

UCUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

El primer plano y la cámara en mano como medios expresivos del estado interior de los personajes del proyecto de cortometraje documental *El pequeño Cuartel*

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de
Licenciado en Cine y
Audiovisuales

Autora:

Andrea Gabriela Molina Cáceres

CI:1803333796

Correo electrónico:

gabymolin226@gmail.com

Tutor:

Mgt. Ricardo Mauricio Salcedo Martínez

CI: 0103240339

Cuenca, Ecuador

06-septiembre-2022

Resumen:

Esta investigación pretende estudiar el primer plano y la cámara en mano como medios expresivos del estado interior de los personajes del proyecto de cortometraje documental *El pequeño cuartel*. El marco teórico sobre el que vamos a reflexionar nuestra propuesta incluye los aportes, con respecto al primer plano, la rostriedad de Deleuze y la dimensión del alma de Balasz, mientras, con respecto a la cámara en mano, la subjetiva indirecta libre de Pasolini y la transgresión en el cine moderno de Mekas. Para el análisis de tres películas referenciales emplearemos la crítica clásica, es decir, lo que constituye una película luego de su visionado a través de una ficha técnica, estructura narrativa y tratamiento estético. Sobre estas bases, se especifica una propuesta fotográfica para nuestro cortometraje documental. Y dado, que el estudio tanto del primer plano y la cámara en mano han sido poco abordados en el Ecuador, aspiramos a que nuestra propuesta teórica y su potencial práctico promueva la investigación del cine en estos campos.

Palabras clave: Cine documental. Primer plano. Cámara en mano. Pequeño cuartel.

Abstract:

The following research aims to study close ups and the use of the handheld camera as expressive mediums, which show the interior state of the characters in the documentary short film project “El pequeño cuartel”. The theoretical framework from which we construct our approach includes contributions by Gilles Deleuze (his use of the concept of faceness in regard to the close up) and the dimension of the soul of Balasz, Pasolini (the subjective indirect free), as well as Mekas’ transgression in modern cinema. As far as case studies go we will analyze three films and we will be using classic analysis criteria which means analyzing what makes up the movie beyond a simple viewing through the use of a data sheet, narrative structure and aesthetic treatment.

Based on this foundation we have constructed a photography proposal for our documentary short film project. Given that there have been few studies on the close up and the handheld camera in Ecuador, we hope that our theoretic proposal and its potential for the practical applications promote the research of cinema in these fields.

Keywords: Documentary film. Close-up. Camera in hand. Pequeño cuartel.

Índice

Tabla de figuras	5
Introducción	11
Capítulo primero	14
El primer plano y la cámara en mano	14
I.A. Breve historia del cine ecuatoriano	14
II.B. Aproximaciones al documental	17
III.C. Bela Balasz y la dimensión del alma a través del primer plano.....	20
IV.D. Deleuze y la rostriedad en la imagen fílmica	22
V.E. Pasolini y la subjetiva indirecta libre	24
VI.F. Jonas Mekas: la cámara en mano como poética y transgresión en el cine moderno.....	25
VII.G: Conclusiones	27
Capítulo segundo	29
Análisis fílmico: Lenguaje cinematográfico desde la fotografía	29
II.A: La pasión de Juana de Arco (1928), de Carl Dreyer.....	30
II.A1: Ficha técnica (Resumen del argumento y premisa)	30
II.A2: Estructura narrativa	31
II.A3: Tratamiento estético.....	32

II.B: La bisabuela tiene Alzheimer (2012), de Iván Mora Manzano	34
II.B1: Ficha técnica (Resumen del argumento y premisa)	34
II.B2: Estructura narrativa	35
II.B3: Tratamiento estético.....	37
II.C: Silencio en la tierra de los sueños (2013), de Tito Molina.....	39
II.C1: Ficha técnica (Resumen del argumento y premisa)	39
II.C2: Estructura narrativa	40
II.C3: Tratamiento estético.....	42
Capítulo tercero	45
Propuesta de fotografía para el proyecto documental “El pequeño Cuartel”	45
III.A: Trama	45
III.B. Visión de la directora	45
III.C. Narrativa de la cámara y propuesta estética	46
III.D. Consideraciones técnicas	51
III.E. Dramaturgia de la luz	51
III.E.1. Estilo de la luz.....	52
III.F. Descripción de atmosferas lumínicas por escena.....	54
III.G. Plantas lumínicas y de cámara por locación	56
III.H. Desglose de equipos y necesidades.....	58
III. I. Guion técnico de <i>El pequeño cuartel</i>	60

IV. Conclusiones	78
V. Bibliografía.....	81
VI. Referencias filmográficas	83

Tabla de figuras

Figura 1. Juana de Arco en la hoguera. Fuente. Fotograma de " <i>La pasión de Juana de Arco</i> " (1928), de Carl Theodor Dreyer.....	32
Figura 2. Juana de Arco durante su proceso. Fuente. Fotograma de " <i>La pasión de Juana de Arco</i> " (1928), de Carl Theodor Dreyer.....	32
Figura 3. Guayaquil visto desde la cámara en mano. Fuente. Fotograma de " <i>La bisabuela tiene Alzheimer</i> " (2012), de Iván Mora Manzano	37
Figura 4. Olivia corre por el campo. Fuente. Fotograma de " <i>La bisabuela tiene Alzheimer</i> " (2012), de Iván Mora Manzano	37
Figura 5. Mujer durmiendo. Fuente. Fotograma de " <i>Silencio en la tierra de los sueños</i> " (2013), de Tito Molina	40
Figura 6. La mujer y el perro. Fuente. Fotograma de " <i>Silencio en la tierra de los sueños</i> " (2013), de Tito Molina	40
Figura 7. Olivia en el parque, 50min, 07 seg. Fuente. Fotograma de " <i>La bisabuela tiene Alzheimer</i> " (2012), de Iván Mora Manzano	46
Figura 8. Olivia en brazos de su madre, 49 min, 45 seg. Fuente. Fotograma de " <i>La bisabuela tiene Alzheimer</i> " (2012), de Iván Mora Manzano.....	46
Figura 9. Mujer mirando el mar, 50 min, 45 seg. Fuente. Fotograma de " <i>Silencio en la tierra de los sueños</i> " (2013), de Tito Molina	47
Figura 10. Mujer y perro mirando el mar, 51 min, 09 seg. Fuente. Fotograma de " <i>Silencio en la tierra de los sueños</i> " (2013), de Tito Molina	47
Figura 11. Olivia y su madre en la playa, 1 min, 40 seg. Fuente. Fotograma de " <i>La bisabuela tiene Alzheimer</i> " (2012), de Iván Mora Manzano.....	48

Figura 12. Olivia riendo, 45 min, 42, seg. Fuente. Fotograma de " <i>La bisabuela tiene Alzheimer</i> " (2012), de Iván Mora Manzano	48
Figura 13. Mujer durmiendo, 43 min, 27 seg. Fuente. Fotograma de " <i>Silencio en la tierra de los sueños</i> " (2013), de Tito Molina	49
Figura 14. Mujer sentada, 11 min, 20 seg. Fuente. Fotograma en " <i>Silencio en la tierra de los sueños</i> " (2013), de Tito Molina	49
Figura 15. Mujer mira por la ventana, 29 min, 45 seg. Fuente. Fotograma de " <i>Silencio en la tierra de los sueños</i> " (2013), de Tito Molina.	50
Figura 16. Mujer duerme en primerísimo primer plano, 2 min, 56 seg. Fuente. Fotograma de " <i>Silencio en la tierra de los sueños</i> " (2013), de Tito Molina	50
Figura 17. Juana pensativa. Fuente. Fotograma de " <i>La pasión de Juana de Arco</i> " (1928), de Carl Theodor Dreyer.....	50
Figura 18. Sacerdotes sostienen la cruz. Fuente. Fotograma de " <i>La pasión de Juana de Arco</i> " (1928), de Carl Theodor Dreyer.....	50
Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina.....	53
Figura 20. Secuencia 1. Int. - Habitación de Lisseth – Noche. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	56
Figura 21. Secuencia 2. Int. - Cuarto 31 – Día. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	56
Figura 22. Secuencia 3. Int. - Pasillos – Día. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	56
Figura 23. Secuencia 4. Int. - Pasillo del cuarto 40 – Día. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	56
Figura 24. Secuencia 5. Int. - Segundo piso/pasillo – Tarde. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	57
Figura 25. Secuencia 6. Int. - Pasillo – Día. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina.....	57
Figura 26. Secuencia 7. Segundo piso - Parte trasera de la casa. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina.....	57
Figura 27. Secuencia 8. Segundo piso - Sala de Rosa. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	57

Figura 28. Secuencia 9. Primer piso - Patio trasero – Día. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	58
Figura 29. Primer piso - Patio central – Noche. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	58
Figura 30. Secuencia 11. Patio trasero - Cuarto 12 – Noche. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	58
Figura 31. Primer piso - Patio central – Noche. Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina	58

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Andrea Gabriela Molina Cáceres en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación " El primer plano y la cámara en mano como medios expresivos del estado interior de los personajes del proyecto de cortometraje documental *El Pequeño Cuartel* ", 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, 6 de septiembre de 2022



Andrea Gabriela Molina Cáceres

C.I: 1803333796

Cláusula de Propiedad Intelectual

Andrea Gabriela Molina Cáceres, autora del trabajo de titulación "El primer plano y la cámara en mano como medios expresivos del estado interior de los personajes del proyecto de cortometraje documental *El pequeño Cuartel*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 6 de septiembre de 2022



Andrea Gabriela Molina Cáceres

C.I: 1803333796

Dedicatoria

Para Reina, tu luz me guiará por siempre.

Introducción

La importancia de la presente investigación radica en la exploración del uso del primer plano y la cámara en mano como recursos narrativo/expresivos para introducirse en los sentimientos y la vida en la que se desenvuelve la unidad humana que habita una vieja casona patrimonial, ubicada en las calles Honorato Vázquez y Mariano Cueva 4-81, en el barrio Todos Santos, realidad que, tras la declaratoria de la crisis sanitaria en Ecuador en marzo de 2020, debido a la pandemia provocada por el Covid- 19, no pudo ser registrada.

El primer plano y la cámara en mano permiten una reflexión y comprensión más íntima del ser humano al despojarlo de sus máscaras, otorgándole a la sociedad herramientas para desentrañar aspectos aparentemente velados de la realidad.

Este estudio, por las razones expuestas, usa estas técnicas narrativas para contar la historia del proyecto documental *El pequeño Cuartel*, motivo que vuelve original esta investigación en tanto una de sus finalidades fue aportar a los estudios sobre el cine nacional y local. En la Carrera de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca, las tesis realizadas no están enfocadas en la cámara en mano ni en el primer plano como medios expresivos del estado interior de los personajes, sin embargo, se ha estudiado otros aspectos como: el enfoque selectivo fotográfico, la profundidad de campo y sus potencialidades narrativas para producir una propuesta estética que promueva la búsqueda de elementos visuales en *La profundidad de campo con enfoque selectivo, como recurso narrativo aplicado al corto documental “Campo Adentro”*, de María Muñoz; el análisis sobre el uso de los planos prolongados en films enmarcados en el cine contemplativo para que el espectador perciba el paso del tiempo como real en *“Los fracasados”: la duración del plano como elemento central para contar una historia cotidiana*, de Grace Santacruz; y la construcción de la cinematografía del cortometraje *Tienda* a partir de la poética del plano general en *El plano general como principal elemento narrativo cinematográfico*, de José Ruiz.

Los elementos narrativos estudiados en estas tesis relatan una historia en general, pero no la construcción interior de los personajes en particular. En cambio, otros autores como Santiago Proaño, en *El conflicto interior en la construcción de personajes de comedia. Tratamiento en la obra audiovisual titulada Medicina*, o Gonzalo Arteaga, en *La construcción del protagonista a partir de la figura arquetípica del héroe, aplicado al guion en desarrollo Guaqueman, Justiciero Insular*, estudian la construcción de personajes, pero no lo hacen por medio de recursos narrativos, asunto que le otorga fuerza y novedad a la presente investigación.

Por su parte, la importancia en el medio cinematográfico se encuentra en la realización de una propuesta de dirección de fotografía, mediante el uso del primer plano y la cámara en mano para reflexionar sobre como las cosas se contaminan de humanidad y viceversa, y como en esa relación se genera la memoria en los espacios que cotidianamente habitan los hombres y que va difuminándose con el paso del tiempo.

La presente investigación plantea una propuesta de dirección de fotografía en base a los estudios de Deleuze, Balasz, Passolini y Mekas para analizar los filmes *Juana de Arco* (1928), *La Bisabuela tiene Alzheimer* (2012) y *Silencio en la tierra de los sueños* (2013).

En lo que respecta a la casona, un estudio de la Universidad de Cuenca, del 2015, da cuenta de la existencia de 25 conventillos en el Centro Histórico, tentativamente hablando, pues en varios de los lugares visitados el acceso fue restringido, pues en esta misma investigación, Natasha Cabrera, experta en urbanismo habla de que 44 conventillos se convertirán en parqueaderos o comercios (Pacheco & Sarmiento, 2015).

El estudio se enfocó en la zona histórica, entre las calles Vega Muñoz, Tarqui, Rafael María Arízaga y Calle Larga. Pero también se encuentran conventillos en el Barrial Blanco, El Arenal, Fátima o La Gloria. Sin dejar atrás el hecho de que en la ciudad existe un déficit de 45.000 casas, según datos de la Municipalidad, dejando

alrededor de 12.000 personas viviendo en conventillos o en situaciones límite (Osorio, 2018).

El trabajo posee una metodología cualitativa. “Estos métodos se aplican generalmente en ciencias sociales; su objetivo es la captación y recopilación de información mediante la observación, la entrevista y el focus group. Su procedimiento es inductivo. La metodología para recopilar información es más flexible...” (Munch & Ángeles, 2014, p. 33).

También usamos el rastreo bibliográfico para conceptualizar la teoría alrededor del primer plano y la cámara en mano, mientras que para el análisis fílmico usamos la observación exhaustiva de películas para descomponerlas en su fondo y forma para la posterior posibilidad de aplicación práctica del primer plano y la cámara en mano como medios expresivos del estado interior de los personajes del cortometraje documental *El Pequeño Cuartel*.

Capítulo primero

El primer plano y la cámara en mano

El capítulo primero de este estudio, presenta brevemente la historia del cine ecuatoriano, así como características y conceptos sobre el documental que nos permiten adentrarnos enseguida en teorías sobre el primer plano, según Balasz y Deleuze, y sobre la cámara en mano, según Pasolini y Mekas.

I.A. Breve historia del cine ecuatoriano

El cine, tal como lo concebimos ahora, tiene su origen en 1895, cuando los hermanos Lumière, esparcen la potencialidad de su flamante invento bautizado como *cinematógrafo* (cinema, Kino, cine, etc.). Para el teórico de cine francés y editor de la famosa revista *Cahiers du Cinéma*, Andre Bazin, “el cine no debe casi nada al espíritu científico. Sus padres no han sido sabios... Incluso Edison no es más que un gran habilidoso, un gigante de los concursos Lépine. Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demcny, Louis Lumière incluso, no son más que monomaniacos, habilidosos o, en el mejor de los casos, industriales ingeniosos” (2008, pág. 18).

De hecho, Bazin creía que el cine tenía su gran antecedente en la invención de la perspectiva que permitía la creación de un espacio en tres dimensiones para que el artista perciba las personas y los objetos tal como los percibe el ojo humano.

Por otro lado, cabe mencionar a la Escuela de Brighton y sus importantes aportes para la cinematografía, gracias a realizadores como George Albert Smith, James Williamson y Alfred Collins, quienes a diferencia los hermanos Lumiere que empleaban la cámara fija para registrar la realidad en sus películas, usaban el montaje como elemento narrativo al fragmentar una escena en diferentes planos, la sobreimpresión, los movimientos de cámara para capturar distintos puntos de vista, el plano y contraplano, el travelling y el uso desenfadado del primer plano; todos estos elementos y el interés por desarrollar al máximo las posibilidades expresivas

permitieron que el cine pudiera alejarse de la representación teatral y comenzara a reclamar su propio lenguaje fílmico. “Y es que el dinamismo de los temas abordados fuerza de un modo natural la invención de una nueva sintaxis, que aleja progresivamente al cine del sendero teatral de Méliés para acercarlo cada vez más al realismo cinematográfico que culminará en Griffith” (Gubern, 2016, pág. 31).

El documental tardó un poco más en aparecer. No es hasta los años 20 en el que recibe un tratamiento característico y abandona su cualidad de simple registro (Breschand, 2004, p. 35). En 1922, Robert Flaherty, considerado el primer documentalista estrenó *Nanuk, el esquimal*, en el cual retrataba las difíciles condiciones de vida de los esquimales en la región de Hudson, Canadá. Flaherty entendía su trabajo como un ejercicio que reflejaba hechos auténticos, la realidad a secas por así decirlo.

Aunque el documentalista manipuló la naturaleza y la propia vida de los esquimales, pero sin inventarse nada que se saliera de las posibilidades del entorno filmado. Por lo que podemos decir que lo hizo con una intención estética para que resulte mucho más emotiva para los espectadores. A la larga, todo documental es una manipulación, una selección de material y, sobre todo, una selección de qué queremos encuadrar.

Los primeros registros que se dan en el Ecuador, son a la vez los primeros intentos por retratar la realidad nacional, todavía sin convicciones estéticas. Se capturaban imágenes fútiles que resultaban crónicas de la vida. Carlos Valenti proyectó las primeras películas, capturadas específicamente en el puerto principal: *Ejercicios del cuerpo de bomberos*, *Amago de un incendio* y *La procesión del Corpus en Guayaquil* (León, 2010, pp. 65-67).

No olvidemos que décadas atrás, en 1874, el científico Alemán Teodoro Wolf fue contratado por el presidente Gabriel García Moreno como profesor de las Escuelas Politécnicas para dar unas conferencias en Quito y Guayaquil, para las cuales, usó una linterna mágica con referentes de geografía y geología europeas. Y el 7 de agosto de 1901, la primera exhibición pública se realizó en la Avenida

Olmedo de Guayaquil, en la carpa del mexicano Julio Quiroz (Loaiza & Gil, 2015, p. 53).

En la década de los veinte, el género documental tiene un primer desarrollo que arroja temáticas propagandísticas. En 1921, se realiza la serie Gráficos del Mundo, un conjunto de filmes largos y cortos. En 1924, el director guayaquileño Augusto San Miguel estrena el primer largometraje argumental ecuatoriano: *El Tesoro de Atahualpa*, irremediablemente perdido en la actualidad. El cineasta ecuatoriano Javier Izquierdo, narra este episodio, así como el periplo vital envuelto en la leyenda de Augusto San Miguel en el documental *Augusto San Miguel ha muerto ayer*. En 1927, el padre Carlos Crespi realiza *Los invencibles shuars del Alto Amazonas*, un documental que busca el rescate del crisol indígena (León, 2010, pp. 65-69).

Llegados los mediados de los setentas, nace una pléyade de cineastas que renuevan el documental nacional y sus fines están orientados a un estudio social, histórico y antropológico del ser ecuatoriano, teniendo en cuenta que era la mejor manera de incidir en la convulsa realidad latinoamericana del siglo pasado. En la década del setenta y del ochenta se origina un auge del documental, haciendo que el carácter institucional y propagandístico del Gobierno nacional militarista se pierda. De modo que las temáticas pasadas van superándose y nuevos realizadores aparecen en escena: los hermanos Gustavo e Igor Guayasamín, Ulises Estrella, Teodoro Gómez de la Torre, Jaime Cuesta, Gustavo Corral, entre otros (León, 2010, pp. 70-71).

Durante los noventas una nueva ola de cineastas, en su mayoría con estudios en Estados Unidos y Europa, se preocupan mayormente en el desarrollo técnico y estético de sus películas, así como en la subjetividad del individuo. Algunos de ellos son: Sebastián Cordero, Tania Hermida, Juan Martín Cueva, Yanara Guayasamín, León Felipe Troya, Miguel Alvear, etc. (León, 2010, p. 71).

Finalmente, en los albores de este nuevo siglo aparecen documentalistas que buscan nuevas formas de narrar a través del lenguaje audiovisual, de modo que su preocupación pasa de lo colectivo a lo individual, es decir, del retrato de un país convulso al individuo problematizado. “Gracias a la introducción del formato digital y el consecuente abaratamiento de costos de producción, cambió definitivamente el panorama del cine nacional, signado por la falta de recursos” (León, 2010, p. 73).

En este sentido se han desarrollado documentales que hacen uso del primer plano y la cámara en mano como vehículos para relatar el estado anímico de sus personajes y llegar con las emociones a lo más interno del ser humano. Entre las películas a resaltar: *La Bisabuela tiene Alzheimer* (2012) y *Silencio en la tierra de los sueños* (2013).

II.B. Aproximaciones al documental

Christian León nos recuerda que al “filme documental se le adjudicó la capacidad de reconstruir los procesos en pleno desarrollo de la realidad. A diferencia del cine de ficción, las películas documentales mostraban acontecimientos inacabados que estaban sucediendo en el mismo momento de ser filmados” (León, 2010, p. 38). Según esta definición, el cine documental no necesita evocar la memoria para la construcción de sus tramas, sino afincarse en el presente a través de la participación en los acontecimientos que se están produciendo en el mismo momento en que son registrados.

De alguna manera, la participación del documentalista puede alterarlos al introducirse en el hábitat de su película, aunque la intención sería no hacerlo, por el contrario, procurar la mayor naturalidad posible, como por ejemplo, cuando en su viaje al Chile de los tiempos de Pinochet, Miguel Littín dejaba de pie a su cámara en el centro de Santiago hasta que las personas no sintieran esa presencia entrometida, convirtiéndola en parte del paisaje. Parafraseando una frase de Javier Darío Restrepo sobre la crónica se puede afirmar que el objetivo del documental es

el mismo: volver al mundo más humano, porque no “solo es un pasivo registro de los vivientes y de sus acciones” (Restrepo, 2017, p. 61). Sin olvidar que esta definición se debe, también, a la búsqueda exhaustiva de una realidad otra en una misma realidad real en la que habitamos.

En el prefacio a su libro *El documental, la otra cara del cine*, podemos encontrar al respecto:

Por eso puede decirse que las películas no revelan tanto la realidad como una forma de mirarla, de comprenderla. Esa realidad que tan evidente nos parece sólo ostenta la evidencia de la planificación merced a la cual nos es presentada. La mirada documental ha sido, sin duda, más consciente de este hecho que la ficción. En este sentido, podríamos hablar de ella como de un cine de la elucidación. Pero en realidad ambos han venido apoyándose mutuamente desde el principio, y comparten la característica de elaborar figuraciones que construyen al sujeto y determinan su inscripción en nuestro mundo. (Breschand, 2004, p. 5)

Por otro lado, el documental por mucho tiempo fue visto como un género relegado y que, con el paso de los años, gracias a los aportes de grandes realizadores como Flaherty, Grierson, Vertov, Herzog, Jorge Prelorán, entre otros, aunque en menor medida, ha tenido espacio en las salas comerciales. En nuestro país, por lo general como producción ecuatoriana independiente.

Hoy el documental ha hibridado sus códigos con la misma ficción, siendo conocidos como falso documental o, en inglés, *mockumentary*. Ejemplos bastante conocidos son *Zelig*, de Woody Allen, *Fraude*, de Orson Welles o *Un secreto en la caja*, de Javier Izquierdo. En este punto, Bill Nichols habla sobre el control del realizador en ambos campos: el cine de ficción y el documental. Es decir, aparentemente en la ficción, el autor tiene dominio sobre el universo creado frente a la cámara y hace con él (amén de las limitaciones técnicas y/o económicas) lo que quiere, mientras en el documental, su realizador no tiene tal control por el mismo razón de atrapar, durante el rodaje, hechos que no dependen de su voluntad, cuando el documental requiere de un control mucho más discreto (diferente) detrás

de cámaras y con sus sujetos para que digan lo que se requiere que digan y aun, al no hacerlo, con silencios o respuestas imprevistas sigan generando esa espontaneidad que impregna de vida este género. Vale preguntarnos entonces, ¿cuál es la ética del documentalista? Es así que me gustaría, tomando nuevamente las reflexiones de Javier Darío Restrepo sobre la ética del cronista, decir que el documentalista también “comunica una verdad con un objetivo, no por la verdad en sí misma, sino con una intencionalidad, y esta es la que le da peso moral al hecho de compartir una verdad” (2017, pág. 59).

En pocas palabras, el documentalista es presa del otro, de reinventarlo, de reimaginarlo, de humanizarlo. Esa es su gran verdad. Sin embargo, ¿cuánta verdad me está permitida contar teniendo en cuenta que no existen verdades totales? Sin olvidar aquellos documentalistas que manipulan la misma realidad que luego vemos en pantalla, como Flaherty. La ética del documentalista, por tanto, depende de aquella intencionalidad, entonces quizá no sea demasiado grave (posiblemente ni siquiera lo sea), que Flaherty haya manipulado la realidad para denunciar condiciones de vida de los esquimales, como indudablemente sí lo fue, la labor de Leni Riefenstahl para promover positivamente el auge del nazismo en *El triunfo de la voluntad*.

Esto es así porque «control» define, de un modo irónico, un elemento clave del documental. Lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia. Abordando el dominio histórico, el documentalista se suma a la compañía de otros practicantes que «carecen de control» sobre lo que hacen: científicos sociales, físicos, políticos, empresarios, ingenieros y revolucionarios. Si el lector detecta una cierta ironía en esta refutación, es debido a que la noción de control como criterio de definición perpetúa una confusión con respecto a la realización documental poco menos atroz que las reivindicaciones de la verdad de la representación documental o de la evidencia de los hechos. (Nichols, 1997, pp. 43-44)

Finalmente me gustaría comentar la siguiente afirmación, pese a su esquematismo: “El verdadero documental puede abarcar un campo muy grande:

dar a conocer un oficio, una actividad, un hecho en especial, etc., siendo sus aplicaciones aún mayores. Su característica principal es la de dar a conocer hechos apartados de la ficción de la fantasía” (Biasutto, 1994).

Resultan interesantes las palabras de cierre de la cita, debido a que de una u otra forma, posiblemente inconsciente, se le prohíbe al documental ir más allá de esa realidad objetiva probada sólo por nuestros sentidos, y vista como una imposición, a la larga empobrece el quehacer artístico y muestra que el documental todavía no está libre de prejuicios, sobre todo, si a realismo se refiere, teniendo en cuenta que hoy lo importante sería la verosimilitud que nos transmita como espectadores, teniendo en cuenta que el cine documental, igual que el de ficción no refleja la realidad, también la crea.

III.C. Bela Balasz y la dimensión del alma a través del primer plano

Una vez echas las aproximaciones al documental, género en el que se enmarca *El pequeño cuartel*, podemos analizar las teorías de nuestros autores con respecto al primer plano y la cámara en mano. El teórico y crítico húngaro Bela Balasz (1884-1949), trató de fundar una estética cinematográfica basada en tres elementos constitutivos: el encuadre, el primer plano y el montaje. A nosotros nos interesa el segundo.

Balasz concebía el primer plano como un acercamiento a las facciones faciales y expresiones del rostro que revelaban el inconsciente humano. Reduciendo las distancias que separan al espectador del otro, acabando con el protagonismo del lenguaje como único móvil de comunicación. “Al enfocarse en las diminutas superficies de la cara que escapan a nuestro control, la cámara puede fotografiar el inconsciente” (Balasz, 2013).

Es seguro que Balasz lo creía así, porque él no concordaba con la banalidad de un cine que canonizaba la belleza basada únicamente en el aspecto físico. Inscribía el espíritu humano como consecuencia del cuerpo; era por el cuerpo, pero

sobre todo de las expresiones faciales, por medio de las cuales se manifestaban las emociones, valores e incluso el sentido moral de los actores, en pocas palabras, a través de la fisiognomía. Incluso Balasz decía que, así como la literatura descubría las leyes del lenguaje por medio de estudios lingüísticos comparados, debería también, con ayuda del cine, hacer un estudio de fisiognomía comparada (2013, p. 48).

«En el cine, la belleza de los rasgos opera como expresión fisonómica. La forma anatómica opera como una mueca. En el cine se hace realidad la frase de Kant: “La belleza es el símbolo de la bondad”. Donde el único que juzga es el ojo, la belleza se convierte en testimonio. El héroe es bello por fuera, porque lo es por dentro. (La belleza diabólica del Mal, tanto como el parecido del Anticristo con Dios, pueden generar efectos especialmente inquietantes)». (Balasz, 2013, p. 43).

Así mismo advierte Balasz, hay que tener cuidado de sujetos de *tipo demasiado pregnante* al momento de elegir los actores, quienes a diferencia del teatro ya deben tener el carácter (alegre, triste, melancólico, irascible, misterio del personaje a interpretar) necesario debido a que su sola presencia en cámara puede revelar un estereotipo, una rigidez indebida. “La anatomía debe dejar algún margen de juego a la fisonomía; de lo contrario la figura se vuelve incapaz, en la rígida coraza de un carácter único e inmóvil, de representar cambios externos e internos” (Balasz, 2013, p. 44).

Pero Balasz creía que también parte de esta expresión exterior es el vestuario, un componente más del cuerpo para expresar el ser del personaje. “Pero el cuerpo entero de un actor que no habla se convierte en una superficie expresiva homogénea, y cada pliegue de su vestuario adquiere la importancia de un pliegue de su rostro” (Balasz, 2013, p. 44).

Con el primer plano los rasgos y expresiones del rostro son vistos con mayor pureza y detalle, reduciendo distancias y posibilitando la empatía mucho más de lo que ofrece el lenguaje. “Los primeros planos son el territorio más específico del

cine... La lupa del cinematógrafo nos acerca a las células individuales del tejido de la vida, dejándonos sentir la materia y la sustancia de la vida concreta [...] no sólo vemos... estos pequeños átomos de vida... los pequeños ángulos ocultos en los que la muda vida de las cosas no pierde su aire secreto (Balasz, 2013, pp. 57-58).

Esa capacidad del primer plano para aislar el rostro del resto del universo de una película y volver la emoción a través de cada pliegue del rostro un todo en la pantalla, es la piedra angular de la teoría de la rostreidad de Gilles Deleuze. Para *El pequeño Cuartel*, por ejemplo, cuando uno de los personajes que habitan la casa, Fernando, se sienta en una silla, realizaremos un primer plano de su rostro, específicamente para notar sus arrugas a la vez que mostramos después en un plano detalle un cableado que se extiende por las paredes como una prolongación de las arrugas de Fernando y una metáfora de la nostalgia por el paso del tiempo.

IV.D. Deleuze y la rostreidad en la imagen fílmica

En *Estudios de cine 1*, el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) menciona que el primer plano abstrae el espacio del rostro y lo exorciza del tiempo, del cual se da un cambio absoluto, otorgándole la cualidad de sentimiento. “Y, cuando Eisenstein criticaba a otros autores, como Griffith o Dovjenko, les acusaba de malograr a veces sus primeros planos, porque los dejaban connotados por coordenadas espacio-temporales de un lugar, de un momento, sin alcanzar lo que él denominaba el elemento «patético», aprehendido en el éxtasis o en el afecto” (Deleuze, 1983, pp. 142-143).

El primer plano, antes que otro valor de imagen, nos permite una mayor afectividad del filme, aísla al objeto del espacio, incrementa su presencia, volviéndolo etéreo. “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” (Deleuze, 1983, p. 136). En pocas palabras, las cosas y los rostros adquieren una dimensión pura, a través de la conversión del movimiento de traslación en uno de expresión, pues la función final del primer plano radica en mostrarnos mundos interiores.

El pequeño cuartel relatado mediante el primer plano permite aproximar al individuo y personificar en la imagen fílmica el *sentimiento-cosa*, por ejemplo, en una escena en la que un personaje está por ser asesinado, a través del primer plano se desplaza al individuo y el miedo se vuelve autónomo. “El primer plano no es una amplificación; si implica un cambio de dimensión, se trata de un cambio absoluto. Mutación del movimiento, que cesa de ser traslación para volverse expresión” (Deleuze, 1983, p. 142)

Así mismo, Deleuze explicaba que el primer plano desterritorializa a su objeto, dándole un significado expresivo mucho mayor, en el que el espacio es anulado. “El primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría 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, p. 142).

Igualmente, el documentar primeros planos-rostro del que surge el afecto puro, abre la posibilidad de explorar dimensiones del alma.

La expresión de un rostro aislado es un todo inteligible por sí mismo, no tenemos nada que añadirle con el pensamiento, ni por lo que respecta al espacio y al tiempo. Cuando un rostro que acabamos de ver en medio de una multitud se desprende de su entorno y se destaca, es como si de pronto estuviésemos cara a cara con él. O incluso, si antes lo vimos en una gran habitación, ya no pensaremos en ésta cuando escrutemos el rostro en primer plano. Porque la expresión de un rostro y la significación de esta expresión no tienen ninguna relación o enlace con el espacio. Frente a un rostro aislado, no percibimos el espacio... Ante nosotros se abre una dimensión de otro orden. (Deleuze, 1983, p. 142)

La intensidad emocional que arroja el primer plano permite contar un relato honesto. Bergman (como se citó en Deleuze, 1983) piensa: “Nuestro trabajo empieza con el rostro humano (...). La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine”.

V.E. Pasolini y la subjetiva indirecta libre

En cuanto a la cámara en mano, permite acercarse a lo que el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) denominaba *subjetiva libre indirecta* (Pasolini & Rohmer, 1970, pp. 23-25). Podemos decir que la cámara en mano le da un movimiento no controlado a la imagen que está capturando. Para Pasolini era una forma en la cual el narrador se inmiscuía en el estado emotivo de su personaje, con el afán de fundir la conciencia del narrador y de su personaje, para interiorizar y transmitir en su pureza al mismo.

Y, puesto que hemos establecido una distinción entre «libre indirecto» y «monólogo interior», precisará determinar a cuál de ambas operaciones se aproxima más la «subjetiva libre indirecta». Está claro que no puede ser un verdadero y propio «monólogo interior», en cuanto el cine no tiene las posibilidades de interiorización y abstracción que tiene la palabra: es un «monólogo interior» por imágenes, esto es todo. Carece, por consiguiente, de toda la dimensión abstracta y teórica, explícitamente empleada en el acto evocativo–cognoscitivo del personaje monologante. Esa carencia de un elemento —el que en literatura está constituido por los pensamientos expresados por las palabras conceptuales o abstractas— hace que nunca una «subjetiva libre indirecta» corresponda perfectamente a lo que es en literatura el monólogo interior. (Pasolini & Rohmer, 1970, p. 26).

La siguiente acotación del escritor peruano Mario Vargas Llosa, literaria o cinematográficamente nos ayuda a comprender la diferencia: “El estilo indirecto libre, al relativizar el punto de vista, consigue una vía de ingreso hacia la interioridad del personaje, una aproximación a su conciencia, que es tanto mayor por cuanto el intermediario -el narrador omnisciente- parece volatilizarse” (Vargas Llosa, 1975, p. 239).

Vale decir: la cámara en mano sería el narrador omnisciente y el actor el personaje que, al verse atrapado por la subjetiva libre indirecta deja fluir sin restricciones su punto de vista del mundo. Al igual, con la cámara en mano se gana autonomía para moverse con espontaneidad e introducirse en un presente que se forma ante la mirada de la cámara. La sensación de la cámara en mano, con sus movimientos inestables y aparentemente poco ensayados, permite una sensación de realidad aparentemente más honesta, en la medida en que la vida es caótica, convulsa, incluso cuando capturamos un fragmento de ella.

VI.F. Jonas Mekas: la cámara en mano como poética y transgresión en el cine moderno

La cámara en mano remarca el sentimiento de estar dentro, de inmersión, sugiriendo un filme más transparente y verosímil, pues al quedar de manifiesto la inestabilidad de la cámara, la sensación de ensayo, preparación y manipulación se reduce. La posibilidad del encuentro con el otro se ensancha. El cineasta lituano Jonas Mekas (1922-2019) dice al respecto: “Estudiamos la poesía de la cinematografía moderna, nos encontramos con que incluso los errores, los disparos fuera de foco, las tomas movidas, los pasos inseguros, los movimientos vacilantes, las sobre-exposiciones, las sub-exposiciones, se han convertido en parte del nuevo vocabulario cinematográfico, siendo parte de la realidad psicológica y visual del hombre moderno” (Mekas, 2020).

Un aspecto esencial en el uso de la cámara en mano es la libertad en el movimiento y la ligereza para captar fragmentos de la realidad, como si del ojo humano se tratara, penetrando así en la formación misma de los hechos. Al contrario, una cámara estable obstaculiza en cierta medida el encuentro con el otro. “La gran novedad de la cámara al hombro (...) es el poder incorporarse al acontecimiento filmado. La realidad no se recrea ante una cámara como una escena ante un espectador. Merced a su nueva autonomía, la cámara puede llegar al corazón de los acontecimientos. Aunque no por ello deje de influir en su desarrollo, se gana así el presente captado en su surgimiento (Breschand, 2004, pp. 30-31).

Jonas Mekas aclara que la cámara en mano logra captar la auténtica poesía por ser una distorsión del formalismo que tergiversa lo real y resta originalidad a la obra creada en pos de una imagen estilizada. Solo con la poesía es posible describir y adentrarse al corazón de los acontecimientos.

Me enferman y hartan los guardianes del Cine de Arte que acusan al nuevo realizador de mala técnica y de la “cámara movida”... **Mayakovski** dijo una vez que hay una zona en la mente humana a la que se puede llegar sólo con la poesía, y sólo con la poesía que está despierta, y cambiante. Uno también podría decir que hay un área en la mente humana (o en el corazón), a la que sólo se puede acceder a través del cine, a través de ese cine que está siempre despierto, siempre cambiante. Sólo ese cine puede revelar, describir, hacernos conscientes, aportar pistas acerca de lo que realmente somos o no, o cantar la verdad y la belleza cambiante del mundo que nos rodea. (Mekas, 2020)

La cámara en mano transmite una dimensión de realidad no manipulada, libera a la cámara de un formalismo pronunciado, contrae el verismo que una cámara fija no consigue, al capturar la espontaneidad de los acontecimientos del universo del personaje, incluso llega a contaminarse con su punto de vista produciendo que la mirada de la cámara se difumine con la del personaje, lo que provoca la transmisión sin limitantes de su conciencia. “Es, en suma, la presencia del autor, que trasciende el propio film, con una libertad fuera de lo normal, que es

finalmente la inspiración latente del amor por el mundo poético de las propias experiencias vitales” (Mekas, 2020).

En *El pequeño Cuartel*, por ejemplo, utilizamos la cámara en mano cuando Lisbeth, la protagonista, entra en un espacio del pasillo y observa unos agujeros en el techo, alrededor de los cuales hay manchas, pajas y adobe que van perdiéndose hasta llegar a una pared de adobe, luego de lo cual, Lisbeth comienza hablar de su padre, con lo que la cámara en mano permite mostrar como aquella sombra tutelar afecta a la protagonista que da paso a una voz en off, una suerte de conciencia que se funde con aquellos detalles ya descritos de la casa para describir su situación emocional.

VII.G: Conclusiones

En el primer capítulo realizamos un breve resumen sobre la historia del cine desde sus inicios durante los tiempos de los hermanos Lumiere, el nacimiento del documental y la ética del documentalista en *Nanuk, el esquimal* y *El triunfo de la voluntad*, así como un repaso por la cinematografía ecuatoriana hasta la generación de Iván Mora Manzano y Tito Molina, cuyo documental *La bisabuela tiene Alzheimer* y el largometraje *Silencio en la tierra de los sueños*, respectivamente, son objeto del presente estudio.

Sin embargo, las ideas para el análisis de las películas y la elaboración de la propuesta de fotografía para el cortometraje documental *El pequeño Cuartel* radican en las teorías sobre el primer plano y la cámara en mano. Por su parte, Bela Balasz resalta la fisiognomía del actor, indicándonos que incluso el vestuario es un pliegue del alma para conocer la personalidad y el carácter de un personaje través del primer plano en una película. En cambio, Gilles Deleuze afirma que el logro máximo del primer plano es su capacidad para despojarse del tiempo y el espacio, transformando una mirada o un gesto en un símbolo universal, en una emoción pura. En tanto, Pasolini teoriza sobre la cámara en mano como una subjetiva indirecta libre, es decir, una forma en la cual el narrador se inmiscuye en el estado

emotivo de su personaje para fundir la conciencia del narrador y de su personaje e interiorizar y transmitir en su pureza al mismo. Por último, Jonas Mekas emplea el concepto de cámara en mano como una ruptura del formalismo con la única finalidad de penetrar en el corazón mismo, poesía lo llama Mekas al citar a Mayakovski, de todo aquello que el cine captura.

Capítulo segundo

Análisis fílmico: Lenguaje cinematográfico desde la fotografía

En la introducción mencionamos que la metodología usada en el presente estudio fue cualitativa, y sus resultados fueron aplicados en la propuesta de fotografía para *El pequeño Cuartel*. Luego de haber realizado el rastreo bibliográfico sobre conceptos en torno al primer plano y la cámara en mano como recursos expresivos del estado interior de los personajes en los libros: *El hombre visible o la cultura del cine* (2013), de Balasz; *Estudios de cine I. La imagen-movimiento* (1983), de Deleuze; *Cine de poesía contra cine de prosa* (1970), de Pasolini y Rohmer; y el artículo *Notas sobre el nuevo cine americano* (2020), de Mekas; se realizó el análisis fílmico de películas que pusieron en práctica los conceptos de los cineastas y filósofos ya citados. No obstante, cabe mencionar *El manual de iniciación al arte cinematográfico*, de los estudiosos Henri Agel y Francisco Zurián, en cuyo penúltimo apartado se analizan obras emblemáticas de la cinematografía universal, basados en una crítica clásica nutrida por sus múltiples lecturas y la subjetividad autoral, sin dejar de lado los recursos que las películas aprovecharon y el tiempo en que fueron rodadas, por lo cual cada análisis se fundamenta en la premisa y la forma de la cinta, dividiéndolos en un resumen del argumento, estilo, significado de la obra, medios técnicos, conclusiones, etc. Por eso, nosotros para efectos prácticos dividimos a cada análisis en una ficha técnica que contiene el resumen del argumento y la premisa, la estructura narrativa y el tratamiento estético.

La pasión de Juana de Arco (1928), de Carl Theodor Dreyer, y las ecuatorianas *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012), de Iván Mora Manzano y *El silencio en la tierra de los sueños* (2013), de Tito Molina, fueron objeto del presente estudio.

II.A: La pasión de Juana de Arco (1928), de Carl Dreyer

II.A1: Ficha técnica (Resumen del argumento y premisa)

Juana de Arco es una icónica película del cine mudo y del cine en general. Fue dirigida por Carl Theodor Dreyer y estrenada en 1928. Basada en la documentación auténtica del proceso judicial contra una de las mártires más emblemáticas de la Iglesia Católica, Juana de Arco, la cinta cuenta el final de su tragedia. Dada la espalda por Carlos VII, hombre al que Juana ayudó a acceder al trono de Francia comandando sus tropas por órdenes de dios, es capturada y vendida a sus enemigos, los ingleses, quienes la juzgan ayudados de un tribunal eclesiástico que la acusa de brujería, bajo el argumento de que las voces que le hablan no son de dios sino del diablo. Si bien en determinado momento Juana se retracta de ser una enviada del Señor para cambiar la pena de muerte por la cadena perpetua, en seguida se siente desleal consigo misma y les confiesa a los sacerdotes que, en efecto, la voz en su cabeza es la de dios. Juana es condenada a morir en la hoguera a la vista de un pueblo enfurecido que clama contra los sacerdotes y demás autoridades presentes en la ejecución, que han matado a una santa. La película termina con una revuelta popular de las gentes de Ruán sofocada salvajemente por el ejército.

Dreyer expone en su película cómo una entelequia entronizada en un pedestal divino, vuelve ciegos a los hombres (de ahí, el trabajo del director con los primeros planos y la mirada de los actores), así como la capacidad humana para mantener una fe que, aunque abstracta, es marcada a sangre y fuego sobre el cuerpo de quienes creen. De ese modo, la cinta se inscribe en un mundo terreno, objetivado por el castigo y el sufrimiento, la expiación irremediable de una inocente desesperada por alcanzar un más allá inexistente. A la larga, Juana de Arco triunfa, porque se mantiene íntegra en su fe, al sobreponerse de una flaqueza y morir como una mártir en la hoguera.

Cuando Carlos Fuentes se refería a la obra de Buñuel, afirmaba que “fue parte de una de las corrientes intelectuales más serias e inclasificables del siglo XX: el temperamento religioso sin fe religiosa, del cual dan testimonio, en diversos grados de temperatura, Camus y Mauriac, Graham Greene y, en el cine, el protestante a su pesar, Ingmar Bergman, y el ateo, por gracia de Dios, Luis Buñuel” (Fuentes, 2002, pág. 37) Y también, Carl Theodor Dreyer, gracias a su Juana de Arco y su misticismo de lo real.

II.A2: Estructura narrativa

La narrativa de la película es convencional, pero la puesta en escena, tal como afirma André Bazin radica en “el hecho de que la extrema purificación espiritual se nos ofrezca mediante el realismo más escrupuloso bajo el microscopio de la cámara, es la paradoja fecunda, la lección inagotable de esta película” (1977, pág. 38). Dicha purificación espiritual de la protagonista resulta de los ambientes minimalistas de la cinta: dentro, las paredes y pedazos de cielo enteramente blancos, el espacio del tribunal eclesiástico apenas amoblado como si se tratara de aquel limbo bíblico en el que se debaten los buenos y los perversos antes de entrar al cielo, y afuera, la miseria del pueblo.

La Juana de Arco de Dreyer es memorable en los anales del cine por la audacia fotográfica. A excepción de algunas imágenes, la película está enteramente compuesta por primeros planos, por rostros principalmente. Esta técnica respondía a dos propósitos aparentemente contradictorios, pero en realidad íntimamente complementarios: misticismo y realidad. La historia de Juana, tal y como nos la presenta Dreyer, está despojada de toda incidencia anecdótica, es la pura lucha de las almas, pero esta tragedia exclusivamente donde todo movimiento es interior se expresa enteramente por medio de este lugar privilegiado que es el rostro. (Bazin, 1977, pág. 38).

De hecho, el primer plano funge como un elemento desmitificador para atravesar los contornos de la leyenda de una mujer que envuelta en una armadura de caballero medieval le dio el triunfo a Carlos VII, a la interioridad atormentada de

la campesina analfabeta entregada en lágrimas a las llamas del martirio. En un juego metaficcional, la primera escena de la película es una declaración de verosimilitud: unas letras en fondo negro intercaladas con unas manos que revisan un viejo libro de pastas duras, dicen que la cinta se basó en la documentación del proceso de Juana de Arco, de modo que “leyéndolas descubrimos a la auténtica Juana, no a la Juana de Armas, sino la sencilla y humana”. Accedemos así a un pasado remoto, a un pasado vuelto máscara del lenguaje, a una humanidad de carne y hueso, gracias a un cine proyectado siempre en presente.

II.A3: Tratamiento estético



Figura 1. Juana de Arco en la hoguera. Fuente. Fotograma de “La pasión de Juana de Arco” (1928), de Carl Theodor Dreyer



Figura 2. Juana de Arco durante su proceso. Fuente. Fotograma de “La pasión de Juana de Arco” (1928), de Carl Theodor Dreyer

La película trabaja en dos espacios alternos, pues no me refiero a adentro y fuera de la fortaleza de Ruan, sino a los protagonizados por los sacerdotes en constante trajín, desesperados por apresurar el proceso, afeados por la puesta en escena para transmitir una impresión demoníaca; y la de la Juana de Arco, mejor dicho, la del rostro de Juana de Arco. “Dreyer prohibió todo maquillaje, las cabezas de los monjes están efectivamente rapadas, y delante de todo el equipo el verdugo cortó realmente el pelo de Falconetti antes de conducirla a la hoguera. A ello

debemos ese sentimiento irrecusable de traducción directa del alma” (Bazin, 1977, pág. 38). ¹

Desde el inicio de la cinta, aunque Juana se nos presenta en su expresión de trance místico y deslumbrado terror por su destino, en un plano medio con demasiado aire, parece encarnar en sí misma el primer plano mediante esa mirada extraviada en la búsqueda de un dios inasible. La ropa de Juana, el pelo corto de Juana, la rebeldía de Juana se vierte por sus ojos. No importa el plano que la retrate, su rostro es en sí un primer plano elevado a un desamparo completamente existencial, porque en el fondo ella sabe que la gloria de su dios sólo se materializa en una vida doliente redimida por la muerte, y más si esa muerte la emparenta con Cristo.

Es lo que Gilles Deleuze denominaba *la imagen-afección*, ese primer plano que aislado del espacio se ha convertido en rostro, el rostro en un símbolo que emparenta a un hombre con todos los hombres, en una sensación pura exorcizada del espacio y el tiempo. “Por lo que respecta a la imagen-afección, se hallarán casos ilustres en el rostro de la Juana de Arco de Dreyer, y en la mayoría de los primeros planos de rostro en general” (Deleuze, 1983, pág. 106).

Del mismo modo que el bien se proyecta en el rostro de Juana, el mal también trata visualmente de corromper su pureza, la pureza de la película. En dos ocasiones una mosca se posa en el rostro de Juana y ella se lo quita desesperada con el antebrazo. La primera, cuando los sacerdotes le preguntan si está segura de la salvación de su alma. Pero, la salvación de Juana no se encuentra en el paraíso divino. En una escena, cuando cae enferma y es acostada en el catre del cuarto mazmorra, el celador les dice a los curas doctores que deben sangrarla para que le baje la fiebre. En un plano detalle vemos como le buscan una vena en la cavidad delantera del codo. La imagen habla por sí misma: Juana tiene sangre, los demás

¹ *El cine de la crueldad* es una serie de artículos cinematográficos de André Bazin. Fueron publicados póstumamente en formato de libro por la editorial francesa Flammarion en 1975. La edición en español la realizó Ediciones Mensajero dos años después.

únicamente palabras. La salvación de la mártir estuvo siempre en la memoria de su pueblo.

II.B: La bisabuela tiene Alzheimer (2012), de Iván Mora Manzano

II.B1: Ficha técnica (Resumen del argumento y premisa)

La bisabuela tiene Alzheimer es un documental ecuatoriano del 2012, dirigido por Iván Mora Manzano, quien ha grabado de manera obsesiva la cotidianidad de la pequeña Olivia, su hija recién nacida, en un romántico intento por capturar el instante mismo en que la niña pueda elegir que momentos recordar. Historia que se contrapone y complementa con la de su bisabuela, Carmen Vela de Manzano, una anciana de noventa y cuatro años, doctora, escritora relegada del realismo social y pianista desmemoriada por culpa del Alzheimer. De ese encuentro de las dos, y que ninguna recordará, salvo la niña si alguna vez observa la grabación del mismo, Mora Manzano funde la memoria individual de su hija, apenas una hoja en blanco, con el destino colectivo de un Guayaquil sumido en un olvido vuelto símbolo por medio de la enfermedad crónica de la bisabuela.

Carlos Fuentes decía que debemos imaginar el pasado y recordar el futuro: *“Ya que el pasado es irreversible y el futuro es incierto, los hombres y mujeres se quedan sólo con el escenario del ahora si quieren representar el pasado y el futuro”* (2011, pág. 19). En pocas palabras, la memoria en la que habita el pasado y el deseo en el que habita el futuro, permiten el flujo del presente. En ese espacio se produce el olvido. Por eso, Mora Manzano en su documental afirma que a él no le interesa la historia oficial, sino las anécdotas familiares, esos momentos anodinos en los cuales la esencia humana muestra con mayor intensidad sus alegrías, tragedias y secretos comunes. Posiblemente junto con la muerte, la memoria es el único patrimonio común de los seres humanos, porque en su inventario de recuerdos y olvidos se encuentra lo que fuimos y lo que queremos ser en el aquí y ahora. De hecho, Borges trató muy seriamente a lo largo de su obra el olvido como un replanteamiento de la memoria. Pensemos en el relato *Funes el memorioso* en

el cual la memoria no es goce sino tormento, en pocas palabras, lo que el argentino quiere decirnos es que el hombre, cualquier hombre, enloquecería sino pudiera olvidar tan solo una cosa. En el fondo, Funes, no se pasa una vida memorizando el infinito, sino olvidando el efímero contorno de una mesa o el finito trazo de un número. Al final del cuento, el narrador dice apesadumbrado: “Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles” (Borges, 2015, pág. 170)². Pero lo que de verdad perdura es una imagen provocado por la emoción de un momento cualquiera.

Mora Manzano, por su parte, en determinado momento del documental cita al filósofo francés Paul Ricoeur y dice: “La memoria es la presencia de una ausencia”. Esa es, en pocas palabras, la premisa de la *Bisabuela tiene Alzheimer*.

II.B2: Estructura narrativa

El documental tiene una estructura marcada por dos formatos que dotan de verosimilitud al discurso narrativo. Por un lado, están las tomas de archivo en video casero en las que observamos a Olivia crecer y, por otro, las tomas en cámara de cine de un Guayaquil inmenso, en cuyas calles todo es desorden, movimiento imparable, una corriente de gentes, edificios y carros que a la larga le dan una coherencia particular a la ciudad. Ambos formatos están, además, marcados inteligentemente por la cámara en mano y la cámara fija para acentuar lo efímero y arbitrario de la memoria o lo implacable del olvido. Esto lo profundizaremos en el siguiente apartado.

Por ahora me interesa un comentario sobre este documental, aparecido en la sección de Cultura de Diario El Telégrafo que afirma que Guayaquil no tiene

² *Funes el memorioso* apareció por primera vez en 1944, junto a otros relatos del libro *Ficciones*, del escritor argentino Jorge Luis Borges. La presente cita recoge la edición de 2015 de los Cuentos completos, de Borges, publicada por la editorial Penguin Random House.

Alzheimer, sino Párkinson. El comentario primero nos describe esa escena del film casualmente coprotagonizada por el viejo mentor del músico Juan Carlos González, que dice no recordar cómo se toca el ukelele ni la guitarra. El viejo mentor se sienta y cree recordar aquella remota canción que González le toca con las mejores intenciones. De pronto, el viejo mentor la canta por un momento con su amigo, feliz y tranquilo, para después decir con cierta nostalgia que no la recuerda bien. “Se puede decir que Guayaquil tiene Parkinson, porque no olvida progresivamente, sino que simula esa dejadez en su memoria para evitar que otros noten la involución de su motricidad” (Cultura, 2013). Que Guayaquil olvide progresivamente es posible, porque el olvido como la muerte, se produce a medida que se nos escapa la vida.

Del comentario me interesa también esa palabra “simula”, debido a que el documental también simula en esa estructura bicéfala anteriormente descrita, gracias a la fotografía, una individualidad que luego de desarrollarse se lanza a lo colectivo. Basta con citar la escena de apertura: la cámara baja, mientras el resplandor del sol desaparece para dejarnos con una piscina de una casa moderna que habitó Carmen. Esta escena no es literal, es una apariencia (y toda apariencia es una forma de simulación), una metáfora sobre una existencia a punto de extinguirse, pero resulta clave para la escena final en la que se suceden las noches y los días de Guayaquil, dejando al espectador en medio de un poste de luz varado en un muelle en plena mañana. Así hemos pasado de una historia mínima que olvidada o no, edifica quizá paradójicamente una historia con mayúscula, la Historia oficial.

Por otro lado, Mora Manzano emplea la cámara en mano porque solo así la premisa se supedita a la narrativa, convirtiendo a fondo y forma en una sustancia única que posibilita lo que para Jonas Mekas es una de las más grandes cualidades del cine y del arte en general: únicamente si la presencia del autor se impone, el film trasciende. Y tanto para Mekas como para Mora Manzano esa trascendencia va de la mano de la distorsión del formalismo, pues la memoria misma y más aún la memoria colectiva de Guayaquil es una distorsión de la historia oficial y de esa otra que trata de la vida privada de los pueblos.

II.B3: Tratamiento estético

La memoria está representada en tomas de archivo y el presente en tomas hechas con una cámara de cine, pero la forma del documental no es nada esquemática. Mora Manzano enriquece su discurso mediante una cámara en mano y la cámara fija. Cuando del interior de la casa de Carmen y las primeras grabaciones de Olivia pasamos a Guayaquil, el director apuesta por una cámara fija que realza su voz en off sobre esa ciudad que pese a su desbandado tropel configura esa coherencia particular. Si, por el contrario, Mora Manzano hubiera usado aquí la cámara en mano hubiera conseguido una intención muy distinta, de desorden. En cambio, la memoria de Olivia está grabada en cámara en mano por obvias razones, realzando así el discurso de la memoria como algo arbitrario, mucho más caótico que el olvido que, a la larga, se produzca tarde o temprano, no es solamente implacable, sino absoluto.



Figura 3. Guayaquil visto desde la cámara en mano. Fuente. Fotograma de "La bisabuela tiene Alzheimer" (2012), de Iván Mora Manzano



Figura 4. Olivia corre por el campo. Fuente. Fotograma de "La bisabuela tiene Alzheimer" (2012), de Iván Mora Manzano

Este recurso es utilizado a la inversa más adelante, cuando la voz en off del director, una suerte de narrador omnisciente, dice desde una sala de clases no saber en realidad cuando conoció a Carmen. Lo dice luego de buscar una escuela

lo más parecida a la otra en la que ella trabajaba como profesora hace tanto tiempo, demolida en la actualidad. Desde ahí, la ventana de la sala de clases funciona como un puente hacia esa selva de cemento capturada ahora en cámara en mano. En realidad, ni Guayaquil ni los otros poseen aquella coherencia particular, aquel anhelo soterrado por un poco de orden. La única posibilidad de sentirlo es elegir ahora lo que recordaremos en el futuro. Ese es el ejercicio realizado en este documental: la memoria de Carmen y de Olivia, de esas generaciones diametralmente distintas, están supeditas a la del director.

A pesar de esta incertidumbre, el narrador encuentra un espacio físico, de calma, en la casa de su amigo músico, Juan Carlos González, porque la música en sí misma resulta en la cinta un catalizador de las obsesiones del director, armonía melódica para una reflexión pausada que da igual espacio a los sucesos de a pie de la ciudad o a las historias familiares. Tengamos presente la escena del piano que lo tocaba Carmen, el director y que Olivia dice querer tocar también cuando sea grande, siendo desarmado para hablar de la fragilidad de la memoria.

Por eso, la cámara siempre se mantiene fija al grabar a Juan Carlos González, fija como esa revelación final, inconsciente de los personajes cuando descubren que el lenguaje es la única posibilidad de evitar que la memoria se nos escape, la única manera de objetivarla para siempre. La abuela paterna de Olivia le escribe un libro sobre sus primeros años de vida, Juan Carlos González decide grabar por fin todas sus canciones, el director termina su documental. Cuando el lenguaje del arte o de la mera burocracia no atrapa las anécdotas se corre el riesgo, para bien o para mal, que caigan en la leyenda, en la hipérbole, en lo fantástico, como en esa escena en la que el narrador duda sobre la verosimilitud de la historia del piano que Carmen montaba sobre una balsa para cruzar hacia su hacienda de la infancia más allá del río Boliche; piano que ella tocaba como si fuera su particular coherencia. Escena cargada de poesía que muestra a una balsa vacía discurriendo por un río diáfano y, aunque imposibilitada por el paso del tiempo para capturar literalmente a Carmen y su piano, transforma la imagen en una metáfora en la que cabe el mundo, uno muy distinto al conocido.

II.C: Silencio en la tierra de los sueños (2013), de Tito Molina

II.C1: Ficha técnica (Resumen del argumento y premisa)

Dentro de una modesta casita de la costa ecuatoriana, una anciana deambula solitaria, no tiene nada más que algunos muebles, un portarretrato con la fotografía de un hombre a blanco negro, un Cristo con luces, su soledad, un perro y un viejo libro de oraciones. La rutina de la anciana es milimétrica y hastiosa: despierta, desayuna, barre la entrada de la casa, limpia el polvo, almuerza, teje mientras ve televisión, escucha a tres hombres cantarles boleros a las muchachitas del vecindario que pasan por ahí, y duerme. Pero cada vez que cierra los ojos consigue burlar su anodina existencia. Despierta en una casa distinta, más pequeña y reconfortante, iluminada de sol, a orillas de una playa inmensa.

La rutina de la anciana y los sueños se intercalan constantemente hasta que al final de la película, acostada debajo del mosquitero, luego de que la realidad real marcada siempre por el sonido de las manecillas del reloj y los boleros usurpen el espacio de los sueños, en cambio, marcados por el ruido del mar, sufre una suerte de desdoblamiento en un espacio ya para entonces intermedio entre la realidad y los sueños, uno en el que sólo cabe el asombro. El cuerpo desdoblado en una forma etérea desaparece del cuadro durante una noche profunda.

El ecuatoriano Tito Molina, director de *Silencio en la tierra de los sueños* en su blog *Tiempo y forma* decía que para esta escena en particular se inspiró en la *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Andrea Mantegna, un cuadro en el cual las mujeres que lloran están sufriendo “en la realidad de su tiempo: la vigilia”, en tanto, Cristo “está inmerso en una realidad fuera de ese tiempo: *el sueño de la muerte*, una realidad ni superior ni inferior a la de ellas, tan solo diferente” (Molina, 2015).

Después agrega:

Esa idea del sueño como metáfora de la muerte me ayudó a comprender el final de mi película (el cual era diferente en el guión y los primeros cortes de edición). Entendí que era *ahí* donde debía abandonar a mi personaje, en esa frontera Rembrandtiana en la que el sujeto se desvanece en su propio entorno, ahí donde la luz y la sombra se deshacen en la penumbra. Allá quedaría ella, vagando por siempre entre la realidad y el sueño, y el ojo confundido no acertaría a discernir, qué fue verdad y qué no lo fue. (Molina, 2015).

La reflexión de Molina es fundamental para comprender su película, en la medida en que comprendamos que su premisa es una manera de hilvanar en conjunto la existencia terrena y la capacidad fabuladora, pero no como dos mundos disímiles en constante batalla, sino como la posibilidad de un encuentro que las concilie en una realidad otra.

II.C2: Estructura narrativa

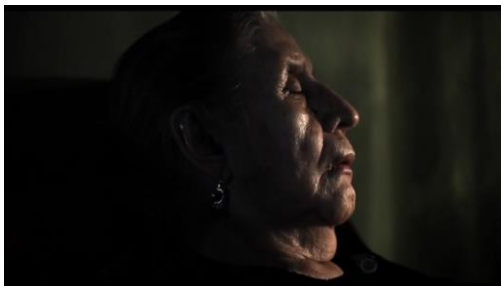


Figura 5. Mujer durmiendo. Fuente. Fotograma de "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina



Figura 6. La mujer y el perro. Fuente. Fotograma de "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina

La narrativa de *Silencio...* depende de la realidad real y los sueños. La primera vuelve mucho más irremediable la soledad de la anciana a través de unos elementos acumulativos como la luz que se va, el perro que jamás entra a la casa, la hora de la comida, el ruido de una sierra eléctrica en algún taller cercano, la

llamada de alguien que jamás le contesta el teléfono a la anciana, y sin embargo cuando por fin oímos el timbre del teléfono, la mujer prefiere ignorarlo acostada en su cama; y la segunda, aunque no solucione aquella soledad lanza a la anciana a unas caminatas interminables a orillas del mar, a la tranquilidad de su casita de playa, la compañía del perro que en la realidad real no entra a su casa, en definitiva, transforma una soledad devastada por la nostalgia del pasado en el solaz de la vejez, en el solaz humano de vivir materialmente los sueños en los propios sueños, sabiendo que ese goce depende de la triste certeza de que todo acabará al despertar.

Vargas Llosa decía que “la realidad ficticia tiene también, como signo distintivo, una misteriosa ordenación cuyo principio es el número dos. Está organizada por pares: lo existente da la impresión de ser uno y su doble la vida y las cosas una inquietante repetición. En ese mundo binario, uno es dos, es decir todo es uno y su réplica, a veces idéntica, a veces deformada...” (1975, pág. 170).

Tras haber descrito la escena final de la película, dijimos que la realidad otra es sueño y realidad, indiscernibles cuando todo acaba, pero es así, porque por contraste la una enriquece a la otra en su tedio o en su goce, pero ese contraste deja la alargada sombra de un todo planificado y no caótico. Ese orden es el orden de la ficción que encapsula impunemente la vida. ¿Y cómo lo logra visualmente Molina? Por medio de la cámara fija para la yerma realidad y la cámara en mano para los ensueños de la mujer. De ese modo, en la una, la mujer se mueve en cuadro y el cuadro acaba imponiéndose porque permanece eternamente inmóvil y lleno de claroscuros, y en la otra, los sueños se mueven con la mujer, con su capacidad para fabular el infinito movimiento de las olas del mar.

Basta con recordar que en el pueblo de la realidad real sólo aparece la entrada de la casa cuando la mujer la barre y contempla, desde un plano medio y de espaldas a nosotros, un mundo que no sabemos cómo es más allá de la vereda del frente, mientras en sus sueños, la entrada que ella siempre franquea para recorrer cuantos metros de playa sea capaz, apenas está cubierta por una cortina

delgada y transparente que deja entrar un chorro de luz, además de estar ubicada a la derecha de la composición de un plano general que siempre se mantiene así dentro de la casa de los ensueños, dándole mayor profundidad a la composición, una sensación de libertad incluso.

II.C3: Tratamiento estético

En esta película, tal como Deleuze teorizaba sobre el primer plano y las rostreadas, el espacio es anulado y convertido en símbolo. Molina, por ejemplo, al inicio de su película marca el tono y le muestra a su espectador que su cine es pausado, contemplativo, hecho de paciencia y emociones. El plano inicial es uno general, imbuido en un claroscuro con la anciana comiendo sentada ante una mesa; el siguiente plano es un plano detalle del cuello que se inflama y vuelve a la normalidad por la respiración de la anciana que duerme, al tiempo que una luz intermitente permanece en la pantalla; el siguiente es un plano detalle de sus manos descansando sobre su regazo; el siguiente es un primer plano del perfil de la anciana, seguido de un primerísimo primer plano que en menos de cinco minutos ha transformado la hora de la comida en un ritual solitario, trasladando aquella sensación desoladora que esto nos produce a través de los planos detalle del cuello y las manos llenas de pecas y arrugas, para así convertir la rutina de la vejez, gracias a los primeros planos ya descritos, en la soledad misma.

De igual manera, la elevación del plano a símbolo, necesita del gesto que tanto apasionaba a Balasz, para quien la anatomía del actor era como un pliegue del alma. Pensemos en esa escena del *Silencio...* cuando la anciana en un plano medio toma el portarretrato de aquel hombre a blanco y negro de una cómoda cerca de una ventana a la vez que suelta un suspiro, y de inmediato un primer plano atrapa ese gesto tras el suspiro, una pena echa de carne que se torna una pena más bien metafísica que trasciende el espacio del plano.

Pero hay un primer plano en especial, durante la segunda vez que la mujer ingresa al mundo de los sueños, momento decisivo, pues aquí se usa la cámara en

mano por vez primera a través de un plano secuencia que sigue horizontalmente a la anciana de perfil en un plano medio corto, mientras se desplaza por el mar en una canoa. De pronto, el plano se convierte en un primer plano del rostro y luego pasa a la oreja del personaje para después atrapar unas cuantas hebras de su cabello que filtran el mar atrás de ella. Esta escena que alguna vez le preguntaron su por qué a Molina durante un foro tras el visionado del *Silencio...* en el Festival de la Orquídea y que no supo decir más que fue una corazonada, una intuición, un deseo que parece estaba desde hace mucho tiempo, era ya una manera eufemística e inconsciente de contestar que no siempre hay una respuesta racional cuando el cine ha llegado a elevar a la materia misma de los sueños esa realidad muchas veces demasiado chata por su lógica de infranqueable apariencia.

Vamos a concluir esta segunda parte del presente trabajo con una breve recapitulación sobre las tres películas analizadas, mismas que testimonian el uso del primer plano y la cámara en mano como recursos expresivos de sus personajes. En *Juana de Arco* el primer plano convierte el misticismo en carne y hueso por medio del propio rostro del personaje protagonista que acaba convertido en un símbolo del sufrimiento para alcanzar la redención humana y divina. En cambio, en *La bisabuela tiene Alzheimer* la cámara en mano privilegia el espacio de Guayaquil y sus habitantes para edificar una memoria alternativa que sea capaz de enfrenar a la historia oficial. Finalmente, en *Silencio en la tierra de los sueños* el primer plano y la cámara en mano se conjugan para diferenciar la realidad real de la realidad onírica, además, estos recursos transforman los planos detalles de los objetos o de la protagonista en una representación de una soledad atemporal.

La pasión de Juana de Arco utiliza una cámara fija para enfatizar la integridad y el carácter inquebrantable de la protagonista, así como la ortodoxia de los jueces que la juzgan. Por tanto, si se hubiera utilizado una cámara en mano, las sensaciones hubiesen sido otras, por ejemplo, Juana de Arco quizá hubiese presentado una personalidad mucho más inestable hasta el punto de hacernos dudar de sus convicciones. Sin contar con que le hubiera quitado la pureza y la estética de los primeros planos del rostro, volviéndolo mucho más natural y terreno.

La película de Dreyer guarda relación con *Silencio en la tierra de los sueños* en cuanto a los primeros planos de las mujeres protagonistas, mismos que tratan de emanciparse del tiempo y el espacio para trascender como rostros y símbolos de la búsqueda de una libertad que les fue negada, como a la bisabuela Carmen Vela de Manzano, negada por una generación del treinta únicamente formada por hombres.

Gracias al análisis de estas tres películas, el presente trabajo elaboró una propuesta de foto que aplicó esta teoría al cortometraje *El pequeño Cuartel* para profundizar en la dimensión narrativa y visual de sus personajes.

Capítulo tercero

Propuesta de fotografía para el proyecto documental “El pequeño Cuartel”

Este capítulo presenta la propuesta fotográfica para el proyecto de cortometraje documental *El pequeño Cuartel*, articulada en torno a las teorías de Balasz, Deleuze, Pasolini y Mekas sobre el primer plano y la cámara en mano, así como del análisis fílmico de películas como *La pasión de Juana de Arco* (1928), de Carl Theodor Dreyer; *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012), de Iván Mora Manzano; y *Silencio en la tierra de los sueños* (2013), de Tito Molina. El orden de exposición seguirá el proceso ya empleado en el análisis de las películas. De modo que podamos retratar la visión de la directora, es decir, cómo la memoria individual rescata del olvido acontecimientos imprescindibles de una vieja casona patrimonial cuya memoria colectiva necesita ser urgentemente recobrada. La memoria para la directora es una evocación del pasado desde el presente, en la fuerza del cine para volverlo concreto nuevamente a través de relatos de vida de los personajes y objetos de la vieja casona a través de las imágenes.

III.A: Trama

El pequeño Cuartel es un documental que recorre los espacios de una antigua casa patrimonial para reconstruir la memoria que la conforma a través de sus habitantes y de Liseth, la protagonista, quien narra el documental a la vez que expone su infancia.

III.B. Visión de la directora

La directora pretende hacer un viaje hacia el pasado de la casa patrimonial al tiempo que reconstruye su infancia con ayuda de los inquilinos y material de archivo para rescatar del olvido las memorias borradas a causa del tiempo. Además, busca que el documental sea intimista y personal, con una narración en primera persona, conversaciones con los inquilinos, recorridos por la casa: paredes, pisos,

techo y objetos que expongan el paso del tiempo. El documental será contado en un día como una metáfora de la vida y la muerte (amanecer y noche).

III.C. Narrativa de la cámara y propuesta estética

Para expresar una visión intimista se ubicará la cámara en el punto de vista de los ojos de Liseth, la narradora. Por medio de planos contemplativos y de larga duración que reproduzcan el tiempo real de los espacios, se acercará al espectador a la casa y a sus habitantes.

Las primeras secuencias estarán rodadas con cámara fija, lo que nos dará una sensación de parsimonia y contemplación. Pero en la secuencia 5, cuando Liseth recuerda su infancia, la cámara adquirirá inestabilidad; se usará cámara en mano, permitiendo así, como lo describía Pasolini, que la cámara penetre en el estado emotivo de la narradora se mezcle con el personaje, volviendo testigo y confidente al espectador que mira lo acontecido.

La cámara en mano, al transmitir mayor inestabilidad y pureza en sus movimientos, puede expresar la infancia misma, un estado de mayor descubrimiento y libertad. Por tanto, asociaremos este recurso a Elías Ramos, un niño de tres años, cuyas acciones serán seguidas por la cámara.



Figura 7. Olivia en el parque, 50min, 07 seg. Fuente. Fotograma de "La bisabuela tiene Alzheimer" (2012), de Iván Mora Manzano



Figura 8. Olivia en brazos de su madre, 49 min, 45 seg. Fuente. Fotograma de "La bisabuela tiene Alzheimer" (2012), de Iván Mora Manzano

También usaremos la cámara en mano para retratar a Rosa Chimbo, una señora de sesenta y nueve años que al poseer un carácter sociable y una vida activa también posibilita una asociación con este recurso. Tanto la cámara como el personaje adquirirán mayor libertad para moverse, logrando así captar fragmentos que de otro modo se perderían. En contraposición, se pretende utilizar planos fijos al acompañar a Don Fernando, un hombre de personalidad reservada y carácter fuerte. La estabilidad de la cámara ayudará a retratarlo con fidelidad.



Figura 9. Mujer mirando el mar, 50 min, 45 seg. Fuente. Fotograma de "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina



Figura 10. Mujer y perro mirando el mar, 51 min, 09 seg. Fuente. Fotograma de "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina

En la secuencia 6, cuando Lisseth toma la cámara en sus manos y habla de su padre, se buscarán planos inestables, sin foco, tomas movidas y con errores, transgresiones de la imagen que tal como Jonas Mekas escribía, nos ayudarán a adentrarnos en los acontecimientos, remarcando la sensación de formar parte activa del documental, de verosimilitud y transparencia. La imperfección en las imágenes tomadas de la casa expresará, además, la situación emocional de Lisseth respecto a su padre ausente.



Figura 11. Olivia y su madre en la playa, 1 min, 40 seg. Fuente. Fotograma de "La bisabuela tiene Alzheimer" (2012), de Iván Mora Manzano

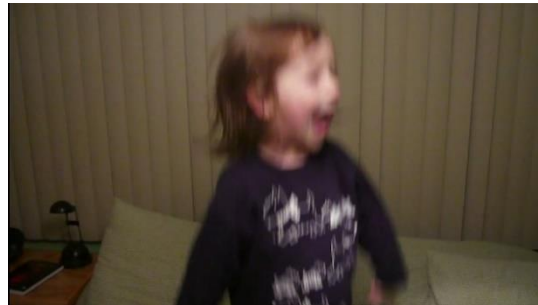


Figura 12. Olivia riendo, 45 min, 42, seg. Fuente. Fotograma de "La bisabuela tiene Alzheimer" (2012), de Iván Mora Manzano

En cambio, la cámara fija retratará objetos o espacios como pasillos o ropa tendida en el patio; se utilizarán planos fijos que enfatizen el paso del tiempo y remarquen los rasgos y detalles presentes en cada objeto. Por su parte, los planos fijos y descriptivos se emplearán como punto de vista de la casa para volverla un organismo vivo y un personaje más.

La cámara fija capturará desde un plano general justo cuando los inquilinos regresan a casa luego del trabajo, para expresar el distanciamiento y la contemplación de los personajes que por momentos se vuelven indescifrables; sólo queda observarlos en silencio.

Los primeros planos están reservados para Elías, con el objetivo de anular el espacio en el cual se desenvuelve y convertir en símbolo el gesto de su infancia. Para Balasz, el hecho de convertir en símbolo a un personaje con un plano cerrado, genera una emoción que acerca íntimamente al documental y al espectador, inmortalizando al personaje gracias al primer plano que devela sus sentimientos y su carácter.



Figura 13. Mujer durmiendo, 43 min, 27 seg. Fuente. Fotograma de "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina



Figura 14. Mujer sentada, 11 min, 20 seg. Fuente. Fotograma en "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina

Liseth busca su infancia perdida a través del recuerdo, mientras el niño encarna la infancia. La relación entre ambos personajes se expresa por medio del primer plano. Éste nos permite aislarlos del universo circundante, amplificando sus rasgos y gestos que comparten y los identifican. El primer plano busca penetrar y revelar los pensamientos guardados en el inconsciente de los personajes. Como Deleuze pensaba, el primer plano incrementa la cualidad afectiva de la imagen volviendo al documental más cercano a las emociones humanas.

Don Fernando también estará retratado con primeros planos y planos detalles que destaquen las arrugas de su rostro y manos, como representaciones de las huellas que va marcando el tiempo.



Figura 15. Mujer mira por la ventana, 29 min, 45 seg. Fuente. Fotograma de "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina.



Figura 16. Mujer duerme en primerísimo primer plano, 2 min, 56 seg. Fuente. Fotograma de "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina

La cámara bajará el punto de vista a los ojos del niño en la secuencia 6, cuando comience a explorar y a formar su memoria. La cámara adquirirá la sensibilidad de Elías, capturando objetos que no son ordinarios durante el día a día vistos por un adulto, como la luz que se filtra por las rendijas de la puerta.



Figura 17. Juana pensativa. Fuente. Fotograma de "La pasión de Juana de Arco" (1928), de Carl Theodor Dreyer



Figura 18. Sacerdotes sostienen la cruz. Fuente. Fotograma de "La pasión de Juana de Arco" (1928), de Carl Theodor Dreyer

El documental abrirá con la imagen de una luz encendiéndose y cerrará con la imagen de una luz apagándose, con el fin de crear un tiempo cíclico que exprese la reconciliación de Liseth con su pasado y que, a su vez, represente una memoria en constante reconstrucción.

III.D. Consideraciones técnicas

Los equipos estaban proyectados a utilizarse en abril de 2020 durante catorce días y optamos por los mismos debido a consideraciones técnicas, presupuestarias, de disponibilidad, y de características tales que permitan un movimiento fluido y cómodo para el equipo en el espacio de rodaje. Sin embargo, no pudo ser así debido a la declaratoria de la crisis sanitaria ocasionada por la pandemia de Covid-19 y los confinamientos que se produjeron en el país en ese periodo académico.

Cámara: Blackmagic Cinema Pocket 4k (opcional Sony A7s).

Ópticas: Zoom o distancia focal variable de 10mm a 50 mm (para la Sony A7s un 24mm a 85 mm). Las distancias focales cambian en las dos cámaras, debido al tamaño de sensor de cada una. Se usarán objetivos angulares y normales.

Formato: Relación de aspecto de 16:9.

Formato de grabación: 2k

III.E. Dramaturgia de la luz

La luz será naturalista con las bondades del expresionismo para transmitir misterio y a la vez descubrimiento. El contraste de los espacios separará a los personajes del mismo. El claroscuro y el juego entre luz/oscuridad ayudarán a enfatizar la dualidad de la casa y personajes que se mueven entre la memoria/olvido. La luz estará ubicada a 45 y 90 grados. Con los juegos luminosos del tenebrismo la imagen adquirirá mayor tridimensionalidad. Además, por medio de la luz y las sombras, los detalles se percibirán con mayor volumen y sus formas se realzarán con más fuerza, así los personajes serán arrancados de su espacio para destacar sobre todos los objetos.

III.E.1. Estilo de la luz

Luma: Se usará una clave zonal baja en la cual predominen los tonos oscuros y las sombras. Asociaremos la oscuridad a la parte oculta de la memoria, el olvido y a lo que guarden la casa y los personajes.

Contraste: Un contraste medio nos ayudará a obtener una gama de grises más amplia para ganar mayor información en las sombras y en las luces altas. De modo que el espectador podrá apreciar y conocer detalladamente a los personajes.

Tonos: Usaremos tonos fríos para los exteriores con el fin de ampliar los espacios y expresar un tiempo que nunca se detiene. En cambio, los tonos cálidos se usarán en los interiores para provocar la impresión de un achicamiento del espacio y de que el tiempo presente se vuelve infinito.

Saturación: Una saturación media permitirá apreciar los colores como el ojo humano lo capta. Lo que dará mayor verosimilitud al documental y al surgimiento de las emociones.

Tipo de luz: Con una luz principal y una luz de fondo se podrá configurar una imagen en la cual las sombras estén más vivas. La luz principal se obtendrá de una fuente natural, tanto de las ventanas como de su difusión y reflexión en las paredes u otros materiales. En la actualidad, la luz artificial ha remplazado y borrado el ciclo natural de la luz, al igual que sus variaciones en luminosidad y color, así como las sombras que provoca. Por eso, se busca rescatar estas cualidades intrínsecas de la luz natural y cómo puede comprenderse al hombre a través de su sombra.

Calidad de la luz: La luz dura nos dará sombras pronunciadas y luces fuertes, agudizando la dualidad entre luz y sombra (memoria y olvido).

Dirección y angulación de luz: La luz ubicada a 45 y 90 grados del sujeto nos dará un mayor contraste y tridimensionalidad. También se destacarán detalles como arrugas de los rostros e imperfecciones de los objetos. Estos detalles nos servirán como símbolos del tiempo y la memoria.

Paleta de colores

El verde es un color que compone la casa, sus paredes y fachada; sugiere antigüedad y memoria, por lo que el verde estará muy presente en las tomas que sucedan en los pasillos o lugares donde transita la gente. Se complementará al verde un color amarillento que represente la vitalidad de las personas que aún se mueven por los espacios. En los interiores el amarillo tendrá más presencia.



Figura 19. Paleta de colores. Fuente. Elaborado por Gabriela Molina

III.F. Descripción de atmosferas lumínicas por escena

Secuencia 1. Habitación de Lisseth

Una habitación pequeña compuesta por una luz cenital y direccionada a la cama, dejará en sombra el resto de la habitación. Con una luz de escena colocada en un velador que bañará el fondo. Creará así una atmosfera que exprese onirismo con sombras marcadas.

Secuencia 2. Cuarto 31

Se marcará el contraste entre luz y oscuridad, utilizando la luz natural que entrará por la ventana y golpeará parte de la pared, dejando en sombra el resto del pasillo. Entre ese contraste de luz se hallará Fernando.

Secuencia 3. Segundo piso

Se buscará una atmosfera que transmita nostalgia y serenidad, por lo que los pasillos estarán iluminados por una luz directa y diagonal de las 8 am, que dará volumen a los objetos destacándolos del fondo, con sombras difusas.

Secuencia 4. Pasillo del cuarto 40

Se creará un ambiente que expresará secreto y enigma por lo que se mantendrá casi todo el pasillo en sombra, con la luz del sol que bañará solo a Fernando.

Secuencia 5. Segundo piso, pasillos

El pasillo estará iluminado por la luz que vendrá del sol de las 3pm y se buscará la sobreexposición del ambiente en el cual los blancos expresarán recuerdo y ensoñación.

Secuencia 6. Segundo piso, pasillos

El pasillo adquirirá suavidad, la luz del sol estará nublada, mientras el pasillo estará difuso. Las sombras estarán suaves y todo se apreciará con claridad.

Secuencia 7. Parte trasera de la casa

Una luz intensa del sol bañará a los objetos y creará sombras duras. Los personajes estarán resguardados en la sombra, de modo que se apreciarán con claridad.

Secuencia 8. Sala de rosas

La luz de las 4 pm entrará por las ventanas, iluminando diagonalmente los objetos de la sala y dejando en sombra el resto. Los objetos adquirirán mayor volumen y tridimensionalidad, se separarán del fondo. La luz transmitirá nostalgia y recuerdo.

Secuencia 9. Patio trasero

Se mantendrá la iluminación natural que transmita vida y una luz brillante que bañe los espacios y difumine las sombras. Los rostros estarán iluminados por un rebote blanco que rellenará las sombras.

Secuencia 10. Patio central

La luz volverá a ser escasa y fría, la luz de las 6pm nos dará sombras marcadas, el ambiente expresará cansancio y rutina. Los rostros estarán iluminados por la luz amarilla de los focos.

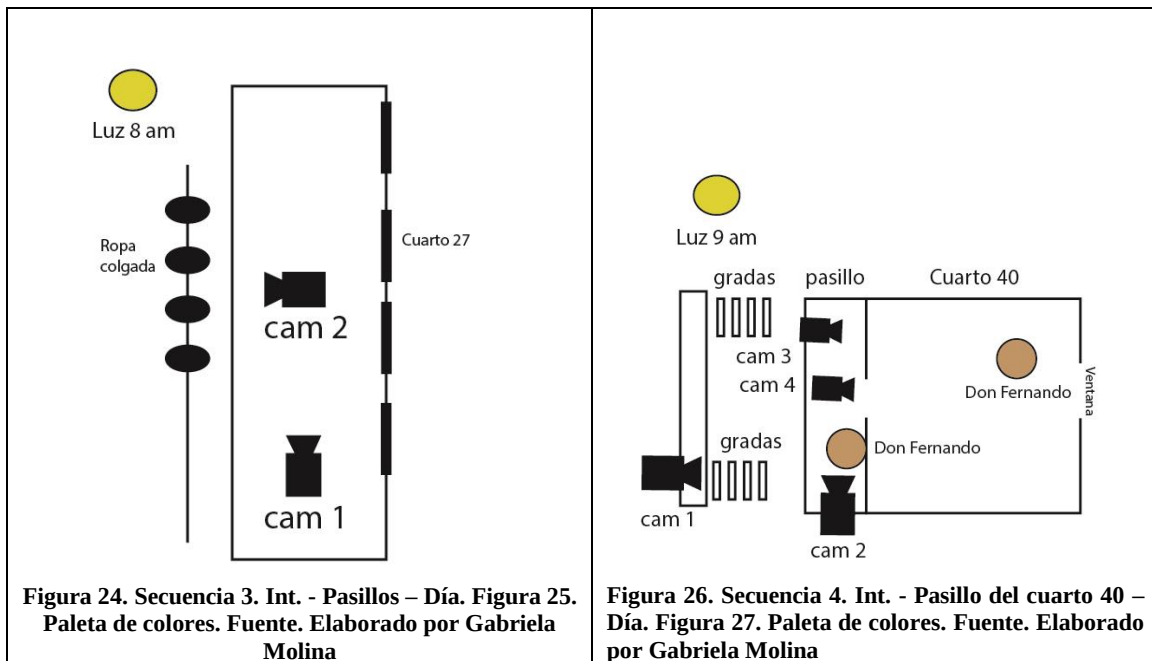
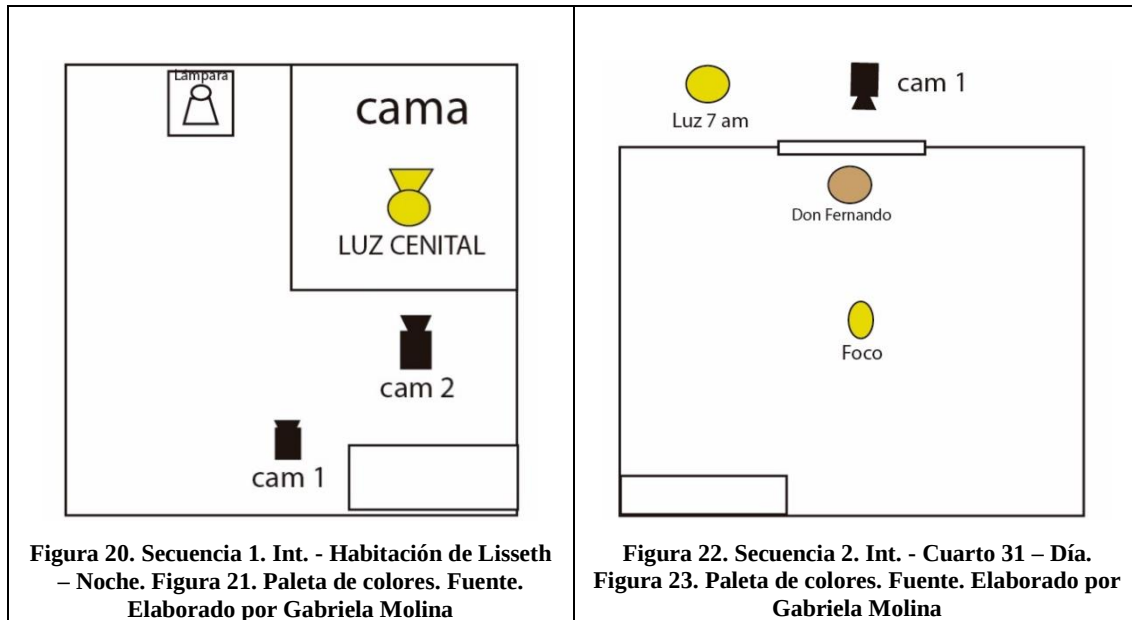
Secuencia 11. Cuarto 12

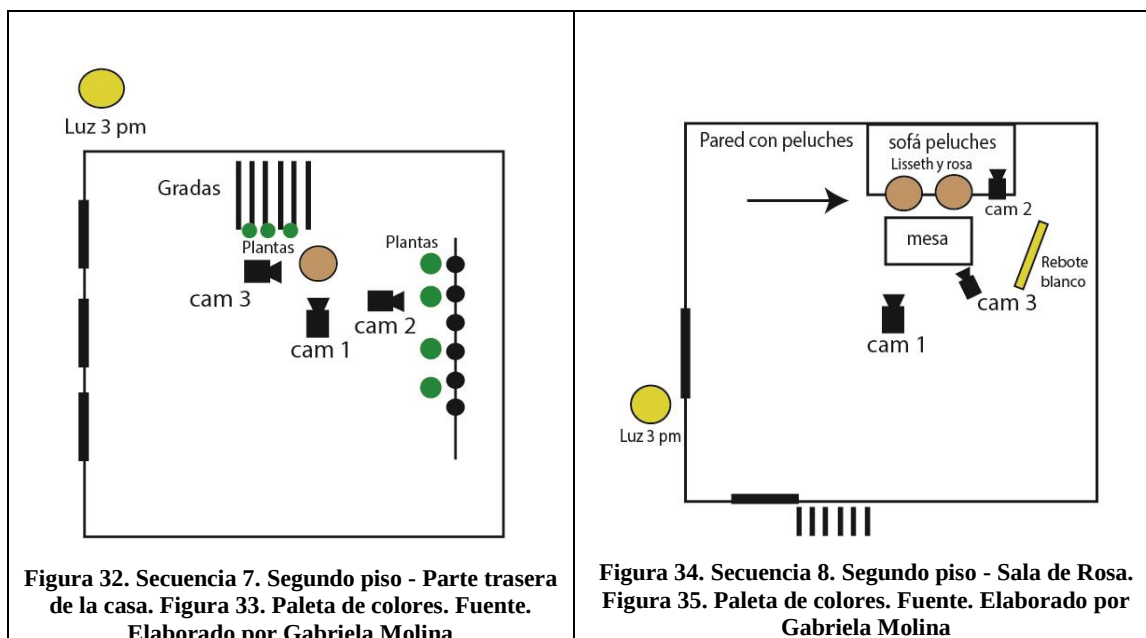
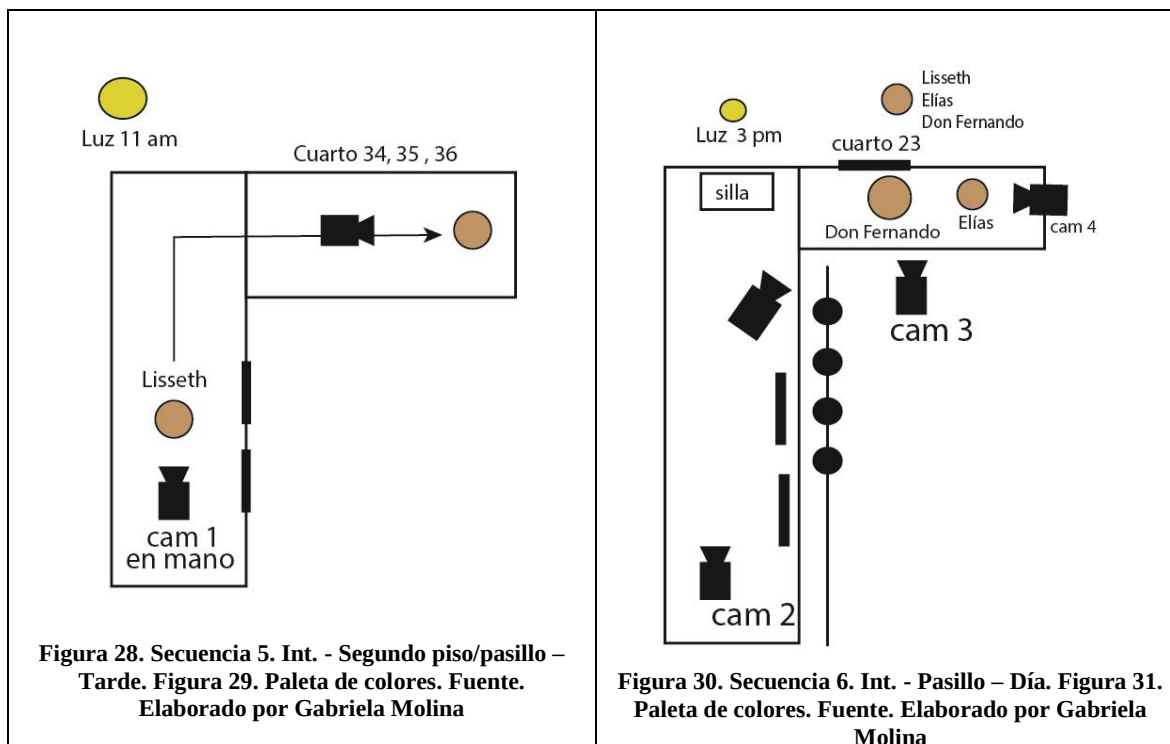
La luz estará situada cenitalmente y será cálida. Se rellenará los rostros con una luz rebotada en una superficie blanca. El ambiente deberá comunicar: hogar y alegría.

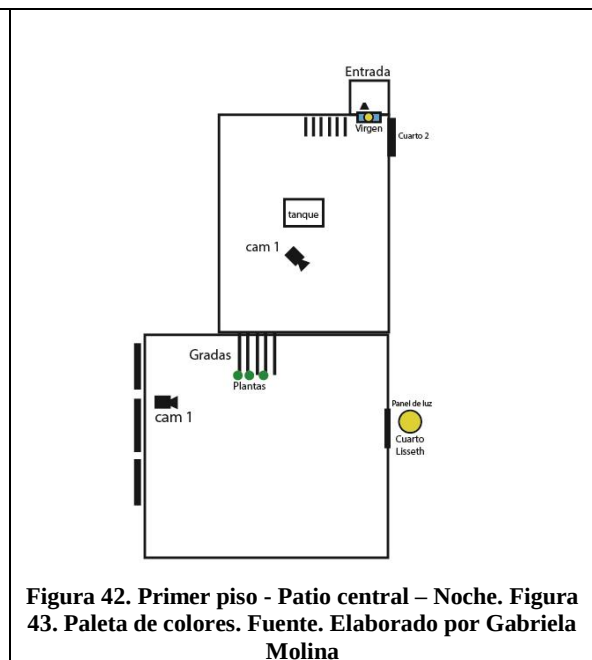
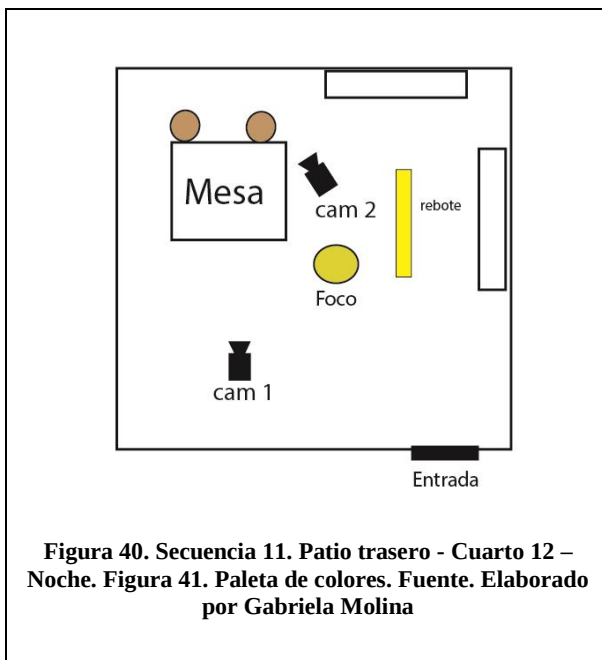
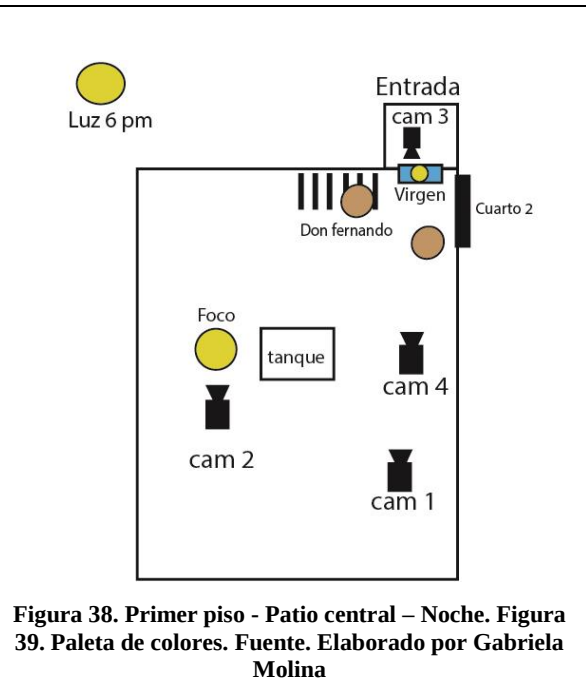
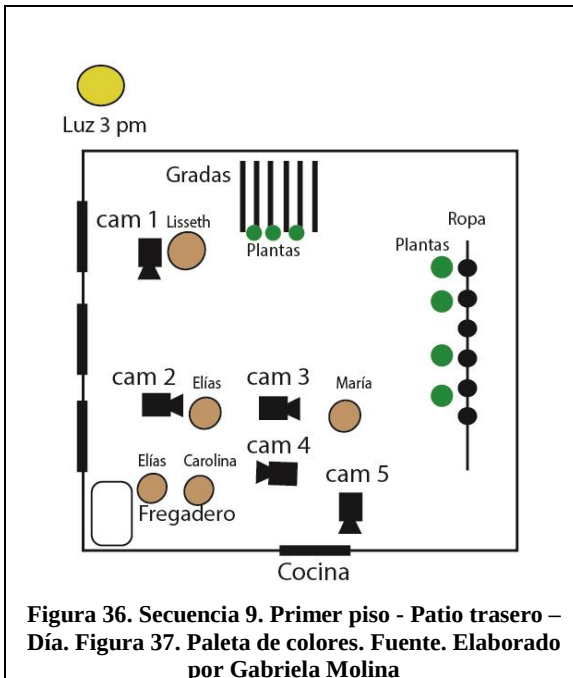
Secuencia 12. Patio central.

El patio estará sombra, apenas iluminado por una única luz amarilla que se filtrará del cuarto 13.

III.G. Plantas lumínicas y de cámara por locación







III.H. Desglose de equipos y necesidades

Para el proyecto de cortometraje documental El pequeño Cuartel se necesita una cámara liviana y ágil para mover, como una Blackmagic Cinema Pocket 4k.

Asimismo se necesita un lente de distancia focal variable que nos permita tener a disposición inmediata varios campos visuales. Se necesita por igual un trípode para las tomas fijas y un rig para movernos con mayor libertad. En cuanto a la iluminación necesitamos fuentes de luz portátiles que no ocupen espacio y que faciliten el proceso de armado.

Cámara: Blackmagic Cinema Pocket 4k con 4 baterías Lp E6.

Tarjeta de memoria: SD de 120 Gb clase 10 con una tasa de lectura superior a 800 mbs por segundo o una Compact Flash de 64 Gb.

Disco Duro: Para respaldo o almacenamiento de hasta 1 Tera de almacenamiento.

Laptop: Para respaldar en el disco duro el material filmado.

Lentes: Distancia focal variable de 16 mm a 80 mm para focal y con una apertura máxima de diafragma de f 2.8.

Trípode: Manfrotto compacto con cabezal fluido.

Rig: Rig Neewer de cámara para hombro.

Rebote de luz: Rebotador Godox de 110 cm.

2 paneles de luz: Compactos de hasta 100 watts con baterías Sony, con dimmer para regular potencia y temperatura de color.

III. I. Guion técnico de *El pequeño cuartel*

SECUENCIA	PLANO	ÁNGULO	MOVIMIENTO	ACCIÓN	SONIDO
1				(Pantalla en negro)	Se escucha una puerta cerrarse, cajas que se abren, el sonido de hojas, el cierre de un bolso, fotografías manipulándose.
1	PG	Normal	Fija	Una cama y un velador conforman una pequeña habitación, al fondo una ventana luce oscura.	Voz en off (LISSETH): Todo comenzó con una foto. Cada año, siempre hago el ejercicio de mirar por dos ocasiones todas las fotografías que tengo, al principio lo hacía porque me encantaba mirarme a través de ellas, ver que se ha atrapado dentro momentos que creo recordar; sin embargo, un día caminando por mi casa detalles de ella me llamaron la atención, las preguntas surgieron, entonces empecé a buscar detrás de las fotografías.
1	PD	Contrapicada	Fija	LISSETH tiene unas fotografías	Voz en off (LISSETH):

				en sus manos, que comienza a colocarlas sobre su cama, la cual poco a poco se llena de fotografías.	Una noche encerrada en mi cuarto, el ritual de las fotografías empezaba, entonces me detuve en una de ellas, se celebra el bautizo de mis hermanas, la foto está algo oscura, pero unos pilares que sobresalen detrás llaman mi atención. ¿Como no pude verlo antes?, siempre pensé que esta fiesta se celebraba en algún cuarto que mis padres arrendaron antes de tenerme, pero no. Ese cuarto quedaba a seis pasos del mío. Todo lo que creo ser ahora ¿se encuentra aquí? Me pregunto. Siempre he sentido que hay algo que me une a esta casa.
2	PG	Normal	Fija	Desde el cuarto 31 (palomar) hacia el 40 (cuarto de FERNANDO) incidencia de luz en los techos de la casa (time lapse). Una luz se enciende (time lapse finaliza).	Voz en off (LISSETH): En 1941 esto sólo era llano. Mi padre y yo cargábamos madera que traíamos desde el Valle; toda esta casa es de madera; es lo que me responde

					DON FERNANDO acerca de su primer recuerdo de la casa.
2	PML	Normal	Fija	FERNANDO se asoma a través de la ventana.	Voz en off (LISSETH): Las pausas en la conversación se vuelven más largas. Él, deja de hablar y yo me limito a verlo.
2				FERNANDO está parado a lado de una ventana del cuarto 40, mira a través de ella. FERNANDO se aleja de espaldas y se pierde por el pasillo.	Voz en off (LISSETH): Las pausas en la conversación se vuelven más largas. Él, deja de hablar y yo me limito a verlo.
2	PG	Normal	Fija	A través de la ventana del cuarto 40 se mira la parte de madera que compone la fachada de mi casa. Incidencia de luz contra la pared del cuarto 40, de fondo un pasillo totalmente oscuro.	Voz en off (LISSETH): ¿Recuerda alguna historia que sucedió dentro de la casa? ¿Sabe cuántos cuartos hay en total? ¿Cómo era la relación de usted con mi padre? Intento que mi nombre suene en la última pregunta, pero sus respuestas son cortas, sin detalles.
3	PG	Normal	Fija	Una puerta y una ventana mimetizadas con el color de la	Voz en off (LISSETH): Siempre me he preguntado, ¿si

				madera que la componen forman el cuarto 26, a lado una puerta de color negro y un trozo de madera que imitan la forma de una ventana, son el cuarto 27, seguidamente el cuarto 28 y 29 siguen con el patrón. Todas las puertas están sin candado.	tuviera la oportunidad de regresar a alguna etapa de mi vida? ¿Cuál sería? Y por muchas razones, elegiría la niñez que viví en estos espacios de la casa.
3	PD	Contrapicada	Fija	Varias ropas cuelgan entre sogas y alambres improvisados, el viento mueve algunas prendas. Espacios de luz pasan por las ropas.	Voz en off (LISSETH): Voy construyendo mi cuento, atrapando y destapando la esencia de las personas, llevándome a épocas distantes.
3	PD	Contrapicada	Fija	Varios alambres enganchados rodean un pasamano de madera desgastada. Espacios de luz entran por medio del pasamano del extremo derecho, formando sombras a través de ella.	
3	PD	Picada	Fija	Huellas de zapatos se miran a lo largo de la madera del piso del pasillo.	Voz en off (LISSETH): Es aquí donde mi memoria toma su papel principal.

3	PG	Contrapicada	Fija	Alambres vacíos están extendidos a lo largo del segundo piso.	
3	PG	Normal	Fija	Un pasillo con tres puertas está iluminado por rayos de sol hasta la mitad.	
4	PD	Picada	Fija	El pestillo de una puerta cerrada está desgastado.	
4	PG	Normal	Fija	El pasillo de la habitación 40 está casi oscuro. Algunas abiertas se extienden alrededor del cuarto, unas gradas conducen hacia otros espacios de la casa, mientras que otra finaliza sobre una puerta pequeña de madera.	Voz en off (LISSETH): Sé que su padre, el anterior dueño, al igual que él mantenían la distancia entre inquilinos y dueños,
4	PML	Normal	Fija	FERNANDO mira fijamente la armónica, la sostiene entre sus manos	Salvo una fiesta que la celebraron pocos años, la navidad, el único momento que rompía durante una noche con este distanciamiento.
4	PD	Picada	Fija	Lunares y arrugas componen sus manos.	
4	PD	Normal	Fija	Huecos sellados forman parte de una pared.	
	PML	Normal	Fija	FERNANDO intenta tocar la armónica,	Voz en off (LISSETH):

				después de algunos intentos el sonido de la armónica es constante.	Y pienso, quizá contagiados por este evento y lo que en su momento debió generar a sus inquilinos, mi padre y ahora mi madre no pueden dejar de celebrar un solo cumpleaños.
4	PP	Normal	Fija	Las arrugas de su rostro forman varias líneas alrededor de ella.	Hasta el momento, veinte y dos velas he apagado dentro esta casa mientras que DON FERNANDO junto a sus hijos acaba de apagar la noventa.
4	PD	Contrapicada	Fija	Desde un rincón de la casa un cableado se extiende por las paredes.	
4	PG	Normal	Fija	FERNANDO está sentado en un rincón del cuarto 40.	
5	PM	Normal	Cámara en mano	LISSETH está parada en un espacio del pasillo. En el techo se observan unos agujeros, alrededor manchas, paja y adobe que se pierden en el final del techo, se mira paredes con distintas texturas, mi mano va	Voz en over (LISSETH): Mi padre me dicta las primeras líneas de un cuento que no pretende ser feliz. En una tarde ruidosa, desde la puerta central de la casa, con una melena ondulada por cabello, a sus treinta años, mi padre pedía

				tocando una pared de adobe des uniforme.	información sobre los cuartos de arriendo, luego de 20 años, el cuarto 12 acostumbrado a una soledad inminente comenzaría a familiarizarse con nuevas voces y rostros, mientras mis hermanas con miedo, frío, incomodidad, intentaban acomodarse en un espacio pequeño y nuevas reglas.
5	PD	Normal	Cámara en mano va moviéndose y realiza paneos a puertas.	Se miran tres puertas de los cuartos (35, 36 y 37). (Acercamiento de cámara). Cuartos (35 y 36) están totalmente cerradas, la habitación 37 esta sellada (cámara se detiene). Detalles del cuarto 35, puerta rosada, stickers pegados en la puerta (dibujos y el de un censo que se realizaba antiguamente, una virgen). Un candado está cerrado. Una pared blanca	Voz en off (LISSETH): Cierro los ojos, imágenes difusas transcurren en mi mente. Una licuadora rota, pasos de un bebé, peluches, un sillón. Los sonidos se mezclan: un radio, un coro de niñas, regaños de mi madre, llantos.

				separa el cuarto 35 y 36.	
5	PD	Picada	Cámara en mano va moviéndose y realiza paneos a puertas.	Un espacio oscuro se mira a través de la puerta del cuarto 36, la cual está aldabada, sin embargo, una luz que pasa por una de las ventanas devela un espacio pequeño, empolvado, detalles como huecos y fisuras adornan la puerta	Voz en off (LISSETH): El tiempo se ha llevado los detalles y con ellos recuerdos sin forma.
5	PG	Normal	Cámara en mano	La puerta del cuarto 37 está sellada, el color verde de la puerta desentona con el blanco de sus paredes.	
6	PML	Normal	Fija	Una silla desgastada se mira en el pasillo, a lado una puerta (cuarto 23). Sonido de pisadas (bajan gradas) se escuchan. FERNANDO con unas llaves en su mano se acerca a la puerta, busca una llave y la abre.	Voz en off (LISSETH): Después de la muerte de su padre, las fiestas se extinguían, las voces se apagaron y el silencio poco a poco comenzaba a ser el protagonista.
6	PG	Normal	Fija	De espaldas al fondo de un pasillo mira a	

				través de una ventana. Pasos y risas interrumpen el silencio. ELÍAS entra en el cuarto 23, se para y empieza a observar una pintura. DON FERNANDO mira a ELÍAS. ELÍAS se acerca a LISSETH y entran al cuarto.	
6	PML	Normal	Cámara en mano	ELÍAS, LISSETH y FERNANDO miran por la ventana. FERNANDO y LISSETH conversan, ELÍAS interrumpe y junto a LISSETH recorren por el lugar.	
6	PE	Normal	Fija	FERNANDO mira la puerta, camina hacia la salida.	Lisseth: ¿Qué hay detrás de esa puerta?
6	PP	Normal	Cámara en mano	FERNANDO camina hacia la salida, ELÍAS juega por el lugar.	FERNANDO: Ahí guardo mis cosas, hay un montón de cosas antiguas.
6	PP	Normal	Cámara en mano	FERNANDO parado en la puerta. LISSETH parada frente a la puerta.	LISSETH: ¿Usted tiene las llaves de todos los cuartos?
6	PP	Normal	Cámara en mano	FERNANDO se voltea y se retira.	FERNANDO: Ahí el Alfredo (hijo) guarda sus cosas. Bueno ya me voy.

6	PE	Normal	Fija	FERNANDO totalmente callado está parado fuera del cuarto. LISSETH y ELIAS salen del cuarto. FERNANDO cierra la puerta.	
6	PP a PG	Normal (Al punto de vista de Elías)	Cámara en mano (travelling) Al final, la cámara no sigue a Elías y se queda en la puerta	ELÍAS juega por el pasillo. FERNANDO sube unas gradas y desaparece. ELÍAS intenta mirar a través de la puerta del cuarto 23. ELÍAS baja unas gradas, el sonido de sus pasos se pierden. Dos puertas cafés están cerradas.	
6				Fotos archivo: Espacios de los cuartos que ya no están. / En las últimas fotos presentamos a la señora ROSA.	Voz off (LISSETH): Mi papá cocinaba una de sus sopas, mi madre intentaba agregarle especias, pero él se negaba, solo agua y sal eran suficientes, agregaron la col que mis hermanas lavaban, mientras esto sucedía yo miraba detenidamente desde el corredor oscuro de las tres puertas, minutos después un golpe en mi frente

					descomponía la primera y única fotografía familiar que mi memoria grabo. Cuando le pregunte a ELÍAS cuál es su primer recuerdo, espero que sea aquí, y espero sobre todo haberlo registrado.
7	PML	Normal	Fija	ROSA arrodillada frente a las gradas de su cuarto revuelve tierra sobre una maceta, coloca una planta e intenta colgarla sobre su pasamanos.	
7	PD	Normal	Fija	Plantas colgadas sobre un pasamanos.	
7	PE	Normal	Fija	ROSA se sube en una silla pequeña y empieza a regar varias plantas que esta sobre su techo, su mirada se concentra en las plantas. Lisseth vuelve a llenar la jarra y pasa a ROSA quien con dificultad riega la última planta sobre su techo.	Voz en off (LISSETH): El cuarto donde se acomodaban una madre y sus dos hijas se convirtió en su cocina, su sala dejó de elaborar zapatos para almacenar una cantidad de objetos, de los cuales no piensa desprenderse, el color de las paredes cambió, así como los cuadros de santos por una

					gran bandera estadounidense, fue entonces que las voces, se redujeron a dos, ella y su hijo, los mismos que comenzaron juntos este camino.
7	PP	Normal	Cámara en mano	ROSA riega la última planta sobre su techo.	Voz en off (LISSETH): Junto a ella, escribo los vacíos del capítulo más extenso de mi cuento
7	PE	Normal	Fija	El pasillo queda vacío acompañado de sombras que la rodean.	
8	PG	Normal	Fija	Peluches de diferentes personajes, tamaños y colores están colocados sobre cada sillón que conforman la sala de ROSA	
8	PP	Picada	Fija	Rostro de un peluche	
8	PD	Picada	Fija	En una mesa pequeña figuras de porcelana y teléfonos de época adornan el centro de la sala.	
8	PML	Normal	Fija	ROSA coloca algunos álbumes sobre la mesa. LISSETH y ROSA los miran.	Voz en off (LISSETH): Me cuenta muy emocionada sobre algunos viajes, amigos, el experimentar por

					primera vez en una moto acuática en Venezuela o el sentir la nieve fría de Estados Unidos...
8	PP	Normal	Cámara en mano	ROSA mirando el álbum	
8	PP	Normal	Cámara en mano	LISSETH mirando en álbum	
8	PD	Picado	Cámara en mano	A modo de cuaderno, hojas con fotografías van pasando peluches sobre paredes, sillones y muebles, cuadros con diferentes paisajes y personajes enmarcados.	...pero yo la detengo en una fotografía, los protagonistas cambian y en las próximas historias escucharé pronunciar mi nombre y el de mi familia tras su llegada al Pequeño Cuartel.
8				Material Archivo: Fotografía del primer cumpleaños de JORGE en el pequeño Cuartel, detalles de la fotografía.	Voz en off (Liseth): Entonces me pongo a pensar que no sólo camino tras mi infancia sino por la de otros, a los que este espacio todavía extraño, pero estas son páginas que nuestra memoria las escribe incompletas o simplemente no lo hace y quizás sea una fotografía el camino para dialogar el presente con el pasado

8	PD	Picada	Fija	Una televisión grande, con un reproductor de DVD, varios discos de vinil y CDs forman el último tercio de la sala.	
8	PD	Picada	Fija	ROSA escoge un CD y lo reproduce (pasada del niño) / posiblemente suceda.	
8	PML	Picada	Fija	Desde la puerta del cuarto 21, CHIRIPA (perra), esta recostada sobre una cama.	
8	PG	Normal	Fija	Desde la ventana del cuarto 20 una cama pequeña y una bandera de EEUU que tapa casi toda la pared componen una habitación.	
8	PD	Picada	Fija	En el pasillo una flor se extiende enrollada a través de un cordel.	Voz en off (LISSETH): Estoy segura que cada planta guarda una parte de ROSA, y que es así como ella mantiene vivo el recuerdo de algo que ya no está.
8	PD	Normal	Cámara en mano (travelling)	TOM (gato) merodea por el pasillo, se sube al pasamanos, salta sobre el techo y se pierde entre las rejas.	

9	PE	Normal	Cámara en mano	Liseth coloca la cámara en el patio. Un basurero, un mueble y varios baldes componen la vista.	
9	PP	Normal	Cámara en mano (paneo a hojas y pintura)	Sobre varias hojas con pintura, ELÍAS pinta un carro de juguete.	
9	PP	Normal	Cámara en mano	MARÍA JOSÉ da de comer a un gato.	Desde un cuarto se escucha música (pasillos).
9	PE	Normal	Fija	MARÍA separa ropa y la coloca dentro de una lavadora.	
9	PML	Normal	Fija	CAROLINA lava las manos a ELÍAS y entran a la cocina	
9	PG	Normal	Fija	PAÚL sale del cuarto 14, y entra a la cocina, María cierra una lavadora y se dirige a la cocina, LISSETH sale del cuarto 13, camina por el pasillo y entra a la cocina.	(la música deja de sonar)
9	PE	Normal	Fija	La familia Torres almuerza	
10	PG	Normal	Fija	El patio luce completamente vacío, el sonido de la calle se escucha desde el interior de la casa.	
10	PD	Normal	Fija	Los focos de los patios se encienden.	

10	PD	Contrapicada	Fija	Una virgen encendida en la parte superior de la cableada ilumina el zaguán de la puerta principal.	
10	PE	Normal	Fija	SEBASTIÁN (joven) vendedor de antigüedades junto con RAGNAR (perro), entran al cuarto 2.	
10	PE	Normal	Fija	FERNANDO entra con una funda en sus manos, sube las gradas.	
10	PE	Normal	Fija	JOAN amarra su bicicleta en el pasamano de las escaleras principales, sube corriendo las 22 gradas.	
10	PE	Normal	Fija	MARÍA (madre) con unas fundas en su mano y una mochila, se pierde entre un oscuro pasillo. Desde el patio se escucha a MARÍA llamando a su hija MARÍA JOSÉ.	
10	PE	Normal	Fija	ALFREDO sale del cuarto 4 con herramientas en su mano. Los deja en el cuarto de frente y vuelve a entrar al cuarto 4.	

10	PE	Normal	Fija	LUIS con ropa gruesa y oscura entra con un casco en su cabeza.	
10	PE	Normal	Fija	El sonido de la puerta central se escucha. LISSETH abre la puerta, ella junto a PAÚL caminan por el pasillo. La toma queda con la puerta cerrada.	Sus voces se pierden por el pasillo.
11	PML	Normal	Fija	PATRICIA entra al cuarto 12.	
11	PP	Normal	Fija	MARÍA JOSÉ empieza a sacar adornos de las fundas.	
11	PML	Normal	Fija	PATRICIA cuelga las últimas serpentinas y globos junto a PAÚL.	
11	PP	Normal	Fija	LISSETH pone velas sobre un pastel.	
11	PE	Normal	Fija	MARÍA y LUIS entran a la habitación. MARÍA JOSÉ apaga la luz.	
11	PG	Normal	Cámara en mano	Se escucha la puerta abrirse. CAROLINA junto a ELÍAS entran en la habitación, unas luces se encienden, unas serpentinas caen al piso, el sonido de una canción de cumpleaños se escucha. La Familia Torres	Voz en off (LISSETH): Sigo escribiendo muchas cosas acerca de mi casa, intento aferrarme a mis recuerdos, a las personas que amo, lo que soy y los momentos que no quiero perder.

				sigue la letra de la canción.	
11	PP	Normal	Cámara en mano	LISSETH mira a familia y celebración.	
11	PP	Normal	Cámara en mano	ELÍAS sopla la vela.	
11	PP	Normal	Cámara en mano	LISSETH sopla la vela	
11	PP	Normal	Cámara en mano	ELÍAS rompe la piñata	
11	PP	Normal	Cámara en mano	LISSETH recibe regalos	
11	PP	Normal	Cámara en mano	ELÍAS muerde el pastel	
12	PG	Normal	Fija	Las puertas de los cuartos están cerradas. Las luces del patio central se apagan.	Voz en off: (LISSETH): Pero, así como un cuarto de antigüedades cerrado, un adorno en sala o la fotografía de un cumpleaños más, así guardare a mi pasado, al cual no lo reprocho, porque ahora me permito vivir y no añorar. Porque lo he encontrado, el escuchar a DON FERNANDO por los pasillos, el mirar a DOÑA ROSA cargar una planta más al pasamano y el estar con mi familia, son lo que ahora soy y lo que siempre ha sido mi Pequeño Cuartel.
12	PG	Normal	Fija	Al fondo del pasillo luz del	

				cuarto 13 (Liss) sigue encendida, escucha muy bajo el sonido que provoca el cuarto como si guardaran dentro de un cajón, el único que todavía sigue encendido.	
12	PD	Normal	Fija	La Luz del cuarto 13 se apaga.	
				Placa gráfica: El Pequeño Cuartel Placa gráfica: Equipo Técnico y Creativo. Personajes del documental. Créditos.	

IV. Conclusiones

El presente estudio nos permitió formular una propuesta fotográfica para el cortometraje documental *El pequeño cuartel*, gracias a las reflexiones teóricas de Bela Balasz y Gilles Deleuze sobre el primer plano, y Pier Paolo Pasolini y Jonas Mekas sobre la cámara en mano, que permitieron el estudio del primer plano y la cámara en mano como recursos expresivos del estado interior de los personajes que, a la larga, nos develan que en el cine la única realidad posible son nuestros sentimientos. De hecho, ¿no será que el clima emocional de una película adquiere un sentido con cada plano elegido por el realizador? Ningún plano en una buena película resta ni sobra, conforma un único cuerpo cinematográfico cuya presencia en nuestra realidad nos ayuda a contemplar en profundidad el alma humana.

Por eso, Balasz creía que el primer plano era un acercamiento al rostro para revelar el inconsciente humano y reducir las distancias entre un espectador y otro, mostrando que no solamente el lenguaje del cine busca, como ya dijimos, hacer

cuerpo presente en la vida diaria, sino convertirse en un Quijote, pero visto ya para siempre desde un encuadre cinematográfico. La belleza, sin embargo, nos recuerda Balasz, no se inscribe solo en la apariencia física, sino en el espíritu humano como consecuencia de éste. Es por el cuerpo, pero sobre todo de las expresiones faciales, por medio de las cuales se manifiestan las emociones, valores, e incluso el sentido moral de los actores.

Para Deleuze, el primer plano antes que otro valor de imagen, nos permite una mayor afectividad del filme, aísla al objeto del espacio, incrementa su presencia, volviéndolo símbolo, de la soledad, por ejemplo. El primer plano desterritorializa a su objeto, dándole un significado expresivo mucho mayor, en el que el espacio es anulado. Por eso, cuando se documentan los primeros planos-rostro del que surge el afecto puro, se abre la posibilidad de explorar dimensiones del alma. Y es en esas dimensiones aparentemente etéreas que admiramos, como dice Breschand, las mutaciones de una sociedad, porque si un gesto o una acción en primer plano se volvieron símbolo es, a su vez, por la agonía o euforia circunstancial de cada tiempo. La Juana de Arco, de Dreyer, busca la redención en una edad media evocada en la plenitud de sus hogueras y el primer plano de su rostro agónico. Doña Berta, en *Silencio en la tierra de los sueños*, en cambio, no busca redención alguna, pero la encuentra con el propio gesto apacible mientras recorre ese reino onírico que ha creado junto al mar para soportar su irremediable soledad. Los símbolos conseguidos en ambas películas en apariencia contradictorios no lo son, pues, la redención es una forma de soberbia que vuelve proclives a los creyentes a imaginar que solo la presencia de dios, no la del hombre, les permitirá colmar un enorme vacío. Es decir, la soledad tiene tantos rostros, como significados le dé el espectador; el cine las hermana pese a los siglos de distancia. Transmite la sensación de ese vacío.

La cámara en mano, por su parte, que permite un movimiento no controlado a la imagen que está capturando, es una forma en la cual el narrador se inmiscuye en el estado emotivo de su personaje para volver una la conciencia del narrador y

de su personaje, e interiorizar y transmitir en su pureza al mismo. Es lo que Pasolini denominaba *subjetiva libre indirecta*.

Para Mekas la cámara en mano sugiere un filme más transparente y verosímil, al dejar manifiesta la inestabilidad de la cámara que reduce la sensación de ensayo, preparación y manipulación de la puesta en escena. Esto permite que Mekas afirme que hay una parte de la mente humana que solo puede ser atravesada a través del cine, indignado cuando se les acusaba a los realizadores de la “cámara movida”. En *La bisabuela tiene Alzheimer*, varias tomas de Guayaquil con sus edificios de concreto y su gente alucinada se realizan con cámara en mano, en tanto, Olivia y el músico no. En pocas palabras, entre esa permanencia de nosotros como individuos y el inestable paisaje de la ciudad y sus habitantes se levantan nuestros olvidos y nuestros recuerdos. Es la poesía de la que habla Mekas a la que puede acceder el cine por su capacidad no para imitar, sino para capturar la vida.

Por otro lado, el análisis fílmico de las películas *La pasión de Juana de Arco* (1928), de Carl Theodor Dreyer; *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012), de Iván Mora Manzano; y *Silencio en la tierra de los sueños* (2013), de Tito Molina, fue realizado para efectos prácticos en una división que consistía en una ficha técnica que contenía el resumen del argumento y la premisa, la estructura narrativa y el tratamiento estético.

En *Juana de Arco* el primer plano convierte el misticismo en cuerpo, gracias al rostro de la protagonista para volverlo símbolo del sufrimiento y alcanzar así la redención humana y divina. En *La bisabuela tiene Alzheimer* la cámara en mano registra la arquitectura de Guayaquil y el día a día de sus habitantes para construir una memoria alternativa capaz de hacerle frente a la historia oficial. En *Silencio en la tierra de los sueños* el primer plano y la cámara en mano se conjugan para diferenciar la realidad real de la realidad onírica. Estos recursos, además, transforman los planos detalles de los objetos o de la protagonista en una representación de una soledad atemporal.

Solo así, con cada uno de los conceptos descritos, así como con los análisis de las películas que han usado la cámara en mano y el primer plano para volver uno el fondo y la forma del mundo complejo retratado y reconstruido a imagen y semejanza del autor, la propuesta de foto encontró los elementos suficientes para que la visión de la directora por medio de la narrativa de la cámara, la propuesta estética, la dramaturgia y el estilo de la luz logran transmitir aquella recuperación de la memoria por medio de los objetos y personajes que habitan la vieja casona llamada cariñosamente El pequeño Cuartel. Por desgracia, no pudimos aplicar la propuesta a causa de la crisis sanitaria declarada en Ecuador en marzo de 2020 por la pandemia de Covid-19. Pero gracias a la presente investigación proyectamos que estos conceptos nos hubieran permitido expresar el sentido de la historia.

Este estudio, por otra parte, nos ha permitido ver cómo el hombre puede hacer un registro del pasado que le permita a la vez que fluya el presente a través de las imágenes en movimiento de una película. El cine, como todo gran arte, tiene como misión relativizar el mundo gracias a las interpretaciones abiertas para generar, no una memoria, sino varias, que nos coloquen en un eterno presente siempre y cuando el pasado no se nos escurra entre las manos.

Referencias

V. Bibliografía

- Balasz, B. (2013). *El hombre visible o la cultura del cine*. (A. Magnus, Trad.) Buenos Aires: El cuenco de plata. (Original publicado en 1924).
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad*. (B. de Galipienso, Trad.) Madrid: Mensajero.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* (J. Bazin, F. Truffaut, Edits., & J. López, Trad.) Madrid: Ediciones Rialp. (Original publicado en 1975).

- Biasutto, M. (1994). *Realizar un documental*. Madrid, España.
- Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica .
- Cultura. (2013). Sí, Guayaqui si tiene Alzheimer. *El Telégrafo*.
- Deleuze, G. (1983). *Estudios de cine I. La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Paidós comunicación.
- Fuentes, C. (2002). *En esto creo*. México D.F.: Alfaguara.
- Fuentes, C. (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. 7: Anagram.
- León, C. (2010). *Reiventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: La Caracola Editores.
- Loaiza, Y., & Gil, E. (2015). Tras los pasos del cine ecuatoriano: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas: Revista científica de comunicación*, 52-66.
- Mekas, J. (2020). *Notas sobre el nuevo cine americano*. Obtenido de El tornillo de klaus: <https://www.eltornillodeklaus.com/notas-sobre-el-nuevo-cine-americano-notes-on-the-new-american-cinema-jonas-mekas/>
- Molina, T. (16 de Abril de 2015). *Tiempo y forma* . Recuperado el 3 de Junio de 2020, de Cómo se hizo silencio / Crónica de viaje de la luz 02/03. La pintura invisible: <https://titomolinablog.com/2015/04/16/como-se-hizo-silencio-cronica-de-viaje-de-la-luz-0203/>
- Munch, L., & Ángeles, E. (2014). *Métodos y técnicas de investigación*. México D.F. : Trillas.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Osorio, P. (23 de mayo de 2018). *Vivienda precaria y conventillos persisten*. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cuenca/2/vivienda-precaria-conventillos-cuenca>
- Pacheco, D., & Sarmiento, X. (2015). *El conventillo como tipología de vivienda en el Centro Histórico de Cuenca*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Pasolini, P., & Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

Restrepo, J. (2017). La ética del cronista. En A. López Hidalgo, *Periodismo narrativo en América Latina* (pág. 61). Quito : Ediciones CIESPAL.

Vargas Llosa, M. (1975). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral.

VI. Referencias filmográficas

Dreyer, C. (director). (1928). *La pasión de Juana de Arco*. Gaumont Film Company.

Manzano, I. (director). (2012). *La bisabuela tiene Alzheimer*. Corporación La República Invisible.

Molina, T. (director). (2013). *Silencio en la tierra de los sueños*. La Facultad.