodaje, que determina los planos y escenas que van a filmarse cada día y el orden en el que se rodarán.” (Konigsberg, pág. 252)

La definición por *Ira* es muy específica, en este documento estará presente todas las características de los planos y lo que sucede tanto dentro como fuera de ellos. Como

precursor de este documento se necesita el guion literario de la obra, para posteriormente desglosar escena por escena y decidir los planos que necesitamos para contar la historia; donde cada director destacará por su forma de elaborar el guion técnico. (Pérez, 2020)

A continuación, un ejemplo de guion técnico elaborado por el autor Luis Francisco en su web *Aprendercine.com*:

SECUENCIA A	PLANO	DESCRIPCIÓN	ÁNGULO	ÓPTICA	SONIDO	Duración Plano	Duración total
1	1	Plano General de la habitación. Carlos se levanta de la cama y se acerca hasta la ventana. Abre las cortinas y la luz inunda la habitación	Contrapicado	18mm	Música y sonido directo	8"	8"
1	2	Primer plano de Carlos con cara de dormido, aún somnoliento. Mira a su alrededor, y sale de plano por la izquierda.	Normal	50mm	Música y sonido directo	4"	12"

Figura 6. Guion técnico de Luis de aprendercine.com

Fuente. Fotograma tomado del sitio web *Aprendercine.com*

Como podemos observar en este guion técnico incluimos aspectos como, secuencia, plano, descripción de lo que ocurre dentro del plano, su ángulo, la óptica que vamos a usar para registrar la imagen-movimiento, también se incluyen aspectos como sonido, la duración de cada uno de ellos y la duración total del filme. El correcto uso del lenguaje cinematográfico queda evidenciado en este documento, del cual, el director hará uso al momento del rodaje, para ello es imperativo la comunicación y trabajo de los demás departamentos.

Otro autor que profundiza sobre el tema es Deleuze, afirmando: “El guion técnico es la determinación del plano, y el plano, la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto” (La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, 1983, pág. 36) Recordemos si establecemos un conjunto, en este caso una escena, en el guion técnico se representaría el movimiento mediante los planos a elegir, estos a la vez mostrarán elementos o subconjuntos que

llevarán la imagen a convertirse en cualquiera de las tres propuestas por Deleuze: imagen-percepción, afección o acción.

Otro ejemplo es el que nos presenta Benítez, Rodríguez y Utray, sobre la elaboración de un guion técnico para su proyecto audiovisual.

SEC 01		Fachada casa Felipe	EXT-INT/DÍA
Nº	TIPO	VÍDEO	AUDIO
1.01	VUELO grúa acercamiento en PG	El sol está alto. Una paloma picotea tranquilamente por el alféizar de una ventana; a través de ella, con un estor desvencijado que no se cierra, puede verse a FELIPE durmiendo boca arriba, con antifaz y tapado hasta el cuello. En la mesilla, un radio-despertador electrónico grande se ilumina: las 12:38.	Gorjeo de palomas; ruido de ciudad a mediodía. Suena suavemente el despertador: es un programa infantil.
1.02	TRAV cámara en mano, subjetivo	Acercamiento desde la escalera de incendios, por encima del alféizar; la paloma sale volando; la presencia se asoma a la ventana sigilosamente, justo para ver cómo FELIPE se despierta de un salto.	Un crujido de la escalera de incendios asusta a la paloma, que sale volando con alboroto. El despertador va sonando más fuerte.

Figura 7. Guion técnico realizado por Benítez, Rodríguez y Utray

Fuente. Fotograma tomado de la tesis *Guion técnico y planificación de la realización* (2015)

Por otra parte, Tapia nos presenta un guion técnico para su tesis: *El plano general como principal elemento narrativo cinematográfico* (2015)

CUADRO	AspectRatio = 2:1	ACCIÓN / DIALOGO
ESC. 1		Ext. Día (Paneo 360° Izq. A der.) 1a. (Contrapicado) Cámara enfoca el río.
BLANCO		(Paneo Sonoro): 1a. Río.
P.G. (paneo 360)		
ESC. 1		Ext. Día 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.
BLANCO		1b. Pasos de Jacinto, él deja los leños en el pilo.
P.G. (paneo 360)		
ESC. 1		Ext. Día 1c. Cámara enfoca las montañas y el paisaje (mientras va paneando a la derecha).
BLANCO		1c. Naturaleza
P.G. (paneo 360)		

Figura 8. Guion técnico elaborado por José Tapia

Fuente. Fotograma tomado de la tesis *El plano general como principal elemento narrativo cinematográfico*. (2015)

La elaboración de un guion técnico según el trabajo de Benítez, Rodríguez y Utray se fundamenta en:

“pensar la película y trabajar con anterioridad al rodaje y al montaje todos los elementos expresivos y recursos creativos que ofrece el lenguaje y las convenciones audiovisuales... es un recurso expresivo que tiene un peso importantísimo en la estética del producto audiovisual creado” (Benítez, Rodríguez Ortega, & Utray, 2013)

Cada formato de guion técnico difiere de las necesidades del proyecto, por lo que su elaboración dependerá de que tanto desean comunicar al equipo de trabajo. El guion técnico reúne las características más importantes previa a la concepción de un plano cinematográfico en una obra audiovisual, sin embargo, como en el ejemplo de Tapia, puede verse apoyado visualmente. El *Storyboard* es un documento gráfico que según *El Diccionario Akal de Cine* (1997) lo define como:

“Serie de viñetas que representan los planos individuales que deben filmarse en el rodaje de la película. Los planos individuales están organizados en el orden normal de la acción y constituyen el croquis visual de todo el filme. Frecuentemente, en el storyboard consta además el diálogo, los efectos de sonido, la música y los movimientos de cámara. Las viñetas pueden colgarse en orden en un tablero o reunirse en forma de guion. (Konigsberg, 1997, pág. 523)

Los *storyboards* resultan esenciales en la planificación de obras de animación, puesto que, al no ser entornos reales, se debe cuidar más la verosimilitud de la obra; se emplean frecuentemente en la preproducción de largometrajes de acción real para permitir que el director y el DOP preparen y ejecuten diversos emplazamientos y movimientos de cámara. Diego en su tesis *Storyboard: herramienta útil para una serie televisiva* plantea también que: “En ocasiones, los productores, equipo técnico, auspiciantes o clientes tienen dificultad para entender el guion literario, ante esta problemática, el storyboard puede lograr una aproximación más real a lo que se quiere contar” (2016, pág. 16)

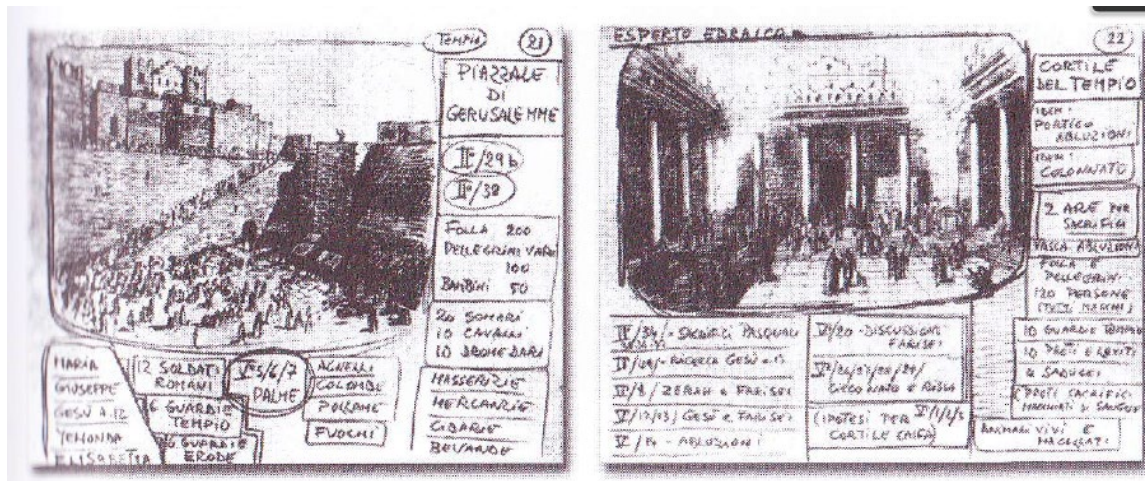


Figura 9. Storyboard de Jesús de Nazareth (1977), de Franco Zeffirelli.

Fuente. Fotograma tomado del libro *Escenografía Cinematográfica* (2011)

Otros autores que profundizan más en el *storyboard* son Gentile, Díaz y Ferrari en su obra *Escenografía cinematográfica*, donde plantean que el *storyboard* son: “desgloses en imágenes del guion técnico definitivo. En suma, fueron concebidos para solucionar problemáticas narrativas o técnicas que resulten muy complejas de definir” (2011, pág. 233). Ellos exponen un orden para la concepción de estos documentos, en un principio establecer por escrito los planos a rodarse, partiendo de un guion literario, para luego ser apoyado por elementos visuales, ya que, si vamos a realizar una obra audiovisual, ayuda a comunicar a cada departamento la línea artística del director.

Como hemos visto hasta aquí, varios autores han trabajado sobre los conceptos de plano cinematográfico, los planos cerrados, la imagen – aficción, guion técnico y *storyboard*. Este capítulo trata de analizar tres referentes cinematográficos que ahonden en el empleo y manejo de los planos cerrados, tanto en su dimensión expresiva como narrativa; en este sentido, siguiendo a (Deleuze, 1983), (Konigsberg, 1997), (Martin, 2002), definiremos que los planos cerrados son aquellos que centran la atención y desprenden del contexto a un personaje u objeto específico, siendo en este caso el rostro el “objeto” más expresivo dentro del primer plano, a esto, sumarle que el guion técnico es una evolución del guion literario, donde plantearemos todos los puntos que consideremos importantes para la realización de la obra, y el *storyboard* que es el apoyo visual de los planos planteados en el guion técnico, el cual facilitará la comunicación visual con el equipo o cliente.



Capítulo II

La imagen afección en los referentes cinematográficos.

Para el desarrollo de esta unidad, tendremos como objeto de estudio dos películas que fueron tomadas como referencias por el director del cortometraje “La Bala”, *Los Olvidados* (1950) del director Luis Buñuel, *Ratas, Ratonés y Rateros*, (1999) del director Sebastián Cordero como referente ecuatoriano, y por último una obra que se considera valiosa en imagen-afección, *La pasión de Juana de Arco*. (1928) del director Carl Theodor Dreyer, que fue planteada por parte del departamento de fotografía. Dos de estas obras fueron especialmente tomadas en cuenta por su género y desarrollo de personaje, sin embargo, el análisis se centrará en el ámbito fotográfico, y la manera en la que aporta a la narrativa, es decir, su uso del lenguaje cinematográfico, con mayor interés en los planos cerrados y su valor en la imagen-afección.

Aumont y Michel, en su obra *Análisis del Filme* (1998) plantean: “...en lo que se refiere a la imagen y al sonido, no existe en absoluto ningún tipo de método universal de análisis, ni para una ni para otro.” (Aumon & Michel, 1998, pág. 167). El analizar un filme cinematográfico abarca varias aristas a considerar, sin embargo, los films analizados a continuación responden al tema de interés sobre el uso de los planos cerrados, como herramienta expresiva y dramática dentro de las narrativas planteadas por el director. Se ha de tomar en cuenta, además de los encuadres de la imagen-movimiento, los sucesos que acontecen en cada una de las películas y como abordan la situación el director y el DOP. Además del tema planteado, es preciso aclarar que las obras son referentes no solo en el tema a tratar, sino también al momento de elaborar una propuesta artística.

II.A: *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel.

II.A.1: Sinopsis

La pobreza, el crimen y el desamparo crean el contexto perfecto para retratar la historia de Pedro, un adolescente rechazado y maltratado constantemente por su madre; esta situación lo impulsa a unirse a una pandilla de la que El Jaivo es el jefe. Un día Pedro atestigua el asesinato de Julián por parte de El Jaivo como un acto de venganza por haberlo denunciado a la Policía. Pedro decide alejarse y se intenta reivindicar en este entorno hostil. A pesar de tratar de ser un miembro útil de la sociedad “El Jaivo” y su mal



proceder, lo llevan a pagar las consecuencias de una amistad interesada, en una riña “El Jaivo” asesina a Pedro, por haberlo denunciado de la muerte de Julián, y en el intento de huir es ejecutado por la policía, en un final, donde la madre busca por la ciudad el cuerpo de su hijo cuyo destino final es el basurero municipal.

II.B.2: Imagen-Afección: el uso de los planos cerrados en la narrativa.

Esta obra cinematográfica, es una efigie histórica de México estrenada en 1950; con una historia que plantea una realidad social que, hasta el día de hoy, setenta años más tarde, se puede observar en algunos escenarios de Latinoamérica y el mundo. Buñuel toma el neorrealismo italiano como referencia para la realización de este filme, con este pretende evidenciar el contexto social donde los ámbitos económicos, sociales y familiares, son los ejes causantes del desarrollo de la trama.

Gabriel Figueroa, quien se desempeña como director de fotografía en esta obra, supo mantenerse dentro de la línea artística que manejaba Buñuel y plantea escenarios donde la búsqueda de una estética agradable queda anulada por el mismo tratamiento que brinda el guion literario. Desde el inicio de la obra, una introducción de los personajes y su grupo o banda que han llegado a formar, es presentada con una serie de planos, mostrándonos el primer rostro de la obra, no el de uno de nuestros protagonistas, sino de uno de los integrantes de la banda, quien se encuentra imitando el bramido proveniente de un toro, sin embargo, no es capaz de lograr la transformación que propone Deleuze del movimiento de translación a un movimiento de expresión. Nuestro personaje es introducido como un maleante recién escapado de la correccional de menores, su caminar, la cámara que lo acompaña, centrándolo en el encuadre, nos presenta un personaje despreocupado donde cree tener el control de todo, confiado; esto se le es arrebatado con un plano medio corto, donde sus rasgos faciales nos invitan a reflejarnos en la pantalla, pues deja patentado el terror y vulnerabilidad ante la ley y el orden.



Figura 10, El Javio al ver a los policías

Fuente. Fotograma tomado de la película *Los olvidados* (1950)

Más adelante, con nuestro protagonista liderando la pandilla, se nos invita a pensar en una imagen-afección derivada de la escuela de Eisenstein, donde una serie de rostros en un montaje rítmico, dejan sentada la admiración de los menores por el líder recién prófugo de la ley, el cual se encuentra respondiendo a las preguntas de toda la banda con seguridad. El Jaivo guía la pandilla al mercado para robar a un ciego vagabundo, el conjunto encuadrado con un plano medio corto, nos invita a pensar en el ladrón que se encuentra atrás listo para cortar el bolso, y no en una imagen afección como tal, puesto que el punto de vista gira en torno al robo; que luego recaerá en un plano medio corto del ciego, pidiendo clemencia, este plano deja por sentado lo indefenso del personaje además de desprenderse de su contexto al acercarse a cámara, yendo de un plano americano hasta terminar en un plano medio corto.



Figura 11. El ciego pedir clemencia acercándose a cámara

Fuente. Fotograma tomado de la película *Los olvidados* (1950)

Buñuel nos presentará otra escena donde el ciego reta al “ojitos”, que en una rabieta está a punto de pegarle con una piedra enorme. Cuando se arrepiente y la deja caer, el ciego pregunta que fue lo que se cayó, y “ojitos” miente, Buñuel nos muestra el primer plano de las manos del vagabundo que cortan con rapidez una papa, expresando el nacimiento de la ira y desconfianza. Buñuel pudo incluir el rostro del ciego, sin embargo, le resulto más útil y expresivo mostrarnos lo que para Deleuze representa un “icono”.



Figura 12. El ciego pela papas furioso

Fuente. Fotograma tomado de la película *Los olvidados* (1950)

El plano medio corto de Pedro cuando mira a su mamá asesinar a la gallina, nos invita a pensar en el momento que le tocó ser testigo del asesinato de Julián por parte de Jaivo, el sonido de su voz en primer plano junto a los golpes de fondo, las sombras en su rostro que resaltan los rasgos que se agrandan al ver el acto de violencia por parte de su madre, todo estos recursos son usados para dejar por sentado el estado psicológico actual

y una evolución del personaje, apoyando la diégesis, teniendo similitud con los movimientos que expone Deluze.

El plano final donde el rostro pasa a ser expresivo, las sombras se llevan los rasgos de un rostro que agoniza, es desprendido de su cuerpo, ya no pertenece a El Jaivo. En este ejemplo se usa las sobre impresiones que nos menciona Siety en su libro *El plano: En el origen del cine* (2004), donde lo clasifica como una imagen-afección expresionista, que hace uso del espacio compuesto en el plano, todo esto expresando los últimos momentos de una vida llena de malas influencias.



Figura 13. El Jaivo en su lecho de muerte

Fuente. Fotograma tomado de la película *Los olvidados* (1950)

Buñuel maneja los planos medio y medios cortos, como lo plantea Viñamata en su tesis *La obra mexicana de Luis Buñuel. Análisis de Los Olvidados (1950): su influencia en el arte cinematográfico y recepción crítica*: “En numerosas escenas, vemos a Pedro y “El Jaivo” de la cabeza a la cintura, de esta manera con un plano medio se puede dar mucha importancia a la relación entre los dos protagonistas” (Viñamata, 2018, pág. 270). La importancia está dada por la complicidad de los dos en el asesinato de su amigo. Esta obra de Buñuel no busca mostrar imágenes “de postal”, en cambio nos muestra un México real, donde su gente y su forma de vida son los ejes centrales.



II.B- *Ratas, ratones y rateros* (1999), de Sebastián Cordero.

II.B.1.- Sinopsis

Salvador es un joven rebelde con problemas de conducta, quien se ha unido a una pandilla del barrio, juntos cometen pequeños hurtos con los que obtiene algunos placeres en medio de un entorno económico muy austero. Con la llegada de su primo Ángel, quien es perseguido por la policía, guiará a su primo Salvador en sus fechorías. Los cazadores de Ángel allanarán la casa de Salvador, dejando a su padre en el hospital para posteriormente morir. Ángel en su último intento por conseguir dinero, involucra a los amigos de Salvador, uno de ellos resulta herido de bala y es abandonado por Ángel, quien se queda con todo el botín conseguido.

II.B.2.- Imagen-Afección: el uso de los planos cerrados en la narrativa.

Este film es tomado como referencia por el director del medimetro *La Bala*. Existen similitudes en torno a personajes desde la perspectiva social y económica, tales como el hecho de dedicarse al robo como un modo de mejorar sus condiciones de vida. *Ratas, ratones y rateros* evidencia otros temas sociales en el país como: las relaciones entre personas de distintos *status*, así como de diferentes regiones, acentos o forma de hablar.

Al ser una obra mucho más contemporánea en comparación a *Juana de Arco* (1928), Cordero y su DOP, Matthew Jensen, deciden mantener un lenguaje cinematográfico amplio antes que solo enfocarse en los planos cerrados, pues el uso de planos abiertos está presente para dar a conocer el contexto latinoamericano, para muestra, la primera escena a desarrollarse es en un cementerio, muy diferente al estilo Hollywoodense. Sin embargo, son rescatables los “planos fluyentes” que Dreyer mantenía en su película *Juana de Arco*. (Deleuze, 1983). La manera en la que desde un primer plano culminamos en un plano medio, mediante un *dolly out*. El director presenta a nuestro personaje Ángel, mostrando un rostro cuya intimidad ha quedado anulada por nuestra presencia, mediante su despertar. Después, el alejarnos nos indica que el personaje necesita su distancia, manifestado por un rostro envuelto en sombras, casi una silueta, donde lo único que sale a la luz, son sus ojos caídos por el consumo de psicoactivos. Desde un inicio, Cordero deja planteado todo un contexto de nuestro personaje, tras haber

peleado con Salvador, Ángel lo apuntará con un arma, un primer plano amenazante que se ablandará a medida que la cámara se aleja y muestra la silueta de Salvador.



Figura 14. Ángel apunta a su primo salvador

Fuente. Fotograma tomado de la película. *Ratas, Ratones y Rateros* (1999)

En varias ocasiones, tenemos un plano medio corto de la abuela de Salvador, un personaje que carece de la capacidad de comunicarse tras haber sufrido alguna enfermedad, posee una movilidad casi nula en el rostro, por lo que su función expresiva en el film, es actuar como el hilo que une a los dos personajes principales, su omnisciencia recoge aquellas malas noticias de Salvador o el hecho de que es olvidada en su propia casa, para al final con un solo movimiento de cerrar los ojos exprese la pérdida de su hijo, el mayor y único movimiento que realizará el personaje lo realiza con su rostro.



Figura 15. Rostro de la abuela de Salvador y Ángel

Fuente. Fotograma tomado de la película. *Ratas, Ratones y Rateros* (1999)

El rostro final de nuestro personaje nos invita a saber más de él, su siguiente movimiento, su siguiente parada, un rostro que, entre la penumbra, decidido, abandona a



su compañero mal herido. El montaje de esta escena está dirigido para dejar por sentado lo traicionero que puede llegar a ser nuestro personaje, lo oscuro de su ser que poco a poco desaparece entre la oscuridad.

II.C.- *Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer

II.C.1.- Sinopsis

Este film narra el juicio de Juana de Arco, previa a su ejecución. Juana al creer ser la hija de Dios, es engañada por uno de los sacerdotes franceses, leyéndole una carta a Juana que es analfabeta, le cuenta que el rey está en camino a salvarla, aun así, mantiene sus creencias, es llevada a una cámara de tortura, donde al ver los instrumentos de la habitación se desmaya. Al despertar es amenazada con la hoguera, en aquel momento se quiebra y deja guiar su mano por uno de los sacerdotes, mientras es rapada y condenada a cadena perpetua, se da cuenta que ha sido desleal con Dios, confesando haber mentado, causándole la muerte en la hoguera.

II.C.2.- Imagen-Afección: el uso de los planos cerrados en la narrativa.

Esta gran obra del director y en este caso guionista, Carl Theodor Dreyer, es una película estrenada en 1928, protagonizada por Maria Falconetti, perteneciente al cine silente, nos narra los momentos previos a la muerte de Juana de Arco. Dreyer desde un inicio mantiene un concepto definido para este film, el uso del primer plano como el recurso más importante.

El hacer uso del lenguaje cinematográfico enfocado al uso de planos cerrados, hace de esta película más imagen-afectiva, llena de rostros, primeros planos de todos los personajes, rostros que manifiestan el enfado, el dolor y la mentira. Desde que el director nos cuenta que esta historia tiene una base escrita real en la ciudad de París, se nos muestra en primer plano, un libro que nos adentrará en la historia. Dreyer comienza su obra con un primer plano, dejando claro lo que quería para esta obra. Deleuze manifiesta:

“En el film afectivo por excelencia, *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer, hay todo un estado de cosas histórico que subsiste, roles sociales y caracteres individuales o colectivos, conexiones reales entre ellos, Juana, el obispo, el inglés, los jueces, el reino, el pueblo; en suma, le proceso.” (La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, 1983, pág. 156)

El desarrollo que presenta Dreyer al comenzar esta narrativa se realiza a través de planos generales, situándonos en una corte donde se llevará a cabo el juicio de Juana de Arco, el siguiente plano se realiza con un *dolly in* que nos presenta a quien presidirá el juicio, nos invita a conocer a los personajes, puesto que el primer rostro e imagen-afección- que veremos será el de Juana de Arco.

Dreyer mantiene un lenguaje visual en donde la cámara en su mayoría estará sobre ella, en ángulo picado, sobre lo que *Ira* en su obra *Diccionario técnico Akal de cine* (1997) manifiesta: “el plano picado, que capta a los personajes desde arriba, menguándolos y dándoles un aire de vulnerabilidad” (Konigsberg, 1997, pág. 416) El director deja claro que Juana es la única mujer, rodeada de hombres e indefensa. Mientras que los oficiales, o los mismos sacerdotes, son encuadrados de manera opuesta, contrapicado.



Figura 16. Juana de Arco en un ángulo picado en su juicio.

Fuente. Fotograma tomado de la película. *La pasión de Juana de Arco* (1928)

Mediante un movimiento de cámara *traveling* de Dreyer, tenemos una secuencia de varios rostros cuyo punto de atención es Juana, incluso mediante un ritmo de montaje derivado de Eisenstein, pero con el rostro reflexivo de Maria Falconetti, cuya actuación transmite todos los movimientos que al cuerpo se le han negado estar dentro del encuadre. La cámara registra siempre en primer plano, aquellos micro movimientos de una placa receptiva inmóvil. (La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, 1983, pág. 132)

El rostro que nos presenta Dreyer mediante Falconetti es un rostro reflexivo, cuya cualidad nos invita invadir su sique y reconocer el pensamiento que recorre en su interior. Además de manejar magistralmente el primer plano, va más allá, corta el rostro para presentarnos primerísimos primeros planos de una boca enfurecida que escupe al rostro de Juana, despreciándola, humillándola; esta boca deja expresado la ira y la fuerza de la palabra; más adelante, un cráneo salido de la tierra, lleno de gusanos, vacío, un plano detalle que lejos de la imagen-afección, solo actuaría como un *insert*; que *Konigsberg* lo plantea como: “Plano de un objeto, que, o bien forma parte de una escena, o bien es ajeno pero relevante para ella, que se filma por separado y se inserta posteriormente en la escena durante el montaje.” (Diccionario Técnico Akal de Cine, 1997, pág. 273). Al no poseer ningún rostro orgánico en escena solo podría significar su futuro, la muerte.



Figura 17. Cráneo que ve Juana en su ejecución.

Fuente. Fotograma tomado de la película. *La pasión de Juana de Arco* (1928)

Como hemos visto hasta aquí, Buñuel maneja la imagen afección para presentar los estados psicológicos y emocionales de sus personajes mediante el uso del plano medio, mientras que Cordero lo usa en ocasiones muy precisas con el primer plano, siempre en función de lo que busca expresar el personaje. Dreyer maneja la imagen afección con el rostro reflexivo de Juana, generando el proceso empático con ella desde el inicio de su juicio, además que no descarta el uso de los planos abiertos, pues plantean el contexto de nuestro objeto o personaje. Buñuel hace lo mismo, solo que no busca presentar un México bonito, sino uno “real” a la época. Los planos cerrados, y consigo la imagen afección,



hacen del rostro el objeto más expresivo al momento de estar encuadrado en un primer plano.



Capítulo III

Justificación y propuesta de guion técnico y elaboración de *storyboard* para el medimetraje “La Bala”

III.A.- Criterios generales obtenidos tras el análisis.

El lenguaje cinematográfico ha expandido la manera en la que cuenta historias; cada director usa a su manera las herramientas que a lo largo de los años se han sumado a este lenguaje audiovisual. Desde las “tomas de vista” generales de los Lumiere que llevó al cine a verlo de manera muy parecida al teatro; el plano cerrado se ha convertido en el recurso con más privilegio que otorga al cine, pues logra expresar tanto como un rostro u objeto lo permita, acercar la cámara nos permite crear una intimidad con el personaje, conocerlo de cerca, invadir su sique, reflejarnos en aquel rostro, nos invita a querer saber que piensa, que ve y sabemos de por sí que es lo que nos quiere comunicar.

Tras el estudio de los tres referentes, dejar por sentado que el uso de la imagen afección está presente para manifestar “algo” en función de lo que se busca expresar, ya sea los estados psicológicos en los medios planos de Buñuel, el sufrimiento en el primer plano en Juana de Arco, o la traición en el rostro de Ángel en *Ratas ratones y rateros* (1999). Buñuel decide mantenerse al margen del primer plano sin embargo hace uso del plano medio en momentos donde un personaje “explota” o expresa un sentimiento o estado psicológico fuerte.

Dreyer mantiene un estado psicológico fuerte durante casi todo el filme en sus personajes, Juana entre lloros con miedo de perder su vida; los sacerdotes, duros, de mente cerrada y muy ortodoxos, incluso el pueblo llega a tener rostros para presentar, todo ellos manifestando la tristeza por la muerte de una santa, tal cual uno de los ciudadanos expresa al final llorando.

Cordero por otra parte relata con su lenguaje cinematográfico el contexto social de los personajes al igual que Buñuel en *Los Olvidados*, pues los personajes gozan de un contexto y estatus similar. Los primeros planos de *Ratas, ratones y rateros*, invitan a conocer más allá de solo un personaje, sino de su entorno social, por lo que el primer plano es usado en pocas ocasiones donde el pensamiento de los personajes, nos alertaban que van a reaccionar de acuerdo a la situación.



En el ejemplo del guion técnico, al ser de un cortometraje, no existen varias secuencias, sin embargo, se tomarán en cuenta las escenas para la numeración de los planos, además que se incluirán el valor de tipo según la distancia entre el sujeto y la cámara. El objetivo de un guion técnico y un *storyboard*, es ayudar a llevar un control de los numerosos planos que se pueden llegar a planificar en una obra audiovisual. Estos documentos son una guía y no instrucciones; durante el rodaje, los planos planteados pueden variar en función de lo que suceda en la producción o por decisión de los miembros a cargo del proyecto, ya sean productores o el mismo director.

III.C.- Guion técnico

La Bala						
#ES C	#PL A	Valor de Plano	Descripción	Ángulo	Óptica	Notas
1	1	Plano detalle	Luz a través de una pequeña ventana	Contrapicado	35mm	
1	2	Plano detalle	Herramientas de carpintería	Picado	50mm	
1	3	Detalle	Una mano sujeta un carro de madera	Normal	50mm	
1	4	Detalle	Ruedas esparcidas por la mesa	Picado	35mm	
1	5	Detalle	Ojos Bruno	Normal	85mm	
1	6	Detalle	Una mano sujeta un carro de madera	Normal	50mm	Transición
2	7	Detalle	Un carro de juguete recorre un barandal	Normal	35mm	
2	8	Plano conjunto	Una mujer luchando contra policías	Normal	24mm	
2	9	Plano medio	Bruno se da cuenta q es su madre	Normal	35mm	
2	10	Primer Plano	Su madre mira a Bruno	Normal	50mm	
2	11	Primer plano	Bruno mira a su madre y grita	Normal	50mm	
2	12	Primer plano	El carro en el suelo y entra la bota	Normal	35mm	
3	13	Plano detalle	Bruno observando el carro de juguete.	Normal	35mm	dolly Out



3	14	Plano detalle	Carro de madera, es interrumpido por el guardia	Normal		
3	15	Plano medio	El guardia mira el carro	Normal	35mm	
3	16	Detalle	El carro alzado en la mano del policía	Normal	35mm	Enfoque selectivo, carro - presos (lugar)
3	17	Primer plano	Bruno se abalanza, pero otros reos los detienen	Normal	50mm	contra plano, Bruno sale de cuadro
3	18	Primer plano	El guardia lanza y diálogo	Normal	50mm	Contra plano
3	19	Plano detalle	Mano bruno recogiendo el carro	Normal	50mm	
3	20	Primer plano	Bruno Mirada al guardia	Normal	50mm	
3	21	Plano Medio	Guardia mira a Bruno	Normal	50mm	
3	22	Plano Medio	Bruno sale del lugar	Normal	35mm	
4	23	Plano General	Bruno acostado	Normal	24mm	
4	24	Primer plano	Bruno mira la foto	Normal	50mm	
4	25	Detalle	Foto que mira Bruno	Normal	35mm	
4	26	Primer plano	Bruno cierra los ojos	Normal	50mm	
5	27	Plano general	Bruno vende periódicos	normal	24mm	
5	28	Plano entero	Bruno se acerca al puesto de empanadas	Normal	24mm	P.O.V puesto empanadas, vemos acercarse a Bruno
5	29	Plano conjunto	Bruno se sienta, unas botas entran en cuadro	Normal	35mm	
5	30	P.O.V	Bruno mira de abajo hacia arriba, Pancho con una empanada y dialogo	Contrapicado	35mm	Punto de vista
5	31	Primer plano	Bruno Dialogo mientras come	Normal	50mm	
5	32	Plano medio	Pancho saca billetes y los cuenta	Normal	50mm	
5	33	Primer Plano	Bruno Asombrado por los billetes	Picado	50mm	



6	34	Plano medio corto	Bruno mirándose en el espejo	Normal	35mm	
6	35	Detalle	Manos halando el retrovisor	Normal	50mm	
6	36	Detalle	Manos halando otro retrovisor	Normal	50mm	
6	37	Plano Entero	Bruno desatornilla una antena	Picado	35mm	
6	38	Two Shot	Pancho le da dinero a Bruno	Normal	35mm	
6	39	Plano Detalle	Las manos de Bruno (14) abre un capo	Normal	50mm	
6	40	Plano Americano	Bruno cierra el capo y guarda la batería	Normal	35mm	
7	41	Primer plano	Pancho fuma	Normal	50mm	
7	42	Plano conjunto	Pancho sentado en un escritorio, se toca	Normal	35mm	
7	43	Plano general	Bruno entra	normal	24mm	Bruno entra a cuadro
7	44	Primer plano	Pancho baja el diario y diálogo	Normal	35mm	
7	45	Plano Americano	Diálogo Bruno, se agacha	Normal	35mm	
7	46	Primer Plano	Pancho se acerca para ver mejor	Normal	35mm	
7	47	Plano Americano	Bruno muestra la batería, y salen niños	Normal	35mm	
8	48	Plano medio corto	Bruno camina y mira una cartera	Normal	35mm	Seguimiento, Plano secuencia
8	49	Detalle	Cámara de seguridad	Normal	50mm	dolly in
9	50	Plano entero	Bruno se acerca y toca la puerta	Normal	50mm	Desde la casa de Rosa, termina en plano medio
9	51	Plano general	Bruno espera que abran la puerta	Normal	24mm	
9	52	Plano medio abierto	Rosa abre la puerta y dialogo	Normal	35mm	Escorzo de Bruno
9	53	Plano medio abierto	Bruno entrega la cartera y diálogo	Normal	35mm	Escorzo de Rosa, final Bruno sale de cuadro huyendo



9	54	Plano americano	Bruno trata de huir y es alcanzado por un oficial	Normal	24mm	Cámara en mano
9	55	Primer plano	Bruno en el suelo mientras es esposado	Normal	35mm	
10	56	Plano general	Bruno sale de la correccional	Normal	24mm	Desaparece por un lado de cuadro
11	57	Plano General	Bruno abre la puerta e ingresa a conventillo	Normal	24mm	
11	58	Plano medio abierto	Aparece su tía en cuadro	Normal	35mm	
11	59	Plano entero	Dialogo de Tía	Normal	35mm	
11	60	Plano medio	Dialogo Bruno se va	Normal		Escorzo de Tía, dolly out
11	61	Primer plano	Tía observa cómo se marcha Bruno	Normal	50mm	Fade in
12	62	Plano Americano	Bruno llega a casa de Rosa.	Normal	24mm	Entra en cuadro Bruno
12	63	Plano general	Entra a cuadro Vecina y dialogo	Normal	24mm	
12	64	Plano medio	Rosa caminando con el bebe, lo entrega a la Vecina	Normal	35mm	Seguimiento Frontal
12	65	Two shot	Rosa se acerca a Bruno y dialogo	Normal	35mm	Dolly in
12	66	Detalle	Rosa entrega la foto a Bruno	Normal	50mm	
12	67	Plano medio corto	Bruno mira la foto y dialogo	Normal	35mm	Contra plano
12	68	Plano medio corto	Dialogo Rosa y grita a Bruno	Normal	35mm	Contra plano
12	69	Primer plano	Bruno mira la foto mientras camina	Normal		Fade in
13	70	Plano General	Bruno se acerca de local en local	Normal	35mm	
13	71	Insert	Carro	Normal		
13	72	Primer plano	Bruno mira el carro parqueado y sale de cuadro	Normal	50mm	Fade in
14	73	Plano General	Bruno entra al local y salen niños	Picado	24mm	
14	74	Plano detalle	Bruno asienta los retrovisores	Normal	50mm	



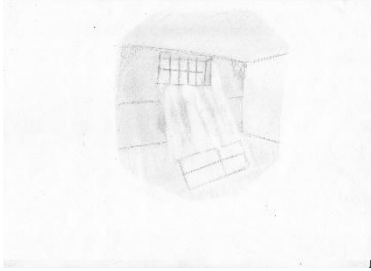
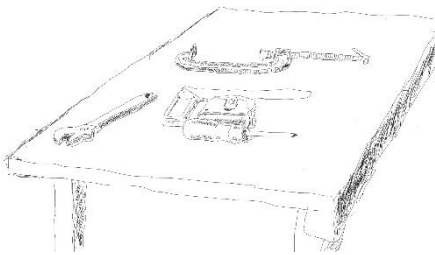
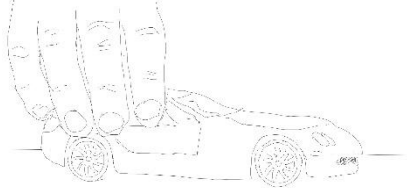
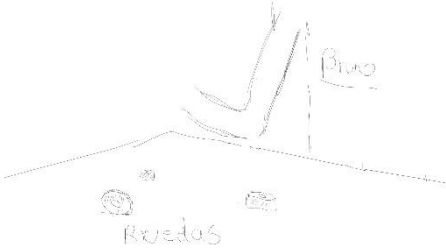
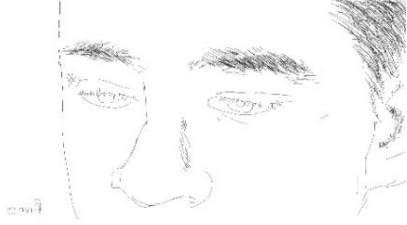
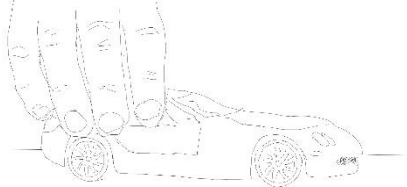

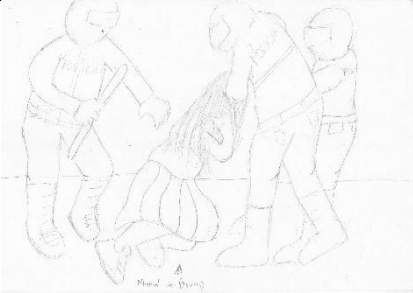

14	75	Plano Medio Abierto	Dialogo Pancho	Normal	35mm	
14	76	Plano Medio	Dialogo Bruno	Normal		
14	77	Plano general	Bruno y Pancho conversan	Normal		Fade in
15	78	Plano detalle	Televisión con la noticia	Normal	35mm	Dolly out
15	79	Plano medio Abierto	Pancho mira la tv	normal	35mm	Dolly in
16	80	Plano detalle	Un puñal es clavado y Bruno toma el carrito	Normal	35mm	Tilt up-revelando personaje. Plano medio
16	81	Plano general	Bruno Sale de la carpintería	Normal	24mm	
17	82	Plano general	Bruno sale de la cárcel	Normal	24mm	
17	83	Plano conjunto	Bruno cae de rodillas	Normal	35mm	
17	84	Primer plano	Bruno grita por su libertad	Normal	50mm	Fade in
18	85	Plano Americano	Bruno llega a casa de Rosa.	Normal	24mm	
18	86	Plano medio corto	Bruno mira el timbre	Normal	35mm	
18	87	Plano detalle	Mano Bruno intentando tocar el timbre	Normal	50mm	
18	88	Plano Medio Abierto	Rosa abre la puerta y Bruno la detiene	Normal	35mm	Escorzo Bruno
18	89	Plano medio abierto	Diálogo Bruno	Normal	35mm	Escorzo Rosa
18	90	Plano medio	Danny aparece	Picado	35mm	Escorzo Bruno
18	91	Primer plano	Bruno mira a Danny, dialogo	Normal	50mm	
18	92	Plano americano	Danny y Bruno hablan.	Normal	35mm	Escorzo Bruno
18	93	Plano Medio Corto	Danny mira el carro y diálogo	Normal	50mm	
18	94	Plano Americano	Rosa empuja Danny a la casa, y cierra la puerta	Normal	35mm	



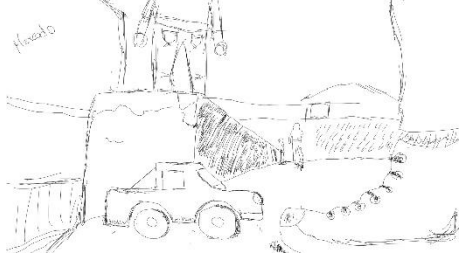
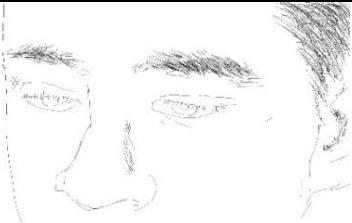
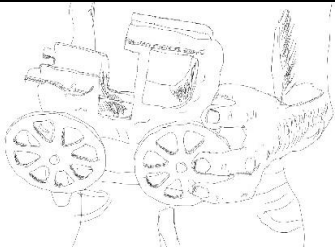
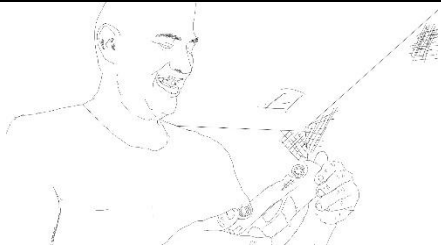
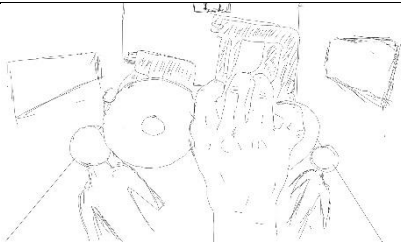


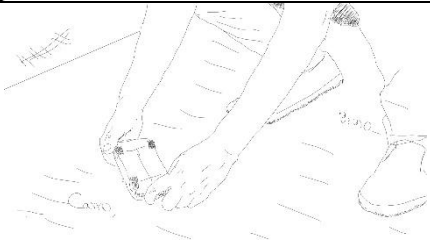

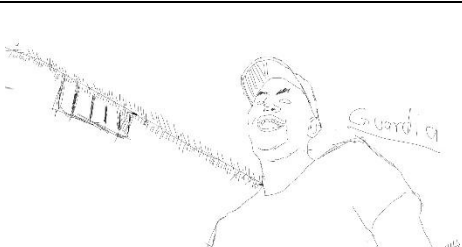


19	95	Plano general	Bruno merodea	Normal	24mm	
19	96	Insert	Fotos	Normal	85mm	
19	97	Plano Medio Abierto	Bruno se acuesta en la cama	Normal	35mm	
19	98	Primer plano	Bruno cierra los ojos	Normal	50mm	
20	99	Plano medio	Bruno conduce	Normal	35mm	
20	100	Plano general	Bruno flotando en el negro vacío	Normal	24mm	
20	101	Primer plano	Danny Gritando	Normal	35mm	Dolly out
21	102	Plano general	Danny entrando al local de Pancho	Normal	24mm	
21	103	Plano medio	Bruno asienta unas plumas	Normal	35mm	Escorzo Pancho
21	104	Plano medio	Pancho Diálogo	Picado	35mm	Escorzo Bruno
21	105	Primer plano	Bruno lleno de ira	Normal	50mm	
21	106	Plano Americano	Bruno sale del local y mira al niño	Normal	35mm	
21	107	Primer plano	Bruno piensa	Normal	50mm	
22	108	Plano general	Bruno entra al mercado	Normal	24mm	
22	109	Plano medio	Bruno camina lentamente	Normal	35mm	
22	110	Plano entero	Rosa vendiendo y Danny jugando	Normal	50mm	
22	111	Plano americano	Pancho entra el mercado	Contrapicado	35mm	
22	112	Primer plano	Bruno mira a Pancho entrar	Normal	50mm	
22	113	Plano entero	Pancho llega a Danny	Normal	50mm	
22	114	Plano americano	Rosa distraída vende	Normal	35mm	
22	115	P.O.V	Dany mira la bota y alza la mirada	Contrapicado	35mm	
23	116	Plano Medio	Bruno camina enojado	Normal	50mm	Seguimiento
23	117	Plano detalle	Bruno agarra el cuchillo	Normal	50mm	
24	118	Primer plano	Danny mira a Bruno y Pancho pelear	Normal	50mm	

24	119	Plano entero	Danny corre, Bruno y Pancho siguen peleando	Normal	50mm	
24	120	Plano detalle	Carro salpica sangre	Normal	50mm	


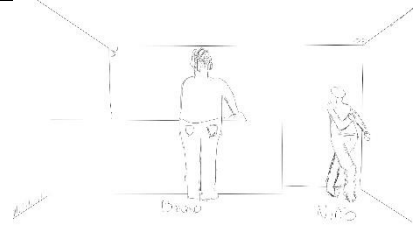
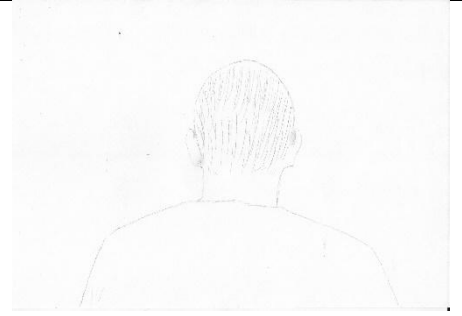
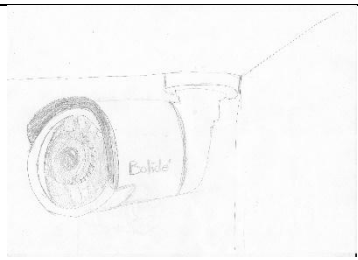
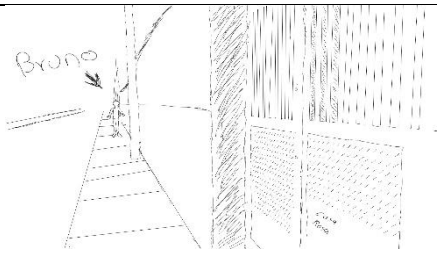
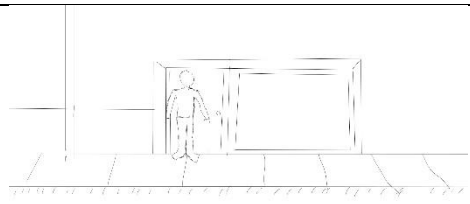
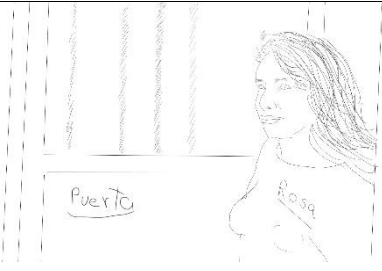

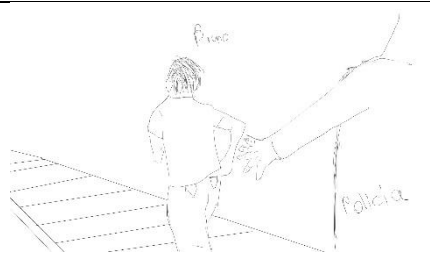

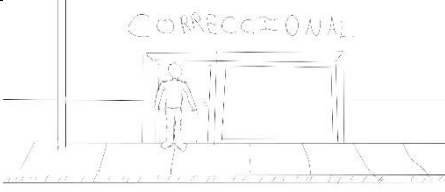
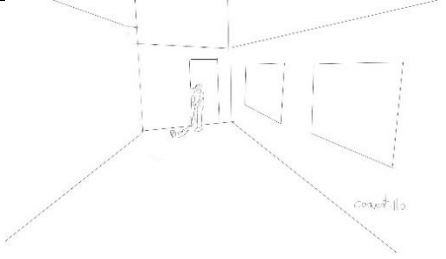
III.D.- Storyboard

		
Esc. 1 Esc.1- Plano 1	Esc. 1 – Plano 2	Esc. 1 – Plano 3 Plano Detalle, carro de Bruno Adulto, citado en el guion, expresamos la importancia del objeto, en este caso un “icono”.
		
Esc. 1 – Plano 4 establishing shot	Esc. 1 – Plano 5 Primer Plano, Bruno concentrado, citado en el guion.	Esc. 1 – Plano 6 Plano detalle carro de madera – Transición.
		
Esc. 2 – Plano 7 Plano detalle, carro de Bruno niño, citado en el guion. Reforzamos la relación entre objeto/icono y el protagonista, con un evento pasado	Esc. 2 – Plano 8	Esc. 2 - Plano 9 Primer plano de Bruno, intercambio de miradas, se busca patentar la relación e intimidad entre madre e hijo

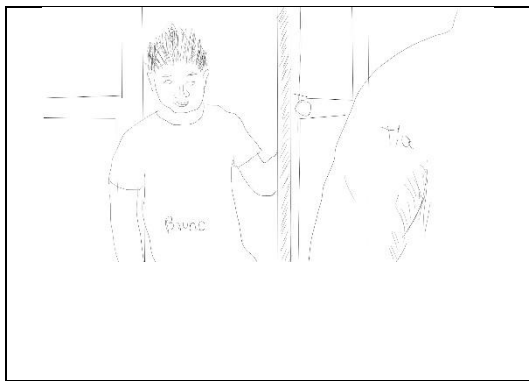
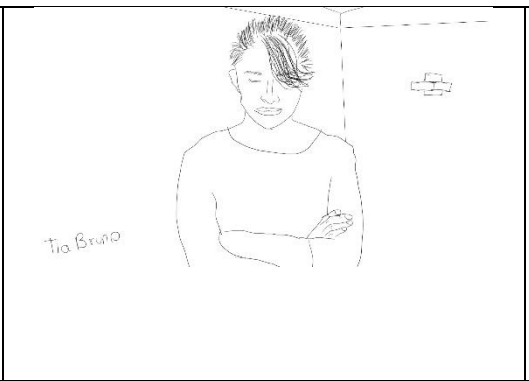
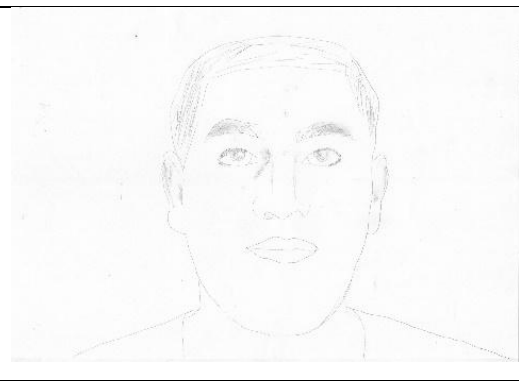
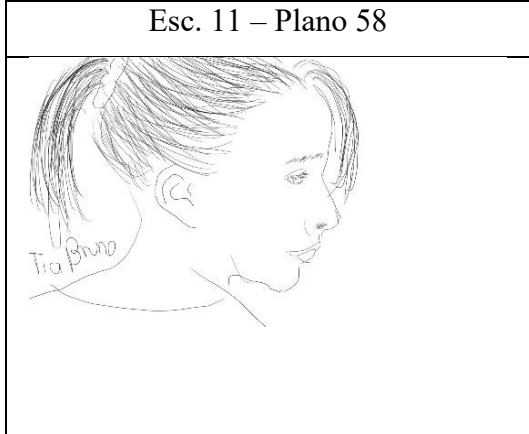
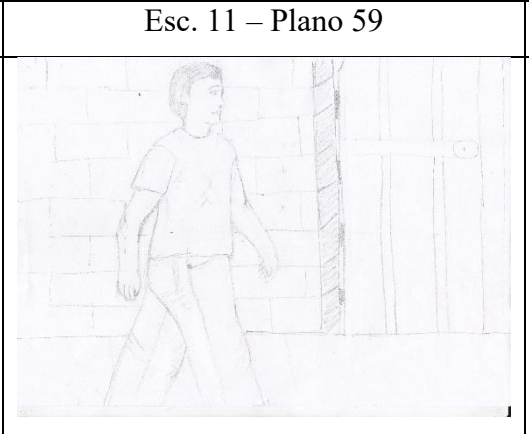
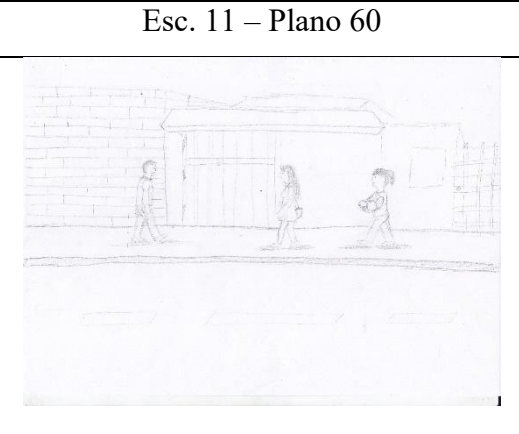
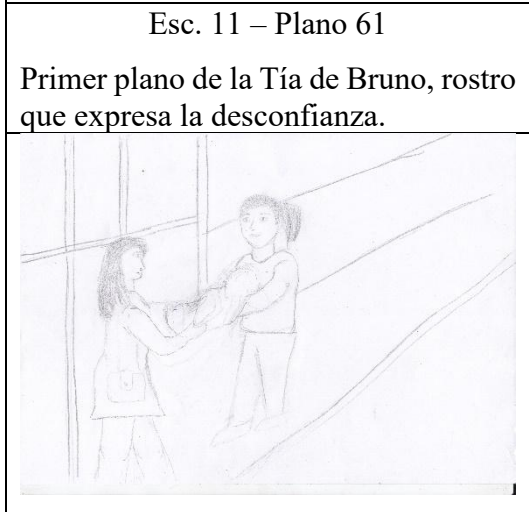
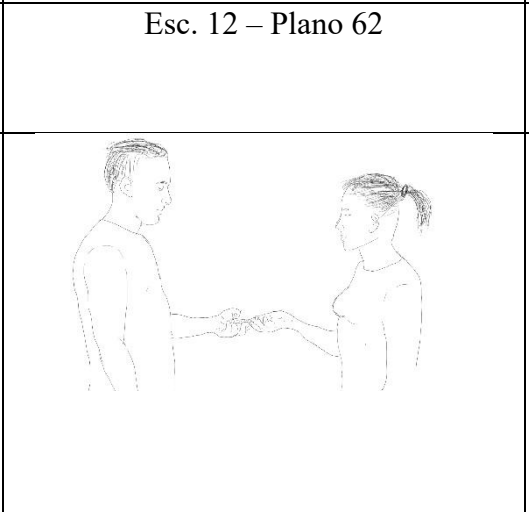
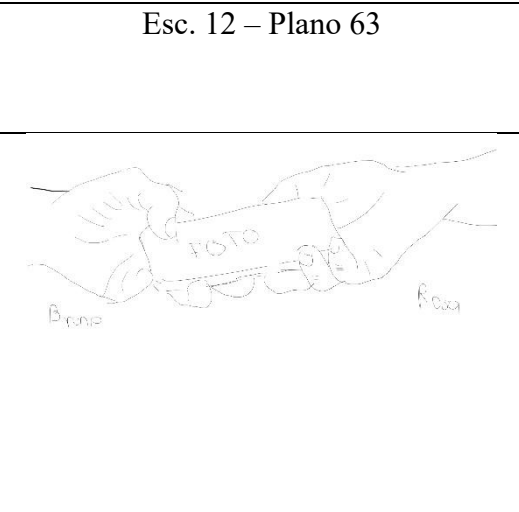
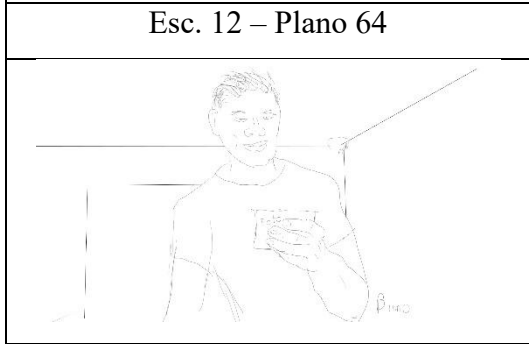
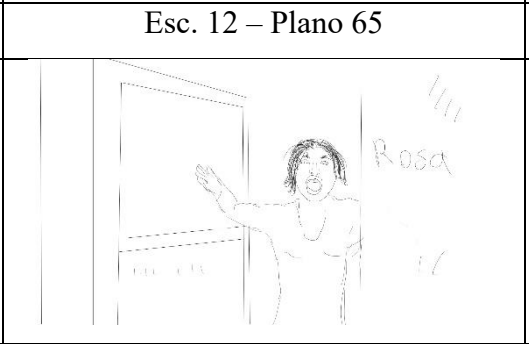
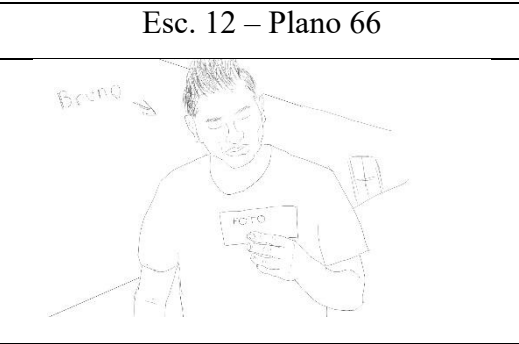
		
Esc. 2 – Plano 10 Primer plano de Madre de Bruno, reforzamos y patentamos el maltrato de la policía.	Esc. 2 – Plano 11 Primer plano de Bruno niño llorando, el grito por la pérdida de su mamá, el rostro como objeto expresivo.	Esc. 2 – Plano 12 Plano detalle del carro y la bota como un “objeto” externo al grupo que invade el espacio.
		
Esc. 3 – Plano 13 Mirada del protagonista, observando el “icono”.	Esc. 3 – Plano 14 Plano detalle del carro actual, expresamos el estado del “icono” con el protagonista.	Esc. 3 – Plano 15
		
Esc. 3 – Plano 16 Plano detalle, el carro como objeto más importante e indefenso.	Esc. 3 – Plano 17	Esc. 3 – Plano 18
		
Esc. 3 – Plano 19 Plano detalle, expresamos el cuidado con el que Bruno recoge el carro.	Esc. 3 – Plano 20 Primer plano, expresamos el enojo del Bruno ante la falta de respeto por el guardia.	Esc.3 – Plano 21

Esc. 3 – Plano 22	Esc. 4 – Plano 23	Esc. 5 – Plano 24 Primer plano de Bruno, rostro impresionista, bañado de luz
Esc. 5 – Plano 25 Plano Detalle de la foto, relación entre protagonista y objeto, ahora “icono”.	Esc. 4 – Plano 26 Primer plano, Bruno cierra los ojos.	Esc. 5 – Plano 27 Plano entero, introducción nuevo personaje, Bruno de niño
Esc. 5 – Plano 28 Primer Plano Bruno, expresamos el hambre que pasa durante su niñez.	Esc. 5 – Plano 29	Esc. 5 – Plano 30 P.O.V de Bruno.
Esc. 5 – Plano 31 Primer Plano de Bruno, manifestamos la desesperación causada por el hambre.	Esc. 5 – Plano 32	Esc. 5 – Plano 33 Primer plano, Bruno asombrado por la cantidad de dinero.

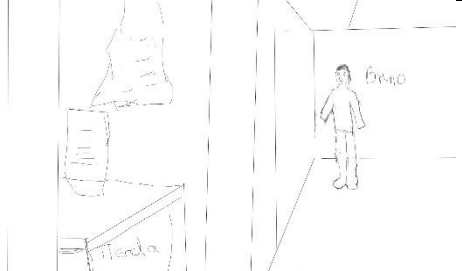
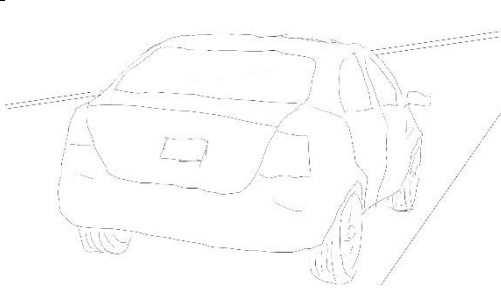

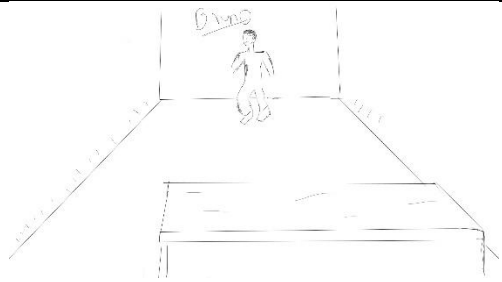
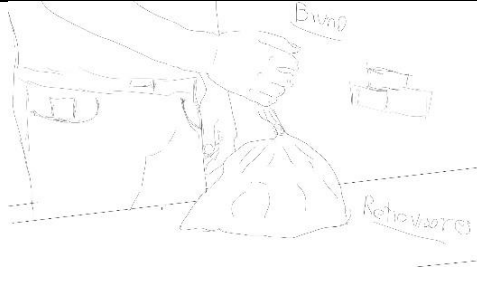

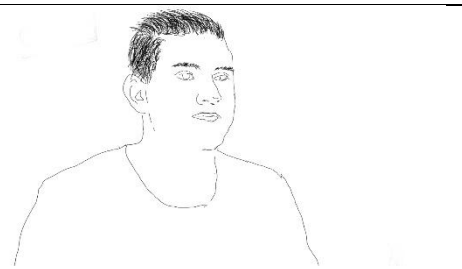
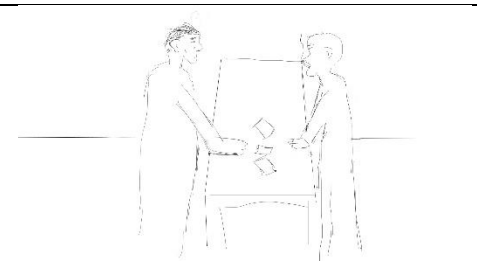
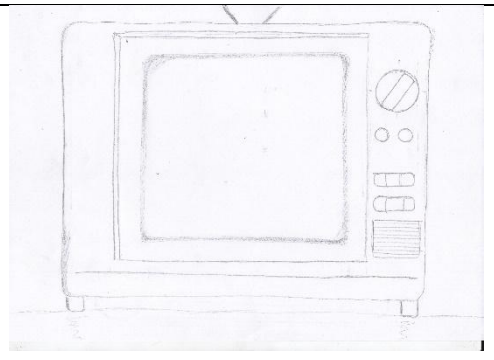
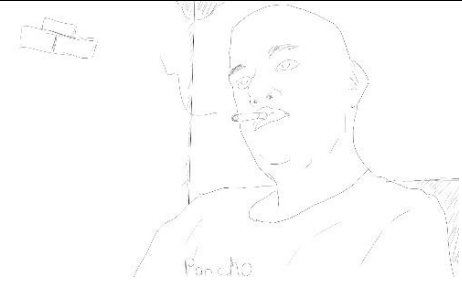
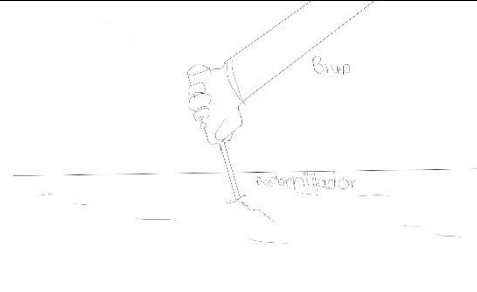

<p>Esc. 6 – Plano 34</p>	<p>Esc. 6 – Plano 35 Plano detalle de los objetos que roba Bruno.</p>	<p>Esc.6 – Plano 36</p>
<p>Esc. 6 – Plano 37</p>	<p>Esc. 6 – Plano 38</p>	<p>Esc. 6 – Plano 39 Plano detalle de las manos de Bruno (14) manifestamos que el tiempo ha pasado y nuestro protagonista ha crecido.</p>
<p>Esc. 6 – Plano 40</p>	<p>Esc. 7 - Plano 41 Rostro Expresionista, Pancho un personaje despreciable.</p>	<p>Esc. 7 – Plano 42</p>
<p>Esc. 7 – Plano 43</p>	<p>Esc. 7 – Plano 44</p>	<p>Esc. 7 – Plano 45</p>

		
Esc. 7 – Plano 46 Rostro Expresionista, Pancho un personaje despreciable.	Esc. 7 – Plano 47	Esc. 8 – Plano 48
		
Esc. 8 – Plano 49 Plano detalle, l cámara pasa a ser un "Icono", manifestando que alguien siempre estuvo observando.	Esc. 9 – Plano 50	Esc. 9 – Plano 51
		
Esc. 9 – Plano 52	Esc. 9 – Plano 53	Esc. 9 – Plano 54
		
Esc. 9 – Plano 55	Esc. 10 – Plano 56	Esc. 11 – Plano 57



		
Esc. 11 – Plano 58	Esc. 11 – Plano 59	Esc. 11 – Plano 60
		
Esc. 11 – Plano 61	Esc. 12 – Plano 62	Esc. 12 – Plano 63
Primer plano de la Tía de Bruno, rostro que expresa la desconfianza.		
		
Esc. 12 – Plano 64	Esc. 12 – Plano 65	Esc. 12 – Plano 66
		
Esc. 12 – Plano 67	Esc. 12 – Plano 68	Esc. 12 – Plano 69



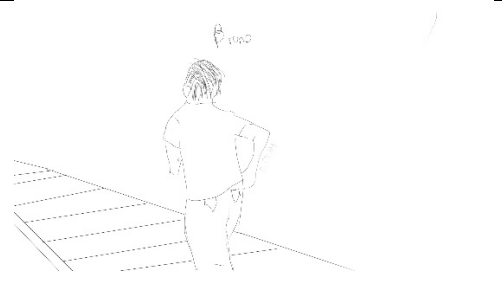
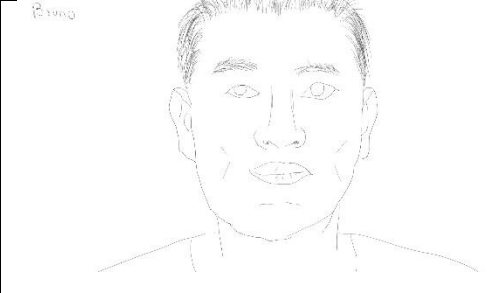
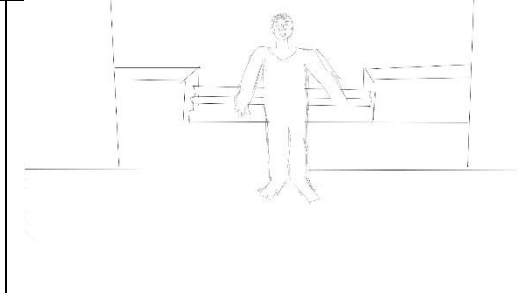
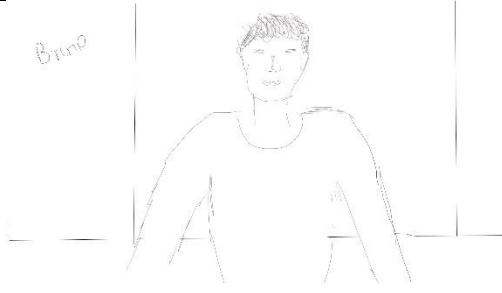
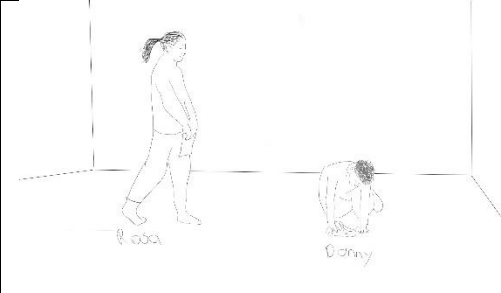
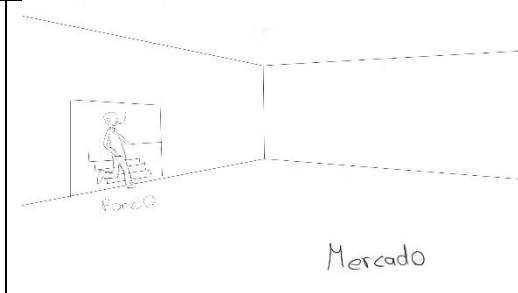
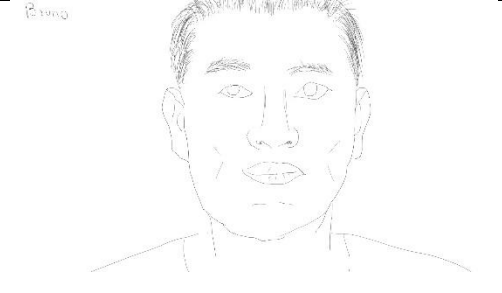
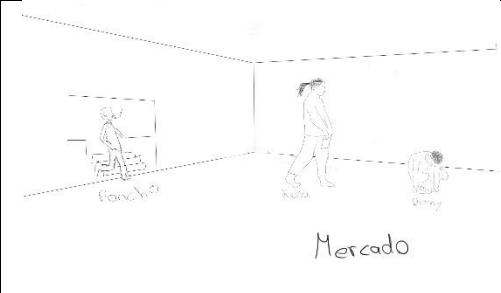

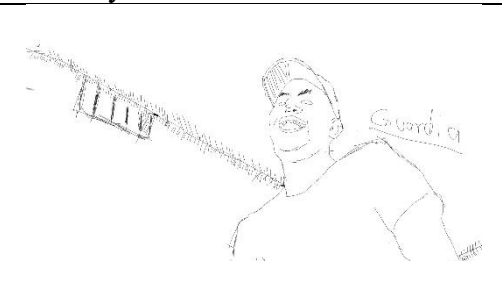
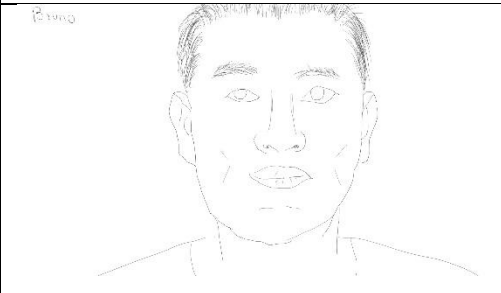
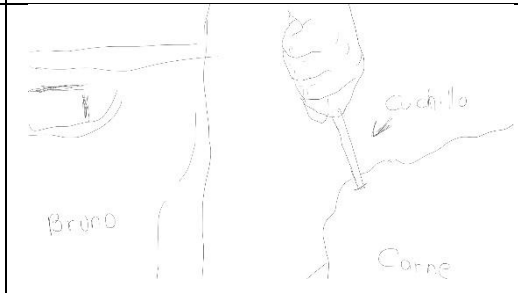
		
Esc. 13 – Plano 70	Esc. 13 – Plano 71	Esc. 13 – Plano 72
		
Esc. 14 – Plano 73	Esc. 14 – Plano 74	Esc. 14 – Plano 75
		
Esc. 14 – Plano 76	Esc. 14 – Plano 77	Esc. 15 – Plano 78
		
Esc. 15 – Plano 79	Esc. 16 – Plano 80 Plano detalle, Bruno clava su herramienta, siendo un icono de lo afilado y peligroso	Esc. 16 – Plano 81


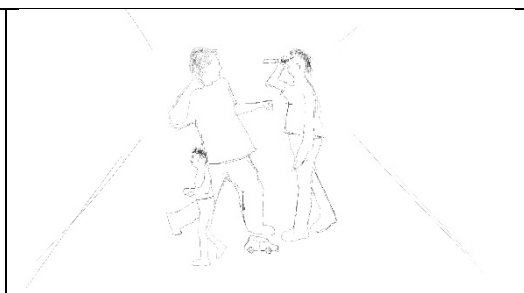
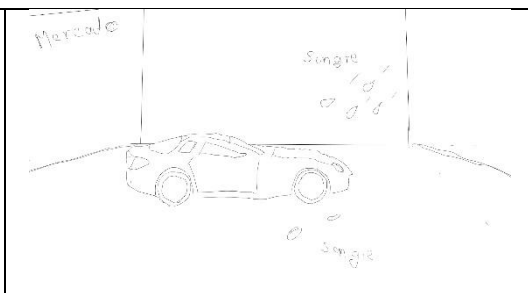


Esc. 17 – Plano 82	Esc. 17 – Plano 83	Esc. 17 – Plano 84
Esc. 18 – Plano 85	Esc. 18 – Plano 86	Esc. 18 – Plano 87 Plano Detalle de la mano, expresamos la inseguridad de Bruno al tocar el timbre.
Esc. 18 – Plano 88	Esc. 18 – Plano 89	Esc. 18 – Plano 90
Esc. 18 – Plano 91	Esc. 18 – Plano 92	Esc. 18 – Plano 93

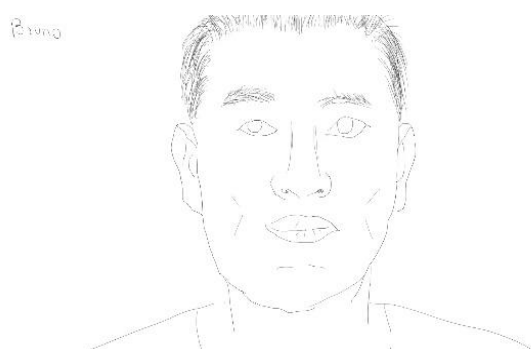
<p>Esc. 18 – Plano 94</p>	<p>Esc.19 – Plano 95</p>	<p>Esc. 19 – Plano 96</p>
<p>Esc. 19 – Plano 97</p>	<p>Esc. 19 – Plano 98</p>	<p>Esc. 20 – Plano 99</p>
<p></p>	<p>Primer Plano de Bruno. Planteado por guion</p>	<p></p>
<p>Esc. 20 – Plano 100</p>	<p>Esc. 20 – Plano 101</p>	<p>Esc. 21 – Plano 102</p>
<p></p>	<p>Primer plano de Danny gritando.</p>	<p></p>
<p>Esc. 21 – Plano 103</p>	<p>Esc. 21 – Plano 104</p>	<p>Esc. 21 – Plano 105</p>
<p></p>	<p>Primer plano de Pancho, personaje despreciable</p>	<p>Primer plano de Bruno, expresamos la decepción de la noticia.</p>



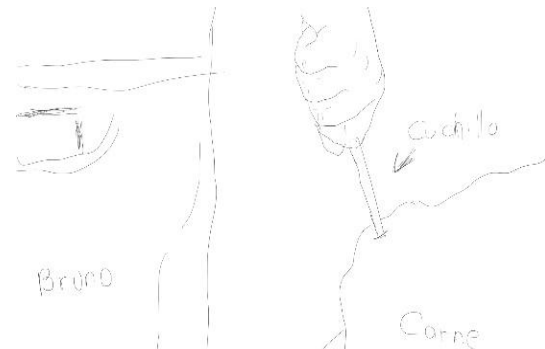
		
Esc. 21 – Plano 106	Esc. 21 – Plano 107	Esc. 22 – Plano 108
Primer plano de Bruno, reflexiona al ver al niño		
		
Esc. 22 – Plano 109	Esc. 22 – Plano 110	Esc. 22 – Plano 111
		
Esc. 22 – Plano 112	Esc. 22 – Plano 113	Esc. 22 – Plano 114
Primer plano de Bruno, se percata de Pancho y se llena de ira.		
		
Esc. 22 – Plano 115	Esc. 23 – Plano 116	Esc. 24 – Plano 117
Bruno enojado, furioso se acerca a Pancho.		Bruno Agarra el cuchillo, “icono” de lo peligroso y afilado.

		
Esc. 24 – Plano 118	Esc. 24 – Plano 119	Esc. 24 – Plano 120

En el guion de “La Bala”, nos lleva a ver la redención de nuestro personaje con la sociedad y su familia, esto se ve expresado en la Escena 24, donde Bruno busca proteger a Danny de las malas influencias de Pancho. Bruno, lleno de ira, decidido a acabar a Pancho y evitar que involucre a su hijo, agarra un cuchillo; en esta escena es vital mostrar al espectador el objeto del cual Bruno se apropia para atacar a Pancho, de igual manera asentamos que se acerca una confrontación donde uno de los personajes puede resultar herido.

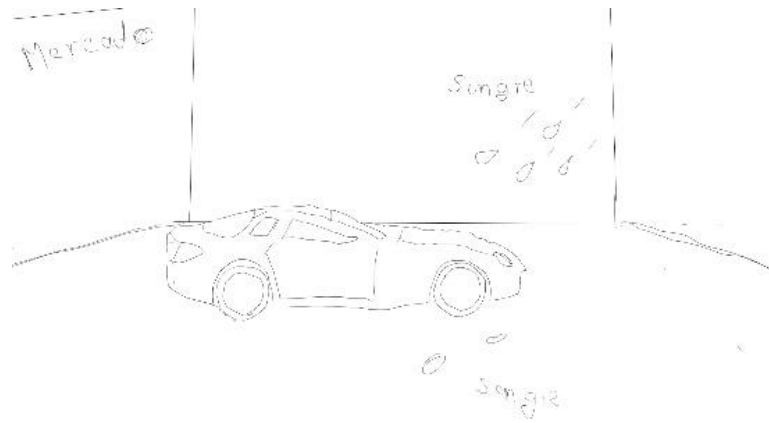


Plano 116



Plano 117

Para que todo este conflicto sea entendido por nuestra audiencia, es necesario mostrar el estado anímico de nuestro personaje con la herramienta más preciada que, según Aumont, es el rostro; un primer plano de Bruno fúrico, reaccionando ante el antagonista que se acerca a su hijo es un claro ejemplo.



Plano 120

Tras ver a Bruno y Pancho pelear, Danny sale de cuadro, terminamos con un plano detalle del carro de juguete que Bruno había regalado a Danny siendo alcanzado por gotas de sangre, este plano expresa la muerte de un personaje dentro de la trama, la pérdida de una infancia y el ciclo de la violencia.

Como hemos visto hasta aquí, el guion técnico nos ayuda a desglosar los planos que vamos a necesitar para contar de mejor manera lo que acontece en el guion literario, tomando en cuenta la clasificación de los planos cinematográficos en función de la distancia entre el sujeto y la cámara. Esta escala nos permite diferenciar el uso de los planos cerrados en las escenas donde el personaje está a punto de manifestar un estado psicológico o emocional, siendo la última escena la más importante, pues el personaje está dispuesto a todo por impedir que su hijo siga los mismos pasos que él años atrás, en este caso, matando al antagonista. Este proceso de clasificar los planos puede ser entendido de mejor manera mediante *un storyboard*, pues al ser una herramienta visual, se puede comunicar la intención del plano tanto al equipo como a posibles clientes.



Conclusiones

La idea de esta investigación nace del querer comunicar mediante imágenes de manera fluida la historia que se ha planteado en el guion, mantener un punto de vista claro y manejar un lenguaje audiovisual cinematográfico especializado, en donde cada plano exprese por sí solo un avance en la trama que tratamos de contar. Sobre el contenido de los capítulos anteriores, consideramos que nuestra investigación se ajusta a la hipótesis que se propuso en un inicio.

Varios autores han trabajado sobre los conceptos de plano cinematográfico, los planos cerrados, la imagen – afección, guion técnico y *storyboard*. En esta obra lo que trata es analizar tres referentes cinematográficos que ahonden en el empleo y manejo de los planos cerrados tanto en su dimensión expresiva como narrativa; en este sentido, siguiendo a (Deleuze, 1983), (Konigsberg, 1997), (Martin, 2002), definiremos que los planos cerrados son aquellos que centran la atención y desprenden del contexto a un personaje u objeto específico, siendo el rostro el “objeto” más expresivo dentro del primer plano, a esto sumarle qué, el guion técnico es una evolución del guion literario, donde planteamos todos los puntos que consideremos importantes para la realización de la obra, cuyo eje es la creación del plano cinematográfico; y el *storyboard* como un apoyo visual de los planos planteados en el guion técnico, el cual facilita la comunicación visual con el equipo o cliente.

Es importante destacar que, en la práctica, Buñuel maneja la imagen afección para presentar los estados psicológicos y emocionales de sus personajes mediante el uso del plano medio, mientras que Cordero lo usa en ocasiones muy precisas con el primer plano, siempre en función de lo que busca expresar el personaje. Dreyer maneja la imagen afección con el rostro reflexivo de Juana, generando el proceso empático con ella desde el inicio de su juicio, además que no descarta el uso de los planos abiertos, pues plantean el contexto de nuestro objeto o personaje. Buñuel hace lo mismo, pero no busca presentar un México bonito, sino uno “real” a la época. Los planos cerrados, junto con la imagen afección, hacen del rostro, el objeto más expresivo al momento de estar encuadrado en un primer plano, pues posee muchas características que lo hace ideal para un lenguaje visual. Todo esta noción en el uso de planos cerrados nos es facilitada en el guion técnico, pues nos ayuda a desglosar los planos que necesitamos para contar de mejor manera lo que acontece en el guion literario, tomando en cuenta la clasificación de los planos



cinematográficos en función de la distancia entre el sujeto y la cámara. Esta escala nos permite diferenciar el uso de los planos cerrados en las escenas donde el personaje está a punto de manifestar un estado psicológico o emocional, siendo la última escena el clímax de la obra, donde el personaje está dispuesto a todo por impedir que su hijo siga los mismos pasos que él años atrás, en este caso, matando al antagonista. Este proceso de clasificar los planos puede ser entendido de mejor manera mediante *un storyboard*, pues al ser una herramienta visual, se puede comunicar la intención y contenido del plano tanto al equipo como a posibles clientes.

Es importante conocer las locaciones a desarrollarse dentro del cine de ficción, ya que, con el presupuesto correcto, podemos mantener el control total de lo que queremos mostrar en pantalla, sin embargo, bajo un contexto latinoamericano, el uso de locaciones naturales es el mejor camino a seguir, por lo tanto, hacer un *scouting* previo de las locaciones, es necesario. En el caso del medimetraje *La Bala*, este se desarrolla en locaciones como mercados públicos, uno ubicado en el cantón Paute y otro en la ciudad de Cuenca. Además, se desarrolla en lugares específicos de un reclusorio, como la carpintería o la celda, y lugares ajenos al personaje como el local de Pancho o la Casa de Rosa. Los datos de las locaciones nos ayudan a comprender la manera en la que podemos posicionar la cámara y del espacio que poseemos para la producción.



ANEXOS

Guion literario “LA BALA”

1 - INT. CARPINTERÍA-CARCEL - DÍA.

Una luz pasa a través de una pequeña ventana resaltando pequeñas partículas de polvo en el ambiente. Se detallan varias herramientas de una carpintería. Un pequeño carro de madera es sujetado por una mano, las pequeñas ruedas sobre la mesa van de un extremo al otro. Detalle de la mirada concentrada de un hombre, BRUNO (20).

(transición-carrito)

2 - INT. MERCADO - DÍA (Flash-Back)

Un carro de madera se desliza a través de una baranda sostenido por la mano de un niño, al fondo de la imagen se divisa un gran mercado con mucha gente y toda clase de productos. El carro avanza ahora por el suelo mientras se escuchan voces ofreciendo productos en el mercado. El carro sigue avanzando en la pequeña mano de BRUNO (10) quien se detiene repentinamente frente a un grupo de policías que está apresando violentamente a una mujer. La mujer entre lágrimas resiste, mientras intercambia miradas con el niño que la observa paralizado de miedo, momento interrumpido por una bota que entra a cuadro para detenerse junto a BRUNO y el Carrito.

BRUNO:

¡Mami!

3- INT. CARPINTERÍA-CARCEL - DÍA.

La mirada triste de BRUNO (20) observa como giran las ruedas del auto, es interrumpido por un GUARDIA (40) que violentamente toma el carrito de madera entre sus manos y



con gesto de burla lo muestra al resto de los privados de libertad y guardias que están en el lugar observando y riendo BRUNO se abalanza con rabia sobre el GUARDIA para quitarle el carro; algunos reos lo detienen. El GUARDIA lanza el carro con desprecio a Bruno.

GUARDIA:

¿Qué no tuviste infancia? Construyes huevadas!!! Parece que, al niño, le gusta jugar...
(risas burlonas de todos)

BRUNO toma el carro sin quitar la vista al GUARDIA y sale del lugar en silencio entre burlas.

4- INT. CELDA - NOCHE.

BRUNO (20) está acostado en una de las literas de la celda, todo está a oscuras salvo un poco de luz que se cuela por la ventana e ilumina parte del rostro de BRUNO, quien observa entre sus manos una pequeña y deteriorada fotografía de un niño. BRUNO respira profundo y cierra sus ojos.

5 - EXT. CALLES CERCANAS DEL MERCADO- DÍA (Flash-Back)

BRUNO (10) sostiene algunos periódicos entre sus manos intentando venderlos. La gente pasa a su alrededor sin determinarlo. BRUNO se acerca a una venta de empanadas y las observa con deseo, saca de sus bolsillos algunos centavos, se sienta en el suelo y comienza a contarlos. La misma bota entra a cuadro, BRUNO mira de abajo hacia arriba descubriendo a Pancho (45) quien sonríe maliciosamente mientras sostiene una empanada la cual ofrece a BRUNO. El niño toma con desespero la empanada y empieza a comerla con ansiedad.

PANCHO:

Pasas hambre porque quieres
¿Acaso no tienes familia?



BRUNO:

Vivo con una tía, pero no me da nada... A mi mami se la llevaron unos chapas...

PANCHO:

Yo puedo darte dinero para que compres todas las empanadas que quieras, si me traes algunas cosas que necesito.

BRUNO mira con cierta desconfianza a PANCHO quien saca de su bolsillo muchos billetes y comienza a contarlos, mientras de reojo observa la reacción de asombro de BRUNO.

6- INT- EXT. COLLAGE DE IMÁGENES - DÍA

- BRUNO (10) mira su reflejo en el retrovisor de un auto, acerca sus pequeñas manos para sacar el espejo con dificultad. Las manos de bruno se acercan a otro espejo, esta vez saca el espejo con más facilidad. Las manos de bruno en otro espejo retrovisor hurtado con cierta experticia.

PANCHO ríe y cuenta billetes en su escritorio.

-Bruno (10) desatornilla la antena de un carro la guarda en una mochila y sale corriendo junto a otros niños.

PANCHO le da dinero a BRUNO (10)

-BRUNO (14) cierra el capó de un carro (detalle de manos más grandes), guarda con cuidado una batería en una mochila y sale corriendo.

7- INT. LOCAL DE PANCHO - DÍA (CUATRO AÑOS DESPUÉS)

PANCHO sentado fumando en un escritorio sucio y desordenado, está en un local ataviado de repuestos y herramientas; entre sus manos el diario EXTRA. BRUNO (14) entra al local con una mochila de tela entre sus manos y se detiene frente al escritorio de PANCHO, éste baja el diario y le muestra a una mujer posando semidesnuda.



PANCHO:

¿Te gusta?

BRUNO:

Necesito plata... con eso podré tener algunas como esa
man...

PANCHO:

Muestra lo que trajiste

Hincado en el suelo BRUNO desenfunda frente a PANCHO muestra la batería que se sustrajo... mientras ve a unos niños salir del interior del local de PANCHO. Pancho le da algo de dinero.

8.- EXT. CALLE - DÍA

BRUNO (14) caminando observa a un auto en su interior hay una cartera, abre el carro y extrae la cartera, mientras una cámara de seguridad lo vigila, pero BRUNO no se percata y corre.

9 - EXT. CASA DE ROSA - DÍA

BRUNO (14) se detiene frente a una puerta, entre sus manos sostiene la cartera que robó anteriormente. Toca el timbre, la puerta se abre y vemos a ROSA (15), embarazada, BRUNO emocionado le ofrece la cartera.

ROSA:

¿Qué quieres?

BRUNO:

Te traje un regalo

ROSA:

¿De dónde lo sacaste?, la compraste o que?

BRUNO:

De unos negos, usted solo coja y gócela.

ROSA:



No hables así, ya te he dicho que no me gusta!

BRUNO la mira con ilusión y picardía. En ese momento llega la policía y lo lleva a la correccional. ROSA observa la escena con sorpresa.

10 - EXT- CORRECCIONAL - DÍA

BRUNO saliendo de la correccional, sale y camina por la calle.

11 - INT- CONVENTILLO-CUARTO DE BRUNO.

BRUNO entra a su cuarto, su TÍA lo molesta.

TÍA:

Otra vez por aquí, de vago como siempre, hasta cuando vas a seguir ocupando el cuarto, que bien me daría alguna platita si rentara, carga que me ha dejado mi hermana.

BRUNO:

Tranqui ruca, no se acelere, de ganita se enoja... que consiga alguna cosa buena y le devuelvo su cuchitril.

TÍA:

Mmmm.

12 - EXT- CASA ROSA- DÍA

BRUNO va hasta la casa de ROSA, toca la puerta, pero nadie sale... se rasca la cabeza y avanza unos pasos alejándose de la casa, en ese momento asoma una vecina.

VECINA:

¿A quién busca?



BRUNO:

A Rosa

VECINA:

Jovencito, espérele nomás, ya mismo ha de llegar,
siempre viene a estas horas.

BRUNO:

A ya.

En ese momento llega ROSA con un bebé en brazos, ella lo entrega a la vecina que está cerca y se acerca a BRUNO.

ROSA:

Otra vez por aquí. que quieres?

BRUNO:

Déjame ver a mi hijo, Rosa

ROSA:

Deja, que hijo ni que nada... no quiero que mi hijo sea
como tú!

BRUNO:

Ya sé que soy una ficha y que tú eres una man fresh..
pero mi hijo es mi hijo

ROSA:

Mira, aquí tengo una foto conténtate con esto y no jodas
mas...

BRUNO:

Y que hago con esto

ROSA:

Ve tú, si la botas, la regalas, que me importa... eso
es todo lo que tendrás de mi hijo, y agradece.

BRUNO:



Por ahora no te jodo más, pero voy a volver... no creas que me vas a dejar así no más, como pendejo.

ROSA:

¡¡¡Ya lárgate!!!

BRUNO avanza, mientras observa la foto.

13 - INT- EXT. MERCADO - DÍA (CUATRO AÑOS DESPUÉS)

BRUNO (18) va de un puesto al otro buscando trabajo sin éxito alguno; derrotado se sienta en una acera y se toma la cabeza con cierto desespero. BRUNO alza la mirada y mira en dirección a un auto que está parqueado en los alrededores del mercado.

PANCHO:

¿Qué es esa mierda?

BRUNO:

Chucha, esta huevada está cada vez más jodida, no ves la competencia que me pones..

PANCHO:

Ya estás grande para andar en huevadas.

Tengo un negó para ti. Un golpe duro para que dejemos de andar tan chiros.

BRUNO se interesa en la propuesta y se acerca a PANCHO, conversan.

14- INT. LOCAL DE PANCHO - DÍA

BRUNO entra al local de Pancho sosteniendo unos retrovisores, uno en cada una de sus manos, las deja caer en la mesa de PANCHO, en ese momento sale un niño, BRUNO lo sigue con la mirada...

15.- INT. LOCAL DE PANCHO - DÍA

PANCHO, fuma mientras lee el periódico y se observa una noticia: Policía frustra asalto, arrestan a un delincuente.



16 - INT. CARPINTERIA CARCEL - DÍA (DOS AÑOS DESPUÉS)

BRUNO de pie frente a una mesa de taller, aprieta con fuerza un punzón y lo clava sobre un trozo de madera, su mirada triste y rabiosa se inclina hacia el carrito de madera, el cual toma entre sus manos, respira y se calma un poco. Sale de la carpintería.

17- EXT. CARCEL - DÍA

BRUNO a las afueras de la cárcel mira al horizonte, sonríe y cae de rodillas mientras llora y grita de alegría por su libertad.

18 - EXT. CASA DE ROSA - DÍA

BRUNO va a tocar la puerta y divisa que ahora hay un timbre, intenta tocarlo y se detiene por unos instantes, toma cierto impulso y se decide. La puerta se abre y sale ROSA (21), quién se sorprende al ver a BRUNO. ROSA intenta cerrar puerta, pero BRUNO la detiene.

ROSA:

Qué haces aquí...

BRUNO:

Quiero ver a mi hijo.

ROSA:

Danny no tiene papá... está bien como está.

BRUNO:

No me vengas con huevadas... tú te puedes ir a la mierda... pero quiero ver a mi hijo, que es lo que me interesa.

ROSA:

Para que te interesa, para que le enseñes tus malas mañas...

Un NIÑO (6) se asoma abriéndose paso en la puerta, es DANNY.

DANNY



Mami, ¿quién es? que está pasando?

BRUNO:

Hola, cómo te llamas

DANNY:

¿Soy Danny y usted?

BRUNO:

Soy Bruno, mira te traje un regalito

DANNY:

Ahh... qué bonito un carrito, yo no tengo muchos
juguetes.

ROSA:

Entra Danny, y tu lárgate de una vez.

Rosa detiene a Bruno, mientras cierra la puerta con fuerza.
Se escucha la voz de Danny preguntando por el hombre que
está en la puerta.

DANNY:

¿Mami, quien es ese señor?

ROSA:

Nadie, nadie, ¡entra!

19 - INT. CUARTO - NOCHE

BRUNO merodea en una habitación mientras observa algunas
fotografías de su grupo familiar. Se recuesta en la cama y
cierra sus ojos.

20. INSERT SUEÑO - CROMA

BRUNO conduce un auto de madera. El auto comienza a
desprender sus partes dejando a BRUNO flotando en el espacio
negro vacío e infinito. Se escucha la risa de PANCHO a quien
le van llegando las partes que se desprenden del auto de
madera de BRUNO. El rostro y la voz de DANNY entran a cuadro
buscando a BRUNO, quién sin poder evitarlo es atraído hacia
Pancho junto a algunas otras piezas del carro de madera,
alejándose cada vez más del niño que grita: ¡papá!



21. INT. LOCAL PANCHO - DÍA

BRUNO (20) busca a PANCHO, llega hasta él y le lleva un par de plumas.

PANCHO:

Vaya, vaya BRUNO por aquí de nuevo

BRUNO:

Te traje lo que te gusta

PANCHO:

Mira, ya estas grande para andar en estas pendejadas, no me interesa trabajar con hombres, tú me entiendes, los niños... además, me evitan problemas, tú me comprendes.

BRUNO Sale, lleno de rabia, mira a un niño que se cruza con él, y medita.

22. INT. MERCADO - DÍA (TIEMPO DESPUÉS)

BRUNO entra al mercado, mira alrededor y camina con cierta timidez entre la gente. A lo lejos divisa a ROSA vendiendo flores y al pequeño DANNY jugando con el carrito de madera. BRUNO sonríe y lo observa con cierta distancia. PANCHO entra al mercado. BRUNO mira a PANCHO con desprecio y se percata que va en dirección a DANNY. PANCHO se acerca a DANNY y detiene su juego con el carrito mientras se observa su bota. ROSA distraída por una clienta no se percata de la situación. DANNY observa la bota y alza su mirada para descubrir el rostro de PANCHO.

23. INT. MERCADO-DÍA

BRUNO camina decidido con cara muy enojada hacia PANCHO y el camino toma un cuchillo de una venta de carnes, lo sostiene y aprieta entre sus manos. El rostro de BRUNO enfurecido camina rápidamente hacia PANCHO para atacarlo.



24. INT. MERCADO-DÍA

DANNY mira aterrorizado desde el suelo hacia arriba dirigiendo la mirada hacia PANCHO y BRUNO. DANNY corre hacia su madre dejando abandonado el carrito de madera en el suelo, repentinamente el carrito de madera se salpica de sangre.

25. CRÉDITOS

FIN



Trabajos citados

- Aumon, J., & Michel, M. (1998). *Análisis del Filme*. París: Édition Nathan.
- Aumont, J. (1992). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1992). *El Rostro en el Cine*. Paris: Édition Cahiers.
- Baláz, B. (2013). *El Hombre visible o la cultura del cine*. (A. Magous, Trad.) Bueno Aires: El Cuenco de Plata.
- Benítez, A., Rodríguez Ortega, V., & Utray, F. (2013). *Universidad Carlos III de Madrid*. Recuperado el julio de 2020, de https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/16373/guion_tecnico_2013.pdf
- Buñuel, L. (Dirección). (1950). *Los olvidados* [Película]. Recuperado el Julio de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=hSGlpXcLtY8>
- Crusellas, L. (1 de marzo de 2017). *Formación Audiovisual*. Obtenido de Formación Audiovisual: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/artes-escenicas/cuales-son-los-elementos-del-lenguaje-audiovisual/>
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós Ibérica S.A.
- Gentle, M., Díaz, R. M., & Ferrari, P. M. (2011). *Escenografía Cinematográfica*. Buenos Aires: LA CRUJÍA Ediciones.
- Gilligan, V. (Dirección). (2008). *Breaking Bad - T1E1* [Película]. Obtenido de <https://www.netflix.com/>
- Griffith, D. W. (Dirección). (1915). *Nacimiento de una Nación* [Película].
- Hitchcock, A. (Dirección). (1960). *Psicosis* [Película].
- Jamenson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural de capitalismo*. España: Paidós.
- Konigsberg, I. (1997). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. España: Ediciones Akal.
- Kubrick, S. (Dirección). (1971). *La naranja mecánica* [Película].
- Lannom, S. (4 de Noviembre de 2019). *studiobinder*. Obtenido de StudioBinder: <https://www.studiobinder.com/blog/extreme-close-up-shot-definition/>
- Lumière, L. (Dirección). (1895). *La Sortie des usines Lumière* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=BO0EkMKfgJI>
- Mackee, R. (1993). *El Guión*. Barcelon: Alba.
- Martin, M. (2002). *El Lenguaje del Cine*. París: Éditions du CERF.
- MasterClass. (2 de julio de 2019). *MASTERCLASS*. Obtenido de MASTERCLASS: <https://www.masterclass.com/articles/film-101-what-is-a-close-up-shot-how-to-creatively-use-a-close-up-camera-angle-to-convey-emotion>



- Pérez, L. F. (29 de abril de 2020). *Aprender Cine*. Obtenido de aprendercine:
<https://aprendercine.com/guion-tecnico-audiovisual-plantilla/>
- Piedra, D. (2016). *Storyboard: Herramienta útil en un serial televisivo*. Cuenca.
- Scorsese, M. (Dirección). (2019). *El irlandés* [Película].
- Siety, E. (2004). *El plano: En el origen del cine*. Barcelona: Paidós.
- Silva, J. (14 de Julio de 2020). Charla Magistral: Cómo explotar el potencial de los actores. (F. Castro, & F. Egas, Entrevistadores) Ecuador. Obtenido de
<https://www.facebook.com/turicine/videos/771199943684417>
- Sternber, J. v. (Dirección). (1928). *Los Muelles de Nueva York* [Película].
- suenosdeunguionista. (11 de agosto de 2019). *Sueños de un guionista*. Recuperado el julio de 2020, de <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/suenosdeunguionista/>
- Viñamata, P. (2018). *La obra mexicana de Lui Buñuel. Análisis de los Olvidados (1950): su influencia en el arte cinematográfico y recepción crítica*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Wiene, R. (Dirección). (1920). *El Gabinete del Dr. Caligari* [Película].