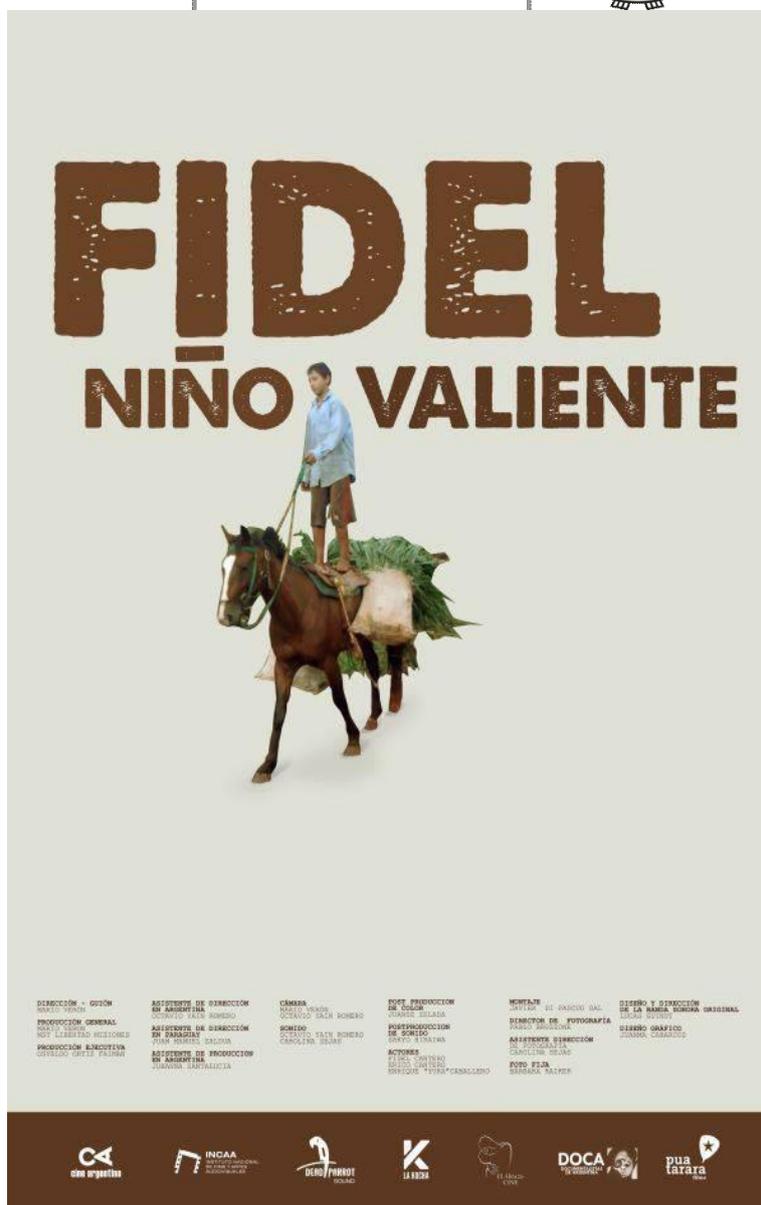


Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Título: “Fidel Mita’íPy’a Guazú”, la imagen íntima del interior del monte misionero. **Tema:** “La puesta de plano intimista a través del diseño de producción y plan de rodaje del cine etnográfico”

Carrera: Licenciatura en Artes Audiovisuales **Orientación:** Realización

Tesista: Octavio Yain Romero **Legajo:** 61343/6 **DNI:**36329366

Celular:291-5037039 **Mail:** octavioryromero@gmail.com

Tutora: Noelia Mercado

La Plata, Diciembre 2021

RESUMEN

En el análisis del largometraje documental etnográfico observacional de bajo presupuesto “Fidel Mita’íPy'a Guazú” filmada en el monte misionero, se buscara *reflexionar sobre como fue el diseño de producción y plan de rodaje* para llegar a generar *una puesta en plano* intimista con luz natural, con el *objetivo de construir una cercanía e intimidad entre personajes y espectadores.*

PALABRAS CLAVES

documental etnográfico, observacional, intimismo, puesta en plano.

FUNDAMENTACIÓN

DE DONDE VENIMOS Y DONDE NOS PARAMOS PARA HACER UN FILM

«El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un «público». Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más «público» para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho «público».»

Julio García Espinosa (1969)

El punto de partida de esta tesis de la Licenciatura de Artes Audiovisuales con Orientación de Realización fue el deseo por *indagar cómo fue el proceso de diseño de producción y el diseño del plan de rodaje* del film documental etnográfico observacional “Fidel Niño Valiente”, con *el objetivo de generar una*

atmosfera intimista y dramática mediante el tratamiento de la puesta en plano y el aprovechamiento de luz natural construida desde una estética de luz barroca.

El relato del film cuenta la historia Fidel un niño paraguayo hábil jinete de carreras cuadreras que vive en Libertad, Misiones, con su hermano Erico o “Cantero” y Yuca, diestros criadores y entrenadores de caballo, y campesinos del Movimiento Sin Tierra de Misiones. Fidel monta sobre el “Che” su caballo y se prepara para la carrera más importante del año que tendrá lugar en su localidad. Mientras las voces en off de su Hermano y Madre nos cuentan, en primera persona, los sueños y desesperanzas, para ampliar ese universo que estamos presenciando en imágenes.

Algunos interrogantes que se presentaron fueron los siguientes y tratare de desarrollarlos en las siguientes páginas: ¿Cómo construir una puesta en plano intimista y una puesta de luz expresiva y dramática con luz natural en un largometraje de bajo presupuesto? ¿Cómo llegar al proceso de rodaje, con atmosferas tan familiares entre productores y actores sociales como para intentar borrar la presencia de la cámara y transmitir esa misma sensación de empatía y dramatismo entre personajes y espectadores? ¿Cómo construir un relato cinematográfico con una estructura solida, y una narrativa y estética propias, mediante el registro documental durante un mes de rodaje?

El desarrollo del filme fue una apuesta por narrar un relato interesante, con la intención de generar una estética y narrativa propia y siguiendo lo dicho por Preloran “...*la difícil misión de ser fiel a los protagonistas, mostrando su realidad y, a la vez, manteniendo la atención de la audiencia.*” (Prelorán, 2006). Algo importante era demostrarnos que era posible construir un relato cinematográfico profesional con los medios técnicos mínimos con los que contábamos (2 cámaras HD, 1 equipo de sonido y unas luces de jardín) y hacer de los obstáculos técnicos oportunidades para reforzar los rasgos estilísticos y dramáticos que pretendíamos desarrollar en el film. Este posicionamiento está impreso en la forma de producir del mismo Prelorán, que produjo sus films con el mínimo de recursos, y al igual que la idea que desarrolla Julio García Espinosa cuando plantea una de las características del *cine imperfecto*:

«...la primera y más elemental significación del término “imperfecto” era el rechazo más radical a la impotencia de hacer ese cine [cine norteamericano]. Estimular a hacer cine con los medios que se tuvieran a mano era su razón de ser más categórica. No se trataba de cantarle loas al miserabilismo. Era combatir la idea de que no se podía hacer cine si no era disponiendo de tecnologías más avanzada.»

Julio García Espinosa (1994)

Todas estas decisiones realizativas y temáticas nos posicionan, como realizadores, fuertemente en el camino y tradición del *Nuevo Cine Latinoamericano*, con uno de sus referentes Fernando Birri. Pensando en producir un cine que cuente la historia de sus protagonistas, de los “lucidos” como propone pensar Espinosa. Un cine que cuente y no niegue su realidad, que demuestre sus vidas, que cuente sus sueños y desesperanzas, un cine comprometido con su historia y legado histórico-social, un cine situado en Latinoamérica, en su compleja y diversa espacialidad histórica-cultural y social.

UN ANÁLISIS CÍCLICO

«El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos.

Puede utilizar un género u otro o todos.»

Julio García Espinosa (1969)

El proceso de producción que se llevo adelante en este documental etnográfico fue el de la metodología propuesta por Jorge Prelorán. Un cine que se propone generar en un periodo prolongado de pre-producción, un vínculo fuerte con los no actores y protagonistas del documental. Conocer su entorno, para encontrar temáticas y subtemáticas, personajes secundarios para el documental e ir pre-produciendo el plan de rodaje y generando la voz en off mediante charlas íntimas con los personajes principales y secundarios. Donde las jornadas son

imprevistas, atadas al azar y la planificación, es diaria y evaluativa, rodaje a rodaje.

Prelorán propone generar un vínculo previo con los personajes no actores y que a partir de este encuentro diario se puedan dilucidar los posibles temas del film y que una vez definido esto, se pueda comenzar a filmar. Esta fue un poco la hipótesis de trabajo que permitió la intimidad lograda en el film.

Siguiendo este concepto y metodología, fue el Director quien tuvo el primer acercamiento, quedándose de diciembre a febrero viviendo y compartiendo tiempo con los protagonistas, lo que le permitió generar un vínculo estrecho. En su permanencia no se grabó material visual ni sonoro, pero sí estuvo con una de las cámaras con las que íbamos a filmar, como una manera de ir haciéndola presente en el cotidiano y que a raíz de su continua presencia pase desapercibida en el rodaje, pudiendo hacer un cine observacional de forma espontánea y natural, tal como plantea Bill Nichols.

El argumento de la historia, el lugar y los personajes ya estaban definidos, entonces debíamos hacer un análisis de las actividades que llevaban adelante en el día a día para contar su historia y ver posibles temas y subtemas del relato. En este transcurrir del cotidiano y en el proceso del rodaje se fueron definiendo algunas secuencias que no podían faltar para contar la realidad de los personajes tanto en el cuidado de la chacra, como en el cuidado de los caballos y su preparación para las carreras, poniendo más atención a estas últimas actividades que construirían la relación de los personajes con los animales y el entorno que los rodea, el motor principal de la narrativa del filme y su conflicto.

Este conjunto de Secuencias/momentos/temas que retratarían el cotidiano de Fidel, Erico y Yuca, estuvo en continuo proceso, en un proceso cíclico, *un análisis cíclico* en términos de Prelorán, que empezó con una lista potencial de secuencias escaleteadas y que fue ampliándose, recortándose, sintetizándose, día a día en el rodaje, cuando se hacía el balance final del día, al bajar todo el material filmado para verlo y discernir que secuencias faltarían filmar, cuales estarían “sobrando” o siendo reiterativas, y cuales habría que producir.

Este mismo trabajo se realizó con la Voz en Off, buscando diferentes temas y charlas en el relato oral para tener suficiente material dramático y narrativo que pueda sostener la película y darle otras capas de sentido a lo que se ve. La estructura narrativa resultante en el film se terminó de definir en el proceso de montaje al unir, cortar y volver a unir las distintas secuencias dramáticas que se forjaron en el rodaje en imagen y sonido.

Había algunos momentos ya definidos con fecha, como la secuencia de la carrera final, que desde un principio fue pensada para cerrar la película siguiendo lo planteado por Prelorán. Tener pensada la secuencia final ayuda mucho para ver la estructura del film por anticipado y poder poner atención en que filmar y como filmarlo para que aporte a la narrativa y curva dramática definida en gran parte por el final.

CUERPO Y ALMA, lo visual y lo sonoro

«La cámara documenta lo de afuera; el grabar la voz nos permite descubrir el alma, las ideas, el pensamiento de los protagonistas.»

(Prelorán, 2006)

Para generar el cuerpo-imagen de este film, se buscó trabajar con una puesta en plano, preponderando primerísimos planos, primeros planos, planos detalles y planos medios. Se trabajaron encuadres bien cerrados, con poca profundidad de campo, buscando construir la familiaridad y empatía con los personajes, donde se pueda estar con ellos en esos momentos dramáticos del relato, cerca de sus ojos, su mirada, de sus manos, hasta de su piel. En contraposición, también se trabajaron planos abiertos, en donde pudiera retratarse la naturaleza, el monte, los personajes en su entorno con sus problemáticas. En estos planos generales o abiertos se resaltaron los contrastes de colores entre la tierra roja misionera, el verde profundo de la selva y los infinitos cielos azules que nos devolvía el paisaje.

Para lograr estos aspectos de la imagen se optó por filmar a dos cámaras en mano, la misma cámara con el mismo lente, unos objetivos de distancia focal

única, que nos daba una imagen similar a un 100mm con 1.8 f de apertura de diafragma. Muchas veces se trabajó con el diafragma bien abierto (1.8f) buscando generar mayor acercamiento a los personajes mediante el hundimiento de los mismos en los bokeh de cada plano y una iluminación barroca generada por la luz ambiente natural en horarios tempranos y a la tarde/atardecer en caso de exteriores.

Este tratamiento se utiliza a lo largo de la película como en la escena de los candiles de noche, donde los planos son primeros planos, primerísimos primeros planos bajo la luz de candiles, una luz cambiante que ilumina a los protagonistas generando distintas profundidades y durezas en sus rostros mientras narran la pérdida de su amado caballo en un accidente. La iluminación trabajada fue naturalista y barroca, para lograr mayor fuerza dramática en la escena, esto se logró mediante la utilización de luz natural y fuentes de luz naturalistas y orgánicas (como los candiles y el fuego o en el interior día de la caballeriza) buscando zonas de contrastes y claro oscuros. Películas como “Crónica de un Niño Solo” y “El Dependiente” de Leonardo Favio, tanto para el Director como para mí, fueron referentes para el film al momento de pensar el tratamiento lumínico, por la atmósfera densa, profunda y dramática que generan. Este tratamiento de la luz y puesta en plano pero con luz día, se da en la secuencia inicial, donde Fidel está en la caballeriza acicalando a uno de los caballos, y hay mucha intensidad de luz día de mediodía en el exterior con un contraste de oscuridad en el interior, generando unas diferencias lumínicas fuertes en clave baja.

El rasgo estético de los movimientos de cámara fue pactado previo al rodaje, el mismo consistía en realizar lentos y leves paneos o recorridos de los personajes con planos cerrados, que genere la sensación de que el espectador este inmerso en la escena, la idea de un ojo que está en el lugar observando, compartiendo de forma no participante ese momento.

La voz en off es una parte fundamental, sería como dice Prelorán, el “alma” del filme, ya que desde aquí conocemos las realidades más profundas de los personajes, las inquietudes, verdaderas problemáticas y consideraciones de vivir en medio del monte, en una toma de tierras, en un contexto social complejo.

El trabajo en Post Producción del Sonido termino de generar los distintos matices sonoros profundos que tiene el monte misionero y le dio la densidad del paisaje complementando las distintas imágenes del film.

Cada decisión realizativa, desde el punto de partida, de cómo encarar esta producción etnográfica intimista, desde la producción, hace del film lo que es, un filme dramático que logra contar de manera directa la vida de sus protagonistas. La decisión de trabajar con un equipo reducido, el cual en gran porcentaje fue de dos personas (los dos cámaras), fue algo de lo que dio ese registro íntimo y la posibilidad de registrar momentos sumamente espontáneos imposibles de captar con un equipo de cámara más amplio y sofisticado técnicamente. Un ejemplo de esto es la escena donde Fidel, previo al Carnaval, se pone a jugar y cantar con una radio de forma imprevista, o la secuencia cuando se da el “juego de lucha” entre Fidel y su amigo, han sido momentos no planeados ni previstos donde el azar nos sorprendió. El tipo de producción cinematográfica que llevamos adelante y la construcción de ese vinculo previamente han hecho posible, el registro de esa cámara presente que se hace ausente por su reiterada utilización en el cotidiano y nos devuelve momentos de sus vidas muy auténticos e íntimos.

CONCLUSIÓN

***Ese es nuestro oficio... testimoniar el llanto,
testimoniar la historia, cantarles a la pasión, a la
poesía: ser memoria.***

Leonardo Favio (2006)

El desafío de elegir el proceso de producción de este film bajo la hipótesis de diseño de producción y plan de rodaje etnográfico propuesto por Prelorán fue un gran acierto realizativo. Esto nos permitió ordenar el plan de rodaje y sostener una dinámica de trabajo fluida en un mes de rodaje.

Desde lo narrativo, el balance es que se pudo generar un relato cinematográfico dramático e íntimo con un correlato sincero con la realidad de los personajes, sus vidas y parte de sus sueños, sin caer en la desesperanza,

pero mostrando las crudas y adversas realidades que se viven en el interior del monte misionero. El resultado pictórico barroco que creemos “Fidel, niño Valiente” propone, fue sin dudas generado gracias al trabajo consciente de la puesta en plano, el tratamiento lumínico y el trabajo anterior de vínculo, que reforzó la imagen observacional del film y es una de sus fortalezas. Sumado a esto, está la motivación para la realización del film, el simple hecho de dejar registro como realizadores del desmonte, las problemáticas estructurales que se vive en el interior del país y hacer memoria de esos “lucidos”, testimoniar su vida, para el futuro, para la historia y para el presente.

Bibliografía

- Birri, Fernando. (1964). "La Escuela Documental de Santa Fe". En *Manifiesto de Santa Fe*. (pp. 12 y 13) Santa Fe, Argentina .Editorial Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral.

- Favio Leonardo. (27 de agosto de 2006) Nuestro oficio. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/3589-1296-2006-08-27.html>

- García Espinosa, Julio. (1969) *Por un cine imperfecto*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp.11-27) La Habana: Casa de las Américas. Recuperado de <http://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/textos/Por%20un%20cine%20imperfecto.pdf>

- García Espinosa, Julio. (1994). *Por un cine imperfecto (25 años despues)*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp.116-123). La Habana: Casa de las Américas. Recuperado de <https://hamamarino.files.wordpress.com/2018/12/por-un-cine-imperfecto-25-anios.pdf>

- Labarthe, André (1995) "El espacio, el tiempo, el azar, la oscuridad, la nieve" en Cahiers du cinéma 489. (pp. 50).

- Nichols, Bills. (1997). *La Representacion de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona.

- Prelorán, Jorge. (2006). *el cine etnobiográfico*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos.

Filmografía

- Crónica de un niño solo (1965), Leonardo Favio.

- El dependiente (1969), Leonardo Favio.

FIDEL NIÑO VALIENTE - ENLACES VISUALIZACION

ENLACE LINK PERSONAL TRAILER PARA SEDICI - BANCO DE TESIS

<https://drive.google.com/file/d/1OnwQAuyzrK4O2QrrlyxQ3tUFTEVCzmqZ/view?usp=sharing>

ENLACE LINK PERSONAL FILM

<https://drive.google.com/file/d/1XpdapJgg4crst8-mFMM1cLxFuxLrqUYP/view?usp=sharing>

ENLACE CINE AR

<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/7741>