



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Proyectos de investigación sobre cine y cultura.

Desarrollo de una estética local para la realización del cortometraje en animación stop-motion *Alcance de auditoría.*

Previo a la obtención del Título de:

Licenciada en Cine

Autora:

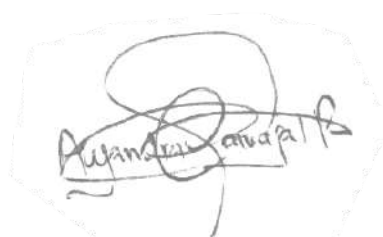
Alejandra Carvajal Reyes

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Jenniffer Alejandra Carvajal Reyes, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Nombre del Tutor

Agustín Garcells

Pedro Cagigal

Miembro del tribunal de defensa

Ana Rivadeneira

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Durante este ir y venir que significa la escritura de una tesis, han convivido en mi pensamiento todas las personas a las que de alguna manera debo agradecer por aportar en este proceso de maneras diversas y significativas. Empezaré en cuenta regresiva agradeciendo a mis profesores de la Universidad de las Artes, Andrés Dávila, Olga López, Ana Rivadeneira, y a mi tutor Agustín Garcells, quienes me ayudaron a evolucionar como persona y artista de formas que jamás olvidaré. A Karen Vítores, Suelin Noriega, Emilia Vega, Daniel Jáuregui y Carlos Saltos por su amistad genuina que vuelve todo mucho más sencillo. A mi familia, a mis abuelos, tíos y primos. A mis hermanos, Franklin Carvajal y Anabella Mallet, por quienes busco siempre las maneras. A Alexander Orozco con quien comparto la vida, los sueños y este amor a nuestro arte. A Fernanda Reyes, mi madre por jamás rendirse con nosotros. Y a Franklin Carvajal, mi padre, con quien recorriamos imparables las calles del centro de Guayaquil; la memoria no me alcanza, pero recuerdo los sabores, la abundancia, y el vigor de este lugar ¿Él sabía cuánto me hacía querer esta ciudad?

Dedicatoria:

A Fernanda, Linda, Josefa y Nachi,
por enseñarme el mundo con
historias, por darme esta memoria y
esta sensibilidad que me hace
escribir siempre sobre el pasado, a
merced de los que se fueron.

“¿Adónde van las chispas? ¿Y el fuego cuando se apaga, igual que la música, que nadie sabe a dónde va cuando termina? Cuántas ideas se me ocurren al estar aquí, abuela. Pero desaparecen como las chispas. ¿Cómo detenerlas, abuela? ¿Se puede? Cómo me gusta recordar más que vivir; al fin y al cabo, ¿cuál es la diferencia?”

Resumen

El abordaje de esta tesis, parte del interés de llevar a cabo la realización del cortometraje en animación stop-motion *Alcance de auditoría*. Este relato toma como escenario el Guayaquil de los años 70, y narra la historia de Alonso, un joven auditor que decide escribir una carta de despedida a su esposa porque lo ha abandonado. Sin embargo, en vista de las limitaciones que tiene para expresar sus sentimientos, escribe una misiva con la forma de un informe de auditoría. A lo largo de las siguientes páginas, se evidencia el proceso de investigación para realizar la ambientación y conceptualización estética de la historia. Primeramente, se analizan los elementos poéticos claves para entender el género y el tono de la historia: el absurdo *kafkiano* y la epístola romántica. Luego se realiza un acercamiento al contexto político, social y cultural a través de la investigación bibliográfica, fotográfica y testimonial. Finalmente, se sintetizan estos hallazgos en una propuesta artística que permita dilucidar el universo cinematográfico de la obra. Estas ideas constituyen la guía para la posterior elaboración de las propuestas creativas de los diferentes departamentos involucrados en la producción.

Palabras Clave: Guayaquil, años 70, absurdo, romance, stop-motion.

Abstract

The approach of this thesis is based on the interest to carry out the realization of the short film in stop-motion animation *Alcance de auditoría*. This story is set in Guayaquil in the 70's, and tells the story of Alonso, a young auditor who decides to write a farewell letter to his wife because she has left him. However, in view of the limitations he has to express his feelings, he writes a missive in the form of an audit report. Throughout the following pages, the research process for the setting and aesthetic conceptualization of the story is evidenced. First, the key poetic elements to understand the genre and tone of the story are analyzed: the Kafkaesque absurd and the romantic epistle. Then, an approach to the political, social and cultural context is made through bibliographic, photographic and testimonial research. Finally, these findings are synthesized in an artistic proposal that allows us to elucidate the cinematographic universe of the work. These ideas constitute the guide for the subsequent elaboration of the creative proposals of the different departments involved in the production.

Keywords: Guayaquil, 70's, absurd, romance, stop-motion.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	12
1. ANÁLISIS DE ANTECEDENTES Y REFERENTES.....	17
1.1. La epístola romántica	17
1.2. El absurdo <i>kafkiano</i> en Latinoamérica	21
1.3. Romance y absurdo en el cine de animación stop-motion	25
2. LA DÉCADA DE LOS 70 EN GUAYAQUIL.....	32
2.1. Análisis del contexto político, social y cultural.....	32
2.2. Testimonio vivo.	40
2.3. Estética visual de la época.	52
3. PROPUESTA DE DIRECCIÓN.....	59
3.1. Propuesta artística.....	59
3.2. Perfil de los personajes.....	61
3.2.1. Alonso Terán	61
3.2.2. Lucía Vélez	62
3.3. Estilos de actuación en la animación.....	63
3.4. Dirección de arte	66
3.4.1. Escenografía.....	66
3.4.2. Utilería.....	75
3.4.3. Vestuario y peinado.....	78
3.4.4. Paletas de color.....	82
3.5. Dirección de fotografía.....	83
3.6. Universo sonoro.....	97
3.7. Música.....	99
4. CONCLUSIONES.....	101
5. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	105
ANEXOS.....	107

ÍNDICE DE IMÁGENES

(FIG. 1.1) FOTOGRAMA DEL CORTOMETRAJE NEGATIVE SPACE.	27
(FIG. 1.2) FOTOGRAMA DEL CORTOMETRAJE NEGATIVE SPACE.	27
(Fig. 1.3) Fotograma del cortometraje Negative Space	28
(Fig. 1.4) Fotograma del cortometraje When the day breaks. (1999) Amanda Forbis y Wendy Tilby.	29
(Fig. 1.5) Fotograma del cortometraje When the day breaks. (1999) Amanda Forbis y Wendy Tilby.	30
(Fig. 2.1) Fotografía de los restos del incendio de 1896.	33
(Fig. 2.2) Fotografía del archivo histórico de la Revista Vistazo. Proyecto inmobiliario La Alborada.	36
(Fig. 2.3) Fotografía del archivo histórico de la Revista Vistazo (1973). Proyecto inmobiliario Condominios del IESS.	36
(Fig. 2.4) Fotografía del Presidente Guillermo Rodríguez Lara con el primer vehículo diseñado y fabricado en Ecuador por la planta Aymesa. Autoría de Francisco Pacheco, restaurada por Chulla Historia.	37
(Fig. 2.5) Vestimenta tradicional de la época. Capta un grupo de Jóvenes que visten camisas con diseño del alemán Peter Musfeldt.	38
(Fig. 2.6) Publicidad de la época de la marca de ropa Tricotosa.	39
(Fig. 2.7) Fotografía de Ricardo Bohorquez de la calle Boyacá.	41
(Fig. 2.8) Mapa trazado durante la entrevista	42
(Fig 2.9) Fotografía de un afiche publicitario publicado en la revista Vistazo en 1973.	52
(Fig 2.1.1) Fotografía de la Av. de Octubre en el año 1979.	53
(Fig 2.1.2) Logotipos de la serie Galápagos de Peter Mussfeldt.	54
(Fig 2.1.3) Exposición de la obra de Araceli Gilbert. De izquierda a derecha, su pintura titulada Diagonal #2 (1976) y al otro lado, Diagonal # 3 (1979).	55
(Fig 2.1.4) Fotografía de Hernán Zúñiga junto a su obra Homenaje a Rosita Paredes de 1975.	57
(Fig. 3.1) Fotografía de referencia para la construcción del personaje Alonso.	60
(Fig. 3.2) Fotografía de referencia para la construcción del personaje Alonso.	61
(Fig. 3.3 y 3.4) Fotografías de referencia para la construcción del personaje Lucía.	61
(Fig. 3.5) Fotografía de la película Monsters, Inc. (2001) Pete Docter.	62

(Fig. 3.6) Fotografía de la película Isla de Perros (2018) de Wes Anderson.	63
(Fig. 3.7) Fragmento de animatic de Affairs of the Art de Joanna Quinn and Les Mills Beryl Productions	64
(Fig. 3.8) Fragmento de animatic de Affairs of the Art de Joanna Quinn and Les Mills Beryl Productions.	64
(Fig. 3.9) Fotografía de la calle Boyacá entre 9 de octubre y Vélez. Autoría de Ricardo Bohorquez.	65
(Fig. 3.1.1) Fotografía de casa en la calle Lorenzo de Garaicoa y Quisquis.	66
(Fig. 3.1.2) Fotografía de casa en la calle Lorenzo de Garaicoa y Quisquis.	67
(Fig. 3.1.3) Fotografía de buses de la época.	67
(Fig. 3.1.4) Fotografía de bus de la época.	68
(Fig. 3.1.5) Fotografía de Guayaquil de la época.	69
(Fig. 3.1.6) Fotografía de Guayaquil de la época.	69
(Fig. 3.1.7) Fotografías del vehículo Andino	70
(Fig. 3.1.8) Fotografías del vehículo Andino	71
(Fig. 3.1.9) Fotograma de El proceso (1962) de Orson Welles.	71
(Fig. 3.2.1) Imagen que ejemplifica los espacios interiores.	72
(Fig. 3.1.2 y 3.2.3) Imagen que ejemplifica los espacios interiores.	72
(Fig. 3.1.2 y 3.2.3) Imagen que ejemplifica los espacios interiores.	73
(Fig. 3.2.4) Fotografías de referencia.	74
(Fig. 3.2.5) Fotografías de referencia.	74
(Fig. 3.2.6) Fotograma del cortometraje Boles (2013) Špela Čadež.	75
(Fig. 3.2.7) Fotografía del archivo histórico de Revista Vistazo.	76
(Fig. 3.2.8 y 3.2.9) Fotografías del archivo histórico de Revista Vistazo.	77
(Fig. 3.3.1 y 3.3.2) Fotografías del archivo histórico de Revista Vistazo.	78
(Fig. 3.3.3, 3.3.4 y 3.3.5) Fotografías del archivo histórico de Revista Vistazo.	79
(Fig. 3.3.6) Paleta de color de exteriores	80
(Fig. 3.3.7) Paleta de color de interiores	80
(Fig. 3.3.8) Paleta de color de personaje Alonso	80
(Fig. 3.3.9) Paleta de color de personaje Lucía	81

(Fig 3.4.1) Fotografía de un atardecer con poca nubosidad en el Centro de Guayaquil.	82
(Fig 3.4.2) Fotografía de un atardecer con mayor grado de nubosidad en el Centro de Guayaquil.	82
(Fig 3.4.3) Fotografía a la multitud tomada con la técnica fotográfica de larga exposición.	83
(Fig 3.4.4) Fragmento del guión de Alcance de auditoría.	84
(Fig 3.4.3) Fotografía de atardecer hallada en la red social Tik tok.	85
(Fig 3.4.4) Fotogramas de la película Her (2013) Spike Jonze.	86
(Fig 3.4.5) Fotogramas de la película Her (2013) Spike Jonze.	86
(Fig 3.4.6) Referencia fotográfica de La memoria de Guayaquil y Ecuador.	87
(Fig 3.4.7) Fotograma de la película Seven (1995) de David Fincher.	88
(Fig 3.4.8) Fotograma de la película Seven (1995) de David Fincher.	88
(Fig 3.4.9) Fotografía para representar el interior de la oficina	89
(Fig 3.5.1) Fotografía para graficar la relación de cercanía entre la luz de la lámpara del escritorio de Alonso y sus documentos.	89
(Fig 3.5.2) Fotografía para representar el escritorio de Alonso. Perteneciente a la serie Sherlock Holmes del artista visual Pascal Quidault.	90
(Fig 3.5.3) Fotografía que representa el pasillo de las oficinas. Sin nombre de autor.	91
(Fig 3.5.4) Fotograma de El proceso (1962) Orson Welles.	92
(Fig 3.5.5) Fotografía para mostrar la relación de tamaño entre Alonso y su oficina.	92
(Fig 3.5.6) Fotografía para mostrar la relación de tamaño entre Alonso y su oficina.	93
(Fig 3.5.7) Fotograma de la serie Mindhunter (2019) de David Fincher.	93
(Fig 3.5.8 y 9) Fotogramas de Macbeth (2021) Joel Coen.	94
(Fig 3.6.1) Fotografía para ejemplificar la parada de bus. Autoría de Pepe Encinas	95

Introducción

El abordaje de esta tesis, parte del interés de llevar a cabo la dirección y realización del cortometraje en animación *stop-motion*, *Alcance de Auditoría*, una historia de amor ambientada en Guayaquil de los años 70. A lo largo de las siguientes páginas, el lector podrá acompañar el proceso de investigación, conceptualización y adaptación del guion, en que se analizan los temas que atraviesan el relato, el contexto histórico en el que transcurre y, finalmente, la visión de dirección sobre cada uno de los roles creativos.

Es importante mencionar que la realización de este cortometraje ha tenido una extendida etapa de desarrollo que comenzó con la idea de elaborar un teaser para la clase de Laboratorio de Rodaje II¹. Para esto, conformamos un pequeño equipo técnico de nueve personas y en cuatro meses se concretó un DEMO de 1'08" de duración². Esta experiencia se enmarca dentro de un momento particular de la Universidad en que, en medio del confinamiento de la pandemia del Covid-19, se introduce por primera vez dentro de la malla curricular una cátedra de animación³. Fue así que el entorno doméstico —tan largamente experimentado durante esos meses— se convirtió en un lugar lleno de posibilidades en que objetos de la vida cotidiana eran traídos a la vida a través de una operación mágica⁴ llamada *stop-motion*.

Resolver cómo contar una historia con los recursos de la animación para cursar Laboratorio de Rodaje II, nos pareció en su momento una oportunidad para plantearnos nuevos retos desde la producción. Si bien, en un proyecto de animación de pequeña magnitud se eluden ciertos méritos logísticos y económicos (como la búsqueda de locaciones, la recopilación y traslado de mobiliario y utilería, los altos costos de alquiler de cámaras y luces profesionales, la dependencia a *crews* más numerosos y, sobre todo, el riesgo de contagios o de un nuevo confinamiento) de todas formas, el tiempo de rodaje y la construcción de sets era bastante más prolongado. Hacer *stop-motion* es un tipo de confinamiento voluntario, donde las horas trabajadas transcurren en una

¹Existen dos Cátedras en la Universidad de las Artes en las que los estudiantes filman cortometrajes, Laboratorio de Rodaje I y II.

²Alejandra Carvajal Reyes, «La Auditoría». Video en youtube, 1:08. <https://www.youtube.com/watch?v=Rnp99cLYZEM>

³La cátedra de animación fue dictada por el profesor, animador y realizador Rubén Castillo.

⁴El término “operación mágica” es una forma en que el animador Jan Svankmajer describe el artificio del stop-motion.

tremenda introspección y concentración. Aquí, el proceso para llevar a cabo una idea es una labor silenciosa que requiere de mucha paciencia y tiempo. En fin, se trata de otra manera de vincularse con los otros y las otras, y otra manera de relacionarse con la materia prima con que se construye una obra.

En el mundo de la obsolescencia programada, un objeto llega a cumplir una serie de funciones en la vida de un ser humano: decorativas, de uso, o afectivas. En los primeros dos casos, cuando el artículo pierde (al corto tiempo de haber sido adquirido) ese valor utilitario por el que fue comprado, va a la basura para luego ser reemplazado por otro. Por su lado, entre los artistas del *stop-motion*, existen varios exponentes importantes que trabajan con objetos olvidados, con fósiles de la obsolescencia y del paso del ser humano por el mundo, entre ellos, los hermanos Quay y Jan Svankmajer, quienes convierten estos objetos llenos de memoria en la materia prima de su trabajo. Este acto sobreviene, por añadidura, en una postura política frente a un sistema de consumo industrial a gran escala que se sostiene en la medida en que avasallan los recursos del planeta, al tiempo que lo convierte en un gran basural de “desechos” humanos.

La industria de la animación internacional, liderada por las *majors*⁵, desarrolló películas y series de televisión que han sido referentes importantes para la generación que nace en Guayaquil entre los años 1980-1990 y en adelante. En el caso de la televisión, los jóvenes podían ver los dibujos animados, bien en televisión pagada, bien en televisión nacional. A la llegada de la escuela, los niños y niñas podían disfrutar de una larga jornada de caricaturas. Sin embargo, esta entrada de producciones animadas extranjeras, fue monopolizando con ímpetu las parrillas de programación de la televisión nacional, así como las carteleras de cine. En la actualidad, existe una (casi) total escasez de proyectos de animación nacional al alcance del público general.

Este hecho, ha llevado a que la incipiente industria de la animación nacional avance a ritmo lento y, en muchas ocasiones, se ha visto excluida al campo de la publicidad, donde se trabaja con estéticas más genéricas, en que la caracterización ilustra personajes que podrían ser, indistintamente, de cualquier parte del mundo. Esto

⁵Se utiliza para hablar de los Big Five, entre las que se encuentran Walt Disney Studios, quien absorbe Pixar Animation Studios; Warner Media, quienes tienen Cartoon Network y Warner Bros. Studio; NBC Universal, quien crea DreamWorks, Sony Pictures, y Paramount Studios, creadores de Nickelodeon.

es, en muchos sentidos, el camino contrario hacia el desarrollo de una estética local, donde sólo una minoría se ve representada en los personajes.

Así como las productoras nacionales de animación 2D y 3D locales buscan con gran esfuerzo las oportunidades para gestionar sus proyectos, la animación stop-motion tiene una salida aún menor. Los realizadores optan por la animación digital pues implica menores recursos que el stop-motion y, además, porque las oportunidades para especializarse en este tipo de animación son pocas o nulas en nuestro país. No obstante, el stop-motion es un terreno de creación extenso porque permite experimentar con la materialidad de maneras diversas.

Es así que, en vísperas de finalizar un proceso de cinco años de estudios de Licenciatura en Cine en una universidad de artes, es necesario generarse las preguntas adecuadas acerca de cómo ejercer la práctica cinematográfica y desde qué lugar. Luego de la experiencia del DEMO, se decidió que había que dedicarle otra lectura al guion y ubicar la historia en una geografía y en un periodo de tiempo. Esta decisión debía tener tanto un poder dramático como un significado afectivo. De esta manera, a lo largo de estas páginas, se podrá evidenciar esa relectura crítica de esta historia que se cuenta ahora en el Guayaquil de los años 70.

En estos tres años que van de la pandemia, salir a recorrer la ciudad, es volver a conocerla. Hemos estado tanto tiempo alejados de las calles para evitar contagiarnos y contagiar a los demás que, en toda nuestra ausencia, Guayaquil ha seguido moviéndose rápidamente como siempre. La crisis sanitaria, la corrupción y el desamparo estatal también atrajeron un descuido en la seguridad general. Nuestra añorada ciudad se ha convertido en escenario de hechos terriblemente violentos, derramamiento de sangre de culpables e inocentes, y esto nos ha alejado aún más de ella. ¿En qué momento de la historia nos rompimos como sociedad y dejamos que todo esto llegara a este punto?

Ambientar esta historia en aquella década, ha significado entender cómo surgieron las cosas que vemos ahora, de dónde llegaron algunos elementos que componen nuestra cultura y cómo fueron evolucionando con los años. 1970 fue una década donde se dieron importantes flujos migratorios hacia la gran ciudad y en que se fue llenando de esa vitalidad tan característica. La ciudad portuaria se volvió un escenario atractivo para los habitantes de provincia por las grandes posibilidades para la

compra y venta de bienes y servicios. Las personas que migran de las diferentes provincias del país, encontraban en Guayaquil una oportunidad fascinante de acceder a la modernidad.

La sociedad de los 70 en Guayaquil, vivió el apareamiento de una nueva ola de pensamiento atraída desde Estados Unidos y Europa a través de la música, la literatura y la moda. El hippismo, los pensamientos beat, el rock y la música disco se mezclaron con manifestaciones locales como el pasillo costeño, la música tropical y una larga trayectoria del movimiento indigenista y el realismo social. A estas ideologías “liberales” llegadas al país, se sumaba la ya esperada participación de la mujer fuera del restringido espacio doméstico para llegar a ocupar posiciones de importancia en el ámbito laboral. Esto y más, conformaba el esperanzador paisaje de la década de los 70.

Alcance de auditoría habla de un momento en la vida de Alonso, un joven auditor, quien escribe una carta de despedida a su esposa que lo ha abandonado. En medio de la incertidumbre, Alonso hace uso de los recursos de su oficio para analizar en retrospectiva la relación que tuvo, y así, finalmente, escribir una reflexión que, curiosamente, no deja de parecer un informe de auditoría. Este relato es atravesado por dos elementos importantes de los cuales hablaré en los primeros capítulos de esta tesis: Por un lado, la escritura epistolar como un modo de comunicación con el otro, y un momento de entendimiento con uno mismo; y, por otro, una situación kafkiana de un hombre que está inmerso en la circularidad de un proceso absurdo sin resolución aparente. *Alcance de auditoría* se refiere, sobre todo, a la dificultad de entender el complejo universo de las emociones.

Para llevar a cabo esta investigación, he dividido esta tesis en tres capítulos. El primero, estará centrado en realizar el análisis de los antecedentes y referentes. Tal como se mencionó en el párrafo anterior, la historia contiene dos temas principales: la presencia de lo kafkiano y el registro epistolar. Estos dos temas son analizados en los primeros dos acápites para luego guiar las relaciones que se pueden trazar entre la historia de *Alcance de auditoría* con otros referentes de animación *stop-motion*, o incluso con películas de personas reales.

En un segundo capítulo se realiza un breve análisis de la época para la recreación y relectura del guion. A lo largo del primer acápite, se exponen los hallazgos

encontrados a través de bibliografía y archivo fotográfico. Luego, esta información pasa por un proceso de verificación que involucra el testimonio vivo, tanto de artistas, como de otros colaboradores que hayan sido testigos de la época. Este elemento es importante para que la adaptación de la historia guarde su fidelidad histórica.

Finalmente, en el tercer capítulo, se desarrolla la propuesta artística que es la base para llevar a cabo la dirección general del cortometraje. Este apartado es un ejercicio de creación en el que se entretajan ideas acerca de la historia, los personajes, la luz, los encuadres, los escenarios, la animación y la sonoridad. Estos elementos son enriquecidos por aquellos descubiertos a lo largo de los capítulos 1 y 2, y juntos conforman el universo espacio-temporal de la historia. El fruto de este trabajo propicia herramientas importantes para el desarrollo de las propuestas de todos los departamentos creativos involucrados en la producción.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, se plantea como objetivo general de la investigación, desarrollar herramientas metodológicas para dirigir el cortometraje Alcance de Auditoría. Además, los Objetivos Específicos estarán orientados a analizar los antecedentes y referentes artísticos de la obra, reflexionar sobre el contexto histórico del Guayaquil de los años 70 a través de bibliografía y testimonios, y crear una propuesta artística para la dirección del cortometraje de amor en animación stop-motion, *Alcance de Auditoría*.

1. ANÁLISIS DE ANTECEDENTES Y REFERENTES.

1.1. EL REGISTRO EPISTOLAR COMO UNA MANERA DE LEER UNA SOCIEDAD.

Para inicios de la década de los 70, la correspondencia escrita continuaba siendo uno de los canales de comunicación más considerados en el Ecuador. Tal era el caso, que en ese periodo la empresa de Correos del Ecuador impulsó el desarrollo de una red de carteros que entregaban misivas alrededor de la ciudad a bordo de bicicletas para habilitar los tiempos de respuesta. Ya para esos años, pese a que el uso del telégrafo y el teléfono estaba ya generalizado, con las cartas, las personas gozaban del privilegio de lo privado y de la premeditación de lo que se quería comunicar. Como reconoce Cecilia Velasco en su artículo *Cartas de Amor Guayasenses*, la escritura de cartas era uno de los gestos más significativos en la cultura de Occidente, desde sus orígenes.⁶ Citando a Claudio Guillen, Velasco menciona este dato:

La prueba de que se había aprendido a escribir, era mostrar la capacidad de redactar una carta. Desde luego que rodean a esta actividad cuestiones como la confidencialidad, los fines que el emisor busca alcanzar, la biografía misma del implicado.⁷

Probablemente, la correspondencia haya sido la forma de comunicación escrita más practicada desde tiempos remotos, y sus usos y estilos son flexibles, pero aquí nos centraremos sobre todo en la epístola romántica:

Pudiera equivaler al deseo de iniciar una conversación, pero, a diferencia de esta —espontánea y con respuestas inmediatas— se evidencian la distancia y un carácter más reflexivo que espontáneo.⁸

A diferencia de la dinámica que se puede dar en una conversación, escribir una carta pasa primero por una introspección en que, a medida que se articulan las palabras, quien escribe va dando forma al propio pensamiento. Cuando Blaise Pascal dice su célebre frase: *"He hecho esta carta más larga de lo usual, porque no tengo tiempo para*

⁶Cecilia Velasco, «Cartas de Amor Guayasenses». Pie de página, IV edición (2021): 82.

⁷Claudio Guillén, «Correspondencia epistolar y literatura» Fundación Juan March, Boletín Informativo No 211 Junio-Julio (1991). Último acceso: 24 de 07 de 2021) <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/549.pdf>.

⁸ Cecilia Velasco, «Cartas de Amor...», 85.

*hacer una más corta*⁹, está reconociendo la brevedad de una carta como la fortuna de aquel que cuenta con el tiempo para abstraer las ideas más importantes de su mensaje. Es importante considerar el tiempo en que el emisor destina a la escritura como un encuentro con su subjetividad.

Para aterrizar estas nociones a la historia *Alcance de auditoría*, comienzo por plantear que el relato está atravesado por una instancia epistolar desde el principio de la historia: Alonso se dirige a su escritorio con un folio que contiene el trabajo de la auditoría que ha escrito desde hace algunos meses, y se sienta frente a la máquina de escribir a enfrentarse con la escritura de un informe en el que debe aterrizar las conclusiones de ese proceso. En cuanto escribe las primeras palabras (y en que la voz en off comienza a articularlas desde el sonido), surge la presencia de una subjetividad, de una intimidad que se debate constantemente a la consigna de mantener una formalidad propia de estos documentos.

A los 5 días del mes de agosto, me suscribo en dejar constancia de las cuentas... saldadas. En calidad de auditor mi responsabilidad para con usted es dejar un reporte que sea fiel reflejo de la experiencia vivida.¹⁰

Estas palabras, son acompañadas de las imágenes del arribo de Lucía a la parada de bus en donde Alonso la espera. Es aquí que se reconoce al destinatario, y el mensaje pasa de ser parte de un oficio administrativo a entrar al plano de la epístola romántica. En estas primeras líneas, existen códigos que son aún ilegibles por los espectadores, que son exclusivos del entendimiento de los que participan de la correspondencia debido a una serie de experiencias que comparten en común.

Sobre la idea expresada en el párrafo anterior, Cecilia Velasco analiza los rasgos de la escritura personal en las cartas de dos esposos que intercambiaron correspondencia en la segunda mitad de los años 30. Velasco dedica un capítulo exclusivamente para hablar de la presencia de diminutivos (son tantos que saltan mucho a la vista) que emplea Enrique para referirse a María. Expresiones con diferentes tipos de valores, entre esos, “vocecita linda”, “negrita querida”, “cartitas”, “besitos”, “cuartito”, “corazoncito”. Sobre esto, Velasco se pregunta:

⁹ Blaise Pascal, *Biblioteca de Grandes Pensadores: Pascal. Cartas Provinciales...* (Madrid: Editorial Gredos, 2012), 204.

¹⁰ Véase el guión en Anexos.

¿Podiera ser que en el diálogo de estos dos jóvenes novios se exprese un proceso en el que él infantiliza a María? Además de sentimientos como el cariño y la ternura, expresadas en distintos campos semánticos de esta correspondencia, en ciertos pasajes parecería que el discurso masculino recrea el ambiente más propio de una niña o una muñeca que de una mujer, cuando habla de su novia María.¹¹

Sobre esto, se puede decir que en la epístola romántica se hacen partícipes instancias de gran valor expresivo donde el lenguaje es llevado al lugar de la poesía, de lo imaginado, de lo metafórico. Pero aquí también el lenguaje está expresando, con los recursos que cada emisor tiene, un estado anímico que, en este caso, refleja una necesidad desesperada de hacer llegar al otro un poco de esa afectividad, en vista de que se encuentra desprovisto de la posibilidad del contacto físico.

En torno a estas nociones, quisiera traer a colación los análisis que realiza Meri Torras Francès sobre las cartas que escribe la escritora Gertrudis Gomez Avellaneda a Ignacio de Cepeda:

Para seducir a Ignacio de Cepeda, Avellaneda opta por construir un personaje de sí misma, presentándose ante él como una víctima de múltiples excesos; algunos propios (excesos de ingenuidad, exceso de amor, exceso de inteligencia...), otros ajenos (exceso de celos, exceso de egoísmo, unas miras excesivamente estrechas...). De este modo nace Tula, una mujer castigada por infortunios diversos que parece depararle implacable el destino desde la más remota infancia y malquerida por unos hombres que no estaban a la altura de su naturaleza de una mujer extraordinaria, en la acepción literal de la palabra.¹²

En este momento del libro de Torras Francès, la autora determina la presencia de dos instancias importantes de las cartas de la Avellaneda: la confesión y la seducción. Trayendo a colación los aportes que realiza Fernando Durán, se dice sobre las cartas de Gertrudis que, más allá de una autobiografía, es necesario reconocer el carácter confesional que existe en la naturaleza de su literatura, lo que hace posible la presencia de una aparente sinceridad.¹³ Y, por otro lado, cita las palabras de Susan Kirkpatrick al

¹¹Cecilia Velasco, «Cartas de Amor Guayasenses», 91.

¹² Torras Francès, *La epístola privada como género: Estrategias de construcción*, (Barcelona, España: Bellaterra Junio 1998), 79.

¹³Torras Francès, *La epístola...*, 74-77.

decir que la epístola autobiográfica es, sobre todas las cosas, “un acto de seducción”¹⁴, puesto que se vislumbra en la obra de la Avellaneda, una exposición de su propia persona como una víctima de los arrebatos de la vida, librándose así de toda culpa para salir airosa ante los ojos de su amado. Torras Francès reconoce que este es un hábito propio de la corriente romántica de la época en que el artista se encontraba siempre inmerso en destinos fatales, como la muerte, la enfermedad y la locura, al borde de situaciones de extrema aflicción.

Estas nociones son un gran aporte para analizar las instancias del discurso presentes en la epístola de *Alcance de auditoría*. En relación al carácter confesional, podría decirse que toda la misiva que escribe Alonso mantiene una aparente transparencia del proceso, que se vuelve menos sistemática a medida que avanza el relato. Al final, cuando Alonso dice: “Quiero hacerle la entrega de este trabajo que representa largos días de a veces no saber... si la llegué a conocer siquiera”, quedan en evidencia las implicaciones afectivas que intervienen en una confesión.

Ahora, en relación al elemento de la seducción, traigo a colación la escena en que Alonso comienza el informe, revelando algunos datos encontrados:

Para comenzar, existe una *gravísima*¹⁵ incorrección material. Las ganancias obtenidas no son representativas del tiempo invertido... salvo por cierta información y unos cuantos objetos que intercambiamos.

Estas palabras, son acompañadas por la imagen de Alonso y Lucía en la parada de bus, en que él le obsequia un triste bolígrafo el día de su cumpleaños, al tiempo que evita que reciba los presentes de sus amigos y amigas. En estos hallazgos que él describe en el informe de auditoría, el elemento de la seducción viene disfrazado con el de la provocación y la instigación. Así como la Avellaneda contaba a Ignacio de Cepeda hechos en los que ella era objeto de terribles situaciones con el afán de despertar su preocupación e interés, Alonso intenta provocar a Lucía con una aseveración que —gracias a las imágenes— sabemos que no son del todo ciertas. Y esto es por una condición exclusiva de la epístola que Velasco describe:

¹⁴Torras Francès, *La epístola...*, 52-53..

¹⁵En el proceso de escritura de esta tesis, decidí editar algunas palabras para conservar un equilibrio entre lo personal y lo objetivo. Es así, que reemplacé la palabra “grave” por “gravísima”, como una exageración que luego puede notarse sobrepasada.

Es también obvio que uno de los interlocutores estará siempre ausente; y el diálogo se extenderá en el tiempo y en el espacio, por lo que empezar una relación de correspondencia con alguien significa inaugurar un acuerdo en el que están comprometidas las dos partes.¹⁶

Es así que, a través del artificio de la provocación, Alonso busca de una forma desesperada que el interlocutor genere una ofensiva en contra. Así mismo se evidencia esto cuando Alonso menciona: “*La primera quincena de aquel mes, ni siquiera advertí lo que estaba pasando.*” Esto nos lleva a hablar de otro elemento que tanto Velasco como Torres Frances reconocen en la escritura epistolar y es que, el receptor, es constantemente interpelado y expuesto a través de la mirada del otro: “*Cuando leo, me leo, te/os leo en mi... Si escribo, me escribo, escribo el otro/la otra que está en mi*”.¹⁷

En su momento de producción, las cartas privadas eran el medio y el soporte para mantenerse comunicado con un otro distante. En este sentido, estos manuscritos son muy importantes para acercarnos a la intimidad y cotidianeidad de las personas; y, para que la historia tradicionalmente contada adquiera matices mediante la emergencia de otras voces.¹⁸

Llegando a este punto, realizaré un gran paréntesis, puesto que uno de los objetivos que me propongo desde la dirección, es la reinterpretación del guion y la adaptación en el contexto del Guayaquil de los años 70. Es así que, la instancia epistolar que atraviesa la historia *Alcance de Auditoría*, se va a nutrir tanto de las nociones compartidas a lo largo de esta sección, como de las que se descubrirán más adelante acerca de la sociedad de la década de los 70. Es a través de la voz que guía el relato de esta historia, que se ponen en evidencia aspectos de la cultura de aquellos años que estuvo tan atravesada por lo que algunos llaman como una “especie de romanticismo” popular, incidido por la poesía, la música y el sentimiento del pasillo, las letras del bolero y la divulgación del género balada en toda América Latina.

¹⁶Cecilia Velasco, «Cartas de Amor Guayasenses», 85.

¹⁷Torras Francès, *La epístola...*, 4.

¹⁸María Teresa Arteaga, *Las cartas de doña Ana Zurita Ochoa: Hacia una subjetividad femenina colonial Cuenca, siglo XVII*, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador 2019), 76.

1.2. La presencia de lo kafkiano

La muerte de un burócrata (1966) de Tomás Gutiérrez Alea (11 de diciembre de 1928 - 16 de abril de 1996), es una película cubana que mezcla elementos de la comedia, la novela negra y algunos tintes del neorrealismo italiano y el cine surrealista, para construir una crítica ingeniosa sobre la híper-burocratización de los procesos en las instituciones. La película comienza con el velorio de tío Paco, un obrero que inventó una máquina que creaba bustos de José Martí, héroe nacional de Cuba. En un arrebato emocional, los compañeros de tío Paco deciden enterrarlo con su carnet laboral para honrar su categoría de “obrero ejemplar”. Esto, posteriormente traerá problemas cuando la tía de Juanchín, viuda de tío Paco, decide reclamar la pensión que le corresponde recibir, y el funcionario del Estado exige que sea presentado el carnet laboral del difunto. Ante un sistema incapaz de brindar una solución adecuada, Juanchín deberá encontrar por sus propios medios la manera de desenterrar a su tío y recuperar el carnet. En esta travesía, se ve confrontado con una serie de procesos y requisitos que concretar —en ocasiones pasando por encima de la ley— para llevar su propósito a un fin.

En el film de Gutiérrez Alea, podemos encontrar la presencia de dos elementos importantes cargados de simbolismo y trascendencia: un personaje protagónico que se encuentra atrapado en la circularidad de un proceso absurdo, y otro personaje que es quien procura la estadía del otro en esa circularidad. En la obra *El Proceso* (1925) de Franz Kafka (3 de julio de 1883 - 3 de junio de 1924), “otro personaje” al que refiero en la frase anterior, está encarnado por uno o varios delegados al resguardo de un sistema (en este caso el de la ley). Estas personalidades representan tan sólo un eslabón en el entramado infinito del aparato burocrático. En la novela de Kafka, este lo presenta, en múltiples ocasiones, como un agente al resguardo de una tarea o una acción de la cual él desconoce tanto las causas como los efectos:

El orden jerárquico y los distintos grados de justicia eran infinitos, por lo que ni siquiera los miembros de ella los conocían con precisión. Los procedimientos que se llevaban a cabo eran secretos por lo general, incluso para los funcionarios de jerarquía inferior, quienes apenas podían comprender el lejano curso ulterior que tomaría los asuntos en los que estaban trabajando, de modo

que entraban en la órbita de su jurisdicción, casi siempre, sin que supieran ellos mismos de dónde procedían ni a dónde iban.¹⁹

Tanto en la película *La muerte de un burócrata* como en la obra *El proceso*, el personaje protagónico es interpelado constantemente por este agente que representa a esa justicia que lo acosa, pero a la que él no puede acceder. Es así que tanto Juanchín como K, transitan cercanos a la parcela de la locura en su intento por llegar a acuerdos racionales en universos de extrema insensibilidad. Estas historias, entre otras cosas, dialogan con ironía sobre los entramados de la burocracia y la manera en que se imposibilita a los individuos a llevar un proceso a su fin, al punto de caer en el hastío, la resignación, o la demencia.

En la historia que se narra en *Alcance de Auditoría*, Alonso es un burócrata que utiliza las mismas herramientas con las que ejecuta su trabajo para comprender una situación que es de índole sentimental. Es así que escribe una carta de despedida en la que examina la relación que tuvo con su ex-esposa sin poder evitar que este escrito tenga la forma de una auditoría. De esta manera, Alonso termina por convertirse en su propio objeto de estudio, y este examen que realiza sobre la relación se convierte en una autoconciencia sobre su proceder, como un gesto de auditarse-a-sí-mismo. Alonso se propicia para sí mismo una condición en la que podría pasarse una vida tratando de resolver. En este caso, traigo a colación un momento del libro de Kafka, en que K. decide hacer una evaluación general de su vida para comprender cuál podría ser la razón por la cual él había entrado en un proceso:

Sin ser apresurado, podría pensarse en que sería imposible dar término alguna vez a ese escrito. Y no por pereza o cálculos (...), sino porque K. no tenía idea de qué se le acusaba, y tenía que acordarse hasta de los menores detalles de su vida para exponerla y discutirla en todos sus aspectos. ¡Y por desgracia, qué trabajo tan triste!²⁰

Esta situación es en extremo particular porque K. necesita hacer una autoconciencia en que todos sus recuerdos son sometidos a juicios morales sin que esto signifique un progreso en su situación. Él en realidad desconoce los fines por los cuales

¹⁹Franz Kafka, *El proceso*, (Barcelona: Ediciones Brontes, 2016), 127.

²⁰Franz Kafka, *El Proceso*. 134

se llevan a cabo estas acciones, y esto resulta en que los personajes se vean ejecutando un montón de acciones sin ver nunca las repercusiones o los efectos de estas.

Es así que, en la escena final, mientras Alonso espera en la parada de bus con la carpeta de la carta/auditoría finalizada debajo del brazo, no puede sentir satisfacción, porque haber ejecutado un protocolo no significó hallar una respuesta. Entonces, a razón de su mente cansada y ansiosa por encontrar alivio emocional, trae un recuerdo al presente que es el del día en que conoce a Lucía, y esto representa la idea de que el ciclo no se ha cerrado aún, sino que él accede a él cuando lo necesita.

Sobre lo dicho anteriormente, quisiera agregar un elemento que contribuye a que estos relatos se sostengan en verosimilitud, y es la presencia de elementos fantasiosos y surrealistas. En ocasiones, más que comprenderse textualmente, pasan a convertirse en simbolismos. Es así el caso de la visita de K. a los tribunales, en que una vez transcurrido mucho tiempo dentro de los pasillos, la humedad contenida allí, hizo que K. perdiera las fuerzas para mantenerse en pie. Dos funcionarios lo ayudaron a regresar a la salida:

— Muchas gracias —repitió varias veces mientras estrechaba repetidamente las manos de ambos, cosa que dejó de hacer cuando notó que ambos, acostumbrados al ambiente de las oficinas, no resistían el aire fresco que provenía de la escalera. Apenas pudieron responder; la muchacha tal vez se habría precipitado al suelo si K. no se hubiera apresurado a cerrar la puerta.²¹

Este acontecimiento, dialoga sobre cuán sumergidos se encuentran los funcionarios en su propio universo, al punto que sus capacidades físicas son diferentes a las de K., que es una persona que se encuentra aún muy por fuera de ese universo y con interés de mantenerse lo más alejado posible.

En el caso de *La muerte de un burócrata*, hay que referirse a la escena en que Juanchín se acerca a hablar con la secretaria del cementerio. En un momento de la conversación, Juanchín parece percibir que ella le está hablando, pero lo que él escucha son sólo sonidos ininteligibles, remarcando la brecha que existe entre los dos universos

²¹Franz Kafka, *El Proceso*, 88.

y la imposibilidad de poder llegar a conciliarse. Estas son características trágico-cómicas propias del absurdo kafkiano.

Es así que en *Alcance de Auditoría*, en la escena 4, Alonso se encuentra a altas horas de la madrugada escaneando los recuerdos que aún conserva de Lucía, y entre las cosas a las que debe escanear, involucra una fotografía sacada con una cámara instantánea. Cuando Alonso mete esa fotografía en la fotocopidora, esta comienza a borrar el contenido de la fotografía por efecto de la luz. Y dice “*siento que algo siempre se me escapa de las manos*”. Así mismo, se evidencia en esta escena la incongruencia entre dos universos que no logran conciliarse, en este caso el del romance y el de la comprensión de una cuestión afectiva a través de los recursos de un auditor. De esta manera, se hace uso de simbolismos para hablar de algo más allá de la descripción objetiva, y esto provee a las historias de una riqueza narrativa que ayuda a estirar los límites de la verosimilitud. Estas licencias que se toman en el relato aportan a la historia un tono de comedia, de una aparente holgura y ligereza que ayuda a sobrellevar el discurso crítico que se esconde detrás de las risas.

1.3. El Absurdo en el cine de animación stop-motion

Luego de analizar brevemente las instancias de lo absurdo en *El proceso* de Kafka, y en la *Muerte de un burócrata* de Gutierrez Alea, es meritorio realizar un recorrido por algunos referentes de la animación stop-motion. De esta manera se puede comprender cómo estos expresan el absurdo a través de distintos dispositivos filmicos desde un juego de sentidos que se genera en la correspondencia (o no) de la imagen y el sonido.

*Negative Space*²² (2017), es un cortometraje animado en stop-motion sobre un hombre que, mientras hace su equipaje, halla la ocasión para recordar que fue su padre quien le enseñó la mejor manera de armar una maleta de viaje. Así, a lo largo de la historia, se conoce que esta relación padre-hijo estaba fundada en los momentos en que él ayudaba a su padre a empacar para los viajes recurrentes que emprendía.

²²Max Poerter y Ru Kuwahata, «Negative Space», cortometraje (2017). Video en Youtube, 5:30, Acceso el 15 de Julio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=KI2lsdXJQ40>.

Max Porter & Ru Kuwahata toman el poema *Negative Space*²³ (2014) de Ron Koertge, y van entretejiendo una relación de sentidos entre el poema que es narrado en primera persona por el protagonista, y aquello que expresan las imágenes. En la obra cinematográfica que deviene, Porter y Kuwahata deciden retratar al personaje del padre como un hombre distante y desafectuoso, e incluso siembran la idea de que la relación entre el padre y la madre era muy distante. Esto se discierne en el minuto 3'10" cuando la voz en off dice: *“A los doce años, si él estaba ocupado, yo hacía la maleta por él. Mamá lo intentó pero no tenía la habilidad”* y a la par, vemos a la madre bajar de las escaleras fumando un cigarrillo y dirigirle una mirada al padre. Ellos se observan por un rato desde sus posiciones, y luego el padre da media vuelta y se marcha sin despedirse.

Esta forma en que se alían el texto y la imagen construye en algunas ocasiones un sentido de ironía, puesto que de aquello que nos narra el personaje, existe otra información que aparentemente él ignora, pero que el espectador, quien ve todo con distancia, puede discernirlo. Es así que en el minuto 2'54", la voz en off dice: *“Algunos chicos se relacionan con sus padres jugando tiro al aro o hablando de Chevrolets. Nosotros lo hicimos con el equipaje”*²⁴, y las imágenes nos muestran a otros padres con sus hijos quienes comparten tiempo juntos, mientras que en el caso del protagonista, su padre acaba de irse. (Fig. 1.1 y 1.2.). Nuevamente, la manera en que él recuerda estos momentos con su padre, puede sonar entusiasta en relación a la realidad que nos muestran las imágenes, dado que la realidad es que su padre estaba constantemente ausentándose.



²³Max Poerter y Ru Kuwahata, « Negative Space».

²⁴Max Poerter y Ru Kuwahata, «Negative Space».

(Fig. 1.1) Fotograma del cortometraje *Negative Space*.



(Fig. 1.2) Fotograma del cortometraje *Negative Space*

Pero este efecto de ironía tiene que ver además con una elección de cómo querían caracterizar al personaje y expresar el tema de la historia al momento de la adaptación al cine. Es así que, en la escena que del minuto 1'40", la cual corresponde al diálogo original del poema “*Él pretendería ponerme en la maleta y reiríamos.*”²⁵, Porter y Kuwahata prescinden de la frase “*(...) y reiríamos*”. Esto último fue omitido en esta nueva versión para erigir a un personaje desprovisto de emoción. A la par, recortan la palabra “*pretendería*” de la frase, y la editan hasta que queda únicamente como “*y él me ponía en la maleta*”, lo cual elimina la dimensión del juego que plantea originalmente esta línea. Aun así, la lectura que hacen Porter y Kuwahata es igual de enriquecedora, porque ellos se quedan con la parte de la frase “*y él me ponía en la maleta*” y, gracias a los artificios del *stop-motion*, plantean una escena de una aparente literalidad con la frase en el gesto de poner al hijo en la maleta.

²⁵Max Poerter y Ru Kuwahata, «Negative Space».



(Fig. 1.3) Fotograma del cortometraje *Negative Space*

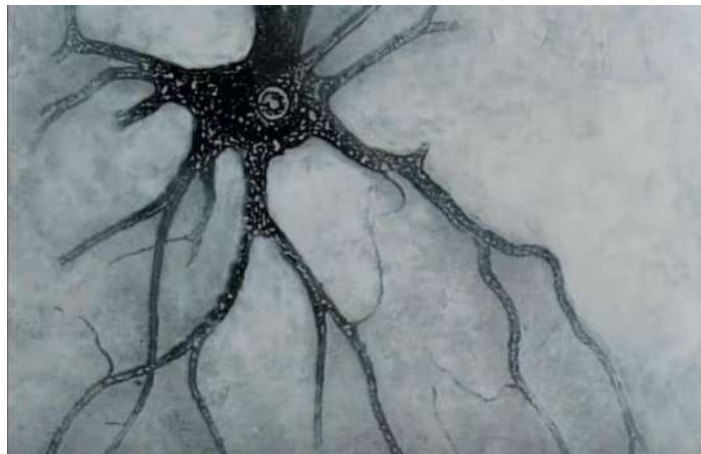
En un juego de escalas, la mano del padre toma al hijo (Fig. 1.3.) que está doblando los calcetines, y lo arroja dentro de la maleta vacía aún. Allí, olas de ropa lo sumergen en un mar habitado por criaturas acuáticas hechas de tela. El armar un equipaje con su padre, es simbolizado como un océano, que sabemos que es vasto y que es un gran desconocido, mientras que el poder de su imaginación de niño da otra forma a esos recuerdos que son en realidad el único vínculo con su padre. Finalmente, el niño flota fuera del agua y se tiende a descansar encima de la ropa del padre. El padre cierra la maleta con esta pequeña versión en miniatura de su hijo y de alguna manera es como si una parte de él se hubiera quedado dentro. Esto queda claro cuando en 3'26" el protagonista explica que, en cuanto el padre llegaba al hotel donde se hospedaría, abriría la maleta y se acordaría de enviar un mensaje a su hijo sobre el estado del equipaje. Es así como esta frase toma otra lectura en su adaptación al cine.

Otro ejemplo importante que quisiera traer a colación, es uno en que la música propone ciertas condiciones ambientales que determinarán el sentido de lo que vemos. *When the day breaks* (1999) de Amanda Forbis y Wendy Tilbi²⁶ es un cortometraje realizado con la técnica de dibujo y animación digital que cuenta la historia de una Cerdita (un personaje antropomorfo) quien un día, camino a la tienda, tropieza con un hombre Pollo que morirá víctima de un accidente automovilístico pocos segundos

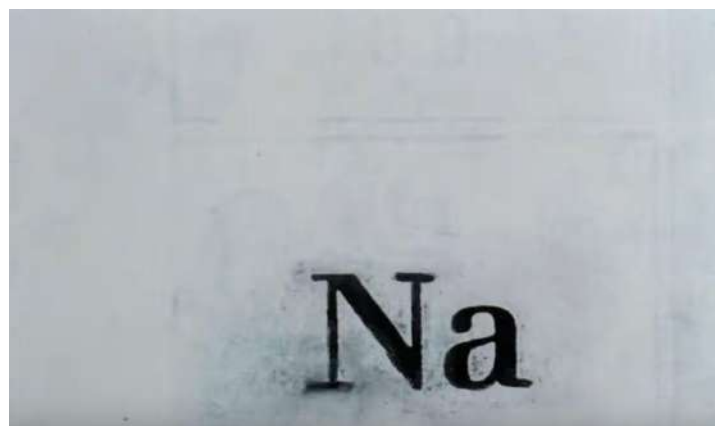
²⁶Špela Čadež, «Boles» (2013), Filmado en 2013. Video en youtube, 12:17, Último acceso 30 de 07 del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=9QXtiG62ogU>.

después de este incómodo encuentro. La Cerdita regresará a casa inquieta por lo ocurrido y sintiéndose presa del destino que tenía asegurada la muerte de ese hombre.

Una de las escenas de interés para esta investigación, es aquella que, luego de la muerte del hombre-pollo, nos muestra al espectador una serie de recuerdos y elementos que son esencia del ser que acaba de irse. Como si se tratara de una manera de ver nuestros recuerdos pasando frente a nuestros ojos, en esos breves segundos en que la vida se escapa de nuestro cuerpo. En un principio, aparecen partes de su cuerpo, huesos, cerebro, su ADN, combinaciones químicas que componen su presencia física. Estas imágenes vienen como una recapitulación objetiva de lo que es una vida: química e intensidad. (Fig. 1.4 y 1.5).



(Fig. 1.4) Fotograma del cortometraje *When the day breaks*. (1999) Amanda Forbis y Wendy Tilby.



(Fig. 1.5) Fotograma del cortometraje *When the day breaks*. (1999) Amanda Forbis y Wendy Tilby.

Una sirena de una ambulancia suena, viene a recoger el cuerpo. Este sonido da paso a la música²⁷, se trata de un theremin²⁸ que entona unas notas desenfadas y distraídas que construyen un efecto anempático²⁹ entre lo que se ve y lo que la música expresa. El sonido del theremin se entrelaza con el de un violín tocado en *pizzicato*³⁰. Se trata de un sonido seco, que se hace sentir muy cerca, muy presente y es rico en texturas al punto que en cada nota se puede percibir la madera del que está hecho el instrumento. Este violín parece tocar una melodía danzante, parecida a la del vals, que aporta ritmo e intención a la escena. La unión del theremin con el violín tocado en *pizzicato*, lejos de acompañar de manera solemne la muerte de este hombre, más bien construye una sensación de desvarío, incluso tiene un tono irónico y gracioso. En relación a esto, Michel Chion dirá sobre cómo opera en las imágenes el efecto anempático:

Muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico. De este último caso, que puede denominarse anempático (con una «a» privativa), se derivan en especial las innumerables músicas de organillo, de celesta, de caja de música y de orquesta de baile, cuya frivolidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla.³¹

Esta aparente indiferencia con que se expresa la música en esa escena, tiene que ver con lo banal que puede ser un incidente dentro de la avidez de una ciudad que se mueve ágil, temeraria y sin espera. Luego de la escena del accidente, vienen imágenes que recapitulan la vida de este ser y que al principio parecen registros forenses: radiografías de su cuerpo, de su corazón ya detenido, sus flujos sanguíneos y sus conexiones nerviosas. A esto le siguen las imágenes de documentos fotográficos y

²⁷Judith Gruber Stilzer, «When the day breaks», Dirección de Amanda Forbis, Wendy Tilby National Film Board of Canada (1999), Video en youtube, 9:36, Último acceso 10 de 07 del 2022 https://www.youtube.com/watch?v=_rIBbhymIzw.

²⁸El theremin es un instrumento que lleva el nombre de su creador Leon Theremin, y que es considerado uno de los primeros instrumentos electrónicos en poder ser interpretado sin tocarlo siquiera. Tiene una sonoridad que fue usada mucho en las películas de terror.

²⁹Música que no es percibida por los personajes, sino por el espectador.

³⁰Técnica en los instrumentos de cuerda, que consiste en pulsar o pellizcar la cuerda durante la ejecución.

³¹Chion Michel, *La audiovisión*. Paidós Comunicación (1993), 15-16.

cartas; una vida se reduce a esos rastros que ha dejado en su paso por el mundo. ¿Quién nos muestra estas imágenes? Podría ser la visión de un fiscal que arma una ficha policial sobre aquel pollo que muere atropellado, podría ser también el mismo hombre-pollo quien comparte con el espectador las últimas imágenes que ve antes de partir, o también puede ser un hado del destino quien recapitula con frialdad y de forma mecánica aquello que compone al hombre: sus recuerdos pero también su anatomía.

En coincidencia con *Alcance de auditoría*, *When the day breaks* ironiza sobre el hecho de que una vida pueda circunscribirse a la rigidez de un compendio de informes, datos y documentos fotográficos que forman parte de un aparato burocrático impersonal, en que el otro es medido, auditado y contenido. Esto último se vincula nuevamente con la historia de K. en el libro de *El proceso*, al que ya dedicamos algunas páginas y donde el mismo protagonista decide hacer una auditoría de sus actos para tener una ventaja sobre el sistema que lo incrimina, lo cual lo lleva a entenderse como un contenedor de buenas y malas obras.

Sin embargo, a partir de este momento las preguntas de esta tesis comienzan a dirigirse a cómo (la forma) expresar el qué (el tema). En este capítulo hemos podido dilucidar una manera, es decir, a través de un aparente inocente juego de significaciones que van entretejiendo la imagen y el sonido. En relación a esto, Andréi Tarkovsky (4 de abril de 1932, Rusia - 29 de diciembre de 1986, Francia), en su libro *Esculpir en el tiempo* (1984) nos dice sobre la música en el cine:

El estribillo hace que en nosotros renazca aquel estado originario con el que nosotros entramos en ese mundo poético que para nosotros era nuevo. Y a la vez hace que lo revivamos de nuevo, y además de forma inmediata. Podríamos decir que retornamos a las fuentes.³²

Para Tarkovsky, la música forma parte de una experiencia estética que enriquece la idea cinematográfica originaria. Digamos que en el caso de *When the day breaks*, la música está contribuyendo con un sentido nuevo a las imágenes de la escena descrita, donde el valor emocional se transforma en tanto se incorpora aquella música en la

³²Andréi Tarkovsky, *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el Arte, la Estética y la Poética en el cine*, (Ediciones Rialp S.A. Madrid 1991), 186.

escena. De alguna manera, la música está expresando también el carácter general de la obra, llamémosle a esto el “tono”.

2. LA DÉCADA DE LOS 70 EN GUAYAQUIL

Alcance de auditoría surge en un principio como una obra de teatro que se llamaba *Las escaleras*. La historia seguía la misma tesis central: un auditor quien a causa de su forma de ser perdía a la mujer que amaba. Sin embargo, se trataba de un universo metafísico poblado de fantasmas y todo transcurría en una escalera. La historia cambió mucho en la adaptación al cine y perdió algo de la organicidad inicial que permitía sentir que el espacio y los personajes se corresponden mutuamente. Esto ocurre muchas veces en la publicidad porque los decorados no buscan proyectar la impronta de la psique humana y se trabaja bajo otros fundamentos. Por eso, es habitual ver a los personajes como “puestos ahí”, como “pondrías ahí” una lámpara o una planta. Evidentemente en el cine de ficción esta impronta es totalmente aparente, más aún en la animación, aunque en este punto cualquier falta de consideración en ese aspecto puede ser enmendado a partir de ciertas herramientas. Lo primero, era dar a *Alcance de auditoría* una independencia de la obra anterior, lo segundo fue aclarar las motivaciones para contar esta historia y desde dónde quería contarla y, lo tercero, fue hacerle las preguntas adecuadas a mi personaje para construir su universo.

Es así que el personaje de *Las Escaleras* y de la primera versión del guion adaptado al cine, se convierte en Alonso, un auditor perteneciente a la clase media trabajadora, que estuvo casado con una joven contadora llamada Lucía, pero que ahora debe asumir las razones de su separación. Todo esto transcurre en el escenario de Guayaquil de los años 70, una época de cambios ideológicos, demográficos y estéticos importantes, un buen punto de partida para dilucidar estructuras que nos configuran hasta nuestros días.

La dimensión historiográfica es inseparable de la obra, por lo cual nos vimos en la necesidad de realizar un proceso de investigación de la época que permitiera desarrollar una estética local, más aún ante la escasez de referentes animados que consideren un diseño de producción con las características requeridas. Los criterios con los que se delimitó la investigación fueron las locaciones de la historia, el perfil antropológico del personaje, su universo emocional y las ideas del absurdo kafkiano y el romance.

2.1. Análisis del contexto político, social y cultural.

Para comenzar a hablar de Guayaquil, es importante mencionar el fenómeno de los incendios como un dato particular de la ciudad. Esta ha sido víctima constante de desastres de este tipo, tanto así, que en 1896, en vísperas de la celebración de las fiestas del 9 de octubre, se desató el peor incendio que han presenciado los guayaquileños. Esta catástrofe dejó a 25 mil personas³³ sin hogar y destruyó más de un tercio de la ciudad, entre estos, edificios patrimoniales, iglesias, y casas.

Para la época, no existía programa alguno de planificación urbana y el adosamiento de las casas así como los materiales con los que estaban construidas, proporcionaron las condiciones para que el 5 de octubre el fuerte viento de la noche extendiera el fuego sin control por toda la zona del centro de la ciudad. Estos constantes incendios significaron pérdidas de patrimonio en innumerables ocasiones, siendo los habitantes los encargados de salvaguardar la cultura a través del testimonio y del ejercicio de la ciudadanía.



(Fig. 2.1) Fotografía de los restos del incendio de 1896.³⁴

³³Bock Marie, «Guayaquil: Arquitectura, Espacio y sociedad (1900-1940)», 99. <https://books.openedition.org/ifea/2015?lang=es>.

³⁴Anónimo, «Archivo Histórico del Guayas - Archivo Histórico del Guayas (2009). Subido a Wikipedia. Último acceso 20 de Agosto de 2022.

Posterior a la tragedia del Gran Incendio de Guayaquil, la ciudad logró reconstruirse con agilidad y ya para 1925 se había recuperado casi por completo. Las nuevas construcciones eran edificaciones mixtas de hormigón, cemento y madera, para evitar que en el caso de otro incendio, el fuego se propagase nuevamente a través del material de las edificaciones.

A pesar del esperanzador panorama de la rápida reconstrucción de la ciudad, Guayaquil presentaba también un problema estructural de tenencia de tierra que con los años sólo iría agravando y concretando una crisis de la propiedad:

Un segundo gran actor y protagonista del proceso de urbanización de Guayaquil es el reducido espectro de propietarios territoriales privados. En la primera etapa del “moderno” proceso de urbanización, estos efectúan un acaparamiento de tierras y solares, tanto en áreas urbanas, como en las zonas de expansión, para luego, a partir de los años 50, proceder al fraccionamiento de los terrenos que habían generado ya una apreciable renta por retención. Surge así la promoción inmobiliaria privada con características eminentemente especulativas y dirigida hacia una demanda solvente plenamente identificada, por restringida y exclusiva.³⁵

Es así como comienza uno de los grandes legitimadores de la desigualdad social vivida en Guayaquil. Hasta los días en que se escribió el libro de Gaitán Villavicencio y Milton Rojas, el Municipio nunca había realizado proyectos de donación de tierras y menos se habían encargado de velar por las condiciones habitacionales, los riesgos geológicos, la función social de la vivienda y el acceso a los recursos básicos en que se construyen los hogares de los guayaquileños.³⁶

La década de los 70 estuvo encabezada por la usurpación del poder del Estado mediante el golpe que propició el Gral Guillermo Rodríguez Lara al gobierno de facto de José María Velasco Ibarra. En un Ecuador que estaba por entrar en el apogeo de una economía basada en la extracción de petróleo, hubo algunos grupos sociales de la oligarquía que vieron en el golpe de estado a manos de las fuerzas armadas, la

³⁵Gaitán Villavicencio y Milton Rojas, *El proceso urbano de Guayaquil 1870 - 1980*, (ILDS CERG, 1988). 173.

³⁶Villavicencio y Rojas, *El proceso urbano...*, 163-164.

oportunidad de participar en lo que, en el libro de Agustín Cueva, se recordaría a Jaime Galarza Zavala y se llamaría “El festín del petróleo”³⁷.

El gobierno de Rodríguez Lara se caracterizó por una tentativa “nacional y revolucionaria”, pese a los primeros aciertos que tuvo, como por ejemplo, el de ajustar los contratos con los consorcios petroleros que estaban desmantelando un tercio del territorio nacional devolviendo al Estado más de 80% de las áreas petroleras. Aún así, no pudo reformar uno de los problemas más importantes que haría que se genere una de las más grandes olas migratorias desde las zonas rurales hacia las urbes.

Según analiza Agustín Cueva, el gobierno de Rodríguez Lara habría sido otro, si hubiera podido ejecutar reformas agrarias que transformaran la estructura latifundiaría ecuatoriana³⁸, al menos. Es así que ante el evidente fracaso de la política agraria, los trabajadores del campo vieron en el próspero panorama urbano la oportunidad de acceder a la modernidad. Fue así que en 1973, la ciudad de Guayaquil se llenó de esa vitalidad y diversidad cultural tan característica que conserva hasta nuestros días.

De 244 hectáreas en 1952, pasó a 10930 hectáreas en 1985, y sólo en la década 1974-84 se experimentó el mayor crecimiento de la planta urbana, con un aumento de 6058 hectáreas. (...) En estas últimas tres décadas la población de la ciudad ha aumentado cinco veces, pasando de 295.000 habitantes en 1952 a 1'479.353 en 1985.³⁹

Aun así, este acelerado crecimiento poblacional, devino en un problema de ubicación, propiciando la expansión de los cinturones de miseria. Los nuevos guayaquileños de las clases populares encontraron en la autoconstrucción la única posibilidad de tener una vivienda, sean cuales fueren las condiciones de seguridad y salubridad que brindara el terreno.

Según Gaitán Villavicencio y Milton Rojas en su libro *El proceso urbano de Guayaquil 1870 - 1980*, el crecimiento económico de Guayaquil de los años 70 significó un robustecimiento del sector comercial e industrial. También fue desde los inicios del siglo XX en que Guayaquil fue delineando el destino de sus barrios según las

³⁷Agustín Cueva, «El proceso de dominación política en el Ecuador», Planeta (1977). 123-124.

³⁸Cueva, *El proceso de dominación...*, 130.

³⁹Villavicencio y Rojas, *El proceso urbano...*, 140.

diferentes actividades productivas que desarrollaba: el Centro de la ciudad estuvo destinada a actividades de carácter administrativo y financiero, además de ser la zona residencial para la clase más prosperada; y el sector industrial se situó en la parte sur y a la orilla del río. Allí “*se instalan la fábrica de hielo, de bebidas gaseosas, de chocolates, lavanderías, fundiciones de hierro, talleres metálicos, se modernizaron los astilleros, etc.*”⁴⁰

El negocio de la construcción fue uno de los mayores atractivos para la clase campesina que abandonaba el impotente panorama del agro, para formar parte de proyectos inmobiliarios dentro de la ciudad. Así, entre 1972-76, el producto del sector de la construcción tuvo un crecimiento anual del 19.7%. Guayaquil también venía de una larga tradición de carpinteros que construyeron los navíos más destacados y de mejor calidad de toda la costa pacífica, esto desde épocas coloniales. La zona donde estaba ubicada la ciudad había sido favorecida por ser terreno adecuado para el crecimiento de árboles maderables de la más fina calidad y flotabilidad.⁴¹ Aun en los años 70, luego de que el astillero migrara a la zona sur donde es ahora el Barrio Cuba, las embarcaciones que llegaban a través del río desde tierras extranjeras, descansaban y eran reparadas en los astilleros por los carpinteros que venían de una larga tradición marinera.

En la década de los 70 se hizo presente la labor de arquitectos italianos como Francesco Maccaferri quienes trajeron la escuela de la arquitectura moderna al Ecuador. Es así que, a aquellos edificios con acabados góticos, barrocos o del Art Nouveau, se le sumaron otros nuevos construidos bajo la lógica de la arquitectura racionalista. Este tipo de arquitectura estuvo caracterizada por una distribución mejor empleada del espacio interior, su belleza intrínseca estaba basada en su funcionalidad.⁴² Se trató de una corriente que estuvo inspirada en otros movimientos artísticos como el estructuralismo, el cubismo y el constructivismo en que se empleaban formas geométricas simples con patrones repetitivos. La corriente racionalista estuvo vinculada también con la necesidad de los arquitectos de abastecer la demanda de vivienda e infraestructura para el comercio y la industria en la creciente densidad poblacional de las ciudades.

⁴⁰Villavicencio, *El proceso urbano...*, 24.

⁴¹EcuRed, Astilleros de Guayaquil. Actualizado hasta 2019, Último acceso !6 de Agosto de 2022), https://www.ecured.cu/Astilleros_de_Guayaquil.

⁴²Florencio Compte, «*Francesco Maccaferri y los inicios de la Arquitectura Moderna en Guayaquil* *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXVIII, núm. 3» Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría: Ciudad de La Habana, Cuba, 2007. 14-17



(Fig. 2.2) Fotografía del archivo histórico de la Revista Vistazo. Proyecto inmobiliario La Alborada.



(Fig. 2.3) Fotografía del archivo histórico de la Revista Vistazo (1973). Proyecto inmobiliario Condominios del IESS.

Según Julio Oleas Montalvo, en su tesis “Del desarrollismo petrolero al ajuste neoliberal”⁴³, en los años de gobierno del gral Rodríguez Lara, hubo un incremento desproporcionado del aparato burocrático. Esto se dio porque el Estado debía emplear de alguna manera los ingresos atraídos por la explotación de crudo. Esta forma de organización del sistema, toma fuerza con la expansión demográfica y, con esto, la necesidad de implementar métodos de administración pública técnico-burocráticos que

⁴³Oleas Montalvo, Julio. «Ecuador 1972-1999: del desarrollismo petrolero al ajuste neoliberal», Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (2013), 38-39.

controlen y regulen a las instituciones y sus trabajadores bajo ciertas lógicas de productividad y organización. Pero en la marcha, este sistema deviene en una burocracia desmedida y se convierte en el estandarte del sistema de gobierno ecuatoriano, propiciando hasta nuestros días las condiciones para la corrupción, el tráfico de influencias y la ineptitud.

En los años 70, se puede decir que existía una articulación de los ideales latinoamericanos. Las revistas, libros e historietas cómicas de Argentina circulaban con regularidad en el país, así como productos artísticos mexicanos. A través de la circulación de estas piezas se promovía un intercambio de aprendizajes culturales entre los países de América Latina. Al interior, se puede decir que en el país había una preocupación por fomentar las ideas nacionalistas. Los guayaquileños consumían el producto nacional fabricado artesanalmente por maestros obreros conocedores de oficios importantes como el diseño y confección de zapatos y ropa de vestir, la elaboración de colchones a base de la más delicada lana de árbol de ceibo, la producción de muebles de madera nacional, la fabricación de carrocería de madera para el sistema de transporte urbano, entre muchos otros.

En 1973, la planta Aymesa desarrolla el primer vehículo diseñado y fabricado en Ecuador, el Andino. En el fértil panorama de la década de los 70, el Andino estuvo pensado como un vehículo que sirviera tanto para las labores del campo como para terrenos menos complicados como el de las ciudades:

¿Qué auto necesitaba el país? El primer barril de petróleo amazónico fue extraído y una inevitable bonanza económica se aproximaba. Al Ecuador le hacía falta un vehículo práctico, económico y que ayude a campesinos o pequeños empresarios a desarrollar sus negocios. AYMESA dio en el clavo y construyó un carro práctico, útil y accesible.⁴⁴

El Andino es, en parte, un reflejo del espíritu de la época, un Ecuador cuya industria nacional se consolidaba gracias a la credibilidad que otorgan los propios ecuatorianos a los productos locales. Y pese a que fue un vehículo cuyo valor era principalmente la funcionalidad, no se puede dejar de destacar el diseño que nos deja

⁴⁴Marcos Echeverría. «Andino, "el carro divino"», nov. 25, 2015 <https://www.seminuevos.com/blog/andino-el-carro-divino/>.

con muchas preguntas acerca de esa estética local que se comenzaba a plantear desde sectores como la ingeniería automotriz.



(Fig. 2.4) Fotografía del Presidente Guillermo Rodríguez Lara con el primer vehículo diseñado y fabricado en Ecuador por la planta Aymesa. Autoría de Francisco Pacheco, restaurada por Chulla Historia.

Por el lado de la comunicación, la radio componía el ambiente sonoro de los guayaquileños. Algunas de las más destacadas de la época fueron Radio Cristal, Radio Mambo, Cine Radial. Eran recordadas las radionovelas interpretadas por actores guayaquileños. Incluso se recuerda que don Alfonso Espinoza de los Monteros comenzó en el mundo de las radionovelas. También debutó la salsa como ritmo tropical en las radios, aunque los géneros románticos como el pasillo y las baladas se escuchaban con mucha asiduidad y se puede decir que influyen en el sentir de la época.

Sin embargo, mientras iba transcurriendo el decenio, la cultura estadounidense comienza a llegar con fuerza al Ecuador a través de medios como el cine, la música, la literatura y la prensa, lo cual atrajo tantos beneficios como perjuicios. La moda de los años 70 fue un encuentro entre aquella del hippismo de los años 60, y la de la creciente música disco que era lo nuevo que se escuchaba en las discotecas. Probablemente, la moda de esa época reflejaba de gran manera la libertad y equidad que se requería para la

mujer dentro de la sociedad, prueba de esto era el hecho de que los vestuarios se volvieron más unisex: tanto la mujer como el hombre podían lucir *bluejeans* acompañados con camisetas pegadas al cuerpo (como referencia de una vestimenta casual entre los jóvenes). (Fig. 2.5). Parte importante en la reivindicación de la figura de la mujer en la sociedad fue la participación de ella en los medios de comunicación como la televisión, la radio y también la forma en que era representada a través de las tiras cómicas llegadas de Argentina y México que eran muy leídas por los guayaquileños.⁴⁵



(Fig. 2.5) Vestimenta tradicional de la época. Capta un grupo de Jóvenes que visten camisetas con diseño del alemán Peter Musfeldt.⁴⁶

Finalmente, en el transcurrir de la década de los 70, en el país comenzó a promoverse una tentativa capitalista a partir de la llegada de artículos de consumo masivo, la incidencia de la publicidad en los hábitos de compra, y la implantación paulatina del concepto de *lifestyle*. Esta llegada de los valores capitalistas, el posterior decaimiento de las ideologías y la crisis económica que abatió al país en la década venidera, desgastó y debilitó los ideales nacionales que se afianzaban en la mente de los ecuatorianos, terminó por sentenciar al país como el de una pequeña industria de productos primarios.

⁴⁵Este dato fue compartido por Marco Alvarado durante la entrevista que se realizó con Emilia Vega, directora de arte del cortometraje. «Había también bastantes cómics argentinos, “Avivato”, “Doña Tremebunda”, allí se marcaba a la mujer como dominante. Si bien la mujer era joven está representada como en búsqueda de un buen candidato, un buen macho proveedor, ya la mujer mayor, madre de familia ya se comenzaba a empoderar y era la mujer dominante, era la mujer que daba las órdenes y el marido tenía que obedecer. Eso era “Doña Tremebunda”».

⁴⁶Foto publicada por el Perfil de Facebook Guayaquil 2020. Retrata la vestimenta de esa época que en gran medida se influyó de los aportes de Peter Musfeldt en el área del diseño gráfico a nivel nacional.



(Fig. 2.6) Publicidad de la época de la marca de ropa Tricotosa.

2.2. Testimonio vivo

En este epígrafe, se recogen las voces de varios entrevistados que colaboraron en el proyecto desde sus distintos acercamientos a la historia de Guayaquil. Por un lado, el historiador Ángel Emilio Hidalgo, el fotógrafo Ricardo Bohórquez, el artista visual Marco Alvarado, el poeta y artista visual Hernán Zúñiga. Por otro lado, está el testimonio del Sr. Homero Orozco quien conserva en su memoria recuerdos invaluable sobre la sociedad guayaquileña de los años 70. La forma de este epígrafe se plantea como una polifonía, las entrevistas que se realizaron de forma individual se encuentran en este texto para hacer sentir una continuidad espacio temporal entre cada una de ellas. Las entrevistas que realicé fueron adjuntadas en este capítulo guardando una fidelidad anecdótica, reconociendo en éstas su carácter histórico.

Alejandra Carvajal R.: Digamos que el personaje principal de esta historia, Alonso, era un auditor de la clase media. ¿Dónde cree que habría vivido él en los años 70?

Hernán Zúñiga: Es muy fácil ubicarlos, usted me ha dado el perfil antropológico de ese personaje y eso lo conecta directamente con una periferia pretendidamente central que serían los límites de un Guayaquil en desarrollo. Esto vendría a ser desde el Cerro

Santa Ana hasta el Parque Forestal, porque a partir del Parque Forestal hacia el sur empiezan ya a formarse las periferias suburbanas. Por otro lado, sería entre El Río Guayas y El Salado, es decir, entre el Río Guayas y el Tenis Club. En esa periferia urbana creo que estaba instalada la clase media que hizo el Gran Guayaquil, y que, por supuesto, toda esa clase media hemos envejecido y hemos envejecido con una fidelidad a nuestros barrios. Así que sé de qué le hablo y creo que el personaje plenamente se ubica en ese marco urbano que yo le he mencionado sin temor a equivocarme, porque estamos hablando de un perfil sociológico y psicológico del personaje.

Alejandra Carvajal R.: En la época existían los buses y los colectivos. Los colectivos eran buses en que se pagaba un mayor valor, pero había mayor oportunidad de ir sentado, pero en los buses existían más líneas que en los anteriores. Imaginemos que Alonso trabajaba en el Centro que era donde se concentraba el casco bancario y empresarial de la ciudad. ¿Qué bus cree usted que hubiera tomado Alonso para regresar a casa?

Hernán Zúñiga: Yo creo que el personaje debe haber tomado, por ejemplo, el bus de la 12. El bus de la 12 que pasaba por la calle Boyacá, a partir del Norte, lo que se deben llamar Las Peñas, y hacía un recorrido hacia el Sur, es decir, hacia la zona del Parque Forestal donde había ya el Barrio Centenario y se estaba creando ya El Barrio del Seguro. Yo creo que el personaje iba en la 12, también en la 3. Yo tomaba el colectivo de la 3 porque yo era un obrero que vivía en Luque y García Avilés y me iba al sur a trabajar ahí en donde son las propiedades de Álvaro Noboa. Yo tomaba la 3, el colectivo de la 3, no el bus, el colectivo de la 3. Para ese entonces yo tenía 17 años.

Homero Orozco: El bus de la 12. Es que está muy bien escogida la línea. Justamente allí en esa calle, en esa época, los buses paraban en cualquier parte, pero la disposición de tránsito en el centro sí se trataba de cumplir de forma puntual. Al salir de la Calle Vélez ahí había una parada de bus, ahí paraba la 12, paraba la 10, la 5. Las paradas no son como son ahora, allí había un techito en el que las empresas aprovechaban para hacer publicidad. Eran de fierros redondos, de tubos y un techito que resguardaba del agua y del sol y no había dónde sentarse, sino que uno esperaba parado.

Alejandra Carvajal R.: Quisiera mostrarle una foto a ver si logro despertar en usted algún recuerdo que podamos compartir sobre aquella calle que me parece es la adecuada para ambientar la escena de la parada de bus de la historia.

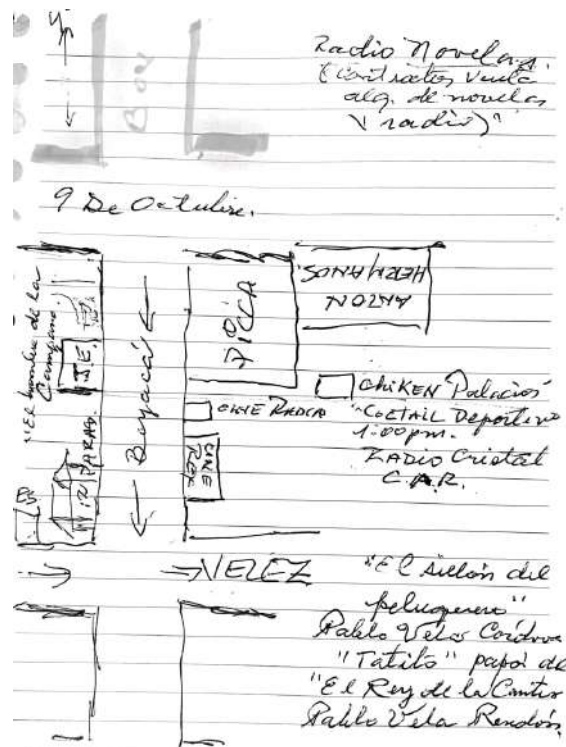


(Fig. 2.7) Fotografía de Ricardo Bohorquez de la calle Boyacá.

Homero Orozco: En los bajos de la casa de la foto, operó durante muchísimos años un personaje muy popular y querido por el pueblo y los periodistas de esos tiempos. Fue un vendedor de revistas deportivas en esos tiempos muy populares como “El gráfico” de Argentina. Era el único que traía aquella revista “Estadio” en los tiempos de Oro de don Guillermo Valencia León más conocido como “Valenciano”. Una de las revistas que más compraba la gente, era “Selecciones” de Edgard Rice Burroughs y que a mí tanto me gustaba. Traía artículos muy interesantes, me encantaba su lectura y la compraba dejando de comer golosinas.

El señor que vendía esas revistas y libros de toda índole se llamó en vida don Julio Espinoza, cuya particularidad era ir a alentar a su Barcelona del alma con un tambor de rueda de carro y un pedazo de fierro que lo golpeaba en el espacio hueco del tambor. ¡Y hacía una bulla en el Estadio! Por eso se ganó el "mote" de “El hombre de la campana”.

Alejandra Carvajal: Un verdadero personaje es don Julio Espinoza. Entonces aquella fue su cuadra... ¿Qué le parece si trazamos un mapa? (Fig. 2.8)



(Fig. 2.8) Mapa trazado durante la entrevista

Alejandra Carvajal: ¿Quiénes vivían en el centro en esa época? ¿Cómo era esa clase social media que había venido a ocupar las viviendas que vendía la clase alta en su desplazamiento hacia zonas como Urdesa y Barrio Centenario?

Hernán Zúñiga: En este encuadre urbano que yo le digo había una clase media progresada que también habían sido migraciones de los años 50. Eran provincianos artesanos y comerciantes que vienen de Quito, de Cuenca, de Ambato, de Riobamba, de Manabí, que se habían sumado a las iniciativas de grupos familiares porteños, pero vienen a brindar grandes aportaciones a la economía y al desarrollo. Guayaquil es un emporio de migrantes y eso es lo que ha permitido constituir la tremenda ciudad que es ahora y, por supuesto, con grandes problemas de urbanismo y de asentamientos y de demandas populares. Así, quienes se enclavaron en ese contexto de esas calles de esos barrios eran una clase media progresada, digna, que iba a misa los domingos, que se confesaba, que comulgaba, que se incorporó a las fiestas populares porteñas siendo ellos

provincianos. Ya usted en Guayaquil podría ver, de parte de los Cuencanos, “el paso del niño”, que hacían desfiles religiosos en las calles de Guayaquil. Usted podía ver danzantes con trajes folclóricos porque tenían la nostalgia de su terruño. Entonces, la ciudad se constituye en un emporio muy bonito de provincianos y todos gente muy buena, muy sana, muy solidaria poblando esa periferia central.

Alejandra Carvajal: Al crecimiento poblacional le siguió inmediatamente una demanda de vivienda, y esta fuerte ola migratoria de personas hacia las ciudades fue un fenómeno que puso en conflicto a los arquitectos y urbanistas de la época. En los 70 fue la expansión de la arquitectura racionalista como una respuesta a las necesidades de vivienda que existían ¿Cómo fue esa transición, esa hibridación estética que se vislumbra en la nueva arquitectura y el urbanismo en relación con la que ya había?

Ángel Emilio: Una de las características del racionalismo es que se aprovechó en lo absoluto todos los espacios. En la corriente racionalista los edificios son muy funcionales, esa era la línea, la ideología de esos años era la de aprovechar absolutamente todos los espacios. Es por eso que en los 70 se comienzan a integrar en las oficinas los módulos, los primeros fueron los de los bancos, esto se dio más en los 80, pero inicia en los 70. En fin, comienza esa idea de que hay que aprovechar el espacio, una mentalidad de un sentido práctico de aprovecharlo todo. Por eso algunos edificios parecen cajas, parecen grandes cajones como por ejemplo El palacio de las telecomunicaciones ahora llamado El Correo.

Hernán Zúñiga: Esta nueva ola de migrantes, todos ellos se establecen en el encuadre central porque ahí se están dando los negocios y un desarrollo urbano de oferta y demanda, especialmente en la periferia del Mercado Central. Y esos son sitios muy bonitos porque había ahí edificios patrimoniales que cedían en llamar la arquitectura vernacular guayaquileña. Eran grandes edificios de casas mixtas que habían logrado asimilar ya una tendencia y una técnica de lo que se debe llamar “El arte de los carpinteros de ribera”. Eran los grandes artesanos que se asentaban en los ríos para hacer las grandes embarcaciones que surcaban los mares del mundo y que fue lo que le dio a Guayaquil el nombre de “El Astillero”. Allí se construían naves maravillosas con las manos de estos carpinteros de ribera, que fueron quienes hicieron y desarrollaron esta arquitectura vernácula guayaquileña y que se constituía en el patrimonio arquitectónico de ese encuadre urbano que yo le estoy diciendo. Entonces se veían

edificios maravillosos donde vivía una clase media progresada y que no necesariamente eran las familias nobles de apellido, porque aquellos vivían en el Barrio Centenario porque ya se daban los barrios de exclusividad social. En esta zona urbana había una clase media muy desarrollada, con pretensiones cultas, y con un deseo de crear muchas cosas.

Ricardo Bohórquez: La arquitectura de Guayaquil se hizo en madera hasta mediados de los años 20, después se hicieron las construcciones en hormigón, pero en los años 40 hubo un terremoto en Guayaquil en el que se vieron afectadas algunas de estas edificaciones. Esto generó que las personas tuvieran mucha desconfianza al cemento y empezó la construcción de arquitecturas mixtas en que usa estructura de madera y las paredes de ladrillo. En relación a las fachadas, si ves los colores que hay en las fotografías podrás ver casas pintadas de celeste, verde agua, amarillo bajito; los colores intensos aquí en Guayaquil se lo comen rapidísimo los (rayos) ultravioleta. El blanco en cambio es feísimo porque cuando está nublado hace que todo se vea gris y eso son cosas que ya sabía la gente antes. Lo que hacían las personas era que un color lo rebajaban con blanco, se “apastela” y te aguanta muchísimo más. En los colores oscuros, en invierno, se pone la humedad, se ponen los mosquitos, los bichos, etc., en los colores claros se pegaban los grillos. Ahora no hay grillos. Antes en una pared blanca, en invierno, encontrabas un millón de grillos, ahora ves dos. Había colores rosa, melón. Mi edificio tiene colores de la época de los 60, 70. La arquitectura tenía líneas muy modernas, había elementos porque en los 80 y 90 todos esos edificios los han remodelado, entre comillas, pero en verdad los destruyeron.

Hernán Zúñiga: Le voy a dar una sola señal: cuando se establecen las compañías constructoras de los edificios que reemplazan las casas patrimoniales de caña, madera, y empieza el periodo de la construcción de hormigón de cemento. Imagínese, los obreros que levantaron esos edificios eran indios, no eran obreros clase media serranos en tono de albañil, traían indios. Cuando le hablo indios hablo de diversas nacionalidades: otavaleños, puruhaes, que venían con moños, eran verdaderos Apolos Andinos. Unos indios fuertes, sanos, y esos son los que levantaron los grandes edificios como obreros de la construcción. Fíjese este aspecto, es un aspecto sociológico, y ni hablar de gente de Manabí, de Esmeraldas, y bueno, es un emporio de nacionalidades que se juntan en

Guayaquil y van creando una economía. Y, por supuesto, en esa co-economía hay oficinas, entidades bancarias, se da impulso a lo que es el Bursátil, la bolsa de valores.

Alejandra Carvajal: ¿Qué tal si volvemos a los buses? Me parece que la construcción de los buses de la época son también un reflejo de esa riqueza técnica y cultural que se dio tanto por los saberes traídos por los migrantes y por una tradición maderera que ha existido en Guayaquil desde siempre. Todo esto sumado al progreso tecnológico y científico tan necesario para una ciudad creciente.

Hernán Zúñiga: Había unos buses que eran hechos también por los mismos carpinteros de ribera donde se usaban maderas nobles. Eran unos buses muy bonitos, pero eran buses para la masa. Después se crean unos buses más pequeños que los llaman colectivos que, digamos, viene como una cierta consideración al usuario. Tomar un colectivo costaba un poquito más, no mucho, pero uno podía ir sentado y era de menor capacidad. Resulta ser, que estos colectivos, siendo una creación porteña de estos carpinteros que para mí eran unos artistas maravillosos, iban pintados, entonces yo conocí incluso una generación de pintores de colectivos. Al interior hacían paisajes tropicales o ponían refranes. Eran unos colectivos muy vistosos convertidos ahora, ya en una concepción del arte contemporáneo, eran unos verdaderos artilugios *performáticos* como instalaciones rodantes. Era el arte popular de Guayaquil.

Homero Orozco: Los buses siempre tenían el nombre de la empresa que los construía. Todos los buses eran contruidos por un señor que hizo de su apellido una industria. Ellos fueron los precursores de la construcción de la estructura. La estructura, el esqueleto, era de madera, no era una madera cualquiera, era una madera especial. Luego tenían una lata que los recubría, había ciertas esquinas en las que convergía la lata y usted podía ver la madera. Luego los asientos eran de cuero o de plástico, de metal también.

Antes había en los buses dos subidas. La subida era para atrás, en la esquina se sentaba un cobrador con un bolsito generalmente de tela, que tenía dos compartimentos: los sucses, las ayoras y los sueltos. “Pasaje, pasaje, pasaje.” Te subías. Había dos estribos. Usted pagaba y “vaya a sentarse”. Eran cuatro reales, al menos en mi época eran 4 reales, le daba el vuelto el cobrador. El portero - porque había dos empleados en cada bus - era el que hacía bajar a la gente con cuidado, a los veteranitos, a las damas. Había

un tercer personaje. Generalmente en las cooperativas organizadas siempre se sentaba en el primer asiento -porque el primer asiento tenía el espejo retrovisor para ver cuántos subían-, iba con un marcador, un tacómetro, e iba anotando cuántas personas subían “tac, tac, tac”. Generalmente era el dueño o un empleado del dueño. “tac, tac, tac, tac.... tac, tac, tac, tac”. Yo le digo todo esto basado en la experiencia propia, ya le voy a contar por qué. De noche cuando se reúnen a hacer las cuentas sacan todito, el billete y los cerritos de monedas de a 10, de a 5, etc, etc. “Hay tanto (dinero). ¿Cuántos pasajeros tienes tu marcados? Tanto por tanto, da tanto. A ver, aquí te faltan 3 sucres, aquí te faltan 5 sucres” De acuerdo al dueño le podía decir al conductor “ya, deja no más”, o sino “bueno, me quedas debiendo 5 sucres”.

Los buses eran de diferentes colores de acuerdo a las líneas. Algunos tenían plomo y azul, otros eran verde y blanco. Eran franjas anchas. Una franja azul y una franja blanca.

Alejandra Carvajal: Leí en un testimonio en estas páginas de facebook donde publican fotografías de Guayaquil que los buses tenían un sonido muy particular cuando frenaban.

Homero Orozco: Crujían, sonaban. iuuujjj (Onomatopeya del sonido del bus) Ya con el tiempo iban aflojando las uniones, cuando eran viejos frenaban y iujjjjj (onomatopeya).

Alejandra Carvajal: Para adentrarnos en el terreno de la audición, sé que el pasillo y las baladas fueron géneros musicales generalizados entre los guayaquileños, a la par que otros géneros de músicaailable como la salsa y la música disco (este último era más escuchado en las clases altas) ¿Cómo la música manifiesta el sentir de una época y de una sociedad?

Ángel Emilio Hidalgo: Quiero que escuchen esta canción. Es una orquesta de peruanos y ecuatorianos, aquí cantaban Carlos Miranda y Lucho Silva (quien tocaba el saxofón), ellos fueron pioneros en la expresión. El tema se llama *El colectivo de la 7*⁴⁷. En esta canción aparecen las frases que se decían en esa época. En este disco hay otros temas, sobre todo pasillos que son trasladados en clave son como Flores negras, Ódiame,

⁴⁷Los demonios del salado, «El colectivo de la 7», (1972). Último acceso 22 de Agosto de 2002. Video subido a youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=agU9GI6wySM>.

Sombras, Romance de mi destino, entre otros. Pero, lo interesante es que se genera un diálogo en un colectivo de los años 70 que era el colectivo de la 7. Ese colectivo iba a lo largo de la calle Gómez Rendón y llegaba a la 18, era la manera más directa y popular de ir al barrio tolerancia de la 18. ¿Por qué les cuento esto? Porque yo soy melómano, no todo el saber está en los libros porque es el testimonio, son conocimientos de una cultura, en este caso el de la cultura Guayaquileña popular de los años 70. Guayaquil en los años 70, es la década en la que asume directamente su tropicalidad, esa identidad tropical.

Homero Orozco: La música en esos entonces no era el reggaeton, en ese entonces había muchísimo la música blues porque de la música blues, del jazz, se derivan una serie de géneros musicales. También estaba el rock, pero no el rock de Elvis Presley, era otro rock. El rock de esta época era mucho más lento, mucho más sentimental, con mucho más contenido literario. Todavía existía el romanticismo en la música. Hablando de los cantantes latinoamericanos acá ahí prevalecía Leonardo Fabio, Palito Ortega, era parte del gusto juvenil. El pasillo... El pasacalle fue primero porque es una música vernacular, el danzante también, el albazo y el pasillo estuvo siempre ahí, pero el pasillo empezó a tener preponderancia desde que en Ambato salen Los Hermanos Miño-Naranjo, aquí en Guayaquil revienta Julio Jaramillo.

También fue el auge de los compositores, Carlos Rubira Infante, por ejemplo, tiene algunas canciones que eran una maravilla. Era una época de romanticismo en la música y esto también se proyectaba en la manera de vestir.

Hernán Zúñiga. Le cuento que en el barrio del seguro había un famoso bar donde vendían hamburguesas y donde íbamos los chicos y las chicas a encontrarnos se llamaba la famosa 42, haciendo alusión a un sitio de Nueva York porque íbamos los “teenagers” en ese tiempo, le hablo de 15 hasta 20 años, a encontrarnos ahí en un lugar que está a media cuadra del Parque Forestal. Después, ya se crearon los cines Maya, el Cine Inca, y abrió el primer Centro Comercial en el Sur. Eso era una verdadera maravilla porque ahí sonaba rock y música disco también. En todo caso, era una periferia muy moderna, muy movida con jóvenes de “jeans” ya en ese tiempo. El marco histórico era el hippismo, la generación beatnik, movimientos de renovación ideológica que se daban en América Latina y por supuesto Guayaquil estaba acogido muy bien a todas esas reivindicaciones culturales y sociales que estaban ocurriendo. Ahí en el Barrio del

Seguro es una generación maravillosa porque ahí salieron grandes músicos, especialmente rockeros, de ahí del Barrio del Seguro. También nos concentramos en el Parque Forestal que no era renovado como es ahora, era un lugar como más natural por la misma laguna. Eran tiempos bonitos, eran tiempos más sanos.

Alejandra Carvajal: ¿Y cómo afectó esta nueva ola de pensamiento que llegó a la ciudad a través de la moda, el cine, la música y la literatura desde Estados Unidos y Europa? ¿Cómo se manifiestan estos cambios sociales y culturales en la mente de la juventud?

Marco Alvarado: Guayaquil, hasta los años 60, 70, fue una ciudad de avanzada, una ciudad progresista, una ciudad donde ustedes veían a los estudiantes lanzarse a las calles, eran estudiantes de universidad pero también de colegio: El Aguirre Abad, Vicente Rocafuerte, y Simón Bolívar eran los colegios de los que los estudiantes salían a protestar por el alza del precio de los víveres y también por el tema transporte. Con la venida del cine estadounidense, en esa década comenzaron las chicas a pintarse el pelo de rubio y dejaron de nacer las “Rosas”, “María Ester”, y comenzaron a nacer las “Jenny”, “Mary”. Era la época del cinemascopio, cine en pantalla ancha, cines a color, antes se veían las películas en blanco y negro. Las chicas también comenzaron a usar las minifaldas, los peinados bomba, la moda *agogo*, era la época de la moda *agogo*, en que se usaban los vestidos de poliéster. El poliéster como material entra en escena, eran vestidos con cierres que se acompañaban de medias nylon de colores o a rayas.

La televisión era muy importante, en los 70 ya teníamos televisión a colores. En los programas en donde habían mujeres no había una posición feminista pero si habían gestos de libertad. En relación al cuerpo, se manifestaba, por ejemplo, en el uso de la minifalda, o el maquillarse. Hubo varias mujeres que participaron en la escena pública y fueron muy conocidas, entre ellas Cecilia Calderón de Castro quien se hace presente en la política ecuatoriana, y Mercedes Lozano, presentadora de televisión a quien llamaban “La chica Coca-Cola” .

Homero Orozco: Los hippies tomaron su auge más grande en los años 60 y 70 y había mucho el “raidismo”, que es el auto stop. En California los muchachos empezaron a andar por el mundo pero con autostop. En los años 70 viene una película aquí del Festival de Woodstock.

Entonces en esa época del romanticismo, mezclada con la música disco, prevalecía con una indumentaria que me parece que iba de acorde con la música porque era una forma de vestirse no estafalaria ni extravagante no es como ahora que hay esos pantalones “raídos”, no, era formal pero tenía un diseño diferente que era la campana pero había que saber hacerse la campana porque habían algunos que se hacían una campana grandota y arriba un tubito (entre risas). Tiene que ser de forma casi uniforme y con zapatos de plataforma, que eran un complemento del pantalón acampanado. Ahí en los 70 nace la camiseta “tricotosa” que iba compaginada con la música disco era de una lana tipo elástico que tenía un cierre y el cuello era redondo. Había que tener bonito cuerpo para usarla, a mi me quedaba bien porque yo era flaco. Tenía la característica de que era de 3 colores. Eso fue una moda que todo el mundo “Oye, ¿ya te compraste la tricotosa?”. Era una camiseta informal pero muy moderna. Había que comprarse la tricotosa original.

El pelo lo usábamos largo, el pelo largo lo usaba la gente “los pelones”. Las patillas aun lo conservaba al estilo de Elvis Presley para quien le crecía. La gente usaba el cabello largo pero un cabello largo bien conservado, no como esos mechudos que en todas las épocas han habido unos mechudos estafalarios fuera de contexto, era un cabello bien tratado con shampoo, se veía bonito. Las correas eran gruesas, de cuero legítimo con unas hebillas grandes. Vino el pantalón de tiro corto, la correa armaba súper lindo.

Alejandra Carvajal: Esa moda atraída por la música y los movimientos de liberación que llegaron al país seguro influyó también en los entornos de mayor formalidad como las oficinas y las empresas. He visto fotos de funcionarios que tenían largas patillas y melenas. ¿Podríamos hablar de cómo la sociedad guayaquileña fue acogiendo esta moda en los distintos escenarios sociales e irlo aterrizando a esta caracterización del personaje de Alonso quien era un auditor de la clase media?

Homero Orozco: En esa época estaban los pantalones acampanados. Ya la gente lo hizo tradicional, lo hizo cotidiano, lo usaban en las oficinas también, los ternos eran acampanados... al que le gustaba, el que quería. En los centros comerciales, en las oficinas, usted podía ver gente con pantalones acampanados. Llegaron también para los hombres el zapato de plataforma que tenía su taco bien armadito y la plataforma no era fina, era un poco gruesa. En las oficinas gubernamentales, estatales, se usaba mucho el terno. Había una tendencia de un chalequito sin mangas que usaban las mujeres, por

dentro una blusita corta tipo torero y una falda estilo A. Después, a raíz de esa moda, viene la moda de la falda pantalón.

Ricardo Bohórquez: Un auditor o alguien que trabaje en oficina iba vestido de traje, depende de la condición. Normalmente los amanuenses, los notarios deben vestirse bien para inspirar respeto porque no son de clases sociales privilegiadas. En cambio los otros se visten más relajados, con guayaberas.

Alejandra Carvajal: Para finalizar, quisiera preguntar su opinión sobre la caracterización del personaje de Alonso en relación a la fidelidad histórica. Es decir, la idea de este joven auditor de los años 70 que es sumamente perfeccionista y minucioso y que lleva al extremo su manía al punto de emplearla para tratar un tema de índole sentimental que es el de que su esposa lo abandona.

Homero Orozco: Fíjese en este detalle: todavía los contadores, en las empresas, en los años 70 usaban muchísimo una manga como las que usan los taxistas con elástico en la muñeca e iba hasta el codo porque el contador de aquellos entonces hacía la contabilidad en 4 libros principales y 4 libros auxiliares: caja, inventario, comprobación y sumas y saldos, me parece. Los libros principales se manejaban con tinta china, pluma fuente. Por eso el contador no puede equivocarse, eso lo califican como “dolo”, lo califican como una estafa que usted está cometiendo en ese momento si usted hace un tachón, una enmendadura de cualquier naturaleza o borra. El contador no puede ni enmendar ni borrar y no puede arrancar hojas porque cada hoja de los libros principales vienen foliadas. Ante una auditoría si le falla alguno de esos, eso es cárcel. En esos entonces todavía manejaban la tinta china, la pluma fuente y ellos usaban eso en la manga para protegerse la camisa propiamente dicha de cualquier circunstancia. Era un accesorio de oficina que tenían ellos que tenía que ver con una responsabilidad y un compromiso con la labor que efectivamente es una particularidad de una época en que no existía lo digital.

Hernán Zúñiga: Yo veo que ustedes usan la palabra auditoría, una palabra desgastada absolutamente por la corrupción posterior a los años 70. Una corrupción galopante que ha logrado opacar ciertos términos que tienen que ver con las normativas, con las burocracias, y el término “auditoría” está muy desgastado. El tema es que si ustedes van a usar el término, me encanta que lo hayan hecho porque ustedes van a reivindicar ese

concepto de auditarse, y en ese sentido una auto-auditoría. El enfoque que ustedes usan es un enfoque poético de hacerse una auditoría a uno mismo, o auditar un marco histórico o auditar una atmósfera urbana y si eso ustedes lo enlazan con el amor, con el sentimiento me parece un gran acierto, y una gran estrategia narrativa la palabra “auditoría”, porque ustedes incluso reivindican el término y le van a dar un tono poético, un tono documental, un tono de investigación y más que nada de testimonio. Esa auditoría va a asentar un testimonio existencial, emocional también y por sobre todas las cosas, lo que exige un buen cine, debe haber una fidelidad histórica.

2.3. Estética visual de la época

Antes de comenzar, quisiera plantear que mi postura sobre la estética en este epígrafe la desarrollaré desde lo que denomino como una estética popular, es decir, de las ideas sobre lo bello y lo útil que se manifiesta en la mente de las personas a partir de distintos dispositivos, como el arte, la publicidad, la arquitectura y la tecnología. El alcance de este epígrafe se delimita a analizar aquellos referentes que contribuyan directamente al planteamiento de la estética visual de la obra.

Tal como hemos analizado en los capítulos anteriores, los años 70 estuvieron caracterizados por un importante proceso de hibridación, influido, por una parte, por una ola de migraciones internas de familias Manabitas, Orenses, Otavaleñas, Ambateñas, Riobambeñas, quienes trajeron a la ciudad los saberes y riqueza cultural de diferentes provincias del país y, por otro lado, por las ideas del hippismo, los pensamientos beat y los enfrentamientos políticos e ideológicos que llegan desde Norteamérica y Europa, que se generalizan en nuestra sociedad través de los medios de comunicación, el cine, la literatura, la televisión, la moda y la música. Estas dos corrientes que se encuentran en la ciudad son claves para pensar la estética de Guayaquil de los años 70.

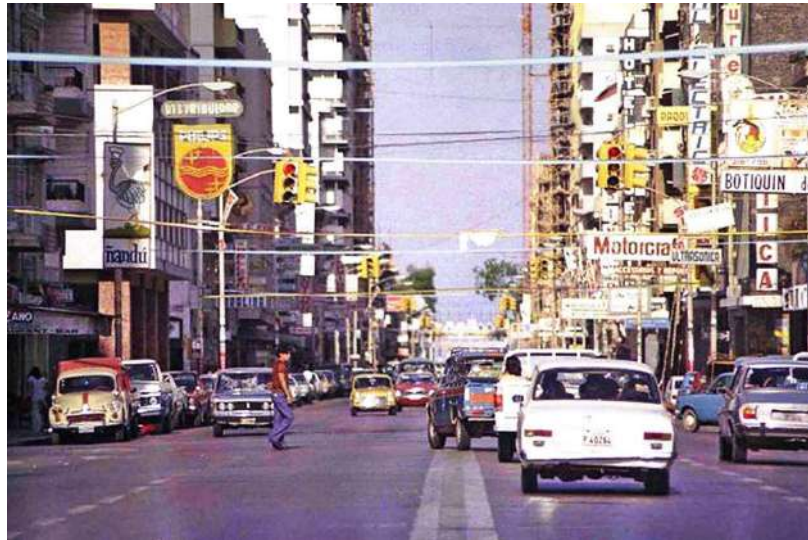
En la época, se comenzó a concientizar sobre el valor del diseño gráfico en la publicidad y las empresas comienzan a preocuparse por la imagen visual corporativa que proyectan a sus clientes. Así, la publicidad y el diseño gráfico fueron artefactos de utilidad para la progresiva instauración de las ideas del libre mercado que conformarían la sociedad de consumo en la que vivimos hasta nuestros días. En los diarios y revistas,

se volvieron habituales las impresiones a color de las publicidades, lo cual volvía a los productos más cercanos a las personas y más llamativos, además.



(Fig 2.9) Fotografía de un afiche publicitario publicado en la revista *Vistazo* en 1973.

De esta manera el capitalismo comienza a instaurarse en la mente de las personas. Los comerciantes toman conciencia acerca de la importancia de la publicidad para el comercio y esto se transfiere a distintos ámbitos de la vida pública. En la Fig 2.1.1 se puede visibilizar cómo la Avenida 9 de octubre estaba intervenida por lo que se denomina en terminología de publicidad como “rompe tráfico”, que es la disposición de letreros de tal forma que puedan ser visibilizados con facilidad por los conductores y pasajeros.



(Fig 2.1.1) Fotografía de la Av. de Octubre en el año 1979.

En Guayaquil hubo un importante representante del diseño, el alemán Peter Mussfeldt (1938-2021) quien se nacionalizó ecuatoriano en 1980⁴⁸ y desarrolló una larga trayectoria como artista visual y diseñador en el país. Mussfeldt llega a Ecuador en los años 60 y comienza realizando trabajos para bancos y proyectos turísticos estatales, como la creación del logotipo de Galápagos. En una breve entrevista que realiza Felipe Taborda a Peter Mussfeldt para el sitio web “Experimenta”, Taborda se arriesga a decir que la elaboración del logotipo de Galápagos probablemente haya sido *“la primera «imagen de país» en todo el mundo, lo que a su vez ayudó a crear la identidad ecuatoriana contemporánea”*⁴⁹. Esta aseveración podría ser cierta si se piensa en ese calificativo de “imagen de país” como esta nueva idea construida por la publicidad en que un logotipo sintetiza los valores de una sociedad y los comunica a través de los recursos del lenguaje pictórico.

⁴⁸Publicación en el portal del Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (2021), <http://www.creatividad.gob.ec/2021/11/22/murio-mussfeldt-diseno-ecuador/>

⁴⁹Felipe Taborda, «Categorías Gráfica y Comunicación». Publicado el 15 de Octubre de 2021, <https://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/maestros-del-diseno-en-america-latina-peter-mussfeldt-ecuador>.



(Fig 2.1.2) Logotipos de la serie *Galápagos* de Peter Mussfeldt.

En relación al arte que se manifestaba al interior del país, en Ecuador hubo un largo momento de expresiones literarias y pictóricas vinculadas al indigenismo y la representación del aborigen y de lo popular en las artes. Según lo indica Marta Traba en su libro *Arte en América Latina 1900 - 1980*: “Ecuador aparece como el lugar más fuerte y coherente dentro de una tendencia reivindicatoria del tema indígena.”⁵⁰. A la par, se fueron integrando otras reflexiones al arte indígena como el realismo social y los aportes estéticos del realismo mágico y lo real maravilloso. Sin embargo, en la década de los 50, con la llegada de la arquitectura moderna, se suscitó con ímpetu el arte geométrico. Brasil fue el país en donde hubo mayor representatividad de artistas alineados a la nueva geometría, y así fue que en 1959, el crítico Ferreira Gullar escribe el Manifiesto Neoconcreto, que cito a continuación:

"La expresión *neoconcreto* indica una toma de posición frente al arte no-figurativo "geométrico" (...) y particularmente ante el arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista. Trabajando en el campo de la pintura, escultura, grabado y literatura, los artistas que participan en esta I Exposición Neoconcreta se encontraron, debido a sus experiencias, en la necesidad de revisar las posiciones teóricas adoptadas hasta aquí frente al arte concreto, ya que ninguna de ellas "comprende" satisfactoriamente las posibilidades expresivas abiertas por estas experiencias. Nacido de una necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de la

⁵⁰Marta Traba. «Arte en América Latina 1900 - 1980», (Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 1994), 39.

nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en arte y repone el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones Verbales' creadas por el arte neofigurativo constructivista (...) Nosotros no concebimos la obra de arte como máquina u objeto, sino como un quasi corpus, es decir, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser, factible de ser descubierto por el análisis, solo se da plenamente mediante el abordaje directo, fenomenológico."⁵¹

Esta manera de posicionarse frente al arte geométrico que se manifestaba en Europa, permitió que en América Latina, la nueva geometría encontrara su propia riqueza temática y expresiva. En Ecuador, la representante más importante del movimiento del arte geométrico fue la artista guayaquileña Araceli Gilbert. De los aportes más valorados de su obra fueron los usos del color y el ritmo, obras realmente dinámicas y de combinaciones vibrantes.



(Fig 2.1.3) Exposición de la obra de Araceli Gilbert. De izquierda a derecha, su pintura titulada *Diagonal #2* (1976) y *Diagonal #3* (1979).

⁵¹Gullar, Ferreira. «Manifiesto Neoconcreto». *Jornal do Brasil*: Suplemento Dominical (Rio de Janeiro, Brazil), March 21-22, 1959.

Si bien la corriente de la nueva geometría estuvo beneficiada de otras como el cubismo, el constructivismo y el suprematismo, se logró adjudicar un valor local. Existen en la pintura de Araceli Gilbert ciertas connotaciones de estar inspiradas en los patrones presentes en las artesanías y bordados indígenas, así como la mezcla de colores alegres y vibrantes que también dan connotación de esa diversidad y tropicalidad.

A nivel de la arquitectura, tal como hemos planteado en el epígrafe anterior, hubo una fuerte tendencia a la arquitectura moderna, debido en gran parte a las necesidades habitacionales que se suscitaron en la ciudad a partir de las migraciones. Sin embargo, debido a la incidencia de la mano de obra que llegaba de las diferentes provincias del país a brindar abasto en las construcciones, la incidencia estética “del arte de los carpinteros de ribera”⁵², y la confianza que prevalecía en las personas en las edificaciones de madera, hizo que la arquitectura moderna de inspiración europea se conjugara con otros estilos más locales. Era común ver aún casas de madera o edificaciones de hormigón con detalles de madera en portales, balcones y pilares. De esa forma, los valores estéticos prevalecían y se reflejaban en ciertos momentos en la arquitectura de la ciudad.

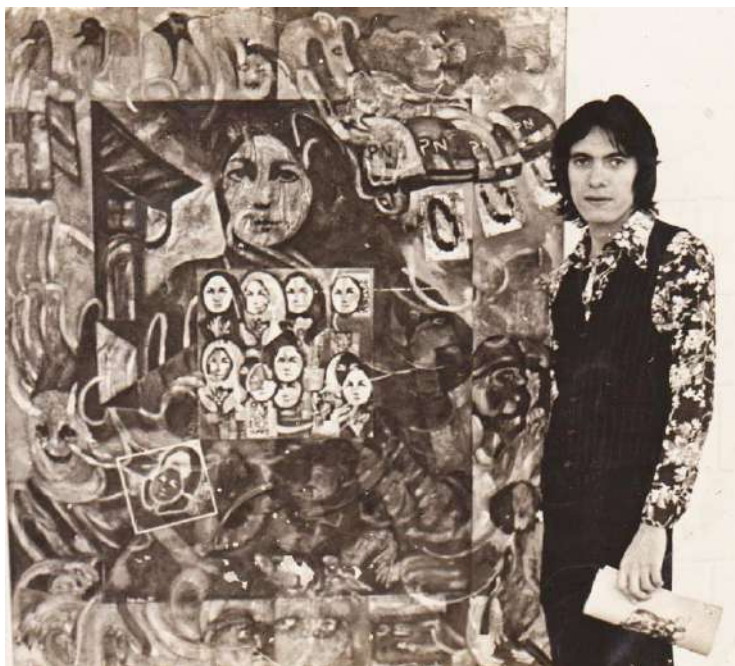
Este mismo equilibrio entre expresiones de distinto origen social se suscita en las artes visuales. En los años 70, el grabado se retoma con ímpetu en un momento de desconcierto creativo, esto lo explica con mayor perspectiva Marta Traba:

El auge del grabado rearticuló una actividad comunal, de taller colectivo, importante para sostener a los artistas en un momento de duda y crisis internacional. (...) Frente a este fenómeno de producción continental de gráfica en momentos en que el arte internacional buscaba incentivos espectaculares fuera de los medios tradicionales para reanimar lo que consideraban muerto, es preciso insistir en el significado de resistencia que tuvieron tanto el grabado como el dibujo.⁵³

⁵² “El arte de los carpinteros de ribera” es la forma en cómo Hernán Zúñiga denomina la amplia tradición estética y técnica de los constructores de barcos.

⁵³ Marta Traba. «Arte en América ...», 136-137.

Y en Ecuador, uno de los exponentes importantes del grabado hasta nuestros días es el artista Hernán Zúñiga Albán. La obra de Hernán se vincula profundamente con las manifestaciones culturales y sociales que se suscitan al interior de la urbe, y especialmente alrededor de lo que sería el casco central, que es la cuna desde donde nace Guayaquil y se conforma como la ciudad portuaria que es. Hernán incorpora en su obra personalidades marginadas, barrocas, espirituales que habitan la ciudad y la sobreviven. Tal como lo evidenciamos en la entrevista realizada, él se define como un personaje de la calle, un artista verdaderamente involucrado con las dinámicas de la urbe guayaquileña y que ha encontrado formas versátiles de representarlos a través de su arte.



(Fig 2.1.4) Fotografía de Hernán Zúñiga junto a su obra *Homenaje a Rosita Paredes* de 1975.

3. PROPUESTA DE DIRECCIÓN

3.1. Propuesta artística

Alcance de Auditoría cuenta la historia de un joven auditor que intenta entender a través de los recursos de su oficio, las razones por las que su esposa lo abandona. Así, escribe una carta de despedida que no deja de parecer un informe de auditoría. Para el joven auditor, el lenguaje de la contabilidad es el único arbitrio que posee y con que intenta medir los sentimientos que lo abordan, sin poder reconocer que esa manera de proceder, tan rigurosa y obtusa, fue lo que provocó la desilusión de ella.

Esta historia toma como escenario la ciudad de Guayaquil de los años 70, una época de transición entre lo que sería el auge de prosperidad de la ciudad portuaria y su posterior decadencia política y moral entre los años 80 y 90⁵⁴. Actualmente, luego de un largo periodo de crisis sanitaria debido a la pandemia del Covid-19, el deseo de ciudad se vuelve inevitable: repoblar los espacios, retomar los vínculos, reinventar los símbolos. Sin embargo, la imagen de nuestro Guayaquil ha sido afectada por hechos realmente entristecedores a la vez que violentos, como el caso de los fallecidos de la pandemia que yacían en las calles faltos de sepultura, el robo de medicinas a manos de funcionarios y políticos durante el periodo de emergencia sanitaria y los actos nefastos de sicariato que hoy se cuentan por decenas.

Este despojo del derecho de ciudad debido a la violencia que atemoriza a todos nos lleva a plantear preguntas acerca de cómo contrarrestar este nuevo periodo de decadencia. Es así que mirar al pasado se vuelve pertinente en pos de entender la evolución de los hechos que arremeten en el presente, y rescatar aquellos conocimientos situados⁵⁵, generados por las migraciones, que dieron a la ciudad una riqueza cultural y económica invaluable en su involucramiento con este nuevo territorio.

Al acelerado crecimiento urbano, le siguió un engrosamiento del aparato burocrático, y la complejización de las dinámicas comerciales y productivas. Esto no es

⁵⁴Momentos recordados de este deterioro fue el acto populista de la entrega de juguetes a manos de Elsa Bucaram en 1989. Esta decisión provocó el aglutinamiento de centenares de guayaquileños a las afueras del Palacio Municipal. La concentración se volvió tan impetuosa que provocó desmayos y hasta el fallecimiento de los ciudadanos en su intento por tomar una de las bolsas de juguetes que eran lanzadas desde una tarima. En algunos de estos lanzamientos de juguetes estos provocaron heridas por golpes en la cabeza y rostros. Este suceso puede verse en el siguiente enlace de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8ludwFQOEwU>.

⁵⁵Esta noción fue alimentada ampliamente por Donna Haraway a lo largo de su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. (Revista de Estudios de Género. La ventana, 1991)

un problema sino en la medida en que lo social se deteriore por un individualismo que olvide el bien común. Más aún, cuando no se puede negar que nuestra sociedad mantiene abiertas las heridas de su pasado colonial que cimentaron una violencia estructural que arremete aún en nuestras formas de relacionarnos, incluso con nuestros seres más cercanos.

Así, *Alcance de auditoría* nos muestra un momento en la vida de Alonso en que, atrapado por el recuerdo de su ex-esposa, realiza los esfuerzos necesarios que le ayuden a aceptar el destino que ella decidió para sí misma. El relato de la voz en off lleva el lenguaje de la contabilidad a una instancia poética. A través de las palabras se evidencia un romanticismo propio de una época en que la poesía formaba parte de la vida cotidiana de las personas, expresada mediante la música del pasillo costeño y las baladas del recuerdo.

La historia de Alonso nos habla de la incapacidad en la que a veces nos encontramos de entender la complejidad de las relaciones humanas y que nos lleva a desarrollar mecanismos que nos resguarden del universo incierto de las emociones. Para Alonso, los recursos de la auditoría le resultan familiares y próximos, y los emplea como una manera de otorgar una dimensión reflexiva y racional a los sentimientos que lo agobian desde hace algunos años. Es por esto que en la historia, sus útiles de oficina se ponen en una situación de complicidad con él y colaboran en la labor, son sus aliados de siempre.

Los sentidos dramáticos de la historia están determinados por la voz en off y su relacionamiento con las imágenes. La voz viene del presente en que Alonso redacta la misiva que dará fin al proceso, sin embargo, esta voz que está envuelta de una aparente racionalidad comienza a develar intenciones secundarias como la provocación y el desacuerdo. Sin embargo, las imágenes cuentan sin mediaciones y de forma imparcial los recuerdos de la separación tal como sucedieron. Estos elementos conforman en gran medida el tono que está atravesado por sentidos cómicos, románticos y trágicos.

3.2. Perfil de los personajes

3.2.1. Alonso Terán

Alonso es un joven de 27 años, cuya familia migró a Guayaquil desde Otavalo cuando él era muy pequeño aún. Su madre es comerciante y su padre fallece en un accidente de tránsito cuando Alonso tenía 11 años. Él queda al cuidado de su madre y de dos tías solteras con quienes comparte hogar. Estudió en el colegio San José La Salle, en el centro de Guayaquil y se graduó con honores en la especialidad de contador. Su madre es comerciante y desde que él era pequeño le enseñó la importancia de los números para aspirar a una vida próspera. Es así que decide estudiar la especialidad de contador CPA y se especializa en auditoría en la Universidad Laica.



(Fig. 3.1) Fotografía de referencia para la construcción del personaje Alonso.

Alonso no ha tenido muchas novias, las pocas que ha tenido poco le han durado. Siempre fue bastante tímido, pero ahora de adulto ha desarrollado un cierto *sexappeal*. No tiene muchos amigos ni tampoco tiene el mejor sentido del humor, prefiere manejarse con protocolos en las relaciones para evitar problemas: la amabilidad, el buen trato y evitar las conversaciones sobre asuntos muy personales. Vive actualmente en el Barrio del Seguro, de vuelta con sus padres después de la separación con su esposa Lucía. Las aspiraciones que tiene Alonso para su vida, lo han llevado a dedicar mucho tiempo a su trabajo.



(Fig. 3.2) Fotografía de referencia para la construcción del personaje Alonso.

3.2.2. Lucía Vélez

Lucía Vélez, es una joven de 25 años. Su familia es oriunda de Manabí, de la zona del Pasadero. Viene de un hogar humilde pero bondadoso, de esas familias que conocen cómo ser felices aun en la escasez. Siendo ella muy pequeña, su familia migró a Guayaquil en busca de nuevas oportunidades para sus hijos. Lucía es la hija mayor entre 4 hermanos.

En el colegio fue muy buena en contabilidad, pero también tenía mucho apego por las manualidades, la costura, las opciones prácticas. Su hermosa apariencia la llevó a participar y ganar varios concursos de Nereida. De esta manera hizo amigos de distintas clases sociales y se ha sabido relacionar muy bien. Pese a ser una joven muy agradable, es también bastante tímida, por lo que cuando conoció a Alonso, parecía haber encontrado a alguien con quien entenderse en el silencio, haciéndose compañía en las horas de estudio y trabajo (que casi siempre llevaban a casa).



(Fig. 3.3 y 3.4) Fotografías de referencia para la construcción del personaje Lucía.

3.3. Estilos de actuación en la animación

Existen 12 criterios que son bien conocidos en el mundo de la animación, estos principios fueron desarrollados por Ollie Johnston y Frank Thomas en su libro *The illusion of life: Disney Animation*. Johnston y Thomas trabajaron como animadores para Disney y en su carrera se dieron cuenta que hay ciertos criterios que pueden ayudar a que personajes inertes, tales como dibujos u objetos, puedan despertar en los espectadores la ilusión de estar vivos. Estos 12 criterios son: La anticipación, la puesta en escena, estirar y encoger, animación directa y pose a pose, acción complementaria y suplementaria, acelerar y desacelerar, arcos, acción secundaria, sincronización, exageración, dibujo sólido, atractivo.⁵⁶

En el caso de *Alcance de auditoría*, con el propósito de caracterizar a un personaje serio y desprovisto de emociones desmesuradas, se obviarán algunos de estos principios que pueden provocar que la animación se vea caricaturizada. Estos principios que omitiremos serán el de estirar y encoger, la puesta en escena y la exageración.

El estirar y encoger extrapola la idea de los volúmenes, por lo cual una pelota que salta de un lado al otro, en el golpe que haga contra el piso para impulsar el siguiente rebote, se va a deformar y achatar para dar la impresión de que la gravedad la aplastó por fuerza de su propio peso. La puesta en escena trata de poner en evidencia o

⁵⁶Ollie Johnston y Frank Thomas, *The illusion of life: Disney Animation*, (New York : Hyperion, 1995), 47-69.

realzar las características de un objeto o un personaje a través de variados recursos, como serían la exageración de la acción, posicionarlo en el centro de la toma, o acentuar sus movimientos a través del sonido. En cuanto a la exageración, como la palabra misma lo indica, se trata de una enfatización de la emoción a través de los artilugios de la puesta en escena tales como la iluminación, el encuadre o los elementos de la dirección de arte que están resaltando la acción.



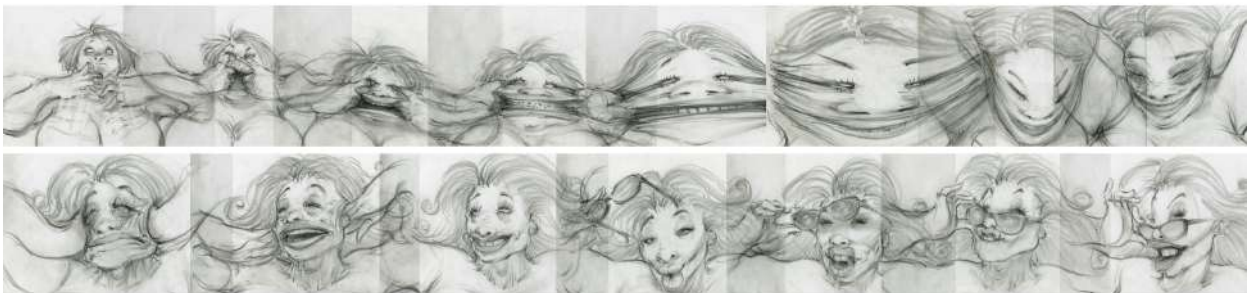
(Fig. 3.5) Fotografía de la película *Monsters, Inc.* (2001) Pete Docter.

Prescindir de estos tres recursos puede ayudar a trabajar mejor el tono de la historia y la caracterización del personaje. Sin embargo, existen otros de los que no se puede prescindir, como es el caso de la anticipación. La anticipación se trata de una acción que anuncia la venida de otra. Por ejemplo, en la animación, cuando un personaje va a saltar, primero doblará las rodillas, tomará impulso (como lo haría un resorte), y finalmente realizará la acción que es saltar. O un personaje que va a girar a la izquierda, primero tomará impulso hacia el lado contrario (derecha), y luego dará la vuelta para visualizar su objetivo. En todo caso, este recurso se va a usar de forma mesurada como puede ser el ejemplo de *Isla de Perros* (2018) de Wes Anderson o las actuaciones de *The House* (2022) de Emma De Swaef, Paloma Baeza y Marc James Roels. De esta forma se busca obtener una actuación de tipo realista, más parecida a las actuaciones del live action.



(Fig. 3.6) Fotografía de la película *Isle de Perros* (2018) de Wes Anderson.

La sincronización es probablemente uno de los principios más importantes en la animación. Se trata de cómo se desarrolla el movimiento en el transcurso del tiempo para hacer sentir al espectador que el objeto tiene una personalidad, un peso y una inercia.



(Fig. 3.7) Fragmento de animatic de *Affairs of the Art* de Joanna Quinn and Les Mills Beryl Productions⁵⁷

Es por esto que, como recurso para facilitar el buen manejo de la sincronización, se hará uso de plantillas de animación en que personajes reales realizarán las acciones de los personajes según los criterios de la animación antes expuestos que hemos elegido. Estos videos serán la referencia para el departamento de animación. Un ejemplo de esto, es el trabajo que realiza Joanna Quinn para animar una escena de *Affairs of the Art* (2021) en que un personaje encuentra una caja con lencería de mujer, mira dentro de ella y luego sonríe a la cámara mientras muestra la portada de la caja.⁵⁸

⁵⁷Joanna Quinn and Les Mills Beryl Productions, «Behind the scenes post for Affairs of the Art», Video subido a Facebook. Último acceso 15 agosto, <https://www.facebook.com/photo?fbid=356363783174356&set=a.202443408566395>.

⁵⁸Joanna Quinn and Les Mills Beryl Productions, «Behind the scenes post for Affairs of the Art», Video subido a Facebook. Último acceso 15 agosto, <https://www.facebook.com/watch/?v=707615970249631>.



(Fig. 3.8) Fragmento de animatic de Affairs of the Art de Joanna Quinn and Les Mills Beryl Productions.⁵⁹

El animatic es un recurso igual de importante para controlar la sincronización de una película animada. Posterior a la realización del storyboard, la realización del animatic ayuda a prevenir problemas de narrativa y a considerar el tiempo de las acciones, de las escenas y de la obra completa. El animatic es aquella herramienta en la que se dibujan las acciones clave que determinan si las intenciones de la acción funcionan y están siendo bien comunicadas a través de la animación.

3.4. Dirección de arte.

3.4.1. Escenografía

La historia se desarrolla en el centro de Guayaquil, lugar en que estaba ubicada la zona bancaria y de los trabajadores que ocupaban cargos administrativos. Tal como se logró concretar en entrevistas, la parada de bus de la historia podría ambientarse en la Calle Boyacá, entre 9 de octubre y Vélez, que era donde pasaban los buses que iban hacia el sur, más puntualmente aquellos que transitaban hacia el Barrio del Seguro, donde probablemente haya vivido Alonso, un trabajador de clase media.

El centro de Guayaquil se caracteriza por sus grandes soportales, y esta cuadra no fue la excepción. En aquella vereda se encontraba una casa de madera en la que don Julio Espinoza, más conocido como “El hombre de la campana” ubicaba su tienda de revistas en la planta baja. Según testimonios, la casa fue demolida unos años después y la nueva fachada fue totalmente diferente al diseño original del inmueble. Este hecho puede ayudarnos a puntualizar el cambio de época entre la escena 2 y la escena 6 que transcurre en la misma locación pero en distintos años.

⁵⁹Joanna Quinn and Les Mills Beryl Productions, «Behind the scenes post for Affairs of the Art», Video subido a Facebook. Último acceso 15 agosto, <https://www.facebook.com/berylproductions/videos/70761597024963>.



(Fig. 3.9) Fotografía de la calle Boyacá entre 9 de octubre y Vélez. Autoría de Ricardo Bohorquez.

En los años 70, la arquitectura guayaquileña experimentó la llegada del movimiento modernista junto con un representante importante: Francesco Maccaferri. Este tipo de arquitectura se caracterizaba por una distribución del espacio inspirado en su uso racional, por lo que se dejaron de lado los decorados barrocos y los extravagantes acabados art nouveau para concentrarse en el valor utilitario de las edificaciones. Es así que, en zonas como el centro de Guayaquil, podemos ver una amalgama de acabados, entre los que predomina el de tendencia racionalista. Sin embargo, según referencias del fotógrafo Ricardo Bohorquez a quien realizamos la entrevista, en los años 40 hubo un terremoto que provocó la caída de un moderno edificio, y esto despertó desconfianza hacia el hormigón por lo que muchos retomaron aquellas construcciones mixtas con estructuras de madera.

Existe un elemento que es clave para mí en la construcción de la propuesta escenográfica de esta obra, y es que hasta los años 50, el centro de la ciudad albergó por muchos años a la clase más alta de la sociedad guayaquileña, y luego acogerá a la clase media en los años 70. Por lo que muchas de estas edificaciones modernas diseñadas para el grupo más prosperado, contrastaba con otras en las que parecía que el tiempo se

había quedado atrapada en ellas. En parte, tenía que ver con la especulación con los materiales de construcción que se incrementó en el negocio de la inmobiliaria en Guayaquil, pero en todo caso estos lugares ayudaron a salvaguardar la memoria estética arquitectónica de aquellos años.



(Fig. 3.10) Fotografía de casa en la calle Lorenzo de Garaicoa y Quisquis.



(Fig. 3.11) Fotografía de casa en la calle Lorenzo de Garaicoa y Quisquis.

La “buseta” es un elemento clave dentro de la historia, puesto que en la escena 2, cuando Lucía decide abandonar a Alonso, ella toma el primer autobús que pasa por el paradero y, en cambio, en la última escena que es cuando ellos se conocen, las personas que salen de su hora laboral se van retirando en los autobuses que pasan hasta dejar la parada casi totalmente despejada. Los autobuses continúan pasando, pero ellos no se suben a ninguno, a la espera de que ese encuentro se extienda un poco más y el sentimiento del otro sea correspondido.



(Fig. 3.12) Fotografía de buses de la época.



(Fig. 3.13) Fotografía de bus de la época.

Los autobuses, o más comúnmente llamados busetas y colectivos, eran el sistema de transporte que existía en la ciudad. Su particular era la carrocería elaborada a base de madera y cubierta de láminas de metal que le daban el acabado estético. El bus tenía su puerta delantera y su puerta trasera por la que entraban y salían los pasajeros. Las busetas iban pintadas de varios colores que las personas identificaban con las rutas que cada una recorría. El diseño se caracterizaba por franjas intercaladas de dos a tres colores máximo, que lucían la numeración en la parte superior delantera del bus.

Según las entrevistas realizadas, se cuenta que las busetas iban casi siempre “al tope del aforo”. Las líneas de buses eran aún escasas en relación a la cantidad de personas que necesitaban movilizarse. Era muy común ver a los pasajeros sacar partes de su cuerpo por puertas y ventanas a razón del reducido espacio que restaba al interior. A este paisaje automotor de los buses, se le sumaban los vehículos particulares que circulaban por los alrededores. Habían vehículos tipo coupé, Volvo, Lada, Ford, diseños en que se combinaban las líneas rectas con suaves curvaturas. Así también circulaban otros vehículos, como camionetas o vans debido a la presencia de los mercados de víveres, en donde venía el campesinado a vender sus productos agrícolas.



(Fig. 3.14) Fotografía de Guayaquil de la época.



(Fig. 3.15) Fotografía de Guayaquil de la época.

Interiores

La arquitectura racionalista tiene un peso dramático para la historia puesto que se puede vincular a las líneas rectas, las cuadrillas y la sobriedad con una forma de expresión de la rigidez del personaje principal. Se trata de un personaje ordenado, correcto, desprovisto de accesorio aparente. Sin embargo, también es importante resaltar que este espacio, que es el lugar donde trabaja y que, de alguna manera lo avasalla y reprime dentro de esas cuatro paredes, se presenta como algo aplastante, es por eso que las dimensiones del lugar deben ser exageradas en relación con él.



(Fig. 3.16) Fotograma de *El proceso* (1962) de Orson Welles.

El empleo de estas formas geométricas y la repetición de los patrones es parte importante del diseño de producción de esta historia porque permite hablar de ese vaciamiento estético y social que se gestaba. La arquitectura de la ciudad moderna se construyó bajo criterios acerca de la ingeniería, empleo de materiales y de aquello que significa ser funcional que eran nociones extranjeras. Es así que incluso los entornos laborales se revistieron de esa idea de modernidad a la europea legitimada a través de la arquitectura.

En cuanto a los escenarios interiores, se busca mantener esta idea de los puntos de fuga, las líneas rectas y los patrones. Para fortalecer el elemento de las fugas, es importante pensar en una escenografía que genere planos dentro del plano. Esto también ayudará a dar dinamismo y profundidad a la puesta en escena.



(Fig. 3.17) Imagen que ejemplifica los espacios interiores.



(Fig. 3.18) Imagen que ejemplifica los espacios interiores.⁶⁰

⁶⁰An Lee, Número Russia, (Web Models, September 2018). Último acceso 15 de Julio de 2022, <https://models.com/work/numero-russia-office/959644>.



(Fig. 3.19) Imagen que ejemplifica los espacios interiores.⁶¹

3.4.2. Utilería

En relación a los materiales, involucramos con los interiores, elementos metálicos como archivadores y escritorios. En la época, fueron reemplazados los escritorios de madera por los de metal, únicamente los trabajadores de los cargos más altos mantenían grandes escritorios de madera en sus despachos. Los escritorios metálicos muchas veces tenían una plancha de vidrio por encima que los protegía del deterioro como el óxido y la corrosión ocasionada por la humedad y el uso.



(Fig. 3.20) Fotografías de referencia.⁶²

⁶¹An Lee, Número Russia.

⁶²Foto subida a <https://www.pinterest.es/pin/AcczhV50YqO9ZPAeAR12WgzvzZXb9FyibwnObYo3mqE7W7llpckj59k/>.

Pinterest,



(Fig. 3.21) Fotografías de referencia.⁶³

Previo a la llegada de lo digital, todos los documentos eran almacenados físicamente en archivadores y vitrinas, esto hacía que las oficinas destinaran espacios considerables para los centenares de oficios que administraban los trabajadores. Por esta razón, la utilería debe ser numerosa, papeles por doquier, carpetas, archivadores, artículos de oficina.

En relación al proceso que ha venido desarrollando Alonso, se considera que para evidenciar que el auditor lleva largo tiempo desarrollando la auditoría, se pueden involucrar artículos personales como cepillos de dientes, lustrador de zapatos o algún accesorio que evidencie que Alonso ha convertido esa oficina en su otra casa, por el tiempo que pasa en ella luego del trabajo. Esta idea surge con la referencia del cortometraje animado *Boles* (2013) de Špela Čadež en que el personaje principal parece estar inmiscuido en un proceso de escritura en que las ideas no llegan a él. Es así que ha transformado gran parte de su habitación en una extensión de esa mesa de escribir y algunos objetos ocupan lugares poco habituales para demostrar el desorden mental en el que se encuentra.

⁶³Foto subida a Pinterest, <https://www.pinterest.es/pin/273945589824017104/>.

En el minuto 4'14" de este cortometraje podemos ver que al lado de la puerta de entrada hay un mueble con cajones, encima tiene algunos libros que están semiabiertos o caídos como si hubieran sido consultados recientemente. Encima de estos libros hay un destornillador, elemento que añade naturalidad y narrativa a la historia. Esto nos lleva a pensar que en verdad hay un ser humano allí, que diariamente está en medio de labores de diferente tipo que llevan a que en un momento determinado olvide poner un destornillador en su lugar.



(Fig. 3.22) Fotograma del cortometraje *Boles* (2013) Špela Čadež.

Este nivel de naturalismo es importante alcanzar para mostrar las capas que cubren el pensamiento del personaje, más aún en un punto en que su mente está siendo invadida por el recuerdo de su ex-esposa.

3.4.3. Vestuario y peinado.

En la década de los 70, la moda estuvo marcada por la herencia del movimiento hippie, la psicodelia y el rock, tres corrientes de gran influencia en la década de los 60. A esto se le suma la llegada de los clubes nocturnos, llamados discotecas, donde se bailaba la música disco. Este tipo de música atrajo una moda de tipo colorida, de telas satinadas y accesorios extravagantes.

En el ambiente de las oficinas, trascienden algunas de estas características de la ropa casual y de fiesta. Tanto hombres como mujeres utilizan trajes que pudieran expresar holgura y libertad a través del vestuario. En los hombres, esta libertad se expresaba en combinaciones de trajes de tela de colores sobrios, acompañados de corbatas coloridas y estampados dinámicos. Se volvió habitual portar el cabello largo o lo que se denomina comúnmente como “melena”, gafas amplias y patillas tupidas.



(Fig. 3.23) Fotografía del archivo histórico de Revista Vistazo.

Se puede decir también que la moda se volvió más andrógina. Las mujeres optaron por utilizar blazers, camisa y pantalón de tela, que podían acompañar de un pañuelo de estampados coloridos, accesorios llamativos y el cabello cortado en mediano tamaño y peinado con ondas hacia atrás, para adquirir un look más fresco y descomplicado. Las telas satinadas que se usaban en los trajes nocturnos, trascendieron también al entorno laboral, y las mujeres gustaban de utilizar camisas manga larga de tela brillante para aportar *glamour* a sus vestuarios de trabajo.



(Fig. 3.24 y 3.25) Fotografías del archivo histórico de Revista Vistazo.

En relación al vestuario de los personajes principales, podemos puntualizar tres vestuarios diferentes para Alonso y dos para Lucía. Cronológicamente, la escena 6 transcurre primero en la vida de los personajes, es cuando Lucía y Alonso se conocen. En la época del primer encuentro ellos están en sus tempranos 20, por lo que sus vestuarios deben apropiar la moda de la época aún más que los que veremos en las otras escenas.

Alonso, para quien el sentido de la moda no está muy claro y se encuentra habituándose a sus primeras experiencias laborales, se podría pensar en un vestuario en que el traje le quede algo grande y holgado, como si este no hubiera sido adecuado a la perfección para su talla. A través del vestuario, podemos comprender que él era una persona diferente en esa época, un poco más dulce e inofensivo, ilusionado por corresponder con las mejores intenciones a la oportunidad reciente que le han dado en su trabajo. Va a llevar la melena larga como muestra de ese otro yo que está madurando y dejando de lado a ese joven universitario que ya no es. Los anteojos gruesos y cuadrados son símbolo de una vida dedicada al oficio y a la lectura.

Por otro lado, Lucía es una mujer que no estudió en la Universidad, sino que se graduó de un colegio normal con especialidad en secretaría y mecanografía, por lo que su vida laboral empezó mucho antes que la de Alonso. Esta preparación para la vida que tiene cada uno, se refleja a través del vestuario: ella elige su indumentaria con mayor

acierto, la ropa de ella sí parece estar hecha a su medida y deleita por su armonía. Podría utilizar un vestido de estampados con colores sobrios, acompañado de un accesorio como un cinturón o una bufanda de satín con tonalidades llamativas, el cabello suelto con ondas hacia atrás y aretes largos de motivos florales para resaltar su dulzura y feminidad.



(Fig. 3.26 y 3.27) Fotografías del archivo histórico de Revista Vistazo.

Sin embargo, Lucía viene de una familia de un estrato socioeconómico medio-bajo, por lo que determinados acabados de su vestimenta podría reflejar un cierto desgaste y uso. Esto puede ser una cartera de cuero cuyo material se ha desprendido en algunas zonas, o zapatos algo sucios por el polvo y las puntas algo desgastadas.

La escena que sigue a esta (cronológicamente hablando), es la de la separación de Alonso y Lucía. Aquí, han pasado ya cinco años desde el inicio de la relación, Alonso y Lucía están casados y van juntos de regreso a casa. La idea principal de esta escena es que el espectador pueda ver cómo, por presiones de Alonso, Lucía perdió su individualidad para convertirse en una réplica de él.

Alonso luce mucho más elegante, parece más habituado al ambiente laboral, probablemente esté ahora en un cargo de jefatura, y Lucía se encarga en casa de que los hilvanes de su ropa estén bien elaborados, que su ropa esté combinada y luzca impecable. Sin embargo, es notorio que él comienza a perder cabello y luce en su frente unas entradas pronunciadas. En el caso de Lucía, ella ha perdido gran parte de esa gracia de los primeros años de noviazgo, su ropa es muy similar a la que tiene Alonso, y ahora es ella quien luce un blazer que es algo grande para su cuerpo. Uno de los elementos más notorios es la forma en la que lleva su cabello ahora, su hermoso cabello color castaño rojizo está tomado en una rosca bombacha que la hace ver de mayor edad.



(Fig. 3.28, 3.29 y 3.30) Fotografías del archivo histórico de Revista Vistazo.

Los colores del vestuario de ambos son ahora mucho más sobrios, predominan los colores ocre, olivos desaturados. Únicamente un detalle en la ropa de cada uno les queda como recuerdo de aquellos años en que eran jóvenes y eran felices. En el vestuario de Alonso es su corbata, que combina colores cálidos con fríos que aporta vivacidad al aburrido indumento del auditor. En Lucía, son sus aretes largos de motivos floreados.

Finalmente, en la escena 1, que corresponde al momento presente, Alonso ha perdido su cabello notoriamente, ha cambiado de gafas, y una pequeña barriga se le ha formado por el tiempo que pasa sentado en su escritorio sin otra actividad. Este evento transcurre tres años después de su separación. En esta escena, Alonso se queda luego de su jornada laboral para concluir el informe, por lo que se ha puesto cómodo, se ha

retirado el terno y la corbata, y lleva únicamente su camiseta ya un poco arrugada. Aún mantiene sus patillas y probablemente tenga un poco de barba de hace un par de días, lo cual demuestra un poco de descuido y falta de orden en su aspecto personal, esto debido a la entrega de la auditoría que lo lleva atormentando algunos días.

3.4.3. Paletas de color

En todo proyecto cinematográfico es importante la elección de colores para poder transmitir las sensaciones que se buscan generar en el espectador. La cromática debe ir acorde a la idea que se tiene de cada escena, es por esto que la paleta de color dependerá del tipo de iluminación y elementos que la integrarán. En los exteriores predominarán los colores violetas debido a la incidencia de la iluminación del cielo de los amaneceres y atardeceres de Guayaquil, mientras que en los interiores estará más presente el gris y las tonalidades azuladas-verdosas.



(Fig. 3.31) Paleta de color de exteriores



(Fig. 3.32) Paleta de color de interiores



(Fig. 3.33) Paleta de color de personaje Alonso



(Fig. 3.34) Paleta de color de personaje Lucía

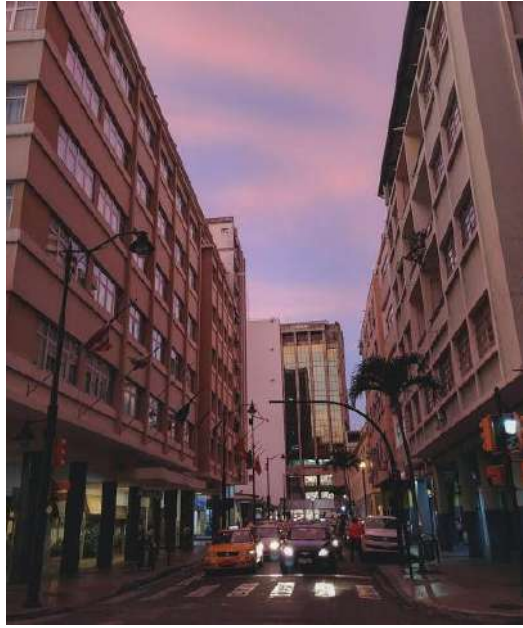
3.5. Dirección de Fotografía

Exteriores

Consideraciones generales de la luz exterior en Guayaquil.

Según la entrevista realizada a Ricardo Bohórquez, él describe la luz de Guayaquil como una cuya temperatura de color se inclina hacia las tonalidades magentas; y en los atardeceres esta particularidad se vuelve mucho más notoria en vista del cambio de intensidad del color. El magenta de la caída del sol viene acompañado de otros colores adyacentes que son el azul y el morado, y la saturación de estos colores comienza a ser más fuerte a medida que cae el sol en el horizonte.

El horario de salida de los trabajadores en Guayaquil es entre las 17h00 y las 18h00. En estas horas comienza el crepúsculo, y se extiende hasta las 19h30 para dar paso a la noche. Entre las 18h00 y las 19h00 la luz cambia rápidamente de intensidad, saturación y dispersión aérea. Sin embargo, en los meses de invierno, la nubosidad suele ser mucho mayor y esto produce atardeceres más opacos y grisáceos.



(Fig 3.35) Fotografía de un atardecer con poca nubosidad en el Centro de Guayaquil.⁶⁴



(Fig 3.36) Fotografía de un atardecer con mayor grado de nubosidad en el Centro de Guayaquil.⁶⁵

Es así que, a partir de estas observaciones acerca de la luz natural de Guayaquil, se plantean las siguientes ideas para pensar la iluminación de las locaciones de la parada de bus al atardecer, siguiendo también los sentidos emocionales que se busca transmitir en cada escena.

⁶⁴Ecuafotos, «Atardecer en Guayaquil», Foto subida a Reddit. Último acceso 29 de julio, https://www.reddit.com/r/ecuador/comments/7zfist/atardecer_en_guayaquil/.

⁶⁵Edson Larrea, «Los 10 lugares más fotogénicos de Guayaquil». Artículo publicado en la revista Escafandra en 2022. Último acceso 1 de Agosto de 2033, <https://www.escafandra.news/los-10-lugares-mas-fotogenicos-de-guayaquil/>.

Esc. 2. Parada de bus. Atardecer

En la escena 2, Alonso espera a Lucía en la parada de bus luego de su habitual jornada laboral, sin embargo, esa ocasión es diferente, es el cumpleaños de Lucía. Ella llega a la parada con una predisposición emotiva, que es compartir con él las impresiones positivas del día, pero Alonso evade su gesto de saludo y no duda en demostrar desaprobación por un grupo de amigos de Lucía que se encuentran unos metros más allá y que esperan para entregarle a ella sus regalos de cumpleaños. Esta desaprobación que recibe de Alonso pone a Lucía en una situación de elegir entre él y sus amigos, lo que provoca un gran sentimiento de decepción e incompreensión acerca del tipo de relación que ha aceptado tener.

Esta escena es la de mayor extensión del cortometraje, por lo que es posible realizar una progresión en la luz que anuncie el debilitamiento de los sentimientos que ella guarda hacia él. El color de la luz del atardecer, que es dulce por sus tonalidades fantasía magenta y cyan, se desatura y empalidece por la aproximación de una noche de lluvia.



(Fig 3.37) Fotografía a la multitud tomada con la técnica fotográfica de larga exposición.⁶⁶

⁶⁶Peter Tandlund, «Dagens foto - 164: Save Tonight», Foto Subida a Flickr 16 Marzo 2012. Último acceso 29 Agosto de 2022, <https://www.flickr.com/photos/petertandlund/6987884201/>.

Esta progresión de luz de colores a luz casi blanca, prepara la atmósfera para un cambio de locación que ocurre en plano.

ESC 2.2. EXT. PARADA DE BUS. ATARDECER

Alonso se ha quedado completamente solo en la vereda de aquella calle... Lucía se ha ido en el bus y dejó el bolígrafo junto con su caja botados en la vereda. Alonso está sorprendido. Todo comienza a desaparecer, todo se desmantela, y se queda en medio de un gran vacío negro.

ALONSO (OFF)

Desde el primer día de su partida, anticipé a realizar un mapeo de la tendencia de crecimiento del sentimiento del dolor. La primera quincena de aquel mes, ni siquiera advertí en lo que estaba pasando.

Camina, camina, hasta encontrar su escritorio en medio de la nada. Se sienta en la silla, y comienza a realizar la auditoría en su computadora. |

(Fig 3.38) Fragmento del guión de *Alcance de auditoría*.

Esc. 6. Parada de Bus. Atardecer

Este momento se presenta como el recuerdo de aquel día en que surge la ilusión de haber encontrado algo especial. Alonso y Lucía son mucho más jóvenes y también más inocentes; la intensidad de los sentimientos desborda los cuerpos y esto se representa a través de un colorido paisaje lumínico.



(Fig 3.38) Fotografía de atardecer hallada en la red social Tik tok.⁶⁷

Ext. Parada de Bus. Amanecer.

Luego de dedicar una larga madrugada a concluir la carta para su ex-esposa, Alonso se encuentra en la parada de bus para tomar la primera buseta que lo lleve de vuelta a casa. Se encuentra solo y con un sentimiento sobrecogedor de no haber hallado un alivio para la incertidumbre que lo aborda desde hace varios años.

El crepúsculo comienza a iluminar el cielo desde el horizonte lo que produce una tonalidad general azul oscuro acompañada de un suave magenta que se distingue apenas en las pieles. Alonso se discierne apenas entre la negrura del amanecer, se siente cómodo en esa oscuridad que oculta su tristeza de la vista de quien lo pueda ver.

⁶⁷Fotograma de Video subido a Tiktok, Último acceso 25 de Agosto de 2022 https://www.tiktok.com/@sofiauhek/video/7134035366901828869?is_from_webapp=v1&item_id=7134035366901828869.



(Fig 3.39) Fotogramas de la película *Her* (2013) Spike Jonze.



(Fig 3.40) Fotogramas de la película *Her* (2013) Spike Jonze.

Interiores

Consideraciones generales para la luz interior

Según investigaciones realizadas con Daniel Jáuregui (director de fotografía del cortometraje), en los años 70 el alumbrado público tenía una leve tonalidad verdosa debido al material del que estaban fabricados los focos: vapor de mercurio. Estas lámparas fueron empleadas para iluminar calles y avenidas debido a su larga vida útil.



(Fig 3.41) Referencia fotográfica de La memoria de Guayaquil y Ecuador.⁶⁸

Esta característica del alumbrado eléctrico toma relevancia en los escenarios interiores, que son las horas en que Alonso se queda en su oficina por las madrugadas para realizar la auditoría. La luz del exterior ingresa a través de las ventanas y funciona como una fuente principal de iluminación.

Las escenas interiores son básicamente cuatro. Tres de estas escenas transcurren en la oficina de Alonso, y una de ellas en el pasillo de la empresa donde trabaja.

Esc. 1 y 5. Oficina de Alonso. Int.

Alonso ha adquirido el hábito de quedarse por las madrugadas en su trabajo para dedicar esas horas a resolver sus asuntos personales. En la escena 1, Alonso es el único que queda en la oficina donde se pueden ver varios otros pupitres vacíos, sin embargo, él espera a que todos se vayan y trata de guardar discreción con lo que está haciendo. Es por esto que las escenas interiores se plantean con poca intensidad lumínica: la luz entra por la ventana, luces practicables como la lámpara de su escritorio y la luz del pasillo que se cuela a través del pequeño ventanal de la puerta de la oficina.

⁶⁸La memoria de Guayaquil y Ecuador, «Av. 9 de Octubre iluminada en los años 70-80's», Foto subida en Twitter. Último acceso 17 de Agosto de 2022, <https://twitter.com/lamemoriagye/status/1268238244266852360>.



(Fig 3.42) Fotograma de la película *Seven* (1995) de David Fincher.



(Fig 3.43) Fotograma de la película *Seven* (1995) de David Fincher.



(Fig 3.44) Fotografía para representar el interior de la oficina⁶⁹

⁶⁹Foto subida a pinterest, <https://www.pinterest.es/pin/6825836915860542/>.

Esc. 3. Escritorio de Alonso. Int.

Esta escena nos muestra el proceso de la auditoría que ha realizado Alonso durante varios meses y años. En la mesa de su escritorio los objetos participan del proceso de la auditoría, cada uno desempeña una tarea y se mueven en sincronía para llevar a cabo un objetivo, son un engranaje. Pese a que este momento transcurre también en la oficina de Alonso, tiene especificidades diferentes a los planos generales, debido a la fuente de luz que está más cercana a los objetos que vemos en primer término. La lámpara de mesa de Alonso es el origen de luz principal y el verde de los focos de mercurio serían el complemento. La cercanía que hay entre la lámpara y los papeles produce sombras duras y alto contraste, lo cual podría ayudar a resaltar las texturas de las hojas y demás objetos que intervienen en la auditoría a favor de transferirles mayor presencia dentro de la historia.



(Fig 3.45) Fotografía para graficar la relación de cercanía entre la luz de la lámpara del escritorio de Alonso y sus documentos.⁷⁰

⁷⁰Foto subida a Kartinkin, <https://kartinkin.net/pics/12726-kabinet-arty.html>.

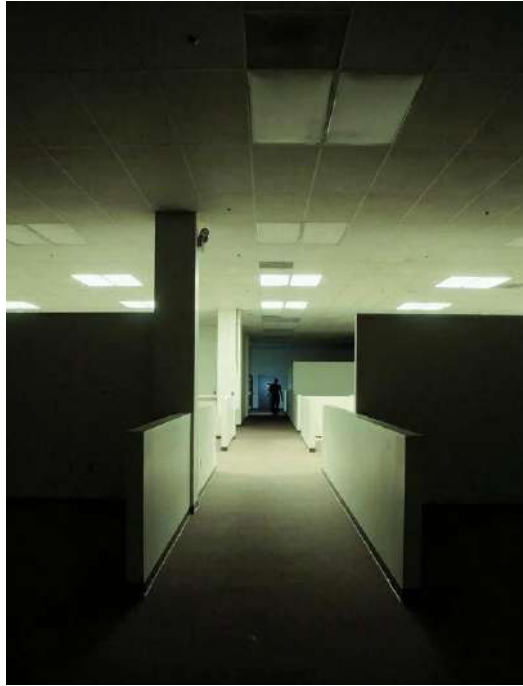


(Fig 3.46) Fotografía para representar el escritorio de Alonso. Perteneciente a la serie *Sherlock Holmes* del artista visual Pascal Quidault.⁷¹

Esc. 4. Pasillo. Int. Madrugada.

El escenario del pasillo, es un interior aislado en donde no hay ingreso de luz exterior, las fuentes de iluminación provienen de los focos incandescentes que están en el techo. Alonso ha encendido las luces de sólo una pequeña sección del pasillo, por lo cual los alrededores quedan en total oscuridad. Alonso se encuentra fotocopiando varios objetos que Lucía le dio: un oso de peluche, una carta, y una fotografía de ellos. Este accionar puede resultar al espectador un tanto absurdo, y pensar que el personaje ha llegado al punto del delirio y es que efectivamente de eso se trata. Es así que, a través del uso de la luz direccionada, Alonso queda aislado de lo que está fuera como una manera de enajenarse de lo exterior.

⁷¹Pascal Quidault, «Sherlock Holmes». Subida a su portal web, <https://pascalquidault.artstation.com/projects/nGDVE>,



(Fig 3.47) Fotografía que representa el pasillo de las oficinas. Sin nombre de autor.⁷²

Composición y encuadres.

Interiores

El sentido de los encuadres y la composición en *Alcance de auditoría* busca retomar elementos simbólicos de la obra de Franz Kafka y llevarlo al lenguaje cinematográfico. En la obra *El proceso*, existe un sentido de la espacialidad y la acústica que se transmite a través de la palabra; Kafka plantea el entorno de tal manera que es percibido por el personaje como una incomodidad, como algo que es ajeno a él. Es así que en *El proceso*, veremos a K. ingresar a lugares de características complejas como casas gigantescas, catedrales desiertas, púlpitos extremadamente pequeños, casas con muchas habitaciones y cuartos de techos bajísimos. El espacio es una manera en que el poder ejerce autoridad sobre él.

⁷²Now Time, «Backrooms». <https://www.pinterest.com/pin/693695148862880094/>.



(Fig 3.48) Fotograma de *El proceso* (1962) Orson Welles.

Motivados por estos fundamentos, se busca construir una lógica de planos en los que, durante el desarrollo de la auditoría (que corresponde convenientemente a los espacios interiores), se posicione al personaje como una pequeña pieza en medio de la jurisdicción de un poder mayor, que es la del proceso que lo abarca.



(Fig 3.49) Fotografía para mostrar la relación de tamaño entre Alonso y su oficina.⁷³

⁷³Subido por In these times, <https://www.pinterest.es/pin/812336851556934122/>.



(Fig 3.50) Fotografía para mostrar la relación de tamaño entre Alonso y su oficina.⁷⁴



(Fig 3.51) Fotograma de la serie *Mindhunter* (2019) de David Fincher.⁷⁵

⁷⁴Foto subida a Pinterest, <https://www.pinterest.se/pin/74590937568883720/>.

⁷⁵David Fincher, *Mindhunter* (2019). Fotograma subido a pinterest, <https://www.pinterest.es/pin/815292338806933455/>.

Exteriores

Los escenarios exteriores son donde transcurren los momentos más significativos de la relación de Alonso y Lucía: el día en que se conocen y el día en que ella lo abandona. Las miradas y los pequeños gestos van marcando la progresión de las emociones y el cambio que se suscita en los personajes plano a plano. Momentos de gran importancia como el primer encuentro o el final de una relación están sostenidos por una chispa romántica que amenaza de apagarse ante cualquier descuido. Por esta razón, las interacciones entre Alonso y Lucía se dan en la intimidad de los planos cercanos *over the shoulder*, que permite al espectador posicionarse casi desde el punto de vista subjetivo de los personajes para captar las correspondencias emotivas que se dan (o no se dan) entre ellos.



(Fig 3.52 y 3.53) Fotogramas de *Macbeth* (2021) Joel Coen.

Otro segundo componente que contribuye a pensar en la lógica de planos en los escenarios exteriores es el elemento del recuerdo. Según la propuesta de fotografía desarrollada por Daniel Jáuregui, él plantea visualizar el concepto del recuerdo bajo la estética de las imágenes de postal, encuadres abiertos, frontales, como presentados ante

la cámara. Esta valoración resulta coherente y muy pertinente, más aún por el hecho de que el relato está atravesado por una voz off que representa la instancia epistolar y anecdótica de la historia, y la postal pertenece también al universo de las misivas pero como una manera visual de compartir lo anecdótico.



(Fig 3.54) Fotografía para ejemplificar la parada de bus. Autoría de Pepe Encinas⁷⁶

Universo sonoro

En la animación stop-motion, la elaboración del universo sonoro se da totalmente en la post-producción. En ocasiones, la verosimilitud de la animación se enriquece en la medida en que haya un buen manejo de la sincronización de los sonidos respecto a las acciones que ocurren en la imagen. En la animación *stop-motion*, la ilusión de vida es un contrato con el espectador que puede tambalear en cualquier momento por el mínimo detalle. Es por esto que se plantea un tratamiento del sonido que sostenga un equilibrio entre el realismo y lo fantástico. El tratamiento del sonido tiene como propósito tanto el de dar indicaciones al espectador sobre los atributos de una época, como el de expresar las intenciones y emociones que atraviesan las escenas.

⁷⁶Fotografía de Pepe Encinas subida a Pinterest, <https://www.pinterest.es/pin/139611657184794786/>.

Interiores

Los escenarios interiores se caracterizan por ser momentos en que el personaje se encuentra en soledad, en intimidad y relación con las herramientas de la auditoría. Y ya que en la propuesta de fotografía se ha planteado manejar espacios desproporcionadamente grandes en relación al personaje, es importante que en el audio esa espacialidad se haga sentir a partir del manejo del eco y la reverberación. Esta permanencia del sonido a través de la reflexión puede convertirse en un elemento importante del manejo del audio, ya que permite al espectador sentir la fragilidad del silencio cuando un espacio está inhabitado. La exageración de la reverberación del sonido puede tener otros sentidos dramáticos, por ejemplo, el de encontrarse desorientado o sumamente introspectivo. Esta idea puede ser empleada en la Escena 5 en que Alonso se encuentra ya a altas horas de la noche dejando que sus objetos hagan la auditoría mientras él yace inmóvil, perdido en sus ideas.

Según la propuesta de sonido de Alexander Orozco, se plantea un tratamiento de los *foleys* en que algunas presencias se destaquen por encima de otras según su importancia dramática dentro de la historia. A este efecto se le denomina *hard effects*. Un ejemplo del manejo de los *hard effects* es el cortometraje que analizamos en el capítulo 1, *Negative Space*. Allí, el elemento de importancia era el vestuario, que tenía un peso dramático en la historia que cuenta el personaje. La textura de la ropa brinda una riqueza auditiva y reitera su presencia a través de todo el relato. En el caso de nuestra historia, el papel es el que tiene un valor principal por aludir directamente al proceso que se realiza. Al exagerar en el sonido la presencia de este material, se magnifica la proporción del trabajo y esfuerzo que ha conllevado la auditoría para el personaje, a la vez que alude a la carta que se está escribiendo de inicio a fin.

En las escenas de noche y madrugada, se plantea el diseño de capas ambientales en que se escuche el entorno natural que se hace presente aún en nuestra ciudad. Entre estos está el sonido del viento y de los insectos de la noche, como cigarras, grillos y murciélagos, que recrean el universo sonoro nocturno de la ciudad tropical.

Los ambientes deben también contribuir a generar atmósferas que enriquezcan las intenciones y los estados de ánimo de los personajes a partir de una mayor o menor actividad sonora dentro del plano. Por ejemplo, en la escena 1, en que Alonso se

dispone a hacer la auditoría, afuera se escucha a las últimas personas tomar el bus, los últimos trabajadores de la empresa se marchan. Él los oye caminar por el pasillo en dirección a la salida y se queda solo. Se comienzan a oír los ruidos nocturnos de los insectos y el eco del espacio. Este transcurrir de un estado a otro, permite acentuar la idea de que el personaje encuentra la privacidad pero le viene por añadidura la soledad.

Exteriores

El paisaje sonoro en los exteriores busca recrear la riqueza cultural de la época, la abundancia. Los ambientes exteriores están caracterizados por ser momentos de mucha actividad: las personas regresan a sus casas, toman el bus, compran una revista para leer de camino, ejercitan una socialización de barrio y demás. Todos estos sonidos componen el universo sonoro de la parada de bus. Sin embargo, es importante trabajar los sonidos que están en “primer término”, es decir, aquellos que están en cercanía o que pertenecen a los personajes en donde se encuentra situado el punto de vista.

El cortometraje carece de diálogos más allá de aquello que narra la voz en off. Es por esto que lo que se escucha alrededor puede brindar matices a las actuaciones de los personajes principales e incluso acompañar ciertas acciones. Podría ser este el caso de una buseta que vaya con la radio encendida escuchando una radio novela, una canción o un comentario de fútbol, y lo que se oiga contribuya con ciertas opiniones sobre lo que pasa entre Lucía y Alonso.

De todas formas, al igual que en el caso de los interiores en que se habló del tratamiento de los ambientes en la Escena 1, en la Escena 2 también se da un momento en que el sonido hace una transición progresiva entre la vitalidad y el vacío: la parada de bus se deshace y finalmente Lucía lo abandona.

Música

En los años 70, pese a que en Ecuador existía una alta tasa de analfabetismo, la población ecuatoriana no era en absoluto analfabeta musical. La música y la tradición oral fueron protagonistas en la transmisión de los saberes y sentimientos generales de la época. En la memoria familiar, es habitual tener músicos que ejecutaban desde instrumentos más comunes hasta los menos recurrentes, desde la guitarra, el violín y el piano, hasta el arpa y el acordeón. La época pasada había recibido con mucho agrado

los románticos tangos de Carlos Gardell y los de Edmundo Rivero, estos eran conocidos y entonados incluso en las zonas rurales. Posteriormente, la población ecuatoriana de la época vivió el auge de lo que es hoy en día uno de los bienes culturales más importantes: el pasillo ecuatoriano.

El pasillo está compuesto por poesía y música, reconocido como Patrimonio de la Humanidad desde diciembre del 2021. Este género se desarrolló con mucho ímpetu en los años 60, 70 y 80 y tocó a la sociedad ecuatoriana, llenándola de sublimidad, poesía y emoción. El romance y el desamor eran el centro de las letras de los más hermosos pasillos: Esposa, Sombras, Romance de mi destino, el Aguacate, Ángel de Luz, y tantos más. Es así que, para la propuesta musical, se plantea que este romanticismo que las personas vinculan al pasillo, se integre a través de fugaces fuentes de sonido como la radio de los buses o silbidos de las personas, como algo muy presente en la vida de los guayaquileños.

Retomando algunas ideas que se plantearon en el capítulo 1 de esta tesis, es prudente recordar que la música extradiegética juega un valor importante en la desvalorización y satirización de las imágenes, lo cual otorga a la historia un valor cómico que permite equilibrar las emociones del cortometraje. Para la música extradiegética se plantea que mantenga un equilibrio entre aquellas sonoridades propias de las canciones de la época junto con otras más contemporáneas, como sintetizadores e instrumentos eléctricos.

Esta instancia de la música se hace presente en la escena 3 en que se ve a las herramientas de la auditoría tomar independencia de su ejecutor y llevar adelante el informe. El uso de instrumentos anacrónicos a la época nos permite generar dos indicaciones aquí: el hecho de que en la historia hay una fuerza-otra desconocida que es quien ha decidido mostrarnos estas imágenes que vemos (porque evidentemente no ha sido voluntad de Alonso que conociéramos estas visiones que muestran la realidad detrás de sus palabras), y que esta fuerza habla desde un momento más actual al de las imágenes. ¿Esta desconocida será tal vez Lucía a quien Alonso decidió entregarle finalmente la carta? Quizás, a medida que lee, ella imagina y recuerda y lo que vemos son las imágenes de su memoria que se entretajan con el discurso de la voz. O tal vez la carta fue encontrada por alguien más, una hija de Lucía, por ejemplo, y reconstruye este

universo a través de la fuerza de su imaginación. Tal como podemos constatar en el estudio de la Epístola Romántica: uno nunca sabe para quién ha escrito las cartas.

Conclusiones

Desde un principio, se planteó como objetivo de esta investigación, el desarrollo de herramientas metodológicas que permitan llevar a cabo la realización del cortometraje en animación stop-motion *Alcance de auditoría*. El primer paso para desarrollar este planteamiento se trataba de un momento de apreciación del guión en que es necesario tomar distancia de él como autora y entender el potencial dramático que tiene en sí mismo. Es decir, hacer “como si”⁷⁷ estuviera leyendo por primera vez la historia.

Tomando esto como dispositivo creativo, lo siguiente fue definir el estilo de la historia, es decir, la manera en que se desea transmitir el tema. Fue difícil aceptar que el guion es en gran medida una historia de amor, de un hombre que aún *ama* a su esposa y que se refugia en el *amor* a su oficio para poder sobrellevar la inmensa incertidumbre que lo aborda. Esta historia también está atravesada por el semblante del absurdo *kafkiano*, la institución⁷⁸ vive en Alonso y este afanamiento es su propio infortunio. Ambos elementos fueron analizados y valorados a lo largo de la tesis, tanto por sus aportes a la estética como por su potencial historiográfico, que nos permite situar al personaje en un contexto y perfil social y, posteriormente, delimitar la investigación de época en relación a estas premisas.

Para desarrollar el sentido romántico de la historia, vale pensar en el gesto mismo de escribir una carta que requiere de por sí un compromiso afectivo, y luego están, por supuesto, las intenciones que el emisor quiere comunicar. En este sentido, las investigaciones de Torras Francès y de Cecilia Velasco acerca del género epistolar fueron grandes aportes. Se descubrió a partir de ahí otras instancias presentes en el discurso, tales como el carácter confesional, la seducción y la provocación. Esto fue clave para analizar cómo progresan las intenciones del personaje a lo largo de la historia y el efecto que puede producir el texto de la voz sobre las imágenes que interpela. Comprender esto de las intenciones puede ser clave para desarrollar un lenguaje de

⁷⁷ En el artículo de Marina Gutierrez de Angelis, Jean Rouch, comme si: *Antropología, surrealismo y cine-trance, la autora realiza una transcripción de la entrevista realizada a Jean Rouch en el documental Cinéma, de notre temps: Mosso, mosso - Jean Rouch comme si... (1997) de Jean-André Fieschi*. En este documental, Jean Rouch plantea la idea de hacer como si... que fue una postura hacia la vida que aprendió de los dogones. «Se llama “hacer como si”, tal como hacemos ahora mismo. Hacer como si es hacer como si lo que cuentas es verdad.»

⁷⁸ Aquello que en el libro *El proceso*, lo denominan como “la ley”.

planos en que estos propósitos se evidencien o queden ocultos según lo necesite la historia.

En la animación stop-motion, los personajes son marionetas, por lo que despertar en ellos la ilusión de vida es trabajo arduo que requiere de desarrollar herramientas de diversa naturaleza. Por esta razón, es importante determinar cuestiones como el temperamento y la personalidad para el momento de la animación. Es así que, a través del análisis del contenido de las cartas, también fue posible desarrollar una caracterización y un perfil del personaje que, mediante la escritura, revela su individualidad a la vez que es posible vislumbrar aspectos de la sociedad a la que pertenece. Este elemento romántico presente en la historia, lo conecto además con un sentir de la época que don Homero Orozco en la entrevista describe como una suerte de romanticismo generalizado que se daba por las manifestaciones líricas y musicales existentes en la época.

El concepto del absurdo *kafkiano*, permitió reconocer entonces otro semblante presente en la historia, que estaba intervenido por la incidencia de lo trágico, lo cómico y lo irónico. Además, nos permitió hacer una relectura de Franz Kafka desde la sociedad guayaquileña de los años 70, años en que la burocracia en Ecuador creció de manera desmedida para suplir las demandas del crecimiento demográfico de las ciudades. Tal como lo menciona Hernán Zúñiga en la entrevista realizada, en Ecuador, la figura del auditor ha sido ampliamente desacreditada por la corrupción, y lo mismo ocurre en relación a la burocracia. En el libro *El proceso* de Franz Kafka, él aborda de manera crítica la figura del funcionario, un agente de una institucionalidad panóptica que es para la que se trabaja sin cuestionar las causas o los efectos de lo que se le encomienda.

Es necesario hacer hincapié que esta institucionalidad opera al interior de nuestras mentes, y hoy más que nunca, en medio del escenario de incertidumbre económica y desempleo que ha traído la crisis al país, uno opta por aferrarse a ella para no vivir sin su amparo.

Para el posterior planteamiento del diseño de producción, fue necesario entender cómo se configura la sociedad guayaquileña a través de sus prácticas económicas y culturales. Sabemos que Guayaquil venía de una tradición importante de carpinteros constructores de grandes naves de madera, lo cual, además de ser lo que atribuyó a

Guayaquil el calificativo de “Perla del Pacífico”, configuró también la arquitectura vernácula de la ciudad. Luego, en los años 70, con la llegada de las ideas del funcionalismo, la ciudad se reviste de formas más geométricas, rectas, y predominó la concepción del espacio desde su visión racional. A la par, y como se ha dicho en varias ocasiones a lo largo de este escrito, la intensificación de la migración es un evento clave que se dio entre los años 50 y 70 que determinó el futuro de nuestra sociedad. Tal como lo expresan don Homero Orozco y Hernán Zúñiga en las entrevistas, en el encuentro de diversas culturas que se da en esta ciudad portuaria, comercial, el obrero y la obrera, el artesano y la artesana, y el empresario y la empresaria, fueron delineando la estructura de una industria que proyectaba sus saberes y aspiraciones estéticas en las fachadas de la ciudad.

Sin embargo, la falta de preparación de las entidades encargadas para atender las demandas de vivienda, hizo que se suscitara una serie de asentamientos irregulares que por su naturaleza afectaron algunos principios básicos de la función social de la vivienda. Este hecho, llevó a que muchas personas provenientes de territorios de abundancia y de riqueza cultural se volvieran marginales al llegar a la ciudad. La falta de regulación en los asentamientos no sólo provocó un crecimiento urbanístico desigual en temas de dignidad social entre las distintas clases, sino que también incurrió en una de las tragedias ambientales más deplorables de la historia de la ciudad: la contaminación del Estero Salado, que en los 70 era un balneario natural emblemático.

Menciono esto sin ánimos de señalar, sino de reconocer la importancia de historiografiar para situar nuestro arte en perspectiva con aquello que hay que reparar y que atender. Pienso que es necesario reconocer la riqueza que nos trajo ese hibridaje que nos atraviesa hasta nuestros días y, en pos de dar continuidad a esa “estética local”, restaurar la relación que se tiene con la materia prima que involucran nuestras distintas prácticas estéticas y productivas. Es así que asocio el quehacer del artista *stop-motion* con una práctica de artesanos y artesanas que, si bien está vinculada con fines estéticos y poéticos intrínsecos del arte cinematográfico, no se puede pasar por alto la íntima relación de reciprocidad que se establece con la materialidad, y que determina la manera en cómo damos valor a los objetos que habitan con nosotros el mundo.

Finalmente, en la propuesta artística se concretan los conceptos tratados en los antecedentes y en la investigación histórica en pos de construir un universo espacio-temporal que exprese las voluntades del guion. Este guion, a la vez, ha sido retroalimentado a partir de la investigación y la propuesta, adquiriendo nuevos matices y descripciones, lo cual permitirá a los miembros del equipo precisar mejor la historia.

Luego de esta primera parte, los retos son muchos, pienso que uno de los principales tiene que ver con la claridad con que se narra uno de los conflictos centrales del cortometraje: el motivo por el cual Lucía abandona a Alonso. Este conflicto se solventa únicamente en la imagen, en los diálogos no se explica lo injusta que estaba resultando esta relación para ella. Dar a entender esto al espectador requiere trabajar a detalle cada una de las épocas de manera que permitan ver el paulatino deterioro de ese vínculo afectivo. Si bien, esto demanda del involucramiento de todas las áreas creativas de la producción, pienso que resulta uno de los retos más importantes para la dirección de arte y la animación. En este documento se han desarrollado varios apuntes al respecto.

El siguiente reto es mantener la lucidez frente a la tentación de involucrar elementos llamativos hallados en la investigación de la época, pero que no necesariamente están siendo un aporte a la narración más allá de lo decorativo. La fidelidad histórica es uno de los valores de esta obra a la vez que su visión crítica acerca de la burocracia, la modernidad y las relaciones románticas, pero lo que moviliza las motivaciones para contar esta película es que uno puede ver en los personajes una parte de nuestro propio universo emocional.

Los aprendizajes generados a lo largo de este proceso son la primera experiencia de realización en *stop-motion* del equipo creativo que conforma este proyecto: Emilia Vega, Daniel Jáuregui y la persona que escribe estas páginas. La aventura de hacer el teaser, y de llevar adelante esta investigación sobre Guayaquil inspiró una gran amistad y compenetración en el trabajo y esto nos llevó a formar la empresa “*Mothus. Estudio y Taller de animación stop-motion.*”

Bibliografía

1. Anónimo, Archivo Histórico del Guayas - Archivo Histórico del Guayas (2009). Subido a Wikipedia. Último acceso 20 de Agosto de 2022.
2. Arteaga María Teresa, Las cartas de doña Ana Zurita Ochoa: Hacia una subjetividad femenina colonial Cuenca, siglo XVII: Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2019.
3. Bock Marie, Guayaquil: Arquitectura, Espacio y Sociedad 1900-1940. Institut français d'études andines, Corporación Editora Nacional 1992, <https://books.openedition.org/ifea/2015?lang=es>.
4. Chion Michel, La audiovisión. Paidós Comunicación 1993.
5. Compte Florencio , «Francesco Maccaferri y los inicios de la Arquitectura Moderna en Guayaquil Arquitectura y Urbanismo, vol. XXVIII, núm. 3» Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría: Ciudad de La Habana, Cuba, 2007. 14-17.
6. Cueva Agustín, El proceso de dominación política en el Ecuador, Planeta 1977.
7. EcuRed, Astilleros de Guayaquil. Actualizado hasta 2019, Último acceso !6 de Agosto de 2022), https://www.ecured.cu/Astilleros_de_Guayaquil.
8. Francès Torras, La epístola privada como género: Estrategias de construcción. Barcelona, España: Bellaterra Junio 1998.
9. Guillén Claudio, Correspondencia epistolar y literatura. Fundación Juan March: Boletín Informativo No 211, 1991.
10. Haraway Donna, Cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza. Revista de Estudios de Género: La ventana, 1991.
11. Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación, Publicación en el portal web, 2021. <http://www.creatividad.gob.ec/2021/11/22/murio-mussfeldt-diseno-ecuador/>.
12. Johnston Ollie y Frank Thomas, The illusion of life: Disney Animation. New York: Hyperion, 1995.
13. Kafka Franz, El proceso, Barcelona: Ediciones Brontes, 2016.
14. Lee An, Número Russia. Web Models: September 2018. Último acceso 15 de Julio de 2022, <https://models.com/work/numero-russia-office/959644>.

15. Oleas Montalvo Julio, Ecuador 1972-1999: del desarrollismo petrolero al ajuste neoliberal. Universidad Andina Simón Bolívar: Sede Ecuador 2013.
16. Pascal Blaise, Biblioteca de Grandes Pensadores: Pascal. Cartas Provinciales... Editorial Gredos. Madrid, 2012.
17. Taborda Felipe, Categorías Gráfica y Comunicación. Publicado el 15 de Octubre de 2021, <https://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/maestros-del-diseno-en-america-latina-peter-mussfeldt-ecuador>.
18. Tarkovsky Andréi, Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el Arte, la Estética y la Poética en el cine. Ediciones RIALP S.A. Madrid 1991.
19. Traba Marta. Arte en América Latina 1900 – 1980. Banco Interamericano de Desarrollo: Washington, 1994.
20. Velasco Cecilia, Cartas de Amor Guayasenses. Pie de página: IV edición, 2021.
21. Villavicencio Gaitán y Milton Rojas, El proceso urbano de Guayaquil 1870 – 1980. ILDS CERG, 1988.

Filmografía

1. Čadež Špela, Boles. Filmado en 2013. Video en youtube, 12:17. Último acceso 30 de 07 del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=9QXtiG62ogU>.
2. Gruber Stilzer Judith, When the day breaks. Dirección de Amanda Forbis: Wendy Tilby National Film Board of Canada 1999. Video en youtube, 9:36. Último acceso 10 de 07 del 2022, https://www.youtube.com/watch?v=_rIBbhymIzw.
3. Quinn Joanna and Les Mills Beryl Productions, Behind the scenes post for Affairs of the Art Videos en Facebook. Último acceso 15 agosto, <https://www.facebook.com/photo?fbid=356363783174356&set=a.202443408566395>.
4. Poerter Max y Ru Kuwahata, Negative Space. Cortometraje filmado en 2017. Video subido a Youtube, 5:30. Acceso el 15 de Julio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=KI2lsdXJQ40>.

Alcances en la Auditoría

Alejandra Carvajal Reyes

GUIÓN

0998814315
ale.carvajal.reyes@gmail.com
mothusestudiotaller@gmail.com

ESC 1. INT. OFICINAS. ATARDECER-NOCHE

Una mano despliega hacia afuera el pesado cajón de un archivador de metal. Dentro, están ubicadas decenas y decenas de carpetas rebosadas de hojas. La mano recorre el lomo de las carpetas buscando una en especial. La identifica: es una de un especial rosa pálido. La carpeta es sacada de entre las otras por esta misteriosa mano sin dueño.

Un hombre alto, delgado, de entradas muy pronunciadas y grandes anteojos se encuentra al pie del archivador, cerrando con mucho sigilo el cajón que acaba de abrir. Afuera de la habitación se escuchan algunas puertas cerrarse con llave, los pasos de los demás oficinistas se alejan a través del pasillo, el hombre se va quedando solo en el lugar. Desde la calle se escucha apenas el sonido de los colectivos que se inquietan por el final de jornada laboral. La luz de los faros de afuera ya está encendida y se filtra apenas a través de las persianas dejando entrar halos de luz que iluminan el espacio. El lugar está lleno de archivadores, estanterías y repisas donde están decenas y decenas de carpetas y papeles correctamente ordenadas. Hay también otros pupitres pero ahora están vacíos.

Alonso Terán (32) atraviesa la habitación aferrado a la carpeta, la posa encima de su escritorio, y toma asiento frente a su máquina de escribir eléctrica. Se cerciora que nadie lo esté viendo. Entonces la abre y lo que vemos es la hoja de un formulario. Allí está la foto de una mujer muy bella, con un hermoso cabello color castaño rojizo y abundante.

Alonso mira la fotografía de reojo, y no puede quitar su vista de ella, pero en el acto, unos compañeros de oficina pasan por el pasillo, y él se espavila, y cierra la carpeta de un golpe. Aguarda. Entonces retoma la concentración y se dispone a escribir... duda un poco sobre lo que escribirá. La página en blanco lo desafía... y comienza.

Escribe en la página: A Lucía.

ALONSO (OFF)

A los 5 días del mes de agosto, me suscribo en dejar constancia de las cuentas "saldadas".

ESC 2. EXT. PARADA DE BUS. ATARDECER

DOS AÑOS ANTES

Es una tarde nublada, la ciudad se llena de la energía del final de la jornada laboral. En los locales de la cuadra, los trabajadores y las trabajadoras cierran las persianas y dan vuelta a sus letreros de "abierto/cerrado". Alonso (31) se encuentra esperando el bus, viste su uniforme de trabajo: una camisa manga larga, corbata, pantalón de tela, un bolígrafo en el bolsillo, y del cuello cuelga su credencial.

Un metro más allá, están 2 mujeres y un hombre, todos uniformados. Son amigos de Lucía. Llevan gorritos de cumpleaños, un obsequio y un cupcake con una vela en medio. Alonso y el grupo se miran de reojo, con incomodidad.

A la parada llega Lucía (27), la mujer de la fotografía. Viste muy parecida a Alonso, camisa manga larga, pantalón de tela, anteojos, y además un blazer ancho y largo que no parece ser de su talla. Su cabello rojo va tomado en una rosca. Es una mujer de una belleza recatada, pero casi parece una réplica de Alonso.

ALONSO (OFF)

En calidad de auditor, mi
responsabilidad para con usted, es
dejar un reporte que sea fiel
reflejo de la experiencia vivida.

Lucía mira a sus amigos y les sonríe a lo lejos, ellos la miran incomodados, con sus obsequios para ella en las manos. Ellos le hacen una seña para que se acerque. Entonces Lucía mira a Alonso y ve que está molesto. Ella borra su sonrisa de los labios y se resigna a pararse junto a él. Se siente terriblemente confundida.

Alonso se percata de la expresión de Lucía, y entonces recuerda que tiene un regalo para ella. Del bolsillo del maletín saca una cajita. Alonso esclarece la voz para llamar su atención. Ella lo mira. Alonso tiene en la mano una cajita de color gris de la cual se siente orgulloso. Ella lo contempla un momento y le parece muy dulce. Alonso le ofrece el regalo y ella lo toma. Entonces Lucía abre la caja y dentro de ella se encuentra un bolígrafo, uno bastante anticuado y feo; es igual al que tiene Alonso en su bolsillo de la camisa.

ALONSO (OFF)

Para comenzar, existe una grave
incorrección material. Las
ganancias obtenidas no son
representativas del tiempo

(MORE)

(CONTINUED)

ALONSO (OFF) (cont'd)
invertido... salvo por cierta
información y unos cuantos objetos
que intercambiamos.

Lucía lo coloca en su bolsillo de la camisa.

Ahora se parecen más.

Ellos continúan esperando el bus, la calle se ha quedado sola. Los amigos de Lucía se fueron, solo quedan en el piso los confettis que dejaron a su paso.

El autobus pasa.

TRANSICIÓN.

ESC 2.2. EXT. PARADA DE BUS. ATARDECER

Alonso se ha quedado completamente solo en la vereda de aquella calle... Lucía se ha ido en el bus y dejó el bolígrafo junto con su caja botados en la vereda. Alonso está sorprendido. Todo comienza a desaparecer, todo se desmantela, y se queda en medio de un gran vacío negro.

ALONSO (OFF)
Desde el primer día de su partida,
anticipé a realizar un mapeo de la
tendencia de crecimiento del
sentimiento del dolor. La primera
quincena de aquel mes, ni siquiera
advertí en lo que estaba pasando.

Camina, camina, hasta encontrar su escritorio en medio de la nada. Se sienta en la silla, y comienza a realizar la auditoría en su computadora.

ALONSO (OFF)
Luego fue más complejo llevar un...
seguimiento.

CORTE A NEGRO. COMIENZA MÚSICA.

ESC 3. INT. ESCRITORIO DE OFICINA. MADRUGADA

Se presentan una serie de hojas con cuadros de excel, apuntes, notas amarillas, y sellos. Faxes llegan, faxes se envían, una mano firma los papeles.

Las páginas vienen y van, aceleradas, en un flujo infinito de cálculos. En los archivos aparecen fotos de los regalos que intercambiaron: peluches, cartas de amor, fotos de ellos, ropa interior, y una pluma... Todos están etiquetados y auditados.

ESC 4. INT. PASILLO OFICINA. MADRUGADA

Alonso está parado frente a la fotocopidora de su oficina. No hay nadie más que él allí. A su lado, tiene una caja que está posada encima de una silla. Va sacando de su interior recuerdos y regalos que guardó de Lucía.

ALONSO (OFF)
¿De qué lugar se escapa el dolor
para llegar hasta nosotros?

Termina de escanear una carta, y coloca dentro de la fotocopidora a un osito de peluche. La fotocopidora lo escanea, y bota la hoja con la imagen del osito apachurrado. Luego Alonso saca de la caja una foto instantánea en la que están los dos. La contempla por un momento y la coloca dentro de la fotocopidora. La fotocopidora pasa su luz a través de la imagen.

ALONSO (OFF)
Siento que algo siempre se me está
pasando por alto.

La fotocopidora lo escanea y cuando Alonso la retira, regresa a ver la foto y esta se comienza a borrar por efecto del laser.

ESC 5. INT. OFICINA. MADRUGADA

ALONSO (OFF)
Después de un largo tiempo de
investigación...

Alonso está sentado en su escritorio, la mirada perdida. Se ha quedado quieto, pensativo. Alrededor, están también algunos de los objetos que ella le dio, convirtió esa oficina en un laboratorio.

ALONSO (OFF)
me veo frente a una serie de
limitaciones al alcance que me
permiten declarar esta auditoría
como un fracaso.

(CONTINUED)

Vemos totalmente la oficina y él está sumergido en un universo de papeles, de desorden. Un sello aun se encuentra haciendo su trabajo en el piso, sellando una hoja tras otra. Las hojas se archivan por sí solas. Es todo un ecosistema. El color rojo de las cartas y los obsequios le dan vida a este lúgubre lugar y reavivan la presencia de ella.

ESC 6. EXT. PARADA DE BUS. AMANECER

Alonso se encuentra sólo en la vereda de la calle de su trabajo. Luce pensativo, y bastante cansado. Su cabello ya no está perfectamente peinado como siempre, su ropa está arrugada, los bolígrafos de su bolsillo no están correctamente alineados. Mira alrededor como buscando algo pero no hay nadie, está completamente solo. Lleva debajo del brazo la carpeta rosa pálido rebosada de hojas.

ALONSO (OFF)

Al día de hoy han pasado 11 meses desde la última vez que la vi.

TRANSICIÓN AL DÍA EN QUE LUCÍA Y ALONSO SE CONOCIERON.

El sol comienza a salir y cambia lo sombrío del lugar, los árboles se llenan de hojas de cálidos colores, los pájaros cantan en las ramas.

Los trabajadores de las tiendas se retiran a sus casas. Hay una energía diferente en el aire. Alonso (25) está más joven, tiene la melena larga pero correctamente peinada. Lleva gafas de sol algo transparentes que dejan ver sus ojos.

A la parada llega Lucía (21), va acompañada de sus 3 amigos quienes se despiden de ella una vez que llegan al paradero. Ellos siguen su paso. Lucía, por su lado, es una mujer totalmente diferente. Es muy atractiva, elegante, y luce muy joven. Lleva el cabello suelto y largos aretes de colores que decoran su rostro. Hace vibrar todo a su alrededor. Alonso se sorprende de su aparición. Ella se percata de que alguien la mira, y le cede la mirada. Se miran ambos, curiosos.

ALONSO (OFF)

Y concluyo en decir que el primer desacierto fue conocernos.

Un bus se estaciona en la parada pero ninguno de los dos se sube. La parada comienza a quedarse vacía, los trabajadores se retiran a sus casas.

(CONTINUED)

ALONSO (OFF)

Quiero hacerle la entrega de este trabajo que representa largos días de a veces no saber... si la llegué a conocer si quiera.

Lucía y Alonso se quedan en la parada, sonriendo. Sus miradas se encuentran de repente, por coincidencia, y se ríen. Las hojas caen de los árboles. El sol comienza a ponerse.