



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

LAS OREJAS DEL NIÑO RAÚL
**ADAPTACIÓN DEL CUENTO DE CAMILO JOSÉ CELA Y REALIZACIÓN DE
UN CORTOMETRAJE**

TESISTA:

Andrea Coromoto GARCÍA MÁRQUEZ

TUTOR:

Alfredo Correia

Caracas, abril de 2013

Formato G:

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

*A abuelita Alba,
que me empujó desde el cielo*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecerle a Dios, siempre a Dios, por bendecirme con la oportunidad de hacer lo que me hace feliz.

A mis padres, Marlene y José Luis, quienes me han ofrecido siempre su apoyo incondicional, la palabra oportuna en el momento adecuado y me han enseñado todos los valores que hoy sé y que me han servido para ser una persona de bien.

A mis hermanas, Lismar y Marlis, por su paciencia y comprensión; por su entusiasmo hacia cada uno de mis proyectos y por sus ideas que me inspiran.

A Adrián, mi mentor, mi amor, mi compañero y amigo, por hacer de este proyecto un sueño propio, por su apoyo, sus consejos y consuelos y por creer en mí, incluso cuando yo misma dudé.

A Astrid por su empeño, paciencia, dedicación y compromiso.

A Patricia, Guillermo, Desireé, Ronald, Andrea, Gabriel y Andrés por su ayuda desinteresada, por creer en mí y por ayudarme a hacer realidad este sueño.

A Héctor, Alejandro, Adriana, Rafael, Adolfo, Abel, Abelardo y José por traer a la vida a cada uno de los personajes que conforman esta historia. Por su buena disposición y sugerencias oportunas y amables. No tengo palabras para agradecer la oportunidad de conocerlos y de contar con su inmenso talento.

A Alfredo, mi tutor, por confiar en mí.

A cada una de las personas que pusieron su granito de arena para que Raulito se volviera realidad. En este trayecto, me encontré con gente llena de generosidad, optimismo y ganas de ayudarme desinteresadamente. A todos ustedes, mi más profundo agradecimiento.

Andrea García Márquez

ÍNDICE GENERAL

I.	INTRODUCCIÓN	7
II.	MARCO REFERENCIAL	9
1.	MUCHO GUSTO, CAMILO JOSÉ	10
1.1	Mayo de 1916: La introducción	10
1.2	Cela maduro: El nudo	12
1.3	Enero de 2002: El desenlace	14
2.	EL CUENTO	15
2.1	El cuento corto	17
2.2	El cuento de Camilo José Cela	20
2.3	Las orejas del niño Raúl	23
3.	EL GUIÓN ADAPTADO	27
3.1	Adaptación de una obra literaria a guión cinematográfico	28
3.2	El cuento y el cortometraje	32
4.	EL CORTOMETRAJE	35
4.1	El lenguaje del cortometraje	35
5.	REALISMO MÁGICO LATINOAMERICANO	37
5.1	El Realismo Mágico en las historias latinoamericanas	39
5.2	El Realismo Mágico en el cine	40

III. MARCO METODOLÓGICO	43
6. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	44
7. OBJETIVOS	45
7.1 Objetivo general de la investigación	45
7.2 Objetivos específicos de la investigación	45
8. DELIMITACIÓN	46
9. JUSTIFICACIÓN	46
IV. LIBRO DE PRODUCCIÓN	48
10. GUIÓN	49
10.1 Idea	49
10.2 Sinopsis	49
10.3 Escaleta	49
10.4 Tratamiento	52
10.5 Guión Literario	55
11. PROPUESTA VISUAL	71
11.1 Planos y movimientos de cámara	71
11.2 Iluminación	71
11.3 Montaje y Postproducción	72

12. PROPUESTA SONORA	72
13. DESGLOSE DE NECESIDADES DE PRODUCCIÓN	73
14. PLAN DE RODAJE	91
15. GUIÓN TÉCNICO	102
16. FICHAS ARTÍSTICA Y TÉCNICA	116
16.1 Ficha artística	116
16.2 Ficha técnica	116
17. PRESUPUESTO	118
V. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	127
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	130

I. INTRODUCCIÓN

Camilo José Cela fue un escritor español, premio Nobel, autor de obras narrativas, poesía, memorias y libros de viajes. Gracias a su obra se hizo merecedor de numerosos reconocimientos y honores. Esto tiene su razón.

Cela convivió con la controversia. Fue censor durante los primeros años del franquismo (más tarde él mismo sería censurado) y delató a los opositores del régimen, con lo que se ganó la desconfianza de la izquierda.

Aunque se autoproclamó "enemigo de la aventura intelectual", fue investigador de la Real Academia de la Lengua, fundó la editorial Alfaguara y escribió dos obras fundacionales de la literatura española: *La familia de Pascual Duarte*, que según la crítica "revivió la literatura española en la década del 40", y *La colmena*, de 1951.

El presente trabajo comprende la realización de un cortometraje basado en el cuento de Camilo José Cela, titulado *Las orejas del niño Raúl*, adaptado con la inclusión de elementos de Realismo Mágico Latinoamericano, que, si bien no es algo que podamos ver en la obra de Cela, es el recurso utilizado por la tesista para latinizar el contenido del cuento.

Gracias a la trayectoria del escritor, este trabajo cuenta con una base teórica precisa sobre los objetivos que busca lograr.

Tanto Cela como el Realismo Mágico Latinoamericano (RML) son tópicos fácilmente investigables y delimitan claramente los propósitos de este proyecto.

Cela dejó un legado que es fácilmente investigable y que delimita claramente.

El objetivo, es lograr convertir una historia realista en una historia real-mágica, gracias a la inclusión de ciertos elementos clave dentro de la trama para así dejar en evidencia y entender la importancia que tienen tanto Cela como el RML y reflejar en una pieza audiovisual las emociones que el español imprimía en sus obras.

El cuerpo teórico de este trabajo de investigación incluye aspectos claves de la vida y obra de Cela, siendo un elemento importante para entender el contexto en el que se desarrollan sus obras y las restricciones, resultados y aportes que se derivan de ellas. También incluye aspectos importantes del Realismo Mágico Latinoamericano, del cuento como forma literaria y de la adaptación cinematográfica.

Este trabajo de investigación incluye, además, la creación de un cortometraje como producto audiovisual que refleje los elementos estudiados.

De ser exitoso el resultado, este proyecto puede servir para ampliar el marco teórico de futuras investigaciones y para animar a otras personas a trabajar la obra de Cela.

II. MARCO TEÓRICO

1. MUCHO GUSTO, CAMILO JOSÉ

“Para escribir solo hay que tener algo que decir”.

Camilo José Cela

1.1 Mayo de 1916: La introducción

Camilo Cristiano Cela y Fernández era gallego. Camila Emmanuela Trulock y Bertorini, inglesa e italiana. Ellos, eran las cabezas de la familia Cela Trulock. El 11 de mayo de 1916 tuvieron su primer hijo. Camilo José María Manuel Juan Ramón Francisco Javier de Jerónimo Cela Trulock, en la Colegiata de Santa María la Mayor, fue el nombre con el que lo bautizaron y viene siendo lo mismo que Camilo José Cela Trulock.

Nació y vivió hasta los nueve años en la población gallega de Iria Flavia, Padrón, en la Provincia de La Coruña, España. Allí vivió una infancia feliz y tranquila. “(...) yo tuve una niñez dorada. De pequeño era tan feliz que cuando las visitas me preguntaban qué quería ser de mayor, me echaba a llorar porque no quería ser nada, ni siquiera deseaba ser mayor”. (Cela, s.f.)

En 1925, cuando tenía 9 años, su padre fue trasladado a Madrid, lugar al que se mudaría toda la familia. Allí pasó el resto de su infancia hasta que en 1931 cayó enfermo de tuberculosis y tuvo que ser internado en el sanatorio de Guadarrama. Este encierro fue quizás el mayor propulsor de su carrera como escritor, puesto que dedicó su tiempo a inacabables sesiones de lectura de obras de Ortega, Gasset y Rivadeneyra que terminaron en convirtiéndose en una de sus novelas más intensas, *Pabellón de reposo*, la cual no fue publicada sino hasta 1943.

Es en 1934 cuando termina sus estudios de secundaria y, tal vez influenciado por su estadía en el centro de salud, inicia sus estudios en medicina y abandona, temporalmente, las cátedras de Literatura Española Contemporánea con Pedro

Salinas. Sin embargo, Cela nunca se separaría de Salinas. De hecho, es a él a quien le muestra sus primeros poemas, y recibe del maestro estímulo y consejos. Este encuentro resultará fundamental para el joven escritor, ya que, según él mismo creía, fue lo que decidió definitivamente su vocación hacia la literatura. Junto a él se hizo amigo del escritor y filólogo Alonso Zamora Vicente.

La Guerra Civil estalla en 1936, cuando Cela tiene 20 años, mientras él estaba en Madrid y aún sufría los estragos que la tuberculosis le había dejado como *souvenirs*. Cela, que era de ideas conservadoras, escapó hacia la Zona Nacional para alinearse como soldado. Desempeñándose en esta labor, fue herido y hospitalizado en Logroño. Estas vivencias las relataría más adelante el mismo Cela en su libro *Mazurca para dos muertos*:

Tres margaritas visitaron la sala nº5, en una cest a llevaban los regalos.
—Soldadito, te voy a condecorar con un escapulario del Sagrado Corazón para que te preserve de todo mal, mira lo que dice: «Deténte, bala, el Corazón de Jesús está conmigo»—.
El artillero Camilo se puso pálido, se le escapó todo el color de la cara.
—«No, no, muchas gracias, condecóre usted a otro, se lo ruego, se lo pido por favor, yo llevaba uno prendido con un imperdible en la guerrera y aún no hace un mes me lo sacaron por la espalda, se lo digo con todo respeto, señorita, pero para mí que el Sagrado Corazón es gafe»—. (p. 183)

Antes, en plena guerra, había culminado su primera obra, el libro de poemas *Pisando la dudosa luz del día*.

Una vez terminada la guerra, Cela comenzó a ganarse la vida como corresponsal y colaborador de prensa. Fue censor y delator de opositores al régimen. Sin embargo, en una publicación web especial, luego de la muerte del escritor del diario español *El Mundo*, el periodista Javier Villán explica que “en este sentido [la censura], Camilo José Cela sí que fue bastante explícito al declarar que su actividad de censor se limitaba a algunas hojas volanderas, periodiquillos sin importancia que no necesitaban ni siquiera ser censurados” (Villán, s.f., para. 9)

En 1940 comienza a estudiar Derecho, y este mismo año aparecen sus primeras publicaciones. Su primera gran obra, sin embargo, no verá la luz hasta dos años después, en 1942: *La familia de Pascual Duarte*.

A pesar del éxito casi unánime de esta novela, la crudeza del tema que trata le trae una serie de conflictos a Cela con la Iglesia, lo que concluye en la prohibición de la segunda edición de la obra, lo cual generó más expectativas entre los lectores. De hecho, este libro es uno de los títulos más vendidos y posiblemente con más traducciones en la novelística española del siglo XX. *Pascual Duarte* es una novela tenebrista y tremendista que dio pie a un tiempo narrativo de estupor social y político el cual rompió todos los esquemas y apostó desde un principio a no ser convencional. Esto, debido a que Pascual, el protagonista de una novela cuya estilística fue calificada de "estética de la violencia", es fusilado por las tropas de Franco en plena guerra civil, en Badajoz. Para algunos autores, la polémica con esta novela fue paradójica, pues aseguran que *Pascual Duarte* es una evasión de la realidad. Aunque la obra no fue publicada en España, sí lo fue en Buenos Aires.

Para Villán, "estas contradicciones fueron, en buena medida, el signo de la vida tumultuosa de Camilo José Cela: un liberalismo de raíz conservadora que lo llevó a ser mirado con recelo por la izquierda y con franca hostilidad por el fascismo residual cuando llegó la democracia" (Villán, s.f., para.7).

Poco después, Cela abandona la carrera de Derecho para dedicarse profesionalmente a la literatura.

1.2 Cela maduro: El Nudo

En 1951, Cela publicó su novela más famosa, *La colmena*, espejo de la vida en Madrid hacia 1942, luego de la Guerra Civil española, haciendo referencia al colectivo de una ciudad, protagonista definido.

Esta novela, se editó por primera vez en 1951 en Buenos Aires, estaba prohibida su publicación en España por contenido sexual. Posteriormente, durante el mismo franquismo, se autorizó la publicación de la primera edición española.

La novela, es considerada por parte de la crítica especializada como una de las mejores novelas españolas del segundo tercio del siglo XX. Fue llevada al cine bajo la dirección de Mario Camus en 1982, en película donde el propio Cela participó como guionista y actor.

Cela, además, trabajó para refundar literariamente a Venezuela. En este sentido, el autor escribió varias obras de carácter propagandístico para el dictador Marcos Pérez Jiménez. Agregado a estos esfuerzos, Cela intentó crear una lengua nueva en el país: la llanera, que se parecía al español del campo.

Estas colaboraciones con el perezjimenismo, representaron una ofensiva internacional, ya que se vio, de igual manera, como un intento de promocionar el franquismo.

Sin embargo, durante la época de la transición a la democracia Cela desempeñó un papel notable en la vida pública española, y ocupó por decreto del rey un puesto importante en el Senado de las primeras Cortes democráticas, y participó en la redacción de la nueva constitución.

En los años siguientes Cela no deja de escribir y sigue publicando. De esta época, pueden destacarse sus novelas Mazurca para dos muertos y Cristo versus Arizona.

Durante las dos últimas décadas de su vida, se consagra como uno de los grandes escritores del siglo, y recibe homenajes, premios y reconocimientos. Entre estos destacan el Príncipe de Asturias de las Letras (1987), el Nobel de Literatura (1989) y el Miguel de Cervantes (1995). En 1996, el día de su octogésimo cumpleaños, el Rey don Juan Carlos I le concede el título de Marqués de Iria Flavia.

1.3 Enero de 2002: El desenlace

Camilo José Cela murió el 17 de enero de 2002 a los 85 años, en la clínica Centro de Madrid de una insuficiencia cardíaca causada por la patología cardiorrespiratoria crónica en fase terminal que sufría.

Cela padecía desde hace tiempo una patología pulmonar obstructiva crónica y otra de carácter cardiológico, una miocardiopatía dilatada que le había causado un edema agudo de pulmón.

El premio Nobel, que además portaba un marcapasos desde hacía más de cinco años, no había podido superar las complicaciones, a pesar de la medicación suministrada, y falleció de una insuficiencia cardíaca.

Sus últimas palabras fueron: ¡Viva Iria Flavia! Y logró, también, pronunciar un “te quiero” para su mujer.

2. EL CUENTO

El cuento es una narración corta o breve, generalmente de carácter ficcional, aunque eso no lo limita de admitir contenidos basados en la realidad, y que es protagonizada por un grupo reducido de personajes, a diferencia de la novela. Es una serie breve y escrita de hechos que, como un círculo, acaban un ciclo por completo. En su libro *Introducción a los géneros literarios*, Juan Luis Onieva Morales especifica que “un cuento es fundamentalmente un tema que solo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma de relato breve” (Onieva, 1992, p. 204).

El cuento, debe tener un argumento sencillo, debe tener acciones con consecuencias que entrelacen los hechos y, asimismo, debe tener una única línea argumental, esto es, un encadenamiento de hechos en una sola sucesión. Otra característica del cuento es que, comúnmente, tiene un solo personaje principal (a diferencia de la novela) porque es a un personaje en particular alrededor del que giran los hechos. Esto, sustentado por afirmaciones de diversos autores, entre ellos Onieva quien opina que “en el cuento no hay digresiones ni personajes secundarios (...) el cuento es argumento, ante todo” (Onieva, 1992, p. 204).

La máxima diferencia entre el cuento y la novela para Julio Cortázar es la unidad de efecto: “el cuento es escrito para ser leído de principio a fin” (Cortázar, 1970, p. 23) y no por partes. Lo mismo opina Seymour Menton, para quien “el cuento es una narración fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto” (Onieva, 1992, p. 197)

No obstante, la frontera entre cuento largo y novela corta no es fácil de trazar. Jimenez Emán, en *Ficción Mínima*, afirma que un cuento es una narración que, aunque pueda ser expandida infinitamente, no tendrá más de cincuenta páginas, puesto que si llegara a superar a ese límite ya entraría en terreno de novela corta,

que vendría siendo el género intermedio entre el cuento y la novela. (Jiménez Emán, 1996)

El cuento, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero claramente distinta en la técnica y en la intención. Cortázar, en su ensayo *Algunos aspectos del cuento*, habla sobre la singularidad del género y comenta que el cuento “es breve, condensado, corto y preciso. Si la novela es un desarrollo acumulativo de elementos, a través de una temporalidad extendida, el cuento, por el contrario, debe ser igual que una foto” (Cortázar, 1970). De esta manera, se llega a una comparación análoga común entre el cuento y la novela y el cine y la fotografía. Cartier-Bresson definía la fotografía como una paradoja, para él, se encarga de cortar y mostrar un fragmento de la realidad pero de manera tal que ese recorte sea capaz de abrir una realidad más amplia. En el cine, en cambio, la captación de la realidad es mucho más extendida, multiforme y dilatada. Más o menos lo mismo pasa entre los dos géneros literarios expuestos.

Lo mismo pasa entre el cuento y la poética. Muchos autores los relacionan porque ambos están destinados a producir una sola emoción. Por ejemplo, Emilia Pardo Bazán en el prólogo a sus *Cuentos de amor*, afirma: “Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas –porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento” (Pardo, 1808, p.2) Lo que hace que un relato no se cuente en verso sino en prosa es que, simplemente, la emoción que se expone no es apropiada para desarrollarse poéticamente.

Para M. Baquero, en *El Cuento Español del siglo XIX*, el cuento “se trata, pues, de un género intermedio entre la poesía y la novela, apresador del matiz semipoético, seminovelesco, que solo es expresado en las dimensiones del cuento”. (Baquero, 2012, para. 4).

En lo que todos los autores sí coinciden es que, aunque la técnica y la intención sean diferentes (entre el cuento y la poesía), el cuento provoca una emoción parecida a la de la poesía lírica en el lector.

En lo que no coinciden es en el respeto hacia este género. Parece ser que el cuento, por el escaso interés que suscita entre escritores y críticos, es considerado un género que no merece ser estudiado a profundidad y con rigor, por ser menor en comparación de los grandes géneros literarios. Así lo expresa Gerardo Piña en su obra *El cuento: anatomía de un género literario*:

Podría pensarse que este desinterés por el cuento literario (que adquirió independencia y madurez bajo la reiterada y con frecuencia magistral adhesión de un buen número de narradores franceses durante el siglo XIX con Maupassant y Hawthorne y Edgar Allan Poe, maestro eximio del género y españoles como Clarín) es una actitud producto de nuestros días. Pero no es así. Ya en 1912, Brander y Mattheus en *The Philosophy of the Short Story*, hablaba del abandono en que tenía el cuento (Mattheus, 13). (p. 487)

2.1 El cuento corto

En países anglosajones, así como en Latinoamérica y en España, el cuento corto parece estar condenado a un rincón oscuro. Esto porque no se libera del estigma de literatura rápida y poco seria. Muchos escritores se atrevieron a predecir el fin de la literatura con el cuento corto por afirmar que la corrumpía. Este fenómeno fue atribuido a una suerte de impaciencia frente a la aceleración y el ritmo apresurado de la vida moderna, la cual, imposibilitaba a los lectores, apurados, pero sedientos de literatura, el disfrute de lecturas más tendidas y desarrolladas.

Todas estas aseveraciones supusieron un retraso en lo que se refiere a la acogida de un término que fuese capaz de nombrar a este género literario.

La venezolana, estudiosa del cuento corto, Violeta Rojo, en su libro *Breve manual para reconocer minicuentos*, utiliza el término “minicuentos” para referirse a los cuentos cortos (Rojo, 1996). Otros autores también se han tomado el atrevimiento de darle un nombre propio a este subgénero literario. Cortázar los llamaba “textículos”, Jiménez Emán, “ficción mínima”. La denominación que quizás ha calado de mejor manera es la de “ficción súbita”, término producto de la

traducción del inglés al castellano del término *sudden fiction*. El cuento es un relato y es breve. El cuento corto, es entonces, brevísimo.

Rojo define el minicuento como “una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa)” (Rojo, 1996, p.76). Este tipo de cuentos se caracteriza por una marcada economía de palabras que lo que desencadena es una mayor intensidad para el lector a la hora de leerlos. En literatura, generalmente, todo lo condensado tiende a ser más intenso sin la necesidad de redundar en muchas páginas sobre una misma acción. El cuento corto lanza todo de golpe, como un corrientazo, sin sorpresas que se tarden demasiado en ser descubiertas. Funcionan en base a argumentos o acciones que, en realidad, no están bien definidos por una estricta economía del lenguaje, y es cuando el lector debe participar activamente para transformar la información que recibe para que se dé el intercambio propio de la literatura. Para María Fernanda Palacios, en el prólogo a *Cuentos para volar*, explica:

En efecto, una de las dificultades que la escritura le añade al cuento es, precisamente, esa opacidad del lenguaje, un llamado a que el lector se detenga en la materialidad de las palabras. En ese tropezar con el lenguaje, con sus ambigüedades y entonaciones, consiste toda la paradoja del trabajoso placer de leer (p.14)

Por eso, si un lector quiere ejercitar su talento de lector (porque es un talento) tiene que leer cuentos y, aún más desafiante, cuentos cortos. En la misma publicación, Palacios opina que “(...) como un buen cuento pone a prueba nuestra visión ordinaria de la vida, ofende el sentido común, suspende los automatismos (...) y desgarra los prejuicios sin dar explicaciones y sin proponernos una moral alternativa (...)” (p. 15).

El lector de cuentos cortos debe hacer ejercicio de una inmensa tolerancia. Un buen cuento supone un desafío para las estructuras mentales y los conceptos rígidos con los cuales juzgamos la realidad y un buen lector de cuentos es el que consigue adaptar la verdad elusiva que contiene una historia por muy rara, inverosímil o hasta desagradable que esta sea. Esto, debido a que pasa por alto rasgos de la vida y de la cotidianidad y supone una capacidad alta de entendimiento en el lector. Así, explica Cortázar, en el ensayo antes citado:

(...) un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal (...) y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. (1970 p. 56)

La tensión emocional de este tipo de narrativa no tiene tiempo de describir ni explicar de manera extendida. La única manera en que un escritor pueda secuestrar momentáneamente al lector es mediante la utilización de recursos como la intensidad y la tensión. Para ello debe haber una eliminación prudente de todas las ideas intermedias, de todos los rellenos y de toda transición que, en cambio, la novela sí demanda. El cuento nos pide creer y nos invita a rebajar el estado habitual de alerta mental y a dejar que las palabras penetren en nuestros lugares comunes con los que entendemos la realidad.

Un buen cuento abre una rendija en la conciencia del lector: introduce una sonda en la costra de la costumbre para ofrecer un ángulo imprevisto, una disonancia, que conmueve la maciza seguridad sobre la cual se desliza nuestra credibilidad ordinaria. Es decir, el cuento nos abre una credibilidad distinta, más ancha, que incluye lo impredecible, lo contradictorio y aun lo fantástico o lo absurdo: podemos creer en cosas inverosímiles porque lo *creíble* es mucho más ancho que lo verosímil (Palacios, 2002, p. 16)

Pero, ¿por qué manejar con un cuento corto un relato? Esto lo responde Norman Friedman, en su ensayo *¿Qué hace breve un cuento breve?*, cuando opina que “un escritor elige trabajar con acciones de diferentes tamaños porque siente (...) que una magnitud determinada incluye todo lo que es relevante para su propósito” (1958). Jiménez Lozano opina, de manera muy general, que “Friedman considera con cautela, rebajando en cierto modo la rotundidad de las famosas afirmaciones de Poe, que la brevedad es síntoma y no rasgo casual del cuento, y debe ser tratado como tal” (s.f. para. 1)

Más adelante el mismo autor comenta sobre el ensayo de Friedman:

La conclusión a la que llega, después de analizar una selección de relatos de Tolstoi, Joyce y Steinbeck, entre otros, es la siguiente: ‘Un cuento puede ser breve porque su acción sea breve por naturaleza; o porque su acción, siendo extensa, resulte reducida en su extensión por medio de los recursos de la selección, la escala y/o el punto de vista. Nadie puede decir de antemano que la razón de la brevedad de un cuento esté en el número de palabras’. Y añade que lo que el crítico está llamado a hacer es preguntarse por el cómo y el por qué al reconocer la brevedad. De hecho, él mismo se hace estas preguntas y llega a darse una respuesta general: los cuentos son breves bien porque el objeto que tratan es de «alcance reducido», bien por la manera

de tratar el objeto representado (omitiendo partes), o porque se establecen silencios, o se condensa la acción. (s.f. para. 1)

Esta pregunta también nos lleva a los orígenes mismos de la literatura, cuando el cuento era casi dueño de esta y cuando la ficción era mucho menos literaria, cuando los hechos, sin tomar en cuenta la forma de relatarlos, se paseaban de boca en boca. Hoy en día y, eximiendo los casos de virtuosismo literario, los cuentos andan por ahí y los cuentistas se convierten en una suerte de recolectores que, valga la redundancia, recolectan anécdotas. Quizás en eso radica el secreto de un buen cuentista: que su lector acepte el cuento más que como una oportunidad de vuelo para la imaginación, como una vivencia que sea digerible. Borges comenta al respecto que “cualquier cuento tiene su parte imaginativa, pero siempre es una proyección de estados del alma; sin embargo es mejor que esto no se note y sea aceptado como una vivencia” (Borges, 1942, p. 6).

2.2 El cuento de Camilo José Cela

Para hablar de la narrativa breve de Camilo José Cela es indispensable saber qué pensaba él mismo de lo que hacía. Para empezar, se debe resaltar que las declaraciones del español, a lo largo de toda su vida, sobre los géneros literarios son poco coherentes y notablemente contradictorias. Por una parte, en reiteradas oportunidades, afirmó que los géneros literarios no existen. Le parece de poco interés calificar un texto de “novela” o de “novela corta”. Por otro lado, para ordenar su *Obra Completa*, distingue cuidadosamente entre novelas, cuentos, apuntes, libros de viaje y artículos. Respecto a su narrativa breve, Cela considera que escribe tres géneros: el cuento, el apunte carpetovetónico y el artículo. Aunque se esfuerza por definir y delimitar estos términos, finalmente, reconoce la imposibilidad de una definición satisfactoria. En última instancia, Cela se fía solo del número de páginas: “La única diferencia que existe, de verdad, y sin malabarismos dialécticos entre el cuento y el apunte carpetovetónico (...) la marca la báscula” (Cela, II, 1996, p.22).

En algún momento, Cela llegó a dejar constancia de que no disponía de criterios válidos para hacer esa afirmación, por lo cual, él mismo no se habría tomado muy en serio sus propias palabras: “No soy capaz de distinguir –siempre y sin lugar a dudas- un cuento de un apunte carpetovetónico y de un artículo” (Cela, II, 1996, p.36).

Cela, en todos los géneros, fue un narrador de historias cortas. Varias de sus novelas, son un trenzado de historias, que bien podrían funcionar solas, sin ser apéndices unas de otras. Por esta razón, el también escritor, Miguel Delibes, en *Muerte y resurrección de la Novela*, considera y con buenos argumentos, que Cela no es un novelista sino “un gran escritor sin género, un artífice de la prosa que trabaja la palabra y el estilo con un primor al que en España ya no estábamos acostumbrados” (Delibes, 2002, p.38).

Sin embargo, algunos textos de Cela sí pueden encasillarse dentro de las etiquetas literarias genéricas y tradicionales. Las primeras narraciones breves se parecen, aún, al cuento tradicional. Estas narraciones carecen del gran medida del vanguardismo celiano y repercuten con muchísima menos fuerza que en los textos de las etapas siguientes. Además, hay que tener en cuenta que el Cela joven no siente ningún interés por este género, pues lo que realmente quiere es convertirse en poeta. El hijo de Cela, en la biografía que escribió de su padre señala: “Mi padre quería escribir poemas, pero el mercado de la poesía iba mal entonces (...) así que le dijeron que probara con los cuentos cortos (Cela Conde, 2000, p. 67)

Son muy pocos los casos en los que hay reminiscencias del paradigma del cuento clásico en la obra de Cela. En los textos en los que esta plantilla se asoma y se deja ver un poco son *Un niño piensa* (1945), donde ficciona escenas de su infancia y en *Don Homobono y los grillos* (1943). Estos cuentos han de ser considerados como la excepción que toda regla tiene. Cela no está interesado en escribir cuentos clásicos, solo se esfuerza por aludir rasgos muy determinados y muy específicos de éstos.

La regla que se impone a sí mismo el propio Cela, es la del argumento inconcluso. Gran cantidad de sus cuentos son meros esbozos, otros son fragmentos y unos cuantos, podrían ser solo el comienzo de lo que seguiría como una narración. Por esto, los propósitos cuentísticos de Cela estarán eternamente en deuda con las vanguardias. Adolfo Sotelo rescata el prólogo de Cela a una de sus colecciones de cuentos:

“Orientado la novela –como intento- hacia la estética del camino y su espejo, me parece ver, y así lo dije alguna vez, que para mí el espejo debe tener ciertas aguas que deformen, señalándolas indeleblemente, las imágenes reproducidas. Rechazo la visión literaria de las lunas planas” (Sotelo, 2005, p.19).

La muestra más evidente de esta rebeldía literaria de Cela se hace evidente si se revisa un poco su contexto histórico. Después de una terrible Guerra Civil lo que se espera son los tiempos del neorrealismo, tal como sucedió, por ejemplo, en Italia luego de la segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la escritura celiana se funde en la estilización extrema y la representación no mimética. Cela aboga por un cuento distinto y no defiende la vuelta del surrealismo a la narrativa del momento. Por el contrario, propone un discurso mínimo de acción, una condensación, propone la desfabulación.

Uno de los procedimientos en la escritura de Cela consiste en jugar con las normas. Algunos de los textos de este autor son catalogados como parodias de normas. El lector del cuento de Cela, raramente se topará con la psicología tradicional de los personajes de cuentos. Este lector también tendrá que desligarse de la conocida “unidad de efecto”, que predicaba Edgar Allan Poe, de un acontecimiento sólidamente desarrollado. Cela se atreve, con mucha irreverencia, a alterar y desautorizar la tácita ley genérica, según la cual, hay una trascendental diferencia entre cómo se concibe un personaje de novela y uno de cuento. Una famosa receta dice que “un relato corto puede tratar de un crimen; una novela del criminal” (Dick, s.f., para.1). Sin embargo, esta es otra de las reglas que Cela no profesa.

Los cuentos de Cela, generalmente, responden a un afán de estilización y deformación. De esta premisa, parte su estética de nombres estrambóticos,

descripciones no funcionales, repeticiones exageradas y diálogos precisos, cortos y grotescos. Su literatura está caracterizada por una estructura idiosincrásica, su voluntad de estilo debilita, según algunos críticos, el impulso narrativo con la predominancia del tratamiento metaliterario de su escritura.

2.3 Las orejas del niño Raúl

El niño Raúl era un niño con personalidad; esto es, un niño flaquito, paliducho, que hacía, más o menos, lo que le daba la gana. El niño Raúl tendía a la histeria, a la misantropía y a la holganza, como los sabios de la antigüedad. El niño Raúl tenía manías, una bicicleta y diez o doce años.

Al niño Raúl, aquella temporada, lo que le preocupaba era tener una oreja más grande que la otra. El niño Raúl se miraba al espejo constantemente, pero el espejo no le sacaba demasiado de dudas; en los espejos que había en casa del niño Raúl jamás podían verse las dos orejas a un tiempo.

El niño Raúl, preocupado por sus orejas, pasaba por largos baches de tristeza y depresión.

- ¿Qué te pasa? ¿Por qué estás con esa cara? - le decía su padre a la hora de comer.

- Nada... lo de las orejas... - contestaba el niño Raúl con "el mirar perdido.

El niño Raúl, a fuerza de mucho pensar, descubrió que la mejor manera de medir las orejas era con la mano, cogiéndolas entre los dedos, las dos al mismo tiempo, y llevando la medida a pulso, un momento, por el aire - ¡por un momentito no había de variar! - para ver si casaban o no casaban.

Lo malo del nuevo procedimiento fue que, contra todo pronóstico, no resultaba de gran precisión, y la oreja izquierda, por ejemplo, tan pronto aparecía más grande como más pequeña que la oreja derecha. ¡Aquello era para volverse loco!

El niño Raúl empezó a prodigar las mediciones, a ver si conseguía salir de dudas, y hubo días - días excepcionales, días de suerte y de aplicación, días radiantes - en que llegó a medirse las orejas hasta tres mil veces.

Los movimientos del niño Raúl para medirse las orejas eran ya automáticos, eran unos movimientos casi reflejos, y el niño Raúl llegó a tal grado de perfección, que se medía las orejas como hacía la digestión, o como le crecían el pelo y las uñas, o como crecía todo él, que era un niño larguirucho, desangelado, desgarbado.

Mientras estudiaba la física, mientras se bañaba, mientras comía, el niño Raúl se medía las orejas incansablemente y a una velocidad increíble.

- ¡Niño! ¿Qué haces?

- Nada, papá; me mido las orejas.

El niño Raúl vivía con sus padres y con sus hermanos en un chalet de la carretera de Chamartín. La cosa, para el niño Raúl, había ido marchando bastante bien - con algún grito de vez en cuando -, pero la fatalidad, siempre al acecho, hizo que al padre de Raúl se le ocurriera pensar que lo único que faltaba en el jardín era un gallinero, y allí empezó la ruina y la decadencia del niño Raúl.

- ¡Un gallinero! - decía el padre del niño Raúl con entusiasmo -. ¡Un gallinero pequeño pero bien construido! ¡Un gallinero poblado de gallinas leghorn, que son muy ponedoras!

El niño Raúl seguía midiéndose las orejas mientras veía levantarse el gallinero. Los albañiles que lo construían miraban con aire de conmiseración al niño Raúl pero el niño Raúl ni imaginaba que aquella compasión fuera por él.

Y como pasa con todo, llegó el momento en que el gallinero se terminó. Quedaba mono el gallinero con su tejadito y con su tela metálica.

- ¡Bueno! - dijo el padre del niño Raúl - ¡Por fin está terminado el gallinero! Ahora lo único que falta son gallinas. Compraremos gallinas leghorn que son muy ponedoras. Pero iremos poco a poco, no conviene precipitarse. De momento compraremos dos gallinas y un gallo. ¡Raúl!

El niño Raúl se estaba midiendo las orejas.

- ¡Voy papá!

- ¡Acompáñame tú, que eres el mayorcito. ¡Vamos a comprar dos gallinas y un gallo de raza leghorn!

- Muy bien, papá.

- ¿Estás arreglado?
- Sí, papá.
- ¡Pues andando!

Era una radiante mañana de primavera. El niño Raúl y su padre se perdieron en el horizonte, a través del campo, camino de la Ciudad Lineal, donde había una granja muy afamada.

El padre del niño Raúl iba delante, con paso firme y decidido y aire de jefe de una familia bóer colonizadora de África del Sur. Daba gusto verlo. El niño Raúl se quedaba atrás, midiéndose las orejas, y después daba un trotecillo para alcanzar a su padre.

Al cabo de una hora y pico de andar, el niño Raúl y su padre llegaron a la granja. El niño Raúl iba algo cansado, pero no decía nada. La oreja izquierda era ligeramente más larga que la derecha...

- ¿Qué desean?
- Deseamos dos gallinas y un gallo de raza leghorn. Queremos unos buenos ejemplares. Son para inaugurar un gallinero.

El encargado de la granja miró para el niño Raúl, que estaba midiéndose las orejas.

El encargado de la granja se metió entre las gallinas y, ésta quiero, ésta no quiero, salió con dos gallinas blancas, relucientes, que tenían pulserita en una pata.

- ¡Raúl! - dijo el padre - coge esas gallinas. Ponte una debajo de cada brazo y sujétalas con la mano.

- Bien, papá.

El encargado se perdió un momento y volvió con un gallo orondo, un gallo espléndido que parecía de anuncio. El padre del niño Raúl pagó y cogió el gallo en brazos, casi con mimo, como si fuera un hijo.

El niño Raúl y su padre, los dos con su preciada carga, emprendieron el camino de vuelta.

- ¡Qué contenta se va a poner mamá cuando los vea!
- ¡Ya lo creo!

El niño Raúl y su padre caminaron en silencio unos cientos de metros. El aire, de repente, se puso turbio dentro de la cabeza del niño Raúl. El niño Raúl sintió como un ligero vahído. Las piernas le flaquearon y la voz se le quedó pegada a la garganta. La mente del niño Raúl vio como en una agonía, perfectamente claras, las escenas de su más remota niñez. El niño Raúl se puso pálido y rompió a sudar. Un temblor le invadió todo el cuerpo.

- ¿Te encuentras mal?

El niño Raúl no pudo contestar. Miró a su padre con una ternura infinita, procurando sonreír con una sonrisa que pidiera clemencia a gritos, soltó las gallinas y se midió las orejas."

Recogido en *La dama pájara*.

3. EL GUIÓN ADAPTADO

El problema de la adaptación de una obra literaria a un guión cinematográfico es, en realidad, un falso problema, puesto que al hablar de una adaptación, no hablamos de un proceso independiente o externo a la realización cinematográfica. Por el contrario, hablamos de una parte importante e inherente al proceso de creación fílmica. Los cineastas están haciendo adaptaciones constantemente en cada una de las etapas creativas del proceso, aún cuando no se refieran a estas actividades con el nombre de adaptación. El cineasta adapta cuando su idea pasa a ser un guión, cuando este guión pasa a ser un guión técnico, cuando éste se convierte en una filmación y cuando se lleva al montaje.

Existen vínculos indisolubles que encuentran su más importante y al mismo tiempo paradójica conexión, a través de esa pieza intermedia entre la literatura y la realización audiovisual conocida como el guión.

El diccionario de la Real Academia Española ofrece cinco definiciones distintas para la palabra “adaptar”. Una de ellas explica que adaptar es “modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre un público distinto de aquel al cual iba destinado o darle una forma diferente de la original” (2001).

Con este concepto coinciden Espinosa y Montini cuando en su obra *Había una vez... Cómo escribir un guión* explican que “en principio, toda adaptación consiste en trasponer una forma de expresión a otra” (2007, p.254).

Por otro lado, para definir un concepto de adaptación que se adecúe a las necesidades de este trabajo, se ha elegido la que brinda José Luis Sánchez:

Podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura, en el contenido narrativo y en la puesta de imágenes, en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (2000, p. 47)

Según esta definición, el guionista tiene la oportunidad de hacer arreglos estructurales en la historia que devengan en la creación de un nuevo original para que, de esta forma, el cuento cumpla con las necesidades audiovisuales de la cinematografía.

Sin embargo, Sánchez prefiere referirse a este proceso como uno de trasvases y para explicarlo, afirma que “hablamos de trasvases para referirnos al hecho de que hay creaciones pictóricas, operísticas, fílmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos” (2000, p.23).

El mismo autor, pensando más allá de este concepto afirma:

La originalidad absoluta no existe; todo escritor o cineasta es producto de la historia de a cultura y de las múltiples creaciones que le han precedido. En e fondo, todo texto remite a otros textos, en toda escritura fílmica quedan reflejadas las lecturas y las visiones de otras obras, cuyas huellas nos pueden resultar más o menos familiares (Sánchez, 2000, p.76)

3.1 Adaptación de una obra literaria a guión cinematográfico

No se puede filmar un libro. El guionista no puede establecer una escaleta directamente a partir de un texto literario, debe existir un proceso de traspolación para convertir la obra de un medio a otro. Este proceso implica, necesariamente, un cambio de lenguaje y de código para elaborar una total reconceptualización de la obra original. Sin embargo, el punto principal de la trama estará siempre presente en la mayoría de los casos para, a partir de este, trabajar lo que se convertirá posteriormente en el nuevo original.

Al contar una historia ya establecida en la literatura, puede pensarse que trasladarla al cine se hace más fácil, puesto que se cuenta con la base y solo es necesario darle estructura de cine y decidir la manera en la que se va a filmar. No puede haber algo más alejado de la realidad. Así lo explica Linda Seger cuando cita el caso de *Gatsby*, en 1974. Francis Ford Coppola quiso adaptar esta obra

para convertir un buen libro en una gran película, que resultó ser un fracaso (2000, p.30).

La lucha que sostienen algunos estudiosos y críticos respecto al lenguaje que se maneja en la literatura y el manejo en el cine tiene una razón muy sencilla: ambas disciplinas no solo tienen cientos de años de diferencia entre sí, sino que se manejan en códigos distintos. Tanto la literatura como el cine tienen sus propias maneras de comunicar: la literatura con la palabra y el cine con la imagen, el sonido y la palabra. Para explicar la diferencia entre los códigos, Wolf, en su obra *Cine Argentino, la otra historia*, asevera que “el problema que suscita la idea de que trasponer equivale a traducir es que una traducción implica creer que siempre hay equivalencias entre los lenguajes” (1992, p.41).

Por ello es necesario entender que el cine y la literatura son dos oficios muy diferentes. Mientras el escritor escribe, el guionista trama, narra y describe. En el caso de la adaptación, el guionista elige un valor de la obra y trata de llevar las situaciones alrededor de él para darle un enfoque específico y concreto. Probablemente sea por esto que, el cambio de valores en las historias llevadas a la gran pantalla, hace que quienes conocen las obras originales desdeñen las versiones cinematográficas. Por supuesto, no siempre que una obra de la literatura es llevada a la gran pantalla, se convierte en su versión cinematográfica exacta. Puede suceder que el resultado final se aleje de la historia original y hasta de las intenciones del escritor del libro. La diferencia de lenguajes a la que se hace referencia influye en gran medida en la manera en la que se presentan las acciones en una expresión y en otra. Un ejemplo básico es el de los planos cinematográficos. El lenguaje en el cine se entiende a través de planos, movimientos de cámara y el montaje mientras que la literatura se maneja por descripciones. Evidentemente, estas descripciones pueden dar detalles que lleven a pensar en planos cinematográficos y es aquí donde los códigos consiguen un punto de encuentro. De no haberlo, ¿cómo sería posible que Georges Méliès, hombre formado en el teatro, filmara las representaciones de sus obras y, sin proponérselo, realizara las primeras adaptaciones de la historia del cine?

Wolf coincide con la necesidad de encontrar las similitudes entre los códigos y usarlas en pro del producto fílmico: “el acto de adaptar un texto literario al cine debe comprender un ejercicio de unión y conexión entre códigos, y estos se deben construir para y en función de la película” (2004, p. 36).

Como ya se mencionó, el lenguaje literario maneja códigos verbales escritos, cuyo fin último es la lectura, pero también maneja códigos lingüísticos, iconográficos, cinéticos y proxémicos que se trabajan en el cine también. Castagnino explica que si bien el lenguaje literario es trabajado a través de estructuras narrativas divididas en capítulos, el cinematográfico las divide en escenas que permiten, a través del uso de transiciones, mantener una secuencia narrativa.

Son estas similitudes las que hacen que las adaptaciones sean, aunque no siempre exitosas, comunes y frecuentes. La mayoría de los argumentos cinematográficos se originan desde la literatura, más que de cualquier otra arte. Muchas de las historias llevadas al cine desarrollan su hilo narrativo a partir de la base narrativa de obras célebres como *La Ilíada* y *La Odisea*, cuando quieren contarse historias acerca de búsquedas de tesoros y retornos al hogar. Otra disparadora temática es *La Eneida*, al generar historias que tienen que ver con fundaciones de patrias y, por otro lado, la venganza en el cine se fundamenta en *La Orestíada*. Aunque no esté a la vista, el cine sí se sirve de la literatura, aún cuando los resultados no estén etiquetados como adaptaciones. Esto lo apoya Sánchez cuando explica que las adaptaciones no deben ser únicamente composiciones de segundo orden respecto a los originales y el cine no tiene que ser subordinado con respecto a la literatura en su capacidad artística (2000, p.56).

Francis Vanoye asegura que la adaptación es un conjunto de opciones estéticas, y la define como un proceso de adjudicación. Ésta no es un proceso que se elige, sino que es consecuente del mismo trabajo de adaptar. De acuerdo a esto, afirma que “no se trata aquí de la transferencia semiótica de un sistema de expresión a otro, sino de una transferencia histórico-cultural diferente de aquel en el que se ha producido” (Vanoye, 1996, p.144). al respecto, la crítica explica

también la razón básica por la que se adaptó la primera obra literaria al cine: “(...) la adaptación es, ante todo, un hecho (un hecho, además, impuesto por la necesidad: el cine necesita historias, tramas...) y, por otra parte (...) es un proceso sometido a limitaciones en cierto modo existenciales(...)”.

Se debe resaltar que Vanoye justifica la adaptación bajo el pretexto de que el cine necesita historias y, es por ellos, que la escasez de estas se considera una buena razón para adaptar textos literarios. Sánchez (2000, p. 50-53) habla de cuatro motivos claves para este fenómeno. El primero es el “acceso al conocimiento histórico”, con el que se llevan acontecimientos que forman parte del pasado de una cultura o de una nación a la pantalla, pero no desde tratados históricos sino desde textos que resumen y condensan los datos. El segundo motivo para adaptar es “la recreación de mitos y obras emblemáticas” y el mejor ejemplo para este caso es Drácula. Cuando un director o un guionista se siente atraído o interesado por un determinado autor u obra, los llevará, con toda seguridad al cine. La tercera razón es “la labor divulgadora” que asumen algunos cineastas. En este caso, se adapta para hacer llegar a las masas las obras literarias más importantes o significativas de la literatura, aunque esta selección puede llegar a ser bastante subjetiva. Por último, como cuarta razón resalta que se adapta por el “prestigio artístico y cultural” que pueda tener cierta novela o libro. En relación con esto, Peña-Ardid señala:

Suele decirse que más allá de las fuertes presiones comerciales, en el origen de la adaptación de obras literarias al cine, estaba su equivocada aspiración a ser reconocido como arte, sirviéndose del “barniza intelectual” que le proporcionaba la literatura, pero a costa de alejarse de su verdadera esencia visual y de sus genuinas posibilidades expresivas (1999, p.22)

André Banzin, influyente crítico y teórico cinematográfico y fundador de *Cahiers du Cinéma*, escribió dos ensayos considerados de suma importancia para el tema de la adaptación. El primero, *Le Journal d'un curé de Campagne et la Stylistique de Robert Bresson*, de 1951 y otro de 1958 llamado *Pour un cinéma impur*. Ambos lanzan la temática de la adaptación en todos sus aspectos: el dilema moral de su legitimidad, la discusión sobre la fidelidad que debe tener con respecto

a la obra de origen y la valorización de prejuicios. Banzin siempre aseguró que el cine podía obtener muchos beneficios de su relación con las artes llamadas adultas, como la literatura. Según las aseveraciones de este crítico, el cineasta podía descubrir, de esa relación en específico, nuevas formas expresivas fílmicas en base a la generación de estructuras nuevas y más complejas, además de ganar fidelidad a la hora de enfrentarse a personajes y formas literarias en el cine.

3.2 El cuento y el cortometraje

La filmación de un libro resultaría imposible desde el punto de vista de la duración. En la mayoría de los casos, una novela, por ejemplo, cuenta con diversas descripciones y estados de pensamiento que muy difícilmente pueden expresarse con imágenes y sonidos. Al mismo tiempo, cuenta con varios personajes y cada uno de ellos con una subtrama. Estas subtramas, a veces, no aportan nada a la historia sino que sirven como conectores que describen el contexto en el que se desarrolla la anécdota principal.

Pero no todo es cortar y condensar. Una historia corta puede ser el punto de partida para un largometraje. En estas situaciones, la adaptación de dicho relato corto se convierte en una tarea de adición más que de sustracción. Por lo general, un relato breve o un cuento tiene menos personajes que la novela, los cuales se enfrentan a situaciones sencillas y aisladas, sin demasiada descripción del contexto porque lo que importa es el hecho. Transformar este tipo de historias significa crear subtramas y personajes que, a su vez, desarrollen nuevas tramas.

Por extensión, en el caso de adaptaciones para cortometrajes, no sería necesario añadir tantas subtramas o personajes para alargar la historia, como sí lo es en los casos en que la adaptación del cuento termina en un largometraje. Los cambios que sufre la historia al ser adaptada están dirigidos a situaciones, lugares o características de algunos personajes que enriquezcan el valor de la historia visualmente. Por ello, para adaptar este tipo de literatura a un cortometraje es indispensable conocer muy bien la esencia del texto e identificar los rasgos que se

pueden explotar tanto visual como auditivamente. Como ya se dijo, en los cuentos, la cantidad de subtramas y personajes de por sí son menores que los de una novela. Por lo tanto, omitir personajes es muy relevante y debe ser muy bien justificado. Por eso, por lo general, en los relatos cortos, en lugar de descargar estos componentes lo que se hace es generarlos en base a los ya existentes, para poder cerrar una estructura que organice la historia y que genere una coherencia narrativa y dramática que pueda ser llevada a la pantalla. Así lo explica Linda Seger:

El trabajo de adaptar una historia corta requiere añadir más que sustraer. Normalmente, un relato breve tiene menos personajes que una novela; y a veces carecen de un principio, medio y final. En muchas de estas historias no hay subtramas que compliquen la acción. Trabajar con ellas significa añadir subtramas, añadir personajes y desarrollar nuevas escenas o secuencias (1999, p.31).

A lo largo de la historia del cine, el relato breve ha sido fuente de inspiración para la realización de cortometrajes por su sencillez y su facilidad para la adaptación, en especial, los cuentos infantiles. La empresa Disney es el adaptador más famoso de historias para niños. Desde su versión de *Snow White and the seven Dwarfs* (Hand, 1973) hasta *The little Mermaid* (Clements, 1989), ha realizado grandísimas transformaciones de historias clásicas, que, evidentemente han sido manipuladas de manera que el guionista pueda resaltar una característica en particular.

Si se retoma lo mencionado en el capítulo dos y se toma en cuenta la idea de que el cuento, a lo largo de su desarrollo, crea mediante diversos procesos una atmósfera para dar pie a un final explosivo, es posible pensar que el principio y el nudo del cuento, por muy bien estructurados que estén, no cuentan con la fuerza necesaria para sostener un ritmo cinematográfico, lo que hace que su adaptación no resulte tan sencilla. Sin embargo, al adaptar un cuento el guionista debe trabajar, al igual que el escritor, la tensión que lleva a su público hasta el final. Sin embargo, esto lo hace desde su punto de vista personal y su concepción e interpretación del cuento. Esto quiere decir que, si un cuento guarda toda la

emoción para un final explosivo, el guionista puede hacer que el guión entero sea explosivo y, en este caso, estaríamos hablando de adaptación puesto que vemos la visión particular de una persona. Es por esto que, por su narrativa y estructura, el número de páginas en un cuento y en un guión cinematográfico no tienen ninguna relación. Lo que se describe en cinco páginas de un cuento, puede bien reducirse a una página de guión.

4. EL CORTOMETRAJE

En este capítulo, la tesista se propone explicar el concepto de cortometraje desde su duración y algunas de sus características. Para este trabajo, el término de cortometraje es utilizado como el medio para la exposición de los resultados del trabajo de investigación, por lo que no se pretende estudiar a profundidad los paradigmas que lo constituyen, puesto que no representa un objetivo dentro de la investigación.

4.1 El lenguaje del cortometraje

El cortometraje es una “película que dura treinta minutos o menos, su narración tanto puede estar basada en el género dramático como en el documental o en el experimental, y puede ser una película con actores en vivo o un film, de dibujos animados” (Cooper y Dancyger, 1998, p.9).

“En los comienzos del cine como arte, todas las películas eran cortometrajes. Hasta el año 1913 todas las películas tenían una duración de quince minutos o menos” (Cooper y Dancyger, 1998, p.10) e inclusive, a pesar de la predominancia del largometraje con el pasar de los años, este formato continúa siendo empleado bajo la forma de películas seriadas.

El tiempo de duración del cortometraje, es determinado por la profundidad que el autor le dé al personaje y por la extensión en lo que a éste le sucede dentro de la historia. Las películas de más de treinta minutos de duración, por lo general, presentan más subtramas que deben ser desarrolladas en tiempos mayores a los que emplea el cortometraje, por lo que no se abordan en este último, que posee una trama más simple. Sin embargo, las características del cortometraje, generalmente, no difieren de las del largometraje en cuanto a la exposición visual y auditiva.

La simplicidad radica en el número de personajes y en el nivel de la trama. El cortometraje suele utilizar pocos personajes, casi nunca más de tres o cuatro, y la propia trama está poderosamente simplificada en relación con el nivel de elaboración que alcanza un largometraje. Esto no significa que el personaje principal del cortometraje tenga que ser simple, sino que ha de emplearse una cierta economía de estilo al crear ese personaje. El protagonista puede ser complejo, pero necesariamente se nos ha de revelar en la acción, en el desarrollo del argumento. En el cortometraje no hay tiempo para el tipo de pausas, tan a menudo utilizadas en el largometraje, para la construcción y desarrollo del protagonista (Cooper y Dancyger, 1998, p.13).

Es por esto que, para definir lo que realmente es un cortometraje, la duración es un punto determinante. Gracias al tiempo es que la historia va presentado tramas, subtramas, puntos de giro y puntos de no retorno.

Otro aspecto diferenciador entre el cortometraje y el largometraje se fundamenta en la libertad que éste primero brinda. El cortometraje da cabida a la utilización de metáforas y de múltiples recursos literarios para contar una historia. Bordwell y Thompson (1995) exponen el concepto de narrativa cinematográfica como “una cadena de acontecimientos con relaciones de causa-efecto que transcurren en el tiempo y el espacio”, por lo que los cortometrajes se determinan por la posibilidad de emplear estructuras narrativas distintas.

Al respecto, Cooper y Dancyger afirman que actualmente, el cortometraje es una vía de adiestramiento para realizadores poco experimentados, puesto que es un formato más económico y viable que el largometraje (1998).

El cortometraje, entonces, se presenta como un medio para recrear historias poco usuales, alejadas de los paradigmas y normas de un largometraje, puesto que da licencia para transgredir las normas del cine clásico.

5. EL REALISMO MÁGICO LATINOAMERICANO

A pesar de que a partir de la década de los años cincuenta se ha empleado universalmente el término “realismo mágico” para describir una corriente dentro de las letras hispanoamericanas que aglutina las obras de autores como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar o Carlos Fuentes, dicho término se ha utilizado más recientemente también, de forma más extensa, para catalogar por ejemplo la prosa de ficción de Ernst Jünger y Günter Grass en Alemania, Johan Daisne y Hubert Lampo en Bélgica, Massimo Bontempelli y Dino Buzzati en Italia, o de John Fowles y Salman Rushdie en Inglaterra. De modo que, tal y como señala Seymour Menton (1998, p.15), uno de los problemas a la hora de afrontar un estudio preciso de dicho concepto es, sobre todo, la falta de una definición uniforme del mismo, algo que en cambio no ha impedido su uso cada vez más frecuente en los últimos años.

Hablar de Realismo Mágico Latinoamericano (RML) presenta dificultades en su definición. Este término, a pesar de ser utilizado por escritores tanto latinoamericanos como europeos, no ha llegado a consolidarse.

El RML se plantea como una estética a través de la cual los escritores otorgan elementos mágicos a la realidad dentro de sus creaciones. Esto hace que el lector termine atrapado en una realidad mágica que le dificulta la separación entre lo real y lo ficticio.

Para lograr este propósito, es indispensable combinar elementos de fantasía con el mundo real para, así, crear un equilibrio entre una atmósfera mágica y la cotidianidad. De esta manera se logrará que el lector rompa las fronteras entre lo real y lo irreal, ubicando cada uno de estos en el lugar del otro. Es decir, a diferencia del uso habitual de los elementos fantásticos en la literatura, se hace de lo cotidiano algo fantástico y viceversa, planteando, como un suceso común, escenas y hechos fabulosos al tiempo que se le brinda un carácter

fantástico a actos de la vida común, tanto para el lector como para los personajes dentro de la obra.

La realidad mágica utilizada en la literatura latinoamericana es causa y consecuencia de la cultura y a la historia propia de la región. Ésta rescata prácticas, leyendas, mitos y aspectos del folklore para recontarlos. Sin embargo, la forma de contarlos es distinta. El RML le brinda a lo cotidiano de estos temas un punto de vista más literario y más fantástico. Para ello, se vale de la hipérbole, la exageración y la yuxtaposición de factores tan diversos como hechos, temas y situaciones. De esta manera, esta estética logra convertir historias mostrando la relatividad. Vale acotar que por esta causa, éstas se cuentan en medios estéticos contundentes y de mucha fuerza.

Fueron las grandes revoluciones políticas y culturales de la mayoría de los pueblos latinoamericanos del siglo XX las que hicieron que la narrativa latinoamericana se modificara y ampliara su perspectiva y su temática más allá de lo acostumbrado: los indígenas y la naturaleza. Esto, alimentado por un amplio apego a la superstición y una larga historia de regímenes dictatoriales y autoritaritos, se combinó con el vanguardismo europeo y con varias corrientes psicológicas, de mucho auge para la época como el psicoanálisis, para formar el escenario ideal para promover el realismo mágico en la pluma latinoamericana, que posteriormente se consolidó, hasta nuestros días, como un aspecto de la identidad literaria regional.

Sin embargo, el realismo mágico no es un invento de Latinoamérica. Es un estilo artístico puesto en circulación durante el período de las vanguardias europeas a comienzos del siglo pasado. El término llegó a nuestra lengua gracias a la traducción del libro *Realismo Mágico* (1925) y fue incorporado a la crítica latinoamericana por el venezolano Arturo Uslar Pietri en 1947.

El RML no es un tema que, a primera vista, se vea vinculado con el escritor español Camilo José Cela. El realismo, sí.

La creación literaria de Cela refleja no solo un gran dominio del lenguaje y la prosa, sino una destreza narrativa con pinceladas de humor y tremendismo. Para el escritor español, ser escritor implicaba un completo haz de responsabilidades que, en sus palabras, iban *“desde el denodado esfuerzo por dominar el idioma hasta la hábil administración de una presencia social”*. Y, evidentemente, todo lo social lleva una carga casi absoluta, si no absoluta, de realidad.

El realismo literario se le ha atribuido repetidamente a este premio Nobel, sin embargo, sus escritos tienen a la vez rasgos y temas absolutamente irreales y, hasta cierto punto, hasta fantásticos que desarrolla con un elegante coloquialismo en el lenguaje, animales humanizados en algunos casos, humor negro y ridiculización.

5.1 El Realismo Mágico en las historias latinoamericanas

El realismo mágico es la respuesta latinoamericana a la literatura fantástica de mediados del siglo XX.

El realismo mágico es la preocupación estilística y el interés de mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común, una alteración de la realidad a través del mito. El realismo mágico se vale de los elementos culturales de las culturas nativas, indígenas, del folklore, de los mitos de American Latina. Estos elementos culturales se mezclan con temas bastante profundos como la soledad, la incapacidad del amor de explicar la existencia humana, y el fatalismo (*the importante of fate*).

La literatura latinoamericana surge, estrictamente, con el advenimiento del modernismo de José Martí, Rubén Darío, José Asunción Silva, apartándose del cánón europeo.

El momento de mayor auge de la literatura latinoamericana surge mediante el denominado “boom” y que corresponde con la denominada literatura real-maravillosa.

Cualquier reflexión sobre la literatura latinoamericana establece de inmediato una doble característica aparentemente contradictoria: la unidad y la diversidad: la unidad de las letras latinoamericanas viene dictada por la comunidad del idioma, por el hecho radical de compartir el español como lengua común y, en cuanto a la diversidad, puede decirse que es una de las consecuencias históricas de la formación de las nacionalidades en América.

5.2 El Realismo Mágico en el cine

Hablar de realismo mágico cinematográfico, una vez que ya se ha presentado, difícilmente, un concepto, no resulta algo mucho más cómodo. Debido a que éste debe su origen al realismo mágico literario al afrontar su traspolación al lenguaje fílmico, reencontramos precisamente ese mismo problema de delimitación, o mejor dicho, de conceptualización y definición: no podemos hablar, como tal, de ningún movimiento, corriente, o ni siquiera de un grupohomogéneo de realizadores que pueda ser agrupado bajo la denominación común de realismo mágico cinematográfico. Tal y como ha expuesto Fabien S. Gérard en *Approche du réalisme magique*:

El concepto de realismo mágico cinematográfico ha quedado las más de las veces incorporado al terreno de lo fantástico, no pareciendo poseer un espacio propio fuera del de dicho género; y por el otro, esa incapacidad de definición parece venir también provocada por la propia condición dialéctica entre los conceptos de lo real y lo imaginario dentro del medio cinematográfico: el cine, surgido como soporte de la ficción, de lo imaginario, pero siempre preocupado por mantener su base en una impresión de realidad, en la idea de verosimilitud, etc (1985, p. 91).

Para entender esta corriente, entonces, es de suma importancia repasar sus antecedentes históricos y su trayectoria en la historia del cine, en la que se consiguen algunos referentes a los que recurrir como precedentes de este movimiento artístico. El primero de ellos es Louis Feuillade, quien realizó una

extensa filmografía de más de doscientos cincuenta títulos. Feuillade, célebre sobre todo por ser autor de seriales y *filmes* de episodios entre los que destacan *Fantômas* (1913-14), *Les vampires* (1915-16) —al que el personaje de Julien acompañará al piano en *Cita en Bray*—, *Judex* (1916), *Tih Minh* (1918) o *Barrabas* (1919), ocupa hoy en día un lugar destacado junto a los hermanos Lumière y a Georges Méliès entre los pioneros del cine francés. Sin embargo, si algo ha quedado como su verdadera marca de fábrica, tanto para los historiadores del cine es lo que Francis Lacassinha dado en denominar un “realismo borroso” (*incertain réalisme*) (1964, p. 42-48).

Si atendemos a lo propuesto por Georges Franju, sin duda sería mejor hablar de un “realismo fantástico”, que representa una superación del prorealismo de sus contemporáneos franceses mediante la aparición de elementos que prefiguran el género fantástico: desde la propia imaginería de *Fantômas*, rey del crimen, o de los Vampiros, con su capuchón y sus máscaras negras, disfraces, postizos, etc; hasta sus improbables huidas a través de pasadizos secretos o el gusto por los escenarios sórdidos y espectrales.

Por último, seguramente también se podrían sumar a esta lista los nombres de Federico Fellini, Ingmar Bergman o Alain Resnais, e incluso los de Bernardo Bertolucci y Carlos Saura, por ejemplo. Pero, al hacerlo, habríamos de señalar al mismo tiempo que las diferencias dentro del grupo de sus obras que cabría denominar mágico-realistas son tan marcadas que difícilmente nos permitirían tratar de englobarlos a todos en un mismo conjunto, como se explicó al principio de este apartado.

Sin embargo a lo que sí obliga esta diversidad formal del “realismo mágico cinematográfico” es a plantear una cuestión de género: ¿representa esta corriente un género en sí mismo? En caso negativo, ¿a qué género pertenece?

Por una parte, es cierto que existe una tendencia a situar el realismo mágico dentro del género fantástico. Louis Vax (1965, p.43) por ejemplo, en su estudio

sobre el arte y la literatura fantásticas, incluye a algunos autores mágico-realistas como Lampa o Borges el género de lo fantástico. Sin embargo Tzvetan Todorov (1994), al elaborar un detallado análisis de los elementos esenciales del género fantástico literario, realiza una separación taxativa entre los conceptos de “lo fantástico” y “lo maravilloso”.

Para Todorov la premisa básica para el surgimiento de “lo fantástico”, proviene de una incertidumbre: “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”(Todorov, 1994, p. 34). “Lo fantástico”, entonces, nace de esa “*vacilación*” a la que hace referencia Todorov.

Por otro lado, tal y como señala Gérard Lenne “¿cómo determinar las fronteras del cine fantástico, cuando lo fantástico está tan extendido como el cine?” (1974, p.20). Precisamente, de esta dificultad de delimitación, surge la necesidad de una mayor amplitud a la hora de catalogar los *filmes* pertenecientes al género, si puede llamársele así. Por ello Lenne, que no cree en el cine fantástico como un género definido y delimitado, prefiere hablar de películas fantásticas y de “cine fantástico”.

El cine fantástico no escapa del esquema de conexión semántica presente en toda obra cinematográfica. Lenne (1974, p. 26-29) ha desglosado una serie de constantes temáticas dicotómicas habituales del género, sus temas recurrentes, y ha unido estas a una estructura o esquema narrativo básico. Algunos de esos pares opuestos (realidad/imaginación, bien/mal, vida/muerte, por ejemplo) se convierten en elementos fundamentales. Y en lo que respecta a la estructura, si el cine fantástico se articula principalmente sobre un principio de *intrusión* de uno de esos pares respecto a su opuesto, el realismo mágico, al tener su mismo origen en una dicotomía (real/fantástico), comparte evidentemente dicho principio como orden estructural.

III. MARCO METODOLÓGICO

6. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Por su producción literaria a Cela se le ubica dentro de la llamada generación del 36 junto a ensayistas como María Zambrano y el poeta de la guerra civil española, Miguel Hernández.

Quien haya leído a Cela comprenderá que está ante uno de esos escritores que se resistieron a ser juzgados fácilmente, y a los cuales era más fácil hacer justicia poética que ética. No en vano, en España, se hizo merecedor del título de “El gran provocador”.

Como escritor, Cela abarcó casi todas las ramas en el proceso de creación literaria: la novela, el cuento, la poesía y hasta los diarios de viaje. Este premio Nobel de Literatura, hizo aportes de gran peso a la escritura moderna y ha sido estudiado y analizado por muchos autores.

Cela se caracterizó por la utilización del realismo dentro de sus obras, la cuales utilizó siempre como una crítica social de la época en la que le tocó vivir. Es por eso, que con este trabajo se pretende dar un giro a uno de sus trabajos para adaptarlo e intervenirlo con el Realismo Mágico Latinoamericano y presentarla en un cortometraje, el cual será el producto final de la investigación.

La historia, estará invadida por la interpretación propia de la tesista, del cuento “Las orejas del niño Raúl”, y es en este punto donde se demuestra la validez de la obra de Cela y su capacidad de ser universalmente interpretada.

No en vano varias de las novelas de Cela han sido llevadas al cine; de ellas destacan dos por su gran calidad. La primera es *La familia de Pascual Duarte*, dirigida en 1975 por Ricardo Franco e interpretada por José Luis Gómez en el papel de Pascual, Paco Ojea y Héctor Alterio. La segunda es *La colmena*: Mario Camus adaptó cinematográficamente esta novela de protagonista colectivo, para la que contó con un numeroso plantel de actores, entre otros, Charo López, Victoria

Abril, José Luis López Vázquez, José Sacristán, María Luisa Ponte y Agustín González.

Por estas razones, este trabajo de investigación pretende responder a la siguiente pregunta:

¿Cómo desarrollar un cortometraje de la adaptación del cuento de Camilo José Cela “Las orejas del niño Raúl” incluyendo elementos de Realismo Mágico Latinoamericano”?

7. OBJETIVOS

7. 1 Objetivo General de la Investigación

Realizar un cortometraje de la adaptación del cuento de Camilo José Cela “Las orejas del niño Raúl” incluyendo elementos de Realismo Mágico Latinoamericano.

7.2 Objetivos específicos de la Investigación

1. Indagar información sobre el cuento y sus características.
2. Estudiar la adaptación cinematográfica y su historia
3. Establecer relaciones entre el cuento y el cortometraje
4. Resaltar las características del cortometraje como formato cinematográfico.
5. Resaltar el carácter mágico del pueblo latinoamericano.
6. Establecer las características de un cortometraje de género comedia/ficción.

8. DELIMITACIÓN

El tema planteado se abordará en un cortometraje que incluya el Realismo Mágico Latinoamericano en una adaptación del cuento de Camilo José Cela, “Las orejas del niño Raúl”.

Este cortometraje será de categoría A (todo público), enmarcado en el género comedia/ficción y estará ambientado en una zona rural y campestre, que bien podría ser cualquier pueblito latinoamericano. La historia estará ambientada en la actualidad.

Así mismo, la propuesta de adaptación de la tesista, incluye utilización de elementos del Realismo Mágico Latinoamericano con personajes y situaciones marcadas.

A efectos operativos, este cortometraje fue grabado en la zona rural del municipio El Hatillo, en marzo de 2013. Sin embargo, todas las tareas de preproducción se realizaron entre noviembre de 2012 y marzo de 2013.

9. JUSTIFICACIÓN

La importancia de este trabajo reside en varios aspectos. En primer lugar, representa un homenaje a la esencia y a una característica propia de la literatura latinoamericana, que funde la realidad narrativa con elementos fantásticos y fabulosos, no tanto para reconciliarlos como para exagerar su aparente discordancia: el Realismo Mágico Latinoamericano.

Para la tesista, el RML ha sido el período más importante dentro de la literatura latinoamericana. Esta importancia radica en que dio a conocer las realidades de hombres y mujeres que vivieron en Latinoamérica y generó un estilo ya no imitativo sino propio, original y unificador para la región.

El reto que esto supone para la noción común de la "realidad" lleva implícito un cuestionamiento de la "verdad" que a su vez puede socavar de manera deliberada el texto y las palabras, y en ocasiones, la autoridad del propio relato.

El Realismo Mágico no es una expresión literaria mágica, ya que su finalidad no es la suscitar emociones sino más bien expresarlas, y es por sobre todas las cosas, una actitud frente a la realidad, en la cual no existe ese análisis psicológico presente en varias otras corrientes sino que es solo la vida cotidiana vista con algunos aspectos de ficción o mágicos. Por esta razón, se considera, entonces, que el RML es la vía perfecta para transmitir contenido sensorial, del cual el auditivo y el visual serán los más fuertes y de más impacto en este cortometraje.

Con este cortometraje, se pretenden exaltar el amor, la infancia, la inocencia y la creatividad infantil. Para ello, se partirá de elementos realistas (el cuento de Cela), para desarrollar una descripción pormenorizadora de los hechos, los personajes y la naturaleza de la América del RML, en la que "lo real" convive con "lo mágico".

En segundo lugar, utilizar el cuento "Las orejas del niño Raúl" del escritor español Camilo José Cela, es celebrar su obra, la cual nunca ha sido llevada a territorio cinematográfico.

Particularmente, en la escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, nunca se ha hecho una adaptación cinematográfica de ninguna de las obras de este autor, por lo que este cortometraje podría abrir las puertas a próximos tesisistas, investigadores y artistas para inspirarse en la narrativa de Cela y producir nuevas piezas audiovisuales.

IV. LIBRO DE PRODUCCIÓN

10. GUIÓN

10.1 Idea

Al niño Raúl le preocupa tener una oreja más grande que la otra, pero un día un hombre que sólo puede ver él logra distraerlo de su complejo.

10.2 Sinopsis

Raúl es un niño con personalidad. Es flacucho, pálido, de ojos grandes y mirada perdida. El niño Raúl tiene siete u ocho años, una bicicleta y una manía: medirse las orejas. A Raúl lo que le preocupa es tener una oreja más grande que la otra, pero por mucho que se las vea en el espejo nunca puede salir de la duda: en los espejos que hay en su casa no puede verse las dos orejas al mismo tiempo. Raúl descubrió que la mejor manera de medir las orejas es con la mano, tomándolas entre los dedos, las dos al mismo tiempo, y llevando la medida a pulso, un momento, por el aire para ver si coinciden o no. La única persona que parece entender sus mortificaciones es un hombre que sólo él puede ver.

10.3 Escaleta

ESC 1. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. DÍA

Raúl está en su cuarto jugando con el ventilador. Le habla de cerca para que su voz suene como la de un robot.

ESC 2. EXT. CAMINO. DÍA

Raúl camina junto a su padre. Lleva en sus brazos dos gallinas y se le ven cansado y a punto de desmayarse.

ESC 3. INT. BAÑO DE RÁUL. DÍA

El niño Raúl intenta verse ambas orejas al mismo tiempo en el espejo de baño, pero no lo consigue. Es interrumpido por la voz de su madre que lo llama a comer.

ESC 4. INT. COCINA. DÍA

Raúl, la madre y el padre discuten sobre la preocupación del niño por sus orejas. El padre le pide a Raúl que lo ayude con el gallinero.

ESC 5. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA

Raúl entrena con sus amigos en el béisbol. Habla con Gabriel sobre el gallinero. El entrenador lo invita a jugar con la condición de que no se distraiga midiéndose las orejas.

ESC 6. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA – MONTAJE

Montaje de situaciones durante el juego de béisbol.

ESC 7. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA

Raúl no ataja una pelota que va en dirección hacia él por medirse las orejas. Mientras todos en las gradas se lamentan, un hombre misterioso se ríe de él.

ESC 8. MONTAJE

Montaje de momento de Raúl midiéndose las orejas.

ESC 9. EXT. PATIO TRASERO. DÍA

Raúl ayuda a su padre a cortar madera. Mientras tanto, los albañiles que trabajan junto al padre, cuchichean a espaldas del niño.

ESC 10. EXT. COCINA/PATIO TRASERO. DÍA

El padre y la madre celebran junto a los albañiles la culminación del gallinero con ron. El niño Raúl lo observa con poco interés.

ESC 11. EXT. CAMPO. DÍA

Raúl consigue al hombre sentado junto a un árbol, mientras pasea en su bicicleta. Le habla, pero el hombre no le responde.

ESC 12. EXT. CAMPO. DÍA – MONTAJE

Montaje de imágenes de Raúl y el hombre jugando y divirtiéndose.

ESC 13. EXT. CAMPO. DÍA

Raúl invita al hombre a dormir en su casa.

ESC 14. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. NOCHE

El hombre se acuesta en una cama improvisada en el suelo junto a la cama de Raúl. Raúl apaga la luz y le desea buenas noches.

ESC 15. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. DÍA

Raúl despierta y no ve al hombre en el lugar donde lo dejó la noche anterior. Comienza a buscarlo con la mirada y sale corriendo de la habitación.

ESC 16. COCINA. DÍA

Raúl entra a la cocina y descubre que el hombre está comiendo con sus padres, quienes no pueden verlo. El padre le pide que lo acompañe a comprar las gallinas.

ESC 17. EXT. ENTRADA DE LA GRANJA. DÍA

Raúl y el padre son atendidos en la puerta de la granja por el hombre misterioso. Esta vez, el padre sí puede verlo.

ESC 18. INT. GRANJA. DÍA

El padre compra dos gallinas y un gallo. Mientras tanto, Raúl ve al hombre jugando con unos huevos en una esquina de la granja.

ESC 19. EXT. CAMINO DE TIERRA. DÍA

Raúl y su padre caminan de regreso a casa. Raúl lleva dos gallinas debajo de sus brazos. El hombre se le aparece a mitad del camino. Raúl está a punto de colapsar. El hombre le pide que suelte las gallinas.

10.4 Tratamiento

El niño Raúl, es un niño de 9 años. Es flaco, de ojos grandes, de pocas palabras y tiene una manía: medirse las orejas. A Raúl no le preocupa si son grandes o pequeñas, lo que realmente le quita el sueño es que sean del mismo tamaño.

Una mañana, en el baño de su casa, Raúl descubre que no hay nada que pueda sacarlo de la duda. Intenta verse las dos orejas al mismo tiempo en el espejo, pero no lo consigue. Su afán y persistencia en lograr el objetivo es interrumpido por la voz de su madre, quien lo llama a comer.

En la cocina, su madre lo espera con el desayuno servido en la mesa e invita a su esposo a comer también. Al llegar a la mesa, el padre nota en la cara de Raúl la tristeza y la preocupación, consecuencia del fracaso de su intento, por lo que el padre le pregunta si todo anda bien, a lo que el niño les responde que está preocupado por sus orejas. La madre, que está acostumbrada a la manía de su hijo, no puede hacer nada más que alentarle y consolarlo diciéndole que son del mismo tamaño, pero no logra convencerlo.

Las preocupaciones del niño Raúl son muy distintas a las de su padre, quien está en proceso de construcción de un gallinero que, según él, hará millonaria a la familia. Por esto, el padre del niño le pide que deje de pensar en sus orejas y que piense en cómo podría ayudarlo a terminar de construir el preciado gallinero. A esto, el niño Raúl responde que no podrá ayudarlo, puesto que debe ir a su práctica de béisbol.

Una vez que Raúl está en el polideportivo, preparándose para jugar, conversa con su amigo Gabriel, que muestra mucha curiosidad por lo que la familia de Raúl está construyendo en el patio trasero de su casa. Raúl le cuenta a su amigo los detalles del plan de su padre, pero la conversación es interrumpida por el entrenador del equipo, quien pide a los niños que se alisten para salir al campo a jugar. Todos los niños son convocados excepto uno: Raúl, quien con la cabeza baja y la mirada triste, queda sentado en la banca, solo. Sin embargo, el panorama no es como Raúl cree, puesto que el entrenador se acerca a él para invitarlo a jugar, pero bajo la condición de que no pierda atención en la pelota por medirse las orejas, a lo que Raúl accede y jura y promete no cometer el mismo error de siempre.

Mientras Raúl se prepara para comenzar a jugar, ve a un hombre que llama su atención, sentado en las bancas. Es un hombre que nunca había visto pero que le genera simpatía. El hombre lo mira y le sonríe, mientras devora una bolsa de cotufas. Raúl solo despega los ojos del hombre cuando escucha el primer batazo del juego, el cual, le hace centrar su atención en la pelota, tal como se lo prometió a su entrenador. Pero por mucho que Raúl lo intente, no puede mantener su promesa. Una pelota, que toma un rumbo muy favorecedor, como para caer en las manos de Raúl, cae al suelo porque el niño se mide las orejas en medio del juego. Este, es el out que el otro equipo necesita para ganar el juego.

De vuelta a casa, apenado y triste, Raúl se dispone a ayudar a su padre a terminar de construir el gallinero, en el que también trabajan un par de albañiles que cuchichean a espaldas de Raúl y su familia sobre las causas de las manías obsesivas del niño, pero que, una vez terminada la obra, celebran junto ellos la culminación de la supuesta fuente infinita de dinero para Raúl y sus padres.

Raúl, aburrido de celebrar con sus padres, decide ir a andar en bicicleta y, en el camino, vuelva a encontrarse con aquel hombre que llamó su atención en el

partido de béisbol. Esta vez, el hombre está sentado junto al tronco de un árbol, tocando una mandolina, y al ver al niño, lo invita a que se siente a su lado y lo acompañe. Aunque este hombre no habla, parece comunicarse muy bien con Raúl, con quien vive un sinfín de aventuras en una tarde soleada.

Al final de la tarde, Raúl invita al hombre a dormir en su casa, sin pensar que, a la mañana siguiente, lo encontraría desayunando en la misma mesa que sus padres. Aterrado por la idea de un severo regaño, Raúl evita las miradas de sus padres en la mesa, pero se sorprende al no recibir ningún regaño. Esto hace que Raúl se dé cuenta de que solo él puede ver a este hombre de procedencia misteriosa, el cual desaparece y aparece en la mesa a su antojo.

En esa confusión, el padre de Raúl le pide a su hijo que lo acompañe a comprar las gallinas y el gallo que criarán en el gallinero, por lo que emprenden un largo camino a pie, bajo un sol inclemente. Al llegar a la granja donde venden las gallinas, el par es recibido por el hombre, a quien esta vez el padre sí puede ver. La sorpresa de Raúl es interrumpida por la voz de su padre, quien lo llama para que entre rápido al recinto. Una vez que compran las gallinas, el padre de Raúl le ordena que se coloque una gallina debajo de cada brazo, mientras él carga el gallo con mimo, como si fuese un bebé.

Padre e hijo emprenden el camino de vuelta a casa, donde Raúl vuelve a ver al hombre, quien se burla descaradamente de él y de su desgracia: Raúl suda, se palidece y pareciera que en cualquier momento se va a desmayar. La razón: tiene las dos manos ocupadas y no puede medirse las orejas.

Para ayudarlo, el hombre le grita a Raúl que suelte las gallinas, a lo que Raúl obedece.

Las orejas del niño Raúl

Escrito Por:

Andrea García Márquez & Adrián Pierral Alcalá

Inspirado en el cuento de Camilo José Cela, "Las orejas del
niño Raúl"

ESC 1. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. DÍA

RAÚL está sentado en una sillita, frente a un ventilador que sopla a la máxima potencia. Raúl sitúa su cara justo delante del aparato, muy cerca.

Raúl hace silencio por algunos segundos para pensar en la frase que emitirá a continuación. Mira hacia el techo y, mientras tanto, se aleja un poco del ventilador. Sin embargo, casi inmediatamente, vuelve a acercarse a éste.

RAÚL.
(con voz de robot)
E.T. phone home.

El niño sonríe y se mide las orejas. Las toma con los dedos, cada una con cada mano para luego llevar las manos al frente de la cara con la medida a pulso, para comprobar si son del mismo tamaño. Inmediatamente, Raúl vuelve a colocar la cara frente al ventilador.

RAÚL
(con voz de robot)
a, e, i, o, u.

CORTE A

ESC 2. EXT. CAMINO. DÍA

Raúl camina por un largo camino de tierra, el cual, a sus extremos, tiene árboles y hierba. Es un día soleado, con el cielo claro y despejado. El niño va acompañado por su PADRE, quien camina unos metros más adelante que él y que lleva en sus brazo un gallo. El niño Raúl, por su parte, lleva dos gallinas: una debajo de cada brazo. A medida que el niño camina, comienza a acelerarse su respiración y poco después se pone muy pálido. La boca se le seca y comienza a sudar. Las gotas de sudor, gordas y cristalinas, comienzan a descender por sus sienes. Raúl cierra los ojos, apretándolos fuertemente y traga con dificultad saliva. Pareciera, que en cualquier momento, va a romper a llorar.

CORTE A

ESC 3. INT. BAÑO DE RÁUL. NOCHE

El niño Raúl termina de lavarse la cara frente al lavamanos. Está montado sobre un pequeño banquito de madera, debido a que sin él, no alcanzaría el agua. Raúl termina de mojarse la cara para erguirse y contemplarse en el espejo durante un par de segundos. Volteando la cabeza hacia un lado y hacia

(CONTINÚA)

el otro, intenta verse ambas orejas a la vez, pero no lo consigue. Aunque su cabeza se mueve, sus ojos se mantienen fijos en el vidrio. Intenta esta maniobra varias veces hasta que la frustración gana la batalla. El niño Raúl vuelve a erguirse frente al espejo, se mira a los ojos, de frente, y lanza un suspiro decepcionado, que es interrumpido por la voz de su MADRE que lo llama a comer.

MADRE
(gritando desde lejos)
¡Raúl! ¡A cenar!

Raúl no despegaba sus ojos del espejo.

MADRE
(gritando desde lejos)
¡Raúl! Haz caso, que se enfría.

Raúl reacciona. Se baja del banquito de madera, lo ubica debajo del lavamanos y sale del baño.

CORTE A

ESC 4. INT. COCINA. NOCHE

Raúl entra a la cocina, donde su cocina salchichas. En la mesa, hay un plato servido con salchichas y pan. la madre del niño se dirige a él y le indica que hay un plato sobre la mesa para él.

MADRE
Ese es el tuyo.

Raúl se sienta en la mesa y apoya los codos sobre esta, con desgano. La madre de Raúl se asoma a la ventana para llamar al padre e invitarlo a que entre a comer. Afuera, el padre construye un gallinero.

MADRE
¡Amor!, entra para que comas.

El niño Raúl no ha probado bocado. Tiene los codos posados sobre la mesa y su cara reposa sobre sus manos. Mira con desgano la comida. Su mirada es de tristeza y depresión. El padre entra a la cocina, pero el niño Raúl no levanta la mirada. La madre, mientras tanto, sirve otro plato en la mesa, el del padre. El hombre se sienta al lado del niño y lo mira preocupado.

PADRE
(con preocupación)
¿Qué pasa, hijo? ¿Por qué tienes esa cara?

(CONTINÚA)

Raúl le responde aún sin levantar la mirada de la mesa.

RAÚL
(desganado, triste)
Nada... lo de las orejas.

La madre le acerca un vaso de jugo de naranja. Mientras lo posa al lado del plato aún intacto del niño, lo consuela.

MADRE
(amorosa)
Son del mismo tamaño, Raulito.

Raúl aprovecha la cercanía de sus manos a las orejas y las mide rápidamente, de nuevo, llevando las medidas que hace con sus manos, a pulso por el aire, y comparándolas frente a sus ojos. Decepcionado, niega con la cabeza las afirmaciones de su madre.

MADRE
(insistente)
Come...

Raúl toma el primer bocado de su plato y se lo lleva a la boca. Mastica con desdén y flojera.

PADRE
(consolador)
En vez de estar pensando en eso,
más bien deberías pensar en cómo
ayudarme con el gallinero. Un par
de manos más no vendrían nada mal.
¿Qué te parece si mañana me ayudas
a cortar madera?

Raúl aún tiene la bola de comida en el interior de su cachete.

RAÚL
(desganado)
Mañana tengo béisbol.

PADRE
Bueno, nada. Cuando llegues del
juego ponemos manos a la obra.

CORTE A

ESC 5. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA

En el campo hay varios niños entrenando y calentado antes de comenzar a jugar. Mientras Raúl se estira, conversa con su amigo Gabriel.

GABRIEL

Y, ¿qué es eso que está haciendo tu papá detrás de tu casa?

RAÚL

Un gallinero.

GABRIEL

¿Un gallinero? ¿Para poner gallinas?

Raúl y Gabriel comienzan a caminar hacia el dogout, luego de que el entrenador los llamara a reunirse.

RAÚL

Mjum.

GABRIEL

Y, ¿por qué?

RAÚL

(confundido)

Un señor le dijo a mi papá que tenía que construirlo. Un brujo, o algo así. Le dijo que si lo hacía, entonces iba a tener mucho dinero.

GABRIEL

Entonces yo también quiero hacer uno.

El ENTRENADOR interrumpe la conversación de los niños cuando comienza a dar órdenes, justo frente a ellos, para empezar el juego de pelota.

ENTRENADOR

(mandón)

Pablo, Félix, Gabriel, Víctor,
Juan, Francisco... ¡al campo!

Los niños se levantan y apresurados salen de la banca. Una vez que todos se van, Raúl queda solo. El entrenador se acerca a él para poder hablarle con un tono de voz mucho más bajo que el que había utilizado con los demás niños.

(CONTINÚA)

ENTRENADOR

Vas a jugar, Raúl. Pero no me puedes hacer lo mismo de la vez pasada. De este juego depende nuestra clasificación, tú lo sabes.

Raúl se emociona y sonríe. Asiente con la cabeza frenéticamente.

RAÚL

(emocionado)

Se lo prometo, entrenador. Yo le juro, (hace un puñado de cruces con la mano y lo besa) le juro que no me voy a tocar la orejas.

ENTRENADOR

Ajá. ¿Las manos dónde?

RAÚL

(aún asintiendo)

Las manos adelante.

ENTRENADOR

Más te vale, pues.

El entrenador le indica, con la boca, a Raúl que entre al campo.

ENTRENADOR

¡Anda!

Raúl toma el guante, corre hacia la grama y se ubica en su posición, como jardinero derecho.

CORTE A

ESC 6. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA - MONTAJE:

- a. El árbitro grita playball y da inicio al partido.
- b. Raúl se prepara y mueve el cuerpo, estirándose, al tiempo que ve hacia las gradas.
- c. Un HOMBRE comiendo cotufas desesperadamente, le hace un guiño con el ojo al niño.
- d. Raúl se queda mirando al hombre pero deja de prestarle atención al escuchar el primer batazo.
- e. Un niño corre de primera a segunda base.
- f. Un niño hace una carrera.

(CONTINÚA)

g. El marcador va empatado.

CORTE A

ESC 7. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA

Un niño se prepara para batear. El pitcher lanza la pelota y el niño batea una bola profunda, que va en dirección hacia Raúl.

ENTRENADOR
(frenéticamente)
¡Raúl! ¡Raúl!

Justamente, en ese momento, mientras la pelota está en el aire, Raúl se arranca el guante lo lanza al suelo y se mide las orejas.

ENTRENADOR
(frenéticamente)
¡Raúl! ¡Las orejas no, la pelota!

Raúl aún no se ha dado cuenta del rumbo que el último bateo ha tomado, hasta que la pelota cae a su lado. Todos, niños y adultos de ambos equipos, se lamentan. Raúl pone cara de preocupación. Alza la mirada hacia las gradas y ve, nuevamente, al hombre que come cotufas, riéndose a carcajadas. Esto hace que en el rostro de Raúl también se dibuje una sonrisa.

CORTE A

ESC 8. MONTAJE:

- a. Raúl se mide las orejas mientras se da una ducha.
- b. Raúl se mide las orejas acostado en la cama, antes de dormir.
- c. Raúl se mide las orejas, sentado en la poceta.

CORTE A

ESC 9. EXT. PATIO TRASERO. DÍA

Raúl sale por la puerta trasera de la casa y se queda parado por un momento frente al gallinero. Observa con detenimiento las labores que desarrollan los dos albañiles y su padre. Los mira y evalúa a cada uno por separado mientras se mide las orejas. Uno de los albañiles desenreda tela metálica. Su

(CONTINÚA)

compañero, apila algunas maderas. Mientras tanto, el padre del niño corta listones de madera, alejado del lugar donde están los albañiles. Los trabajadores, se percatan de la presencia del niño y lo observan, mientras este se dispone a ayudar a su padre con la madera y los clavos. Uno de ellos señala al niño con la boca y seguidamente el otro asiente.

ALBAÑIL 1

¿Ese no es el chamito que la puso?

ALBAÑIL 2

Todavía no entiendo como pudo pelar esa pelota.

ALBAÑIL 1

Pa' mí que ese pelao' tiene un problema, un cable mal conectado.

ALBAÑIL 2

Eso seguro porque la señora estaba muy jovencita cuando lo parió.

ALBAÑIL 1

Mjum.

Los dos hombres retoman la actividad que venían realizando. Raúl y su padre no han parado en ningún momento.

CORTE A

ESC 10. EXT. COCINA/PATIO TRASERO. DÍA

La madre sale de la cocina por la puerta trasera y se sorprende al ver el gallinero ya terminado. Emocionada, llama al padre del niño para que lo vea.

MADRE

(emocionada)

¡Qué bellos! ¡Dios mío, que emoción! ¡Cristóbal! ¡Cristóbal! Ven ya.

El padre de Raúl, dentro de la cocina busca una botella de ron y vasos.

PADRE

¡Voy!

El padre sale de la casa hacia el patio trasero con vasos y la botella. Al lado del gallinero, ya terminado, se encuentran su esposa, Raúl y los albañiles. El padre del niño le sirve a los hombres un poco de ron para celebrar que el gallinero ya está terminado.

(CONTINÚA)

PADRE
(emocionado)
Ahora sí. ¡Llegó la celebración!

Todos ríen. El padre termina de servir el ron, levanta su vaso en el aire y todos lo imitan.

PADRE
Poquito porque es bendito... Por
las gallinas de los huevos de oro,
¡salud!

TODOS
¡Salud!

Los presentes brindan. Raúl se mide las orejas. El padre de Raúl toma a su esposa por la cintura y le habla al oído.

PADRE
Este gallinero nos va a hacer
ricos.

El padre, besa a la madre y continua bebiendo de su trago para contemplar su obra con una sonrisa permanente en el rostro. Nota que Raúl está parado frente al gallinero contemplándolo también. El padre camina hacia él, posa su mano en el hombro de su hijo y le hace una caricia un poco tosca.

PADRE
¿Te gusta, Raulito?

Raúl levanta la mirada hacia su padre.

RAÚL
Sí, papá.

PADRE
Pues tú serás el heredero de todo
esto que ves, Raúl. Esta será mi
herencia.

Raúl vuelve a dirigir la mirada hacia el gallinero, que solo tiene espacio para unas 4 gallinas y que apenas tiene unos dos metros de alto por uno de ancho. El niño vuelve a levantar la mirada a su padre, que le sonríe y le asiente con la cabeza. Raúl vuelve a mirar el paupérrimo gallinero.

RAÚL
¿Puedo ir a jugar?

CORTE A

ESC 11. EXT. CAMPO. DÍA

Raúl anda en su bicicleta hasta que consigue un árbol. Cuando lo ve, salta de esta, aún andando y deja que caiga en el suelo. El niño corre hacia el árbol. Allí, tocando mandolina, sentado, está el hombre que le guiñó el ojo en el estadio de biésbol el día que no atrapó un out por medirse las orejas. Raúl se sorprende al verlo, pero el hombre no parece estar sorprendido. Por el contrario, le sonríe con simpatía al niño que lo mira, aún extrañado. El hombre, le hace una seña a Raúl con la mano, justo a su lado y sobre el tronco, invitándolo a sentarse. Raúl termina de dar los últimos pasos para finalmente oberdecerlo y sentarse al lado del hombre misterioso. Una vez sentado, Raúl lo mira, mientras el hombre contempla el horizonte.

RAÚL
(tímido)
Soy Raúl, ¿y tú?

El hombre no le responde. Lo mira por un instante, sonriendo, para luego posar su mirada nuevamente en el horizonte. Raúl se mide las orejas.

RAÚL
(bromista)
¡Ah bueno! ¿Te comieron la lengua
los ratones?

El hombre vuelve a dirigir su mirada hacia el niño, le sonríe y le asiente con la cabeza. Raúl se ríe.

RAÚL
¡Mentiroso!

El hombre se ríe y le saca la lengua con los ojos muy abiertos. Ambos comienzan a reír a carcajadas.

CORTE A

ESC 12. EXT. CAMPO. DÍA - MONTAJE:

- a. Raúl y el hombre corriendo por el campo con los brazos extendidos jugando al avión.
- b. Raúl y el hombre tratando de darle a el tronco de un árbol con una china.
- c. Raúl y el hombre comen mango.
- d. Raúl y el hombre hacen paradas de mano y estrellas en el pasto.

CORTE A

ESC 13. EXT. CAMPO. DÍA

Mientras el sol cae, Raúl y el hombre están acostados en el pasto, contemplando el cielo. De repente, el hombre se estira y lanza un gran bostezo. Raúl alza la cabeza para mirarlo.

RAÚL
¿Estás cansado?

El hombre asiente con la cabeza.

RAÚL
¿Dónde vives?

El hombre levanta los hombros con desinterés.

RAÚL
(sorprendido)
¿No tienes casa?

El hombre se levanta y se sienta con las rodillas pegadas a su pecho. El hombre mueve la cabeza en señal de negación.

RAÚL
¿Quieres venir a dormir a la mía?

CORTE A

ESC 14. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. NOCHE

El hombre está acostado justo al lado de Raúl sobre una mantas y un par de alhoadas que Raúl ha preparado a modo de cama improvisada para él. Está contento y sonriente. Mientras tanto, Raúl se mide las orejas por última vez en el día, para luego dar un bostezo y apagar la luz que reposa sobre su mesita de noche.

RAÚL
(somnoliento)
Buenas noches.

CORTE A

ESC 15. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. DÍA

Raúl despierta en su cama e inmediatamente se asoma al sitio donde, la noche anterior, había dejado durmiendo al hombre, pero no lo ve. Rápidamente y alarmado mira hacia toda la habitación, buscándolo con la mirada, pero no tiene éxito. Aún en la cama, dobla su torso para revisar debajo de ella, donde tampoco lo encuentra. De un salto, sale de la cama y sale del cuarto con mucha prisa, corriendo.

CORTE A

ESC 16. COCINA. DÍA

Raúl entra con mucha prisa a la cocina. En ella están su madre y su padre sentados en la mesa comiendo y el hombre misterioso comiendo también, a su lado. El hombre come de manera desesperada, llevándose grandes porciones de comida a la boca con las manos. Al notar la presencia de Raúl, el hombre le sonríe y le guiña un ojo. Raúl le responde la mueca moviendo una mano en el aire para saludarlo con los ojos abiertos y la expresión desconcertada. Ni el padre ni la madre del niño parecen estar incómodos o alterados por la presencia del hombre y sus malos modales. Por el contrario, la madre del niño, se levanta de la mesa y sonriente lo invita a sentarse en el puesto que ha desocupado. mientras tanto le sirve un plato de comida.

MADRE

¡Buenos días, dormilón!

La madre pone el plato de Raúl sobre la mesa. El niño se sienta pero el padre le pide que se acerque.

PADRE

Ven (el padre da palmadas sobre la mesa frente a la silla donde debe sentarse Raúl). Siéntate aquí conmigo.

El niño se rueda de asiento. El hombre continúa comiendo. Raúl no le quita los ojos de encima. El padre chasquea los dedos justo frente a la cara del niño, a lo que este reacciona.

PADRE

(riéndose)

¡Hey! Como que todavía estás dormido.

(CONTINÚA)

Raúl mira a su padre un instante, para luego voltear la mirada nuevamente hacia el sujeto, pero el hombre ya no está. Raúl cierra los ojos, apretándolos fuertemente y al abrirlos vuelve a mirar en dirección a la silla del hombre, que continúa estando vacía.

PADRE

Bueno, ya está terminado el gallinero. Ahora, lo único que falta son las gallinas, así que iremos a comprarlas hoy mismo. Tu tío Juan me dijo que en el gallinero que está en el pueblo las gallinas salen buenas y son baratas. Como tenemos que ahorrar seguro las compraremos por allá. Compraremos gallinas muy ponedoras. Pero iremos poco a poco, no conviene precipitarse.

El padre del niño continúa comiendo a su lado, sin pausa pero sin prisa y, sin levantar la mirada del plato, le ordena a Raúl que coma. La madre, lava los platos.

PADRE

Come, Raúl, que se enfría.

Mientras tanto, Raúl toma el tenedor y lo hunde en los huevos revueltos que su madre le ha servido. Aún desconcertado y un poco confundido, se lo lleva a la boca. Mastica y aprovecha para mirar a sus padres, que continúan haciendo las mismas actividades sin conductas o actitudes fuera de la normalidad. Luego de un par de bocados, un ruido vuelve a concentrar la atención en la silla del hombre, esta vez, ocupada por este. El ruido lo produce el hombre, al limpiar sus dientes con la lengua. Raúl lo mira con los ojos muy abiertos y el hombre le sonríe mientras se pasa la mano por la panza. Raúl vuelve a mirar a sus padres, que al parecer, no notan la presencia del sujeto. Cuando sus ojos se encuentran con los de su padre, nota que este ya lo estaba mirando desde antes. El padre empuja el plato, ahora vacío, hacia atrás y mientras se limpia la boca con una servilleta, se dirige a su hijo. Mientras tanto, la madre lava los platos.

PADRE

Por eso compraremos dos gallinas y un gallo. Tú me vas a acompañar. Ve a cambiarte, que nos vamos en 15 minutos.

Raúl ve, con el rabillo del ojo, como el hombre mueve los brazos e infla los cachetes imitando a una gallina, mientras sale de la cocina.

CORTE A

ESC 17. EXT. ENTRADA DE LA GRANJA. DÍA

Raúl y su padre llegan a la entrada de la granja. Tiene un gran cartel que reza "Se venden gallinas y gallos". El padre de Raúl toca una campana, a la que responde un hombre que quita el candado de la reja principal para abrirla. Cuando la puerta se abre, Raúl descubre que el portero es el hombre misterioso. El primero en entrar es el padre.

PADRE
(decidido)
¡Buenos días! Venimos a comprar un
par de gallinas y un gallo.

El hombre asiente con la cabeza y hace un gesto con la mano, invitando a pasar a los visitantes. Raúl lo mira con sorpresa y con los ojos muy abiertos. Luego de que su padre entra, Raúl permanece de pie en la puerta, sin dar un paso, mirando al hombre. Éste le guiña un ojo, pero la complicidad es interrumpida por el padre del niño.

PADRE
¡Anda, Raúl! no te quedes ahí
parado, ven.

Raúl entra con paso apurado, sin quitarle la mirada al portero. Da un trote para alcanzar a su padre, que camina de espaldas. Raúl voltea la cabeza un par de veces para asegurarse de que el hombre sigue allí.

CORTE A

ESC 18. INT. GRANJA. DÍA

Un hombre, el GRANJERO, recibe a Raúl y a su padre en un galpón lleno de gallinas y gallos.

GRANJERO
¿Qué tal? Cuénteme como puedo
ayudarlo.

PADRE
Quisiera llevarme las mejores
gallinas leghorn que tenga. Dos,
por favor. Y un gallo también. Son
para inaugurar un gallinero.

(CONTINÚA)

El encargado mira hacia el niño Raúl, que se estaba midiendo las orejas. Al terminar, Raúl voltea la cabeza para posar la mirada en una de las esquinas del galpón y allí, consigue al hombre misterioso.

El encargado de la granja vuelve con dos gallinas grandes en sus manos. El padre del niño sonríe satisfecho.

PADRE

¡Raúl! Coge esas gallinas. Ponte una debajo de cada brazo y sujétalas con las manos.

RAÚL

Sí, papá.

Raúl toma las gallinas, nervioso, y hace lo que su padre le ha pedido. El encargado de pierde por un momento y regresa con un gallo espléndido en los brazos. El padre del niño le paga al encargado y toma el gallo entre sus brazos, con mimo, como si fuera un bebé.

PADRE

¡Qué contenta se va a poner tu mamá cuando los vea!

RAÚL

Sí, papá.

Raúl y su padre caminan hacia el portón de salida. El hombre misterioso los despide y ambos se miran. Cierra la puerta. Raúl se ve preocupado.

CORTE A

ESC 19. EXT. CAMINO DE TIERRA. DÍA

El niño Raúl y su padre caminan en silencio unos metros. Caminando junto a Raúl está el hombre misterioso. El niño, de vez en cuando, le echa una mirada. El hombre camina, mientras se come una manzana sin prestarle casi atención a Raúl, que lleva una gallina debajo de cada brazo. A medida que el niño camina, comienza a acelerarse su respiración y poco después se pone muy pálido. La boca se le seca y comienza a sudar. Las gotas de sudor, gordas y cristalinas, comienzan a descender por sus sienes. Raúl cierra los ojos, apretándolos fuertemente y traga con dificultad saliva. Pareciera, que en cualquier momento, va a romper a llorar. Raúl se acomoda las gallinas, moviendo los brazos. Las sube un poco para devolverlas a la posición inicial. Repentinamente, Raúl detiene su paso. Comienza a respirar fuertemente y a hacer muecas de dolor con la cara. El hombre

(CONTINÚA)

lo mira y se ríe a carcajadas. Raúl manifiesta su sufrimiento con una lágrima que le desciende por la mejilla. El hombre se ríe aún más fuerte. El padre de Raúl se acerca a él y lo mira con ternura.

PADRE

¿Estás bien?

El niño no puede contestar. Mira a su padre y procura sonreír con una sonrisa que pida misericordia. El padre sigue mirando a Raúl. El hombre explota a carcajadas nuevamente al ver la escena entre el padre y su hijo.

HOMBRE

(riéndose y gritando)

Pero !suelta las benditas gallinas
y mídete las orejas!

El niño Raúl suelta las gallinas y se mide las orejas.

FADE OUT

1. PROPUESTA VISUAL

11.1 Planos y movimientos de cámara

Los movimientos de cámara que se adoptan para este cortometraje, tienen la función de acompañar a los personajes en sus acciones y diálogos, con movimientos de cámara perceptibles y con un sentido narrativo.

Los movimientos están relacionados con los planos. En este trabajo, se emplearán planos cerrados, en su mayoría, para crear una atmósfera de complicidad y planos abiertos, para crear atmósferas graciosas, mediante la exposición de todo lo que sucede alrededor de Raúl.

Las miradas entre el Hombre y Raúl son de mucha importancia para el cortometraje, así como los momentos de intimidad en lo que Raúl se mide las orejas. La selección de planos cerrados en estos casos, específicamente, aporta una carga significativa para la comedia.

Se utilizó una cámara Canon DSLR Canon 5d mark III con óptica de cine Carl Zeiss, para lograr la mejor calidad de imagen. El cortometraje se grabó a 24 cuadros y a una resolución full HD, de 1080 progresivo. Para la imagen se utilizó CineStyle, el cual genera un rango dinámico en la imagen y facilita la coerción de color .

La maquinaria utilizada fue trípode, steadycam, grúa, pluma y Dolly para lograr estabilidad y fluidez en los movimientos antes planteados.

11.2 Iluminación

La iluminación tuvo la intención de emular la luz natural. El aprovechamiento de ventanas, espacios abiertos y locaciones en exteriores hizo tanto necesaria como posible este aspecto.

Las sensaciones que se quisieron transmitir con esta fotografía fueron las de calor, humedad y vida de pueblo. Para ello se pretendió dar con un resultado cálido en cuanto a los colores, con una paleta de colores vivos, emotivos.

A través de la iluminación se realzaron las texturas de las paredes, de los materiales de construcción de las locaciones, de los colores desgastados, del vestuario y de la utilería.

11.3 Montaje y postproducción

El montaje es dinámico y rápido, puesto que pasa de una situación a otra sin esperar. La utilización de la elipsis es de suma importancia puesto que en el cortometraje se narran varios días en un espacio de quince minutos.

La corrección de color, avivó los colores, contrastó más la imagen para lograr mayor volumen y profundidad en la imagen.

2. PROPUESTA SONORA

La música es protagonista de este documental, puesto que acompaña a los personajes en sus emociones y aventuras. Se utilizó música instrumental.

Los diálogos se trabajaron de forma de que estuviesen muy presentes y la conexión entre escenas, en muchos casos, se hizo a través de sonidos de ambiente o folies.

3. DESGLOSE DE NECESIDADES DE PRODUCCIÓN

ESC 1. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. DIA

PÁGINA DE GUIÓN: 1

TOTAL DE PÁGINAS: 1

DESCRIPCIÓN: RAÚL HABLA FRENTE AL VENTILADOR.

PERSONAJES: RAÚL	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: ESCAPARATE DE MADERA. ESTERILLA DE MIMBRE.
----------------------------	---------------------	--

UTILERÍA DE ACCIÓN: VENTILADOR DE MESA.	VESTUARIO: RAÚL: CAMISA A CUADROS AZULES, BLANCOS Y NARANJA.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, BASE Y POLVO. PEINADO DE MEDIO LADO.
--	---	---

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE.	SONIDO: VOZ DE ROBOT DE RAÚL FRENTE AL VENTILADOR.
-----------------	--	--

NOTAS DE PRODUCCIÓN: -

ESC 2. EXT. CAMINO DE TIERRA. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 1

TOTAL DE PÁGINAS: 1

TIEMPO EN PANTALLA: 30 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL CAMINA CON SU PADRE MIENTRAS PIERDE EL CONTROL POR CARGAR LAS GALLINAS Y NO PODER MEDIRSE LAS OREJAS.

PERSONAJES: RAÚL PADRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: -
-------------------------------------	---------------------	---------------------------

UTILERÍA DE ACCIÓN: RAÚL: 2 GALLINAS PADRE: 1 GALLO	VESTUARIO: RAÚL: JEAN, FRANELA VERDE CLARO Y ZAPATOS BEIGE. PADRE: JEAN DESGASTADO, FRANELA BLANCA Y CAMISA VINOTINOT A CUADROS. BOTAS DE CUERO.	MAQUILLAJE: RAÚL: SUDOR DE GOTAS GORDAS. PEINADO DE LADO. PADRE: SUDOR, BRILLO EN LA CARA.
--	---	---

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: DOLLY PANTHER.	SONIDO: FOLLIE PASOS EN TIERRA, LATIDOS DE CORAZÓN, CUERVO.
-----------------	--	---

NOTAS DE PRODUCCIÓN:
AMARRAR PATAS DE GALLINAS

ESC 3. INT. BAÑO DE RAÚL. NOCHE
PÁGINA DE GUIÓN: 2
TOTAL DE PÁGINAS: 1
TIEMPO EN PANTALLA: 30 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL INTENTA VERSE AMBAS OREJAS A LA VEZ EN EL ESPEJO.

PERSONAJES: RAÚL	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: CAJÓN DE MADERA AZUL CON ESPEJO. CEPILLO DE DIENTES DE NIÑO Y PASTA DENTAL. CORTINA DE BAÑO EN TONOS PASTELES. PANELA DE JABÓN AZUL.
----------------------------	---------------------	---

UTILERÍA DE ACCIÓN: TOBO AZUL CON AGUA.	VESTUARIO: RAÚL: BERMUDAS BEIGE, CAMISA BLANCA.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL. PEINADO DE LADO.
---	---	---

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: -	SONIDO: MADRE DE RAÚL LLAMÁNDOLO DESDE LA COCINA.
-----------------	---------------------------------	---

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

ESC 4. INT. COCINA DE RAÚL. NOCHE

PÁGINA DE GUIÓN: 2, 3 Y 4

TOTAL DE PÁGINAS: 3

TIEMPO EN PANTALLA: 1 MINUTO 20 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL COME CON SUS PADRES Y MANIFIESTA SU DESCONTENTO POR SUS OREJAS.

PERSONAJES: RAÚL MADRE PADRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: MESA REDONDA DE MADERA CON SILLAS A JUEGO. NEVERA. HORNO. COCINA. POTES VARIOS DE CERÁMICA, BARRO Y VIDRIO. UTENSILIOS DE COCINA. FLORES.
--	---------------------	---

UTILERÍA DE ACCIÓN: SARTEN CON SALCHICHAS JARRA DE JUGO 2 PLATOS CON SALCHICHAS Y PAN CUBIERTOS 2 VASOS CON JUGO DE NARANJA	VESTUARIO: RAÚL: BERMUDAS BEIGE, CAMISA BLANCA, ZAPATOS BEIGE. PADRE: JEAN, FRANELA BLANCA Y CAMISA GRIS, BOTAS DE CUERO Y SOMBRERO. MADRE: VESTIDO DE FLORES AZUL Y DELANTAL DE DE FLORES.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, PEINADO DE LADO. PADRE: NATURAL, PEINADO DE LADO. MADRE: NATURAL, PEINADA CON UNA TRENZA DE LADO.
--	---	---

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: DOLLY PANTHER	SONIDO: -
-----------------	---	---------------------

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

LA VENTANA DE LA COCINA DEBE TENER VISTA AL PATIO DONDE SE CONSTRUYE EL GALLINERO.

ESC 5. EXT. CAMPO DE POLIDEPORTIVO. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 4

TOTAL DE PÁGINAS: 2

TIEMPO EN PANTALLA: 1 MINUTO

DESCRIPCIÓN: RAÚL Y GABRIEL HABLAN SOBRE EL GALLINERO.

PERSONAJES: RAÚL GABRIEL ENTRENADOR	EXTRAS: 30 NIÑOS BEISBOLISTAS	AMBIENTACIÓN: BATES PELOTAS GUANTES
---	--	---

UTILERÍA DE ACCIÓN: PELOTAS GUANTES	VESTUARIO: RAÚL: UNIFORME DE BÉISBOL GABRIEL: UNIFORME DE BÉISBOL ENTRENADOR: PANTALÓN ROJO Y FRANELA MARRÓN EXTRAS: UNIFORME DE BÉISBOL	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL GABRIEL: NATURAL ENTRENADOR: NATURAL EXTRAS: NATURAL
--	--	---

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE	SONIDO: AMBIENTE DE ESTADIO
-----------------	---	--

NOTAS DE PRODUCCIÓN: LOS EQUIPOS DEBEN DIFERENCIARSE EN DOS COLORES: AZUL Y AMARILLO.

ESC 6. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 5

TOTAL DE PÁGINAS: 2

TIEMPO EN PANTALLA: 20 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: MONTAJE DE IMÁGENES

PERSONAJES: RAÚL HOMBRE ÁRBITRO	EXTRAS: 30 PERSONAS EN GRADAS 20 NIÑOS BEISBOLISTAS	AMBIENTACIÓN: MARCADOR DE PUNTAJE
---	--	---

UTILERÍA DE ACCIÓN: PELOTA BATE PITO ENVASE CON COTUFAS BANDERINES	VESTUARIO: RAÚL: UNIFORME DE BÉISBOL HOMBRE: TRAJE AZUL CIELO, CAMISA BLANCA, CORBATA VERDE Y SOMBRERO NEGRO. ÁRBITRO: UNIFORME DE ÁRBITRO NIÑOS BEISBOLISTAS: UNIFORME DE BÉISBOL EXTRAS GRADAS: VESTIMENTA CASUAL	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL HOMBRE: NATURAL ÁRBITRO: NATURAL NIÑOS BEISBOLISTAS: NATURAL EXTRAS GRADAS: NATURAL
--	---	--

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: GRÚA TRÍPODE DOLLY	SONIDO: ÁRBITRO CANTA "PLAYBALL" AMBIENTE DE ESTADIO CRUJIDO DEMASTICAR COTUFAS
-----------------	--	--

NOTAS DE PRODUCCIÓN: -

ESC 7. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 6

TOTAL DE PÁGINAS: 1

TIEMPO EN PANTALLA: 45 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL PELA UNA PELOTA POR MEDIRSE LAS OREJAS.

PERSONAJES: RAÚL HOMBRE	EXTRAS: 20 NIÑOS BEISBOLISTAS 30 PERSONAS EN GRADAS	AMBIENTACIÓN: -
--------------------------------------	--	---------------------------

UTILERÍA DE ACCIÓN: GUANTE PELOTA BATE ENVASE CON COTUFAS	VESTUARIO: RAÚL: UNIFORME DE BÉISBOL HOMBRE: TRAJE AZUL CIELO, CAMISA BLANCA, CORBATA VERDE Y SOMBRERO NEGRO. NIÑOS BEISBOLISTAS: UNIFORME DE BÉISBOL EXTRAS GRADAS: VESTIMENTA CASUAL	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL HOMBRE: NATURAL NIÑOS BEISBOLISTAS: NATURAL EXTRAS GRADAS: NATURAL
---	---	--

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: GRÚA TRÍPODE DOLLY	SONIDO: AMBIENTE DE ESTADIO VARIAS PERSONAS GRITAN RAÚL EL PÚBLICO PITA A RAÚL
-----------------	--	---

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

ESC 8.CASA DE RAÚL. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 6

TOTAL DE PÁGINAS: 2

TIEMPO EN PANTALLA: 30 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: MONTAJE DE IMÁGENES DE RAÚL MIDIÉNDOSE LAS OREJAS.

PERSONAJES: RAÚL	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: BAÑO HABITACIÓN
----------------------------	---------------------	--

UTILERÍA DE ACCIÓN: -	VESTUARIO: RAÚL: PIJAMA ROJA Y PIJAMA AZUL	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL
---------------------------------	---	--

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE	SONIDO: -
-----------------	---	---------------------

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

ESC 9. PATIO TRASERO DE RAÚL. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 8

TOTAL DE PÁGINAS: 1

TIEMPO EN PANTALLA: 40 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL AYUDA A SU PADRE EN EL GALLINERO MIENTRAS LOS ALBAÑILES HABLAN EN SECRETO SOBRE ÉL.

PERSONAJES: RAÚL PADRE ALBAÑIL 1 ALBAÑIL 2	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: GALLINERO A MEDIO COSTRUIR CON REJAS Y PALOS DE MADERA. SILLA ALAMBRES
---	---------------------	---

UTILERÍA DE ACCIÓN: MALLA METÁLICA CARRETILLA MARTILLO CLAVOS LISTONES DE MADERA	VESTUARIO: RAÚL: BERMUDAS BEIGE, FRANELA VERDE, BOTAS DE SEGURIDAD. PADRE: JEAN DESGASTADO, FRANELA GRIS Y BOTAS DE CUERO. ALBAÑIL 1: JEAN Y FRANELA BLANCA. ALBAÑIL 2: JEAN Y FRANELA BEIGE.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, PEINADO DE LADO. PADRE: NATURAL, BRILLO DE SUDOR ALBAÑIL 1: NATURAL, BRILLO DE SUDOR DESPINADO ALBAÑIL 2: NATURAL, BRILLO DE SUDOR
---	--	--

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TÍPODE MONTURA DE HOMBRO DOLLY	SONIDO: AMBIENTE
-----------------	---	----------------------------

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

EL GALLINERO DEBE TENER UN 50% DE CONSTRUCCIÓN HECHA.

ESC 10. EXT. PATIO DE RAÚL. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 8

TOTAL DE PÁGINAS: 2

TIEMPO EN PANTALLA: 50 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: EL PADRE DE RAÚL, LOS ALBAÑILES, LA MADRE Y RAÚL BRINDAN PORQUE LA CONSTRUCCIÓN DEL GALLINERO HA TERMINADO.

PERSONAJES: RAÚL PADRE ALBAÑIL 1 ALBAÑIL 2 MADRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: GALLINERO
--	---------------------	-----------------------------------

UTILERÍA DE ACCIÓN: BOTELLA DE RON 3 VASOS CORTOS DE VIDRIO TRAPO DE COCINA.	VESTUARIO: RAÚL: BERMUDAS MARRONES, CAMISA BÑANCA Y ZAPATOS DE GOMA. PADRE: JEAN DESGASTADO, FRANELA BLANCA, CAMISA BEIGE, SOMBRERO DE PAJA Y BOTAS DE CUERO. ALBAÑIL 1: JEAN Y FRANELA BLANCA. ALBAÑIL 2: JEAN Y FRANELA BEIGE. MADRE: FALDA MARRÓN, FRANELA BLANCA Y CAMISA DE JEAN. ALPARGATAS.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, PEINADO DE LADO PADRE: NATURAL, BRILLO DE SUDOR ALBAÑIL 1: NATURAL, BRILLO DE SUDOR ALBAÑIL 2: NATURAL, BRILLO DE SUDOR MADRE: NATURAL, CABELLO A MEDIO RECOGER.
--	---	--

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE STEADYCAM	SONIDO: CHOCAR DE VASOS DE VIDRIO.
-----------------	--	--

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

LA CASA DEBE TENER UNA SALIDA HACIA EL PATIO, DESDE LA CUAL SE VEA EL GALLINERO. EL GALLINERO DEBE ESTAR COMPLETAMENTE TERMINADO.

ESC 11. EXT. CAMPO. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 9

TOTAL DE PÁGINAS: 2

TIEMPO EN PANTALLA: 1 MINUTO 30 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL SALE A PASEAR Y CONOCE AL HOMBRE.

PERSONAJES: RAÚL HOMBRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: -
--------------------------------------	---------------------	---------------------------

UTILERÍA DE ACCIÓN: BICICLETA MANDOLINA	VESTUARIO: RAÚL: JEAN Y CAMISA A CUADROS, ZAPATOS DE GOMA. HOMBRE: TRAJE AZUL, CAMISA BLANCA, CORBATA VERDE Y SOMBRERO NEGRO.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, PEINADO DE LADO HOMBRE: NATURAL, DESPEINADO
--	--	--

FX:	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE MONTURA DE HOMBRO DOLLY PATHER	SONIDO: AMBIENTE CAMPO BICICLETA RODANDO
------------	---	---

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

LA LOCACIÓN DEBE TENER UN ARBOL APTO.

ESC 12. EXT. CAMPO DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 10

TOTAL DE PÁGINAS: 1

TIEMPO EN PANTALLA: 30 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: MONTAJE DE IMÁGENES DEL HOMBRE Y RAÚL
DIVIRTIÉNDOSE

PERSONAJES: RAÚL HOMBRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: -
--------------------------------------	---------------------	---------------------------

UTILERÍA DE ACCIÓN: CHINA MANGOS	VESTUARIO: RAÚL: JEAN Y CAMISA A CUADROS, ZAPATOS DE GOMA. HOMBRE: TRAJE AZUL, CAMISA BLANCA, CORBATA VERDE Y SOMBRERO NEGRO.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, PEINADO DE LADO HOMBRE: NATURAL, DESPEINADO
---	--	--

FX: ATARDECER	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE MONTURA DE HOMBRO DOLLY PATHER	SONIDO: -
-------------------------	---	---------------------

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

ESC 13. CAMPO. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 11

TOTAL DE PÁGINAS: 1

TIEMPO EN PANTALLA: 20 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL INVITA AL HOMBRE A DORMIR EN SU CASA

PERSONAJES: RAÚL HOMBRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: -
--------------------------------------	---------------------	---------------------------

UTILERÍA DE ACCIÓN: -	VESTUARIO: RAÚL: JEAN Y CAMISA A CUADROS, ZAPATOS DE GOMA. HOMBRE: TRAJE AZUL, CAMISA BLANCA, CORBATA VERDE Y SOMBRERO NEGRO..	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, PEINADO DE LADO HOMBRE: NATURAL, DESPEINADO
---------------------------------	---	--

FX: ATARDECER	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE	SONIDO: -
-------------------------	---	---------------------

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

ESC 14. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. NOCHE

PÁGINA DE GUIÓN: 11

TOTAL DE PÁGINAS: 2

TIEMPO EN PANTALLA: 30 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL ARREGLA UNA CAMA IMPROVISADA PARA EL HOMBRE Y SE ACUESTAN A DORMIR.

PERSONAJES: RAÚL HOMBRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: CAMA CON CUBRECAMAS SÁBANAS AZULES Y COBIJA AMARILLA. OSITO DE PELUCHE EN LA CAMA. MESA DE NOCHE AZUL DE MADERA, COBIJA AZUL MARINO EN EL SUELO.
--------------------------------------	---------------------	---

UTILERÍA DE ACCIÓN: -	VESTUARIO: RAÚL: PIJAMA DE ALGODÓN DE SHORT Y FRANELA BLANCA. HOMBRE: CAMISETA BLANCA.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, PEINADO DE LADO HOMBRE: NATURAL, DESPEINADO
---------------------------------	--	--

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE	SONIDO: -
-----------------	---	---------------------

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

FOTOGRAFÍA: CAMBIO DE TEMPERATURA AL MOMENTO QUE RAÚL APAGA LA LUZ.

ESC 15. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 12

TOTAL DE PÁGINAS: 1

TIEMPO EN PANTALLA: 20 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL DESPIERTA Y VE QUE EL HOMBRE YA NO ESTÁ EN LA HABITACIÓN. SE DISPONE A BUSCARLO.

PERSONAJES: RAÚL	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: CAMA CON CUBRECAMAS SÁBANAS AZULES Y COBIJA AMARILLA. OSITO DE PELUCHE EN LA CAMA. MESA DE NOCHE AZUL DE MADERA, COBIJA AZUL MARINO EN EL SUELO.
----------------------------	---------------------	---

UTILERÍA DE ACCIÓN: -	VESTUARIO: RAÚL: PIJAMA DE ALGODÓN DE SHORT Y FRANELA BLANCA. .	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, DESPEINADO
---------------------------------	--	---

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE	SONIDO: -
-----------------	---	---------------------

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

ESC 16. COCINA DE RAÚL. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 12

TOTAL DE PÁGINAS: 3

TIEMPO EN PANTALLA: 1 MINUTO 30 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL CONSIGUE AL HOMBRE DESAYUNANDO EN LA COCINA.

PERSONAJES: RAÚL MADRE PADRE HOMBRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: MESA REDONDA DE MADERA CON SILLAS A JUEGO. INDIVIDUALES AMARILLOS. NEVERA. HORNO. COCINA. POTES VARIOS DE CERÁMICA.
--	---------------------	--

UTILERÍA DE ACCIÓN: 3 PLATOS CON HUEVOS REVUELTOS Y PAN 2 TAZAS 3 TENEDORES 1 VASO CON JUGO DE NARANJA SERVILLETA	VESTUARIO: RAÚL: PIJAMA DE ALGODÓN DE SHORT Y FRANELA BLANCA. MADRE: PIJAMA DE VESTIDO DE FLORES AZULES. PADRE: JEAN Y CAMISA DE CUADROS VINOTINRO. HOMBRE: CAMISETA BLANCA, TRAJE AZUL, SOMBRERO NEGRO.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, DESPEINADO. HOMBRE: NATURAL, DESPEINADO. PADRE: NATURAL, PEINADO HACIA ATRÁS. MADRE: NATURAL, COLA DE CABALLO.
---	---	---

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE	SONIDO: HOMBRE COMIENDO. AMBIENTE DE COCINA
-----------------	---------------------------------------	--

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

ESC 17. EXT. ENTRADA DE LA GRANJA. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 15

TOTAL DE PÁGINAS: 1

TIEMPO EN PANTALLA: 20 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL Y SU PADRE LLEGAN A LA GRANJA Y SON ATENDIDOS POR EL HOMBRE.

PERSONAJES: RAÚL PADRE HOMBRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: CARTEL CON "SE VENDEN GALLINAS Y GALLOS"
---	---------------------	--

UTILERÍA DE ACCIÓN: -	VESTUARIO: RAÚL: JEAN, FRANELA VERDE CLARO Y ZAPATOS BEIGE. PADRE: JEAN DESGASTADO, FRANELA BLANCA Y CAMISA VINOTINOT A CUADROS. BOTAS DE CUERO. HOMBRE: JEAN, FRANELA BLANCA, CAMISA A CUADROS Y SOMBRERO DE PAJA.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, PEINADO DE LADO. PADRE: NATURAL, PEINADO HACIA ATRÁS. HOMBRE: NATURAL
---------------------------------	--	--

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE MONTURA DE HOMBRO	SONIDO: -
-----------------	---	---------------------

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

ESC 18. INT. GRANJA. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 15

TOTAL DE PÁGINAS: 1

TIEMPO EN PANTALLA: 15 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: EL PADRE DE RAÚL PIDE LAS GALLINAS. RAÚL VE AL HOMBRE.

PERSONAJES: RAÚL PADRE GRANJERO HOMBRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: GALLINAS PAJA EN EL SUELO COSTALES DE COMIDA
---	---------------------	---

UTILERÍA DE ACCIÓN: GALLINAS GALLO DINERO	VESTUARIO: RAÚL: JEAN, FRANELA VERDE CLARO Y ZAPATOS BEIGE. PADRE: JEAN DESGASTADO, FRANELA BLANCA Y CAMISA VINOTINTO A CUADROS. BOTAS DE CUERO. HOMBRE. JEAN, FRANELA BLANCA, CAMISA A CUADROS Y SOMBRERO DE PAJA.	MAQUILLAJE/ PEINADO: RAÚL: NATURAL, PEINADO DE LADO. PADRE: NATURAL, PEINADO HACIA ATRÁS. GRANJERO: NATURAL, PEINADO HACIA ATRÁS HOMBRE: NATURAL
---	--	--

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: TRÍPODE GRÚA DOLLY	SONIDO: CACAREO DE GALLINAS CANTO DE GALLO
-----------------	--	--

NOTAS DE PRODUCCIÓN:

ESC 19. EXT. CAMINO DE TIERRA. DÍA

PÁGINA DE GUIÓN: 17

TOTAL DE PÁGINAS: 1

TIEMPO EN PANTALLA: 30 SEGUNDOS

DESCRIPCIÓN: RAÚL CAMINA CON SU PADRE MIENTRAS PIERDE EL CONTROL POR CARGAR LAS GALLINAS Y NO PODER MEDIRSE LAS OREJAS.

PERSONAJES: RAÚL PADRE HOMBRE	EXTRAS: -	AMBIENTACIÓN: -
---	---------------------	---------------------------

UTILERÍA DE ACCIÓN: RAÚL: 2 GALLINAS PADRE: 1 GALLO	VESTUARIO: RAÚL: JEAN, FRANELA VERDE CLARO Y ZAPATOS BEIGE. PADRE: JEAN DESGASTADO, FRANELA BLANCA Y CAMISA VINOTINTO A CUADROS. BOTAS DE CUERO. HOMBRE: TRAJE AZUL CLARO, CORBATA VERDE, CAMISA BLANCA, ZAPATOS DE CUERO.	MAQUILLAJE: RAÚL: SUDOR DE GOTAS GORDAS. PEINADO DE LADO. PADRE: SUDOR, BRILLO EN LA CARA. HOMBRE: NATURAL, DESPEINADO.
--	--	---

FX: -	EQUIPOS ESPECIALES: DOLLY PANTHER.	SONIDO: FOLLIE PASOS EN TIERRA, LATIDOS DE CORAZÓN, CUERVO.
-----------------	--	---

NOTAS DE PRODUCCIÓN:
AMARRAR PATAS DE GALLINAS.

4. PLAN DE RODAJE

PLAN DE RODAJE LAS OREJAS DEL NIÑO RAÚL DÍA 1										
HORA COMIENZO: 07:00AM		EQUIPO TECNICO: 5:00AM			CASA <i>(Baño, Cocina y Patio Trasero)</i>			SEC: 3,8,9,10		
TALENTO: 5:30AM		OTRO: Arte, Producción y Dirección 4:30AM								
INICIO DEL RODAJE 07:00AM										
HORA	SEC	PLANO	EXT-INT NOCHE DIA	DESCRIPCION	DECORADO	PERSONAJES	FIGURANTES	EXTRAS	MAQUINARIA	NOTA
07:00	10	45	EXT/D	PA Todos	Patio Trasero	Raúl, Padre, Madre, Albañil 1, Albañil 2		0	Steadycam	
08:20	10	46	EXT/D	PM Padre y Madre entra en cuadro	Patio Trasero	Padre, Madre	Albañil 1, Albañil 2	0	Trípode	
08:40	10	47	EXT/D	PM Raúl, Padre entra en cuadro	Patio Trasero	Padre, Raúl	Albañil 1, Albañil 2, Madre	0	Trípode	Sólo se ve cintura del padre
09:00	10	49	EXT/D	PMC Contrapicado cara de Padre	Patio Trasero	Padre		0	Trípode	Subjetiva de Raúl
09:25	10	50a, 50b	EXT/D	PMC picado de Raúl	Patio Trasero	Raúl	Padre	0	Trípode	Referencia de la mano de Padre
09:40	10	48a, 48b	EXT/D	PE Raúl y Padre de espaldas	Patio Trasero	Padre, Raúl		0	Trípode	
10:40	10	44	INT+EXT /D	Follow Cam PM de frente a Padre. Padre busca botellas y vasos cámara lo sigue de espaldas y sale al patio.	Cocina + Patio Trasero	Padre	Albañil 1, Albañil 2, Madre, Raúl		Steadycam	Al llegar a la puerta, CAM gira y lo sigue de espaldas hasta Gallinero
12:00					ALMUERZO					
01:00	9	35	EXT/D	GPG Barrio + Travel Down + Dolly In hacia albañiles y padre + (simultáneo) Paneo a la derecha hasta PM de Raúl	Patio Trasero + Gallinero	Raúl, Padre, Albañil 1, Albañil 2		0	Grúa + Dolly	Gallinero: a medio construir
03:00	9	41	EXT/D	PM Two Shot (albañiles) + Dolly Back hasta PG (todos)	Patio Trasero + Gallinero	Raúl, Padre, Albañil 1, Albañil 2		0	Dolly	

03:30	9	36	EXT/D	PM Two Shot de Albañiles	Patio Trasero + Gallinero	Albañil 1, Albañil 2		0	Dolly	
04:00	9	40	EXT/D	PMC cruzado de Albañil 1	Patio Trasero + Gallinero	Albañil 1		0	Trípode	
04:20	9	39	EXT/D	PMC Shoulder Shot de Albañil 2	Patio Trasero + Gallinero	Albañil 2		0	Trípode	
05:15	9	38	EXT/D	PA de Padre	Patio Trasero + Gallinero	Padre		0	Trípode	Trabaja solo
05:40	9	37	EXT/D	PP Cara de Raúl	Patio Trasero + Gallinero	Raúl		0	Trípode	Voltea hacia Padre
06:25	8	33	INT/D	PM de frente a Raúl	Ducha	Raúl		0	Trípode	
07:00					CENA					
08:00	8	8a, 8b, 8c	INT/N	PE lateral desde la puerta, de Raúl sentado en poceta	Baño	Raúl		0	Trípode	
08:30	3	7	INT/D	PM lateral.	Baño	Raúl		0	Trípode	
09:00	3	9a, 9b	INT/D	Shoulder shot en PMC con foco en el espejo.	Baño	Raúl		0	Trípode	

PLAN DE RODAJE LAS OREJAS DEL NIÑO RAÚL
DÍA 2

HORA COMIENZO: 07:00AM	EQUIPO TECNICO: 5:00AM	CASA	SEC: 1, 4, 8,10,14,15,1 6
TALENTO: 5:30AM	OTRO: Arte, Producción y Dirección 4:30AM	(Habitación de Raúl y Cocina)	

INICIO DEL RODAJE 07:00AM

HORA	SEC	PLANO	EXT-INT NOCHE DIA	DESCRIPCION	DECORADO	PERSONAJES	FIGURANTES	EXTRAS	MAQUINARIA	NOTA
07:00	10	43	INT-D	PMC desde la cocina. Patio se ve a través de ventana.	Cocina y Patio Trasero	Madre	Albañil 1, Albañil 2 y Raúl	0	Steady	
07:50	4	11	INT-D	PG de Raúl parado en la puerta de la cocina	Cocina	Raúl			Trípode	
08:10	4	14a, 14b, 14c	INT-D	PG de la mesa desde un lado. Raúl y Padre se ven completos, la Madre entra en cuadro.	Cocina	Raúl y Padre	Madre	0	Trípode	
09:15	4	13a, 13b, 13c	INT-D	PM terceado de Raúl. Le dice que tiene Béisbol, Padre le dice que lo ayuda después.	Cocina	Raúl y Padre	Madre	0	Trípode	
09:40	4	12	INT-D	PM frontal del Padre. Sentándose en la mesa.	Cocina	Padre		0	Trípode	
10:00	4	15, 17	INT-D	PM de Raúl.	Cocina	Raúl		0	Trípode	
11:30	4	10	INT-D	PP cenital del sartén	Cocina	Madre		0	Trípode	
12:45	16	64	INT-D	PM Subjetiva de Raúl al Hombre: come desesperadamente y mira a cámara.	Cocina	Hombre		0	Steadycam	
13:30	63a, 63b	77	INT-D	PM cara de Raúl. Raúl saluda.	Cocina	Raúl		0	Trípode	
02:00					ALMUERZO					

03:00	16	67ª, 67b, 67c, 67d	INT-D	PM de Raúl, referencia del brazo del Padre. 80: chasqueo dedos del Padre. 82: Raúl aprieta ojos. Padre habla con Raúl.	Cocina	Raúl y Padre		0	Trípode	60 FPS
03:40	16	66	INT-D	PMC del Hombre: come.	Cocina	Hombre		0	Trípode	
04:45	16	65ª, 65b, 65c	INT-D	PG desde la punta de la mesa.	Cocina	Raúl, Padre, Madre y Hombre		0	Trípode	
05:05	16	68ª, 68b	INT-D	PP de la silla del Hombre vacía.	Cocina			0	Trípode	
05:40	15	61ª, 61b	INT-D	PMC de Raúl durmiendo de espaldas. Se voltea, se asoma al lugar donde estaba al hombre. Se para de la cama de golpe.	Habitación de Raúl	Raúl		0	Steadycam	Continúa movimiento de Raúl en próximo plano
06:00	15	62	INT-D	PP de la cara de Raúl asomándose debajo de la cama.	Habitación de Raúl				Steadycam	Continúa movimiento de Raúl en plano anterior
06:40	1	2	INT-D	PP lateral de la boca de Raúl acercándose al ventilador	Habitación de Raúl	Raúl		0	Trípode	Raúl voz de robot
07:00	1	1	INT-D	PG Raúl de espaldas sentado frente al ventilador	Habitación de Raúl	Raúl		0	Trípode	Raúl voz de robot
07:30					CENA					
08:30	14	60	INT-N	PM cenital de Raúl y hombre acostados.	Habitación de Raúl	Raúl y Hombre		0	Grúa	Raúl: mide orejas y procede a apagar luz. Hombre: sonríe.
09:00	8	33	INT-N	PA lateral de Raúl acostado en cama. Mide orejas.	Habitación de Raúl	Raúl		0	Trípode	
09:50	1	3	INT-D	PG de patio lateral de la casa	Habitación de Raúl	Raúl		0	Trípode	

PLAN DE RODAJE LAS OREJAS DEL NIÑO RAÚL										
DÍA 3										
HORA COMIENZO: 07:30AM		EQUIPO TECNICO: 5:30AM			Granja y Polideportivo				SEC: 5 ,6 ,7, 17, 18 ,19, 20,	
TALENTO: 6:00AM		OTRO: Arte, Producción y Dirección 5:00AM								
INICIO DEL RODAJE 07:00AM										
HORA	SEC	PLANO	EXT-INT	DESCRIPCION	DECORADO	PERSONAJES	FIGURANTES	EXTRAS	MAQUINARIA	NOTA
07:00	17	69	EXT-D	Plano del cartel de la granja. Entra mano del padre que toca la campana	Granja	Padre		0	Trípode	
07:30	17	70	EXT-D	PM de Raúl y el Padre, terceados. Padre habla. Paneo hacia el hombre que está en la puerta. El padre de Raúl lo tapa al pasar.	Granja	Raúl, Hombre y Padre		0	Trípode	
08:30	18	76	INT/EXT-D	PM de Raúl con las gallinas. Cámara lo sigue caminando de espaldas. Al atravesar el portón, la cámara da la vuelta a Raúl. Raúl volteo para ver al Hombre que lo despide en la puerta. Vuelve a voltear la cara hacia frente de cámara y se va.	Granja	Raúl y Hombre	Padre	0	Steady	
09:05	18	71	INT-D	Dolly side en PA que sigue al Padre y al Granjero. Se para cuando ellos paran. Hablan de la compra. Raúl entra en cuadro, el hombre mira a Raúl, cámara paneo hacia Raúl que se mide las orejas y éste a su vez volteo la mirada hacia una esquina para ver Hombre.	Granja	Raúl, Padre, Granjero		0	Grúa	No se ve la cara de Granjero. Diálogo hasta "gallinas que tenga".

09:50	18	73	INT-D	PG en una esquina del galpón con Hombre.	Granja	Hombre		0	Trípode	.
10:15	18	74ª, 74b	INT-D	PM del cuello para debajo de Raúl, de frente. Recibe gallinas	Granja	Raúl	Padre y Granjero	0	Trípode	
10:45	18	75ª, 75b	INT-D	Plano entero de todos lateral. Padre ordena a Raúl sujetar gallinas y le comenta lo contenta que se pondrá su madre.	Granja	Raúl, Padre y Granjero		0	Trípode	
12:20	18	72	INT-D	PMC de Raúl que se mide las orejas, al terminar se voltea hacia esquina donde está el hombre	Granja	Raúl	Padre, Granjero	0	Trípode	
01:00					Almuerzo					
02:00	5	15	EXT-D	PG polideportivo. Equipo cruza en cámara para dejar a Raúl y Gabriel solos conversando + paneo a derecha para entrar a Dogout	Polideportivo	Raúl y Gabriel	Equipo azul	0	Trípode	
02:35	7	24	EXT-D	PE desde el plato, pitcher lanza y bateador corre a primera	Polideportivo	Bateador (azul), catcher, pitcher (amarillos) y árbitro	Niños del equipo amarillo al fondo	0	Trípode	
02:55	6	21	EXT-D	PE desde el lado derecho del plato. Niño batea, suelta bate y corre a primera	Polideportivo	Bateador azul 1	Catcher, Árbitro	0	Trípode	
03:10	6	22	EXT-D	PE del plato de frente niño llega a home	Polideportivo	Bateador azul 2	Catcher, Árbitro	0	Trípode	El plato está en un tercio del lado izquierdo del cuadro

03:30	7	25	EXT-D	PM 3/4 del Pitcher lanza, bateador conecta un hit y pitcher sigue la pelota con la mirada	Polideportivo	Pitcher amarillo		0	Trípode	
03:50	7	28	EXT-D	PM del entrenador 3/4 que le grita a Raúl mientras sigue el batazo. Luego sigue molesto y tira gorra al piso	Polideportivo	Entrenador		0	Steady	
04:40	7	29	EXT-D	PG de las gradas ladeado. Caras de desaprobación y se lamenta	Gradas		Público	20	Trípode	No está hombre
05:00	6	20	EXT-D	PM del hombre. Dolly hasta PMC. Come cotufas y guiña ojo a Raúl	Gradas	Hombre	Público	8	Dolly	
05:45	5	16	INT-D	PM frontal (desde la puerta). Raúl y Gabriel se sientan. Entrenador entra en cuadro y empieza a hablar: Dolly Side izquierda que lo sigue	Dogout	Entrenador, Raúl, Gabriel	Equipo amarillo	0	Dolly	
06:15	5	17a, 17b	INT-D	PM 3/4 de Raúl solo. Entrenador entra en cuadro y se sienta a su lado. Luego Raúl sale al campo y Entrenador se queda preocupado.	Dogout	Raúl, Entrenador		0	Trípode	
06:40	5	18	INT-D	Contraplano del Entrenador en PMC	Dogout	Entrenador	Raúl	0	Trípode	
07:00				Cena						

PLAN DE RODAJE LAS OREJAS DEL NIÑO RAÚL

DÍA 4

HORA COMIENZO: 07:00AM	EQUIPO TECNICO: 5:00AM	CASA	SEC: 2, 11, 12, 13, 21
TALENTO: 5:30AM	OTRO: Arte, Producción y Dirección 4:30AM	Camino y Campo	

INICIO DEL RODAJE 06:00AM

HORA	SEC	PLANO	EXT-INT	DESCRIPCION	DECORADO	PERSONAJES	FIGURANTES	EXTRAS	MAQUINARIA	NOTA
06:00	2	4	EXT-D	GPG de Raúl y su Padre caminando de frente, a lo lejos.	Camino	Raúl, Padre	Gallinas	0	Trípode	
06:20	19	79, 82	EXT-D	Plano entero de todos. El padre preocupado, Raúl a punto de explotar y hombre riendo exageradamente.	Camino	Raúl, Padre, Hombre	Gallinas	0	Trípode	
07:00	21	78	EXT-D	PM en dolly back de Raúl con referencia de Padre. Hombre entra en cuadro y hace morisquetas. Raúl se frena y Padre y Hombre siguen caminando. Se dan cuenta de que Raúl se quedó atrás y regresan. Raúl a punto de explotar.	Camino	Raúl, Padre, Hombre	Gallinas	0	Dolly	
07:40	2	5	EXT-D	PM con dolly back de Raúl y Padre caminando.	Camino	Raúl, Padre	Gallinas	0	Dolly	
09:00	2	6	EXT-D	Raúl camina desde PM hasta PP de su cara.	Camino	Raúl	Padre, Hombre	0	Trípode	
09:30	19	81	EXT-D	PMC del hombre riéndose a carcajadas	Camino	Hombre		0	Trípode	
10:00	19	83	EXT-D	PP de frente de la cara de Raúl a punto de explotar y, finalmente explota.	Camino	Raúl		0	Trípode	
11:30	19	84	EXT-D	PM de rodillas para debajo de Raúl. Gallinas caen en el piso	Camino	Raúl	Hombre, Padre	0	Trípode	
12:00					ALMUERZO					
01:30	11	51	EXT-D	Plano entero de perfil al cual Raúl entra en cuadro con bicicleta. Se frena, la tira al piso y corre.	Camino	Raúl		0	Trípode	

02:40	11	52	EXT-D	Plano entero de frente, de Raúl y Hombre. Raúl se sienta a su lado. Lo mira, pero hombre mira horizonte. Raúl le habla. Juguetea. Cámara se va a cielo.	Campo	Raúl, Hombre		0	Trípode	
03:40	12	54	EXT-D	PG de pradera. H y R juegan avioncito.	Campo	Raúl, Hombre		0	Trípode	
04:00	12	56	EXT-D	PG pradera. H y R hacen vueltas canela, paradas de mano.	Campo	Raúl, Hombre		0	Trípode	
04:25	12	55	EXT-D	Plano entero de ambos, sentados en la grama, riendo y comiendo mango	Campo	Raúl, Hombre		0	Trípode	
04:45	12	53	EXT-D	PM de espaldas 3/4. Hombre lo abraza por detrás para darle a un árbol con una china	Campo	Raúl, Hombre		0	Trípode	
05:30	13	57	EXT-D	Toma cenital en PM de Raúl y Hombre acostados en la grama. Contemplan el cielo y hombre comienza a bostezar.	Campo	Raúl, Hombre		0	Trípode	
06:00	13	58	EXT-D	PM de Raúl acostado en la grama con hombre (leve picado), de perfil. En PP está el hombre, el foco se va a Raúl, cuando se levanta y habla. Hombre se sienta.	Campo	Raúl, Hombre		0	Trípode	
06:30	13	59	EXT-D	PM 3/4 de frente. Hombre entra en cuadro cuando se sienta. Lo sigue Raúl, juego de foco en intervenciones.	Campo	Raúl, Hombre		0	Trípode	
07:00					CENA					

PLAN DE RODAJE LAS OREJAS DEL NIÑO RAÚL DÍA 5										
HORA COMIENZO: 01:00AM		EQUIPO TECNICO: 11:30AM			CASA <i>Polideportivo</i>			SEC: 6, 7		
TALENTO: 11:30AM		OTRO: Arte, Producción y Dirección 11:00AM								
					INICIO DEL RODAJE 01:00AM					
HORA	SEC	PLANO	EXT-INT	DESCRIPCION	DECORADO	PERSONAJES	FIGURANTES	EXTRAS	MAQUINARIA	NOTA
01:00	6	18	EXT-D	PP de la boca del arbitro con las manos enmarcándola	Polideportivo	Árbitro		0	Trípode	
01:30	6	23	EXT-D	PE del marcador 3/4 con fuga	Marcador		Jugadores	0	Trípode	Equipo amarillo (de Raúl) perdiendo 5 a 0
02:00	7	29	EXT-D	PP de la almohadilla de 2da base. Pie entra en cuadro y sale	Polideportivo	Bateador Azul 3	2da base amarillo	0	Trípode	
02:30	7	27	EXT-D	PM de Raúl distraído.	Polideportivo	Raúl	Jugadores	0	Trípode	
03:00	7	30ª, 30b	EXT-D	PM de Raúl de frente. Raúl distraído, se mide las orejas, levanta la mirada hacia las gradas, sube hombros y se ríe + Dolly IN hasta PMC	Polideportivo	Raúl		0	Dolly	
04:30	6	19ª, 19b	EXT-D	PP ladeado de cara de Raúl. Mira al hombre, al oír batazo voltea hacia juego	Polideportivo	Raúl		0	Trípode	
06:00	7	28	EXT-D	PP de espalda de los pies de Raúl con la pelota al lado	Polideportivo	Raúl		0	Trípode	

5. GUIÓN TÉCNICO

GUIÓN TÉCNICO			
SEC 1. INT. HABITACIÓN DE RAÚL. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
1	Raúl	PM de Raúl de espaldas a cámara con la cara frente al ventilador.	<u>Raúl:</u> llamando a tierra, llamando a tierra. Houston tenemos un problema.
2	Raúl	PP de perfil de la boca de Raúl acercándose al ventilador.	<u>Raúl:</u> E.T. pone home.
3	Raúl	PG de la ventana del cuarto de Raúl desde afuera.	<u>Raúl:</u> a, e, i, o, u, el burro sabe más que tú.
SEC 2. EXT. CAMINO. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
4	Raúl Padre	GPG de Raúl y su padre caminando de frente.	Padre y Raúl caminan con las gallinas y el gallo.
5	Raúl Padre	PM de Raúl y su padre caminando	Raúl se desespera.
6	Raúl Padre	PMC de Raúl con las gallinas debajo de los brazos.	Climax de Raúl.
SEC 3. INT. BAÑO. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
7	Raúl	PP de los pies de Raúl que se suben a un banquito.	
8a	Raúl	PM lateral de Raúl.	Raúl termina de lavarse la cara y la alza para verse en el espejo. Gira la cabeza de un lado a otro para verse las dos orejas. Trata de verse ambas orejas en el espejo.
9	Raúl	PMC de Raúl en reflejo en el espejo, de frente.	Raúl se contempla.
8b	Raúl	PM lateral de Raúl.	<u>Mamá:</u> (desde la cocina) ¡Raúl! ¡a cenar! Raúl se contempla.
9b	Raúl	PMC de Raúl en reflejo en el espejo, de frente.	<u>Mamá:</u> (desde la cocina) ¡Raúl! Haz caso que se enfría.
8c	Raúl	PM lateral de Raúl.	Raúl suspira, se baja del

			banquito y se va.
SEC 4. INT. COCINA. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
10	Madre	PP cenital del sartén sobre el que caen unas salchichas.	
11	Madre	PML de la madre cocinando las salchichas	Raúl entra en cuadro, la madre lo ve y señala un plato puesto sobre la mesa. <u>Madre:</u> ese es el tuyo. Raúl camina hacia la mesa. La madre se asoma a la ventana. <u>Madre:</u> ¡amor!, entra para que comas.
12	Raúl Madre Padre	PM de perfil de Raúl sentándose en la mesa, Madre fuera de foco.	Raúl entra, se sienta y apoya los codos sobre la mesa. El padre entra en la cocina.
13a	Raúl	Contraplano de Raúl en PM.	Raúl mantiene los codos sobre la mesa y la cabeza reposada sobre sus manos.
14a	Raúl Padre Madre	PG de la cocina.	La madre le sirve un plato de comida al padre. <u>Padre:</u> ¿qué pasa, hijo? ¿Por qué tienes esa cara?
13b	Raúl	Contraplano, PM de Raúl	<u>Raúl:</u> nada... lo de las orejas. La madre entra en cuadro y pone un vaso de jugo sobre la mesa. <u>Madre:</u> son del mismo tamaño, Raulito. Raúl se mide las orejas.
14b	Raúl Padre Madre	PG de la cocina.	<u>Madre:</u> Come... Raúl come. <u>Padre:</u> en vez de estar pensando en eso, más bien deberías pensar en cómo ayudarme con el gallinero. un par de manos más no vendrían nada mal. ¿Qué te

			parece si mañana me ayudas?
13c	Raúl	Contraplano, PM de Raúl	<u>Raúl:</u> mañana tengo béisbol.
14c	Raúl Padre Madre	PG de la cocina.	<u>Padre:</u> bueno, nada. Cuando llegues de la práctica ponemos manos a la obra.
SEC 5. EXT. BANCAS DEL POLIDEPORTIVO. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
15	Raúl Gabriel Entrenador Niños	Raúl y Gabriel en PE se estiran. Niños trotan frente a cámara. Paneo que sigue a los niños hasta el dogout.	<u>Gabriel:</u> y, ¿qué es eso que está haciendo tu papá detrás de tu casa? <u>Raúl:</u> un gallinero. <u>Gabriel:</u> y, ¿qué es eso que está haciendo tu papá detrás de tu casa? <u>Raúl:</u> un gallinero. <u>Gabriel:</u> ¿un gallinero? ¿para poner gallinas? <u>Raúl:</u> mjum Raúl y Gabriel comienzan a caminar hacia el dogout. <u>Gabriel:</u> y, ¿por qué? <u>Raúl:</u> Un señor le dijo a mi papá (...) mucho dinero. <u>Gabriel:</u> entonces yo también quiero hacer uno.
16	Raúl Gabriel Niños Entrenador	PM de frente. Raúl y Gabriel se sientan en el banco. Cuando el entrenador entra, comienza a llamar a los niños y comienza Dolly side hacia la izquierda que lo sigue.	Los niños están sentados en el dogout. El entrenador entra, recorre la banca. <u>Entrenador:</u> Pablo (...) ¡al campo! Los niños salen corriendo. Raúl queda sentado.
17a	Raúl Entrenador	PA de Entrenador con fuga de la banca. Entrenador	<u>Entrenador:</u> Vas a jugar, pero no me puedes hacer

		entra en cuadro y se sienta al lado de Raúl.	lo mismo de la última vez.
18	Raúl Entrenador	PMC contraplano Raúl	<u>Entrenador:</u> Este juego es muy importante (...) <u>Raúl:</u> Yo se lo juro, entrenador (...) <u>Entrenador:</u> Ajá. ¿Las manos dónde?
17b		PA de Entrenador con fuga de la banca. Entrenador entra en cuadro y se sienta al lado de Raúl.	<u>Raúl:</u> Las manos adelante. <u>Entrenador:</u> Más te vale. El entrenador le indica con la boca que vaya al campo. <u>Entrenador:</u> ¡Anda! Raúl le para y se va. Entrenador queda sentado en la banca, preocupado.
ESC 6. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA - MONTAJE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
18	Árbitro	PP del árbitro con manos enmarcando la boca.	Árbitro: ¡Playball!
19a	Raúl	PM de Raúl de frente.	Raúl se prepara. Ve hacia las gradas.
20	Hombre	PM del Hombre.	El hombre come cotufas desesperadamente y el guiñe el ojo a Raúl.
19b	Raúl	PM de Raúl de frente.	Raúl mira al hombre, pero escucha el primer batazo y voltea hacia el juego.
21	Niño 1	Plano entero de bateador.	El niño suelta el bate y corre de primera base a segunda.
22	Niño 2	Plano entero. Home en un tercio del lado izquierdo del cuadro.	El niño llega a home deslizándose por el suelo.
23	Marcador	Plano del marcador desde un lado, con fuga.	El equipo de Raúl va perdiendo.
ESC 7. EXT. POLIDEPORTIVO. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
24	Niño 2 Jugadores	Plano entero desde el plato. Bateador de espaldas.	Pitcher lanza pelota, bateador batea y sale corriendo.
25	Pitcher	PM del pitcher que sigue le rumbo de la pelota.	Pitcher ve el trayecto del batazo.

26	Entrenador	PM del Entrenador que sigue el rumbo de la pelota.	Entrenador ve el trayecto del batazo.
27	Raúl	PM de Raúl del cuello hacia abajo.	Raúl se quita el guante.
28	Entrenador	PM del entrenador	<u>Entrenador:</u> ¡Raúl! ¡Raúl!
29	Niño 1	PD de almohadilla de 2da base, pie entra en cuadro, la toca y sale.	
27	Raúl Jugadores	Pm de Raúl, de lado.	Raúl se mide las orejas.
28	Raúl	PP de los pies de Raúl con la pelota al lado. De espaldas a cámara.	La pelota cae y rebota a su lado.
29	Público	PG de las gradas, ladeado.	La gente pone caras de desaprobación y se lamenta.
30a	Raúl	PM Raúl de frente, dolly in.	Raúl mira la pelota a su lado y voltea la mirada hacia las gradas.
31	Hombre	PM de hombre riéndose.	
30b	Raúl	PM con Raúl. Dolly in hasta PMC.	Raúl sonríe
SEC 8. MONTAJE:			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
32	Raúl	PM de espaldas de Raúl	Raúl se mide las orejas mientras se ducha.
33	Raúl	PA ladeado de Raúl acostado en la cama	Raúl se mide las orejas antes de dormir.
34	Raúl	Plano entero de Raúl sentado en la poceta	Raúl se mide las orejas.
SEC 9. EXT. PATIO TRASERO. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
35	Raúl Padre Albañil 1 Albañil 2	PG del patio trasero (grúa) - La cámara ve primero los árboles que están detrás de la casa. Travel down para luego hacer dolly in hacia el sitio en que están los albañiles y el padre. La cámara hace paneo mientras hace travel side y queda en PM de Raúl.	Los albañiles y el padre de Raúl trabajan en el gallinero.
36	Albañil 1 Albañil 2	Twoshot PM de los albañiles.	Los albañiles trabajan en el gallinero.

37	Raúl	PP de la cara de Raúl.	Raúl voltea la mirada hacia el padre.
38	Padre	PA del padre.	El padre trabaja con unas maderas, levanta la mirada y ve a Raúl. Le hace una seña con la mano para que se acerque.
39	Albañil 1	PM de Albañil 1	Una vez que Raúl llega al sitio donde está su papá, los albañiles comienzan a murmurar.
40	Albañil 1	PMC cruzado del Albañil 2	<u>Albañil 1:</u> ¿Ese no es el chamito que la puso? <u>Albañil 2:</u> Todavía no entiendo cómo peló esa pelota. <u>Albañil 1:</u> Pa' mí que ese palao' tiene un problema, un cable mal conectado.
41	Raúl Padre Albañil 1 Albañil 2	TWO shot en PM. De los albañiles. Raúl y Padre se ven a medias atrás. Dolly back para verlos a los 4.	<u>Albañil 2:</u> Eso seguro porque la señora estaba muy jovencita cuando lo parió. <u>Albañil 1:</u> mjum.
SEC 10. COCINA/PATIO TRASERO. DÍA.			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
42		Plano de árbol con amanecer.	
43	Madre	PMC de la Madre en el patio trasero.	La madre entra en cuadro. <u>Madre:</u> ¡Qué bello! ¡Dios mío, qué emoción! ¡Cristóbal, Cristóbal! Ven ya. <u>Padre:</u> ¡voy!
44	Padre	Plano secuencia del padre. Follow cam de frente al padre hasta llegar a entrada de patio.	El padre, con la botella debajo del brazo, agarra varios vasos entre los dedos. Padre llega al patio.
45	Padre Raúl Albañil 1	Two shot de los albañiles. Padre entra en cuadro.	Los albañiles conversan hasta que son interrumpidos por la voz del padre.

	Albañil 2		<u>Padre:</u> ¡Ajá! Llegó la celebración. Agarre ahí. Poquito porque es bendito. El padre reparte los vasos y sirve el ron a los albañiles. La madre está apartada. <u>Padre:</u> por las gallinas de los huevos de oro, ¡salud! <u>Todos:</u> ¡salud! El padre volteo para buscar a la madre con la mirada.
46	Padre Madre	PM de Madre y Padre entra en cuadro.	El padre se acerca a la madre y cruza un brazo sobre su hombro. <u>Padre:</u> Este gallinero nos va a hacer ricos, mi amor. La madre sonríe y el padre la besa. El padre volteo hacia el lugar donde está Raúl (frente al gallinero) <u>Padre:</u> Aguántame aquí. El padre camina hacia el sitio donde está Raúl. La madre se va a la cocina.
47a	Raúl Padre	PM de Raúl. El padre entra en cuadro caminando hacia él (solo cintura del padre).	El padre llega y da unos golpecitos en la espalda de Raúl. <u>Padre:</u> ¿te gusta, Raulito? Raúl alza la mirada. <u>Raúl:</u> sí, papá. <u>Padre:</u> Pues tú serás el heredero de todo esto que ves, Raúl.
48a	Raúl Padre	PML de Raúl y Padre de espaldas con el gallinero de fondo.	<u>Padre:</u> Esta va a ser tu herencia.
49a	Padre	PMC en contrapicado de la cara del padre.	El padre sonríe.
50a	Raúl Padre	Contraplano PMC en picado de Raúl. Referencia de	Raúl lleva la mirada de su madre al frente,

		mano del padre.	nuevamente al gallinero.
48b	Gallinas	PML de Raúl y Padre de espaldas con el gallinero de fondo.	Raúl y el Padre contemplan el gallinero.
50b	Raúl Padre	Contraplano PMC en picado de Raúl. Referencia de mano del padre.	Raúl lleva la mirada del gallinero a su padre. Raúl: ¿puedo ir a jugar?
SEC 11. EXT. CAMPO. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
51	Raúl	Plano lateral al cual Raúl entra en cuadro en plano entero. Travel side. Cámara para cuando Raúl frena.	Raúl entra en cuadro montando bicicleta. Se frena y suelta la bicicleta en el suelo.
52	Raúl	Plano entero picado del hombre que mira a Raúl y lo invita a que se siente. Raúl entra en cuadro y se sienta a su lado.	El hombre toca mandolina, sentado con la espalda apoyada de un árbol. Al ver a Raúl lo invita a que se siente a su lado. Raúl se sienta al lado del hombre. Raúl mira mucho al hombre, pero éste ve al horizonte. Raúl: soy Raúl, ¿y tú? El hombre lo mira y voltea nuevamente hacia el horizonte. Raúl se mide las orejas. Mira al hombre buscando su mirada. Raúl: ¡ah, bueno! ¿Te comieron la lengua los ratones? El hombre asiente y se ríe. Raúl: ¡mentiroso! El hombre saca la lengua y ambos se ríen.
SEC 12. CAMPO. DÍA – MONTAJE:			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
53	Raúl Hombre	PMC ladeado y de espaldas	Raúl y el Hombre intentan darle a un árbol con una china. El hombre lo ayuda desde atrás, abrazándolo por la espalda.
54	Raúl	PG de pradera.	Raúl y el Hombre corren por

	Hombre		el campo con los brazos extendidos jugando al avión.
55	Raúl Hombre	Plano entero de ambos, sentados en la grama, ladeado.	El Hombre y Raúl comen mango.
56	Raúl Hombre	PG de pradera	Raúl y el Hombre hacen paradas de mano y estrellas en el pasto.
SEC 13. EXT. CAMPO. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
57	Raúl Hombre	Toma cenital en PM de Raúl y hombre acostados en la grama.	Ambos contemplan el cielo. Fastidia a Raúl con una rama.
58	Raúl Hombre	PM desde el piso (un poco picado), lateral, con referencia de cara del hombre primero en foco y luego el foco se va a Raúl que voltea la cara hacia el hombre.	Raúl mira al cielo, y voltea para dirigirse al hombre, aún acostado. <u>Raúl:</u> ¿estás cansado? El hombre asiente con la cabeza. <u>Raúl:</u> ¿dónde vives?
59	Raúl Hombre	PM frontal de Raúl y Hombre.	El hombre se levanta y se sienta con las rodillas pegadas al pecho. Medita por un momento, y niega con la cabeza. Raúl lo mira. El hombre sube los hombros. <u>Raúl:</u> ¿no tienes casa? El hombre niega con la cabeza. <u>Raúl:</u> ¿quieres venir a dormir a la mía? Ambos se miran.
SEC 14. HABITACIÓN DE RAÚL. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
60	Raúl Hombre	PM cenital de Raúl acostado en su cama y el hombre acostado a su lado, en el suelo.	Raúl está en su cama, mientras el hombre mira al techo sonriente, acostado en una cama improvisada al lado de Raúl, en el suelo. Raúl se mide las orejas y pasa a apagar la luz, para luego acomodarse en la cama.

			<u>Raúl:</u> Buenas noches.
SEC 15. HABITACIÓN DE RAÚL/PASILLO/BAÑO/ESCALERAS. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
61a	Raúl	PML de Raúl durmiendo de espaldas. Cámara gira 90 grados cuando Raúl se levanta.	Raúl se voltea despertándose, bosteza y se estira. Abre los ojos y se asoma al lugar donde dormía el hombre pero no está. Se asoma debajo de la cama.
62	Raúl	PP de la cara de Raúl asomándose debajo de la cama.	
61b	Raúl	PML de Raúl.	Raúl se yergue y echa una última mirada a la habitación. Se levanta con prisa.
SEC 16. COCINA. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
63a	Padre Madre Raúl	PMC de la madre comiendo en la mesa. Aparece Raúl en la puerta, fuera de foco y se para al ver al hombre.	Los padres de Raúl comen, actúan con normalidad.
64	Hombre	PM del hombre.	El hombre come desesperadamente, pero levanta la mirada para ver a Raúl y lo saluda eufóricamente.
63b	Raúl	PM de Raúl.	Raúl responde el saludo con la mano. <u>Madre:</u> ¡Buenos días, dormilón! La madre se levanta de la mesa.
65a	Padre Madre Raúl Hombre	PG desde la punta de la mesa. El padre en el medio, sentado en la otra punta.	Raúl procede a sentarse en la mesa, pero el padre lo detiene. <u>Padre:</u> Epa, jovencito, siéntese aquí que quiero hablar contigo. La madre pone un plato sobre la mesa, donde debe sentarse Raúl.

			<u>Padre:</u> Bueno, ya está terminado el gallinero. Ahora, lo único que falta son las gallinas (...)
66	Hombre	PMC del Hombre.	El Hombre observa la situación, mientras come.
67a	Raúl Padre	PMC de Raúl con referencia del brazo del padre.	
65b	Padre Madre Raúl Hombre	PG desde la punta de la mesa. El padre en el medio, sentado en la otra punta.	Padre continúa hablando, hombre come y Raúl mira al hombre.
67b	Raúl Padre	PMC de Raúl con referencia del brazo del padre.	El padre chasquea los dedos frente a la cara de Raúl. <u>Padre:</u> ¡Ey! ¿Tú como que todavía estás dormido? Raúl niega con la cabeza. <u>Padre:</u> Come, Raúl, que se enfría. Raúl voltea hacia el padre y luego hacia la silla donde está sentado el hombre pero pone cara de desconcierto.
68a		Plano de la silla del hombre vacía. Subjetiva de Raúl.	<u>Padre:</u> Bueno, voy a empezar con dos gallinas y un gallo (...)
67c	Raúl Padre	PM de Raúl con referencia del brazo del padre	Raúl aprieta los ojos, se los rasca y se los estruja.
68b		Plano de la silla del hombre vacía. Subjetiva de Raúl.	
67d	Raúl	PM de Raúl con referencia del brazo del padre	Raúl se estruja los ojos.
65c	Padre Madre Raúl Hombre	PG desde la punta de la mesa. El padre en el medio, sentado en la otra punta.	<u>Padre:</u> come que nos vamos en quince minutos. Raúl voltea a ver al hombre, se sonríen.
SEC 17. EXT. ENTRADA DE LA GRANJA. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
69	Padre	Plano del cartel de la granja y la campana. Entra en cuadro la mano del padre que la toca.	
70	Raúl	Plano medio de Raúl y el	Raúl y su Padre esperan a

	Padre Hombre	Padre, de lado. Cuando el padre comienza a caminar, cámara lo sigue. Paneo hacia el hombre.	que les abran la puerta. Llega el hombre y la abre. Padre: ¡Buenos días! Venimos a comprar un par de gallinas y un gallo. Padre entra. Raúl se queda parado en la puerta. Raúl saluda con la mano. Padre: ¡Anda, Raúl! Muévete. El hombre le sonríe y le guiña el ojo a Raúl y este comienza a caminar. Acelera el paso para alcanzar a su padre y constantemente para ver al hombre.
SEC 18. INT. GRANJA. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
71	Raúl Padre Granjero	Dolly side en PA que sigue al Padre y al granjero. Cámara para cuando ellos paran. Raúl entra en cuadro. Granjero lo mira. Cámara panea hacia Raúl. Este voltea hacia otro lado.	Raúl alcanza a su padre y a granjero que hablan. Padre: Muévete, hijo. Grajero: ¿Qué tal? Cuénteme cómo puedo ayudarlo. Padre: Voy a inaugurar un gallinero y quisiera llevarme las mejores gallinas que tenga. ¿tiene leghorn? Grajero: Mire, leghorn no tengo pero tengo Isa Brown que son bien ponedoras. El encargado mira hacia Raúl, que se mide las orejas.
72	Raúl	PMC de Raúl que se mide las orejas, al terminar voltea hacia una esquina.	Padre: Me va a dar dos y un gallo pisador. Raúl se sorprende.
73	Hombre	PE en una esquina del galpón.	El hombre está sentado sobre unos costales, sonriendo y haciéndole morisquetas a Raúl.
74a	Raúl	PML de Raúl	Padre: ¿estas son?

	Padre Granjero		Raúl recibe dos gallinas. Padre: ¡Raúl! Coge esas gallinas. Ponte una debajo de cada brazo.
75a	Raúl Padre Granjero	Plano entero de todos	Raúl: Son lindas, papá. Padre: ¿Qué nombre les vas a poner? El encargado se va.
74b	Raúl Padre Granjero	PML de Raúl	Raúl nervioso sostiene las gallinas.
75b	Raúl Padre Granjero	Plano entero de todos	Encargado regresa con gallo. Granjero: y este es el gallo. El padre sonríe y se mueve inquieto. Padre: ¡qué gallo bonito, vale! El padre reacciona, saca dinero del bolsillo y se lo entrega al granjero, que le da el gallo. El padre recibe al gallo.
76	Raúl Padre	PM de Raúl y Padre con las gallinas, de frente. Cámara lo sigue caminando hacia afuera del portón (Dolly back).	Padre: ¡Esos cachetotes! Raúl y el padre caminan hacia el portón de salida de la granja. Padre se adelanta. Raúl voltea y se da cuenta de que quien está parado atrás es el hombre.
SEC 19. EXT. CAMINO. DÍA			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO / ACCIÓN
77	Raúl Padre	GPG de Raúl y su padre caminando de frente.	Padre y Raúl caminan con las gallinas y el gallo.
78		Followcam en PM de cara de Raúl con referencia de brazos de padre. Dolly back.	Raúl comienza a desesperarse, sudar, respirar rápido. Voltea la mirada hacia algo que llama su atención.
79	Raúl Hombre Padre	PE de todos.	Hombre entra en cuadro y lo sabotea. El Padre y el Hombre siguen caminando.

			Raúl queda solo. Padre y Hombre se devuelven a buscar a Raúl. El padre de Raúl se da cuenta de que Raúl no está bien. Se voltea y se devuelve para buscarlo. Padre: ¿estás bien?
80	Raúl	PM de Raúl	Raúl mira a su padre con cara de dolor. Voltea para ver al hombre que se ríe a carcajadas.
81	Hombre	PMC del hombre	Hombre se ríe exageradamente.
82	Raúl Padre Hombre	Plano entero de todos.	El hombre se ríe exageradamente. Hombre: Pero, ¡suelta las benditas gallinas y mídete las orejas!
83	Raúl	PP de frente de la cara de Raúl.	Raúl está a punto de explotar.
84	Raúl Hombre Padre	PM de rodillas hacia abajo	Caen las gallinas al suelo.

6. FICHAS ARTÍSTICA Y TÉCNICA

6.1 *Ficha artística:*

Raúl: Héctor Mercado

Padre: Alejandro Palacios

Madre: Adriana Calzadilla

Hombre: Rafael Carrillo

Albañil 1: Abelardo Naranjo

Albañil 2: Abel García

Gabriel: José De Miguel

Entrenador: Adolfo Nitolli

Granjero: Frank Wiese

16.2 *Ficha Técnica:*

Nombre: Las orejas del niño Raúl

Duración: 15 min

Género: Comedia

Formato: Video HD

Idioma: Español

Fecha de producción: Marzo de 2013

Especificaciones técnicas: Grabado con cámara Canon 5D Mark III y óptica Carl Zeiss.

Guión: Andrea García Márquez y Adrián Pierral

Dirección: Andrea García Márquez

Co-dirección: Adrián Pierral

Producción: Astrid Pérez

Dirección de Fotografía: Adrián Pierral
Dirección de Arte: Patricia Carmona
Producción de Arte: Andrea Bello
Dirección de Casting: Guillermo Londoño
Sonido: Luis Ovalles
Diseño de Sonido: Adrián Pierral
Mezcla de Sonido: Luis Ovalles y Daniel Medina
Edición y Postproducción: Adrián Pierral
Script: Leny Ávila
Gaffer: Franklin Campos y Jesús Herrera
Asistente de Gaffer: Humberto Ruiz y Cariaco Díaz
Maquinista: Ángel Melo
Asistente de Máquina: Darwin Melo y Jorge Andrade
Asistente de Cámara: Ricardo Naranjo y Andrés Prypchan
Asistente de Sonido: Gabriel Alacqua, Víctor Hernández y Daniel Medina
Asistente de Producción: Desireé Lainette, Gabriel Palacios, Mario Arace y Ronald Parra
Fotofija: Ronald Parra
Transporte: Adrián Villasana
Catering: Marlene Márquez y José Luis García
Mantenimiento: Ada Cujía y Delsy Rodríguez

7. PRESUPUESTO

NOMBRE DEL PROYECTO	LAS OREJAS DEL NIÑO RAÚL
DIRECTOR	ANDREA GARCÍA MÁRQUEZ
DÍAS DE RODAJE	5
DURACIÓN	15 MIN

1. COSTOS DE GUIÓN	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
1.1. DERECHOS DE AUTOR	N/A	N/A	
1.2 ADAPTACIÓN LITERARIA	N/A	N/A	
1.3 ADAPTACIÓN GUIÓN	N/A	N/A	
1.4 GUIÓN LITERARIO	N/A	N/A	
1.5 GUIÓN TÉCNICO	N/A	N/A	
1.6 TRADUCCIONES	N/A	N/A	
1.7 COPIAS	N/A	N/A	
1.8 REGISTRO	N/A	N/A	
1.9 FOTOCOPIAS	N/A	1	600
1.10 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			600

2. EQUIPO DE REALIZACIÓN	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
2.1. DIRECTOR	N/A	N/A	
2.2 1ER ASISTENTE DE DIRECCIÓN	N/A	N/A	
2.3 2DO ASISTENTE DE DIRECCIÓN	N/A	N/A	

2.4 PRODUCTOR	N/A	N/A	
2.5 1ER ASISTENTE DE PRODUCCIÓN	N/A	N/A	
2.6 2DO ASISTENTE DE PRODUCCIÓN	N/A	N/A	
2.7 DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	N/A	N/A	
2.8 DIRECTOR DE ARTE	5.000	4	20.000
2.9 DIRECTOR DE CASTING	N/A	N/A	
2.10 SCRIPT	N/A	N/A	
2.11 OPERADOR DE CÁMARA 1	N/A	N/A	
2.12 OPERADOR DE CÁMARA 2	N/A	N/A	
2.13 ASISTENTE DE CÁMARA 1	1.000	4	4.000
2.14 ASISTENTE DE CÁMARA 2	900	4	3.600
2.15 ELECTRICISTA	1.000	4	4.000
2.16 ELECTRICISTA 2	1.000	4	4.000
2.17 JEFE DE MÁQUINA	1.000	4	4.000
2.18 VIDEO ASSIST	N/A	N/A	
2.20 SONIDISTA	3.000	4	12.000
2.21 ASISTENTE DE SONIDO	1.000	4	4.000
2.22 FOTO FIJA	N/A	N/A	
2.23 DISEÑADOR DE VESTUARIO	N/A	N/A	
2.24 VESTUARISTA	2.000	4	8.000
2.25 ASISTENTE DE VESTUARIO	N/A	N/A	
2.26 MAQUILLADOR	2.000	4	8.000
2.27 ASISTENTE DE MAQUILLAJE	N/A	N/A	
2.28 ENTRENADOR DE ANIMALES	N/A	N/A	
2.29 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			71.600

3. COSTOS PRODUCCIÓN EJECUTIVA	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
3.1. PRODUCTOR EJECUTIVO	N/A	N/A	
3.2 GERENTE DE PRODUCCIÓN	N/A	N/A	
3.3 ASISTENTE DE PROD EJECUTIVA 1	N/A	N/A	
3.4 ASISTENTE DE PROD EJECUTIVA 2	N/A	N/A	
3.5 CONTADOR	N/A	N/A	
3.6 SECRETARIA	N/A	N/A	
3.7 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			0

3. COSTOS PRODUCCIÓN EJECUTIVA	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
3.1. PRODUCTOR EJECUTIVO	N/A	N/A	
3.2 GERENTE DE PRODUCCIÓN	N/A	N/A	
3.3 ASISTENTE DE PROD EJECUTIVA 1	N/A	N/A	
3.4 ASISTENTE DE PROD EJECUTIVA 2	N/A	N/A	
3.5 CONTADOR	N/A	N/A	
3.6 SECRETARIA	N/A	N/A	
3.7 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			0

4. COSTOS DE PRODUCCIÓN	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
4.1. COMPRA DE PELÍCULA 35MM	N/A	N/A	
4.2 COMPRA DE PELÍCULA 16MM	N/A	N/A	
4.3 CASSETTES DV	N/A	N/A	
4.4 OTROS CASSETTES	N/A	N/A	
4.5 FOTOGRAFÍAS	N/A	N/A	
4.6 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			0

5. EQUIPO TÉCNICO	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
5.1. CÁMARA 35MM	N/A	N/A	
5.2 CÁMARA 16MM	N/A	N/A	
5.3 CÁMARA DV	N/A	N/A	
5.4 CÁMARA EN OTRO FORMATO	N/A	N/A	
5.5 ÓPTICA ADICIONAL DEL CINE	N/A	N/A	
5.6 ÓPTICA ADICIONAL DE VIDEO	N/A	N/A	
5.7 LUCES Y GRIP	N/A	N/A	
5.8 GELATINAS Y FILTROS	2.000	N/A	2.000
5.9 PLANTA ELÉCTRICA	1.000	4	4.000
5.10 DOLLY – GRÚA	1.500	4	6.000
5.11 STEADY CAM	800	4	3.200
5.12 MONTURAS ESPECIALES	1.000	2	2.000
5.13 VIDEO ASSIST	N/A	N/A	

5.14 WALKIES TALKIES	N/A	N/A	
5.15 ACCESORIOS DE SONIDO	N/A	N/A	
5.16 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			17.000

6. LOCACIONES Y ESCENOGRAFÍA	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
6.1. BÚSQUEDA DE LOCACIONES	N/A	N/A	
6.2 ALQUILER DE LOCACIONES	8.000	N/A	8.000
6.3 ALQUILER DE ESTUDIO	N/A	N/A	
6.4 DISEÑO ESCENOGRÁFICO	N/A	N/A	
6.5 ASISTENTE DE ESCENOGRAFÍA	1.000	4	4.000
6.6 PERMISOS	3.500	1	3.500
6.7 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			15.000

7. UTILERÍA Y VESTUARIO	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
7.1. UTILERÍA COMPRADA	2.000	1	2.000
7.2 UTILERÍA ALQUILADA	10.000	1	10.000
7.3 VESTUARIO	10.000	1	10.000
7.4 EFECTOS ESPECIALES	N/A	N/A	

7.5 VEHÍCULOS	N/A	N/A	
7.6 OTROS	2.000	1	2.000
TOTAL			24.000

8. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
8.1. TRANSPORTE PREPRODUCCIÓN	N/A	N/A	
8.2 TRANSPORTE RODAJE	1.000	4	4.000
8.3 HOTEL Y VIÁTICOS	3.000	4	12.000
8.4 PASAJES AÉREOS	N/A	N/A	
8.5 TASAS ADUANALES	1.000	4	4.000
8.6 ESTADÍA X DÍAS	3.500	1	3.500
8.7 ALIMENTACIÓN Y RODAJE	6.000	4	24.000
8.8 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			47.500

9. REPARTO Y MAQUILLAJE	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
9.1. PRINCIPALES	N/A	N/A	
9.2 SECUNDARIOS	N/A	N/A	
9.3 EXTRAS	N/A	N/A	
9.4 MAQUILLAJE	3.000	4	12.000
9.5 ANIMALES	2.000	1	2.000
9.6 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			14.000

10. POST-PRODUCCIÓN	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
10.1. REVELADO 35MM	N/A	N/A	
10.2 REVELADO 16MM	N/A	N/A	
10.3 TELECINE	N/A	N/A	
10.4 MASTER	N/A	N/A	
10.5 PRIMERA COPIA	N/A	N/A	
10.6 COPIAS ADICIONALES	N/A	N/A	
10.7 EDICIÓN OFF LINE	N/A	N/A	
10.8 EDICIÓN ON LINE	N/A	N/A	
10.9 ANIMACIÓN	10.000	1	10.000
10.10 SONIDO DOBLY STEREO	N/A	N/A	
10.11 COPIA A VIDEO	N/A	N/A	
10.12 OTROS	12.000	1	12.000
TOTAL			22.000

11. POST-PRODUCCIÓN	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
11.1. ADAPTACIÓN	N/A	N/A	
11.2 ESTUDIO DE GRABACIÓN	N/A	N/A	
11.3 DERECHOS MUSICALES	N/A	N/A	
11.4 MUSICALIZACIÓN	20.000	1	20.000
11.5 LOCUTORES	N/A	N/A	
11.6 MÚSICA CON DERECHOS	N/A	N/A	
11.7 OTROS	N/A	N/A	

TOTAL	20.000

12. SEGUROS E IMPREVISTOS	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
12.1. SEGUROS EQUIPOS	N/A	N/A	
12.2 SEGUROS PERSONAL	N/A	N/A	
12.3 SEGURO ENVÍO PELÍCULA	N/A	N/A	
12.4 IMPREVISTOS	4.000	1	4.000
12.5 OTROS	2.000	1	2.000
TOTAL			6.000

13. VARIOS	MONTO	CANTIDAD	TOTAL BS.F
13.1. TELÉFONO Y FAX	3.000	1	3.000
13.2 CORREO	N/A	N/A	
13.3 SHOOTING	N/A	N/A	
13.4 JEFE DE PRENSA	N/A	N/A	
13.5 GASTOS DE OFICINA	2.000	1	2.000
13.6 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL			5.000

RESUMEN DE PRESUPUESTO	TOTAL
1. COSTOS DE GUIÓN	600
2. EQUIPO DE REALIZACIÓN	12.000
3. COSTOS PRODUCCIÓN EJECUTIVA	0
4. COSTOS DE PRODUCCIÓN	0
5. EQUIPO TÉCNICO	17.000
6. LOCACIONES Y ESCENOGRAFÍA	15.000
7. UTILERÍA Y VESTUARIO	24.000
8. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN	47.500
9. REPARTO Y MAQUILLAJE	14.000
10. POST-PRODUCCIÓN	22.000
11. POST-PRODUCCIÓN	20.000
12. SEGUROS E IMPREVISTOS	6.000
13. VARIOS	5.000
TOTAL GENRAL	183.100

I. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La adaptación de una pieza literaria a guión cinematográfico no es tarea fácil. No se trata solo de crear diálogos para recrear situaciones del primero en el segundo, sino que se trata de un proceso de edición de tramas y subtramas importante.

El criterio para saber qué descartar y qué incluir depende de la visión personal de cada autor, sin embargo, deben ser escogidos aquellos elementos que nutran el desarrollo de la historia y que entrelacen el argumento en torno a los personajes. La tarea se hace más compleja tratándose de un cortometraje puesto que, por cuestiones de tiempo, es mucho lo que hay que dejar por fuera si se trata de una obra literaria larga, como lo es una novela.

Sin embargo, en el presente trabajo se utilizó un cuento corto para ser llevado a cortometraje, lo cual facilitó el proceso de adaptación de un medio a otro, puesto que ambos son análogos en duración. La mayor dificultad se presentó al introducir elementos ajenos al cuento original, como lo fueron los elementos de Realismo Mágico Latinoamericano empleados en la pieza. En este sentido, la adición de elementos inexistentes debe ser pertinente y debe generar concordancia y coherencia con lo que se viene relatando. No hay cabida para argumentos fuera de lugar o que no aporten nada nuevo a la trama, en primer lugar por las restricciones de tiempo y en segundo lugar porque la adaptación no tendría sentido.

En la producción de la pieza audiovisual, contar con personas dispuestas y capaces facilita el trabajo de director y le trae numerosos beneficios al producto final. Por esta razón, al momento de formar un equipo, deben revisarse muy bien las habilidades y destrezas de cada una de las personas que lo conformarán de modo que puedan engranarse y formar una gran máquina que trabaje a toda marcha.

En este sentido, *Las orejas del niño Raúl* contó con un destacado casting y un gran equipo de realización, que lograron sacar adelante el proyecto a pesar de las dificultades que se presentaron durante los días de rodaje.

Al ser esta la primera vez que la tesista, conjuntamente con el co-director, lleva a cabo un proyecto audiovisual de esta magnitud, hubo errores que si bien no fueron graves, son importantes de destacar puesto que son perfectamente corregibles y es por ello que se desarrollarán a continuación.

En primer lugar, tener un guión largo, con situaciones que se desarrollan en locaciones diversas aumenta el tiempo de rodaje y por ende, el presupuesto. Es recomendable, entonces, simplificar las historias cuando no se cuenta con el presupuesto pertinente o, en su defecto, buscar locaciones que puedan ambientarse para varias escenas sin necesidad de moverse del lugar.

Otro aspecto destacable es la variabilidad a la que se está sujeto cuando se trabaja en locaciones en exteriores. Es más probable que se presenten imprevistos en este tipo de locaciones y que tengan suficiente peso como para retrasar la grabación por minutos o incluso por horas. Factores como el clima o los sonidos o ruidos que pueda haber en el ambiente, muchas veces imposibilitan el flujo del rodaje. En este sentido, es importante visitar las locaciones en varias oportunidades, a distintas horas del día y en distintos días de la semana para analizar cómo se comporta la atmósfera del sitio.

Tener un soporte escrito, como lo es el plan de rodaje y el guión técnico al momento del rodaje es imprescindible. Estas dos herramientas son la guía necesaria para llevar el cortometraje y finalizarlo sin que ningún plano quede por fuera. La ayuda de una persona en el cargo de Script es de suma importancia para este control, puesto que lleva cuenta de lo que se ha hecho y lo que no, además de estar atento al *raccord*.

Por último, trabajar con un equipo grande requiere no solo de experiencia, sino también de madurez. La capacidad para manejar situaciones de estrés y la capacidad de trabajar bajo presión, a sabiendas de que las acciones de una

persona influyen directamente en el trabajo de otra, son requeridas sin excepción. Además de esto, una buena capacidad de comunicación y el establecimiento de canales cómodos y claros hacen la mitad del trabajo: un equipo que se entiende siempre trabajará bien.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Libros

Bordwell, R. y Thompson, K. (1995) El arte cinematográfico, una introducción. Buenos Aires. Ediciones Paidós Ibérica.

Castagnino, R. (1967). El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral. (5). Buenos Aires. Editorial Nova.

Cela C., Camilo. (2000) Cela, mi padre. (1) Madrid, España. Temas de hoy.

Cela, C. (1983) *Mazurca para dos muertos*. (3). Barcelona, España. Seix Barral – Biblioteca Breve.

Cela T. , Camilo. (1996) Obra completa. (1) España. Ediciones Destino.

Cela T., Camilo. (1994) La dama pájara. (1) Madrid, España. Calpe.

Cooper, P. y Dancynger, K. (1998) El guión del cortometraje. Madrid. Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Delibes, Miguel. (2004) Muerte y resurrección de la novela. (1) Madrid, España. Ediciones Destino.

Espinosa, L y Montini, R. (2007). Había una vez... Cómo escribir un guión. (1). Buenos Aires. Paidós.

Friedman, N. (1958) *¿Qué hace breve un cuento breve?* (1). Londres, Inglaterra.

Gerard, Fabien. (1985) André Delvaux ou les visages de l'imaginaire. (1) Bruselas. Editions de l'Université de Bruxelles.

Jiménez, G. (1996) *Ficción Mínima*. (40). Caracas, Venezuela. Colección Delta N° 40, Fundarte.

Lacassin, Franus. Louis Feuvillade. (1) París, Francia. Seghers.

Lenne, Gerárd. (1974) El cine fantástico y sus mitologías. Barcelona, España. Anagrama.

Menton, Seymour. (1998) Historia verdadera del realismo mágico. México. Fondo de cultura económica.

Onieva, J. (1992) *Introducción a los géneros literarios*. (1). Madrid, España. Playor.

Palacios, M. (2002). Prólogo. Copa Airlines y Delta Airlines. *Cuentos para volar*. Caracas, Venezuela. Fanarte.

Pardo, E. (1963) *Cuentos de amor*. (4) Madrid, España. Aguilar.

Peña-Ardid, C. (1999). Literatura y cine. (1) España, Madrid. Cátedra, C.A.

- Piña, G. (2009) *El cuento: anatomía de un género literario*. (2) España, Hispania.
- Sánchez, José. (2000) *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. (1) Barcelona, España. Paidós Comunicación.
- Segger, Linda (1993) *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. (2) Buenos Aires. Ediciones Rialp.
- Sotelo, Adolfo. (2005) *Camilo José Cela, perfiles de un escritor*. (2) Barcelona, España. Universidad de Barcelona.
- Torodov, Tzuetán. (1994) *Introducción a la literatura fantástica*. (1) México. Ediciones Coyoacán.
- Vanoye, F. (1996) *Guiones y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos del cine*. (1). España. Paidós.
- Vax, Louis. (1965) *El arte y la literatura fantástica*. (1). Buenos Aires, Argentina. Editorial Universitaria Buenos Aires.
- Wolf, S. (2004) *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. (2). Buenos Aires. Paidós Comunicación.
- Wolf, S. (1992) *Cine argentino, la otra historia*. (1). Buenos Aires. Ediciones Letra Buena.

Páginas web

- Baquero, M. (s.f.) *El cuento español del siglo XIX*. Consultado el 12 de mayo de 2012.
www.suagm.edu/umet/biblioteca/Reserva_Profesores/ramon_almodovar_esp_213/el_cuento_como_genero_literario/Alm_R_Esp-213_cuento_genero.pdf
- Jiménez, J. (s.f.) *La estética de la brevedad*. Consultado el 17 de mayo de 2012.
http://www.jimenezlozano.com/v_portal/informacion/informacionver.asp?cod=118&te=25&idage=118&vap=0&pag=2&codrel=
- Villán, J. (2002) *Palabra de Nobel*. Consultado el 01 de mayo de 2012. Diario El Mundo. Biografía.
<http://www.elmundo.es/especiales/2002/01/cultura/cela/biografia.html>.

Otras fuentes

Cortázar, J. (1970) Algunos aspectos del cuento. *Revista Casa de las Américas*.
(N° 15-16)