



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Producto artístico. Función individual dentro de una realización cinematográfica grupal (Cortometraje de Ficción)

Reflexiones sobre técnicas cinematográficas en la realización de un drama fantástico latinoamericano

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Cine

Autor:

Frank Vera Jiménez

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019

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

Yo, Frank Vera Jiménez, 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 Cine. 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

Javier Andrade

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Isabel Carrasco

Miembro del tribunal de defensa

Carla Valencia

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mis más sincero agradecimiento a mis Padres.

Resumen

Nuria de piernas largas es un cortometraje realizado como trabajo de titulación por un grupo de estudiantes pertenecientes a la primera cohorte de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes. En el presente trabajo, su productor, director y editor, reflexiona sobre su evolución como estudiante de cine, su relación con el cine ecuatoriano, da una mirada crítica a su propio trabajo, y lleva al lector por el proceso de producción de este cortometraje. Aspectos como sus influencias en cuanto a sonido e imagen, las decisiones sobre puesta en escena, el trabajo actoral, la fotografía y el arte, las posibles alternativas de distribución, son abordados como una hoja de ruta en la cual pueden vislumbrarse las claves de un trabajo artístico en tránsito hacia la madurez creativa, claves inmersas en el contexto del cine latinoamericano y en la preocupación por una industria cinematográfica ecuatoriana, cuyos productos parecen no gozar del aprecio del público que asiste a las salas comerciales de cine.

Palabras Clave: Nuria, Ecuador, distribución, universidad, fantasía.

Abstract

"Nuria de piernas largas" is a short film made as a degree work by a group of students belonging to the first cohort of the Film School of the University of the Arts. In the present work, his producer, editor and editor, reflects on his evolution as a filming student, his relationship with Ecuadorian cinema, gives a critical look at his own work, and leads the reader through the production process of this short film. Aspects such as influences in sound and image, his decisions about staging, the acting work, photography and art, the possible alternatives for distribution are addressed as a roadmap which can be glimpsed the keys to a artwork in transit to creative maturity, keys embedded in the context of Latin American cinema and concerns about an Ecuadorian film industry, whose products seem to enjoy the appreciation of the public attending commercial cinemas.

Keywords: Nuria, Ecuador, distribution, university, fantasy.

ÍNDICE GENERAL

Introducción

Antecedentes.....	8
Pertinencia del proyecto.....	12
Objetivos generales.....	15
Objetivos específicos.....	16

Genealogía.....	16
------------------------	-----------

Propuesta artística

Obra.....	24
Proyecto de difusión.....	37

Epílogo.....	43
---------------------	-----------

Filmografía.....	47
-------------------------	-----------

Bibliografía.....	48
--------------------------	-----------

Antecedentes

A mediados del siglo pasado se produjeron películas con nuevas propuestas en su lenguaje cinematográfico. Un ejemplo es la del cineasta brasileño Nelson Pereira Dos Santos: *Río, 40 grados* (1955), quien buscaba desarrollar un estilo cercano a las características socioculturales del Brasil de la época y alejarse del cine industrial, de corte populista y de propaganda oficial, que reflejaba el modelo *nacional desarrollista*¹ que se implementó tanto en ese país como en otros países latinoamericanos. *Río, 40 grados* es considerada la principal película de lo que será el *Cinema Novo* brasileño. Se trata de una película neorrealista que, en clave costumbrista, sigue las andaduras de niños vendedores de maní, contando varias historias que exponen la realidad de las calles de la ciudad de Río de Janeiro en ese entonces.

El avance de la ideología comunista, avivada por el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, motivó que las élites económicas latinoamericanas implementasen políticas neoliberales de la mano de dictaduras militares y gobiernos civiles afines a Estados Unidos.² Así, el nacional-desarrollismo, cuyas políticas habían propiciado industrias cinematográficas importantes en países como Argentina, Cuba, Brasil o México, dio paso a un neoliberalismo matizado por la influencia cultural norteamericana a través de la promoción de su cine, su música y otros productos de comunicación masiva.

¹Elaine Tavares, <<El Socialismo en América Latina>>, Agencia Latinoamericana de Información: 13 de mayo de 2010. <https://www.alainet.org/es/active/38154>

²En el contexto latinoamericano, fue en Colombia en donde se produjo la primera dictadura militar de esa época, en el año de 1953, y le seguiría Paraguay al año siguiente. Una de las respuestas a la Revolución Cubana -declarada Comunista a mediados de los años sesenta- y su influencia, fue la puesta en marcha del *Plan Cóndor*; con dictaduras represivas que persiguieron a intelectuales, artistas, estudiantes, obreros y demás miembros de la sociedad que se sospechaban comunistas o fuesen críticos con éstas.

El neoliberalismo y la dependencia económica generaron propuestas emergentes en el quehacer cinematográfico, las cuales encontraron puntos en común entre sí, generando un movimiento que se conoció como *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), nacido entre la V y VI ediciones del *Festival Cinematográfico de Viña del Mar* en 1967 y 1969, respectivamente. Este movimiento aspiraba a dejar de lado aquel cine que se caracterizaba por ser nacionalista, complaciente y popular, y que además bajó su ritmo de producción en beneficio de la hegemónica industria estadounidense. El NCL se caracterizó por implementar estrategias alternativas de producción, distribución y exhibición filmicas como contrapartida a los cines locales, cuyo modelo imperante era el norteamericano, así como su estética, sus dramaturgias y sus prácticas empresariales. Ignacio Del Valle Dávila, en su libro *Cámaras en trance* (2014), se refiere así a los orígenes de este movimiento³:

A principios de los años 1960, una serie de cineastas latinoamericanos vinculados a distintas corrientes de izquierda empezó a buscar acercamientos entre sí que trascendieran las fronteras nacionales. Esto se tradujo en un interés progresivo por lograr una alianza entre las diferentes experiencias de renovación cinematográfica locales que se venían llevando a cabo, desde fines del decenio anterior. Les animaba la idea común de que la evolución del cine en sus propios países debía estar asociada al devenir del cine en el subcontinente.

³Ignacio Del Valle Dávila, <<Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental>>, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2014. s/n

Esta nueva tendencia que, sin dejar de lado las dimensiones nacionales, propugnaba la unión latinoamericana, tomó como una de sus inspiraciones al neorrealismo italiano, en aspectos tales como filmar los espacios en medio de las gente con la finalidad de retratar las historias locales de personas en situaciones desfavorables, como en la película *Dios y El diablo, en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha. Este mismo director fue quien escribió el manifiesto *La estética del hambre* y fue pionero en ver al cine como una forma de emancipación de la presencia del colonialismo.

En la década de los noventa aparece un nuevo estilo al que se llamó *realismo sucio*. Sobre esta renovación Christian León afirma:

Surgen un conjunto de películas de temática urbana que retratan con desencanto la vida de seres marginados por las instituciones sociales. Un cine que relata sin ningún ánimo redentor la violencia y el desamparo que se experimenta en la subcultura de la calle. Un cine con una posición crítica sobre el discurso de la nación, el paradigma de la cultura ilustrada y el sentido utópico de la modernidad [...] ⁴

El surgimiento de este estilo abrió la exploración a nuevas formas de contar nuestras historias, desde una estética con fuerte inspiración en el género documental y con un tratamiento desprolijo, como la cámara en mano y un montaje frenético, que respondía a una sociedad en decadencia.

¿Hacia dónde debería orientarse el objetivo de buscar formas innovadoras para contar nuestras historias en la Latinoamérica de hoy en día? Ya que esta respuesta podría ser amplia, nos dirigiremos a una búsqueda particular, a la interrogante que la pues-

⁴Christian León, *El Cine de La Marginalidad* (Quito: Abya-Yala, 2005), 23.

ta en escena de *Nuria de piernas largas* busca responder: ¿Cómo se podría canalizar la preocupación estilística por representar elementos fantásticos, provenientes de lo onírico, en un drama latinoamericano?

¿Y por qué lo Onírico? Pues bien, en la historia Nuria -una mujer joven que vive en un pueblo cerca de la Costa ecuatoriana- se encuentra en una sala de espera a pocos minutos de que le entreguen las cenizas de su difunta madre Berenice. Por el cansancio se duerme y tiene un sueño en el cual se reflejarán los más profundos deseos y miedos que habitan en su inconsciente. Una manera viable de responder estos cuestionamientos sería el dar una mirada casa adentro, que visibilice la realidad de los personajes que habitan en sectores rurales, y cuyo tratamiento estético guarde relación con el movimiento pictórico y literario del *realismo mágico*.

Un Chien Andalou (1928) de Salvador Dalí y Luis Buñel es uno de los primeros filmes con la finalidad de explorar el inconsciente del ser humano. Esta película aborda una estructura de manera circular donde el público es quien debe interpretar y encontrar el significado de su contenido ya que la línea que divide fantasía-sueño-deseo es completamente difusa. En *Nuria de piernas largas*, su estructura dramática dedica gran parte a contar y explorar el sueño de Nuria, mientras que el breve tiempo restante relata su realidad. Al tratarse de un viaje doloroso, de la aceptación de la muerte, queremos plantear preguntas acerca de la proyección de nuestro inconsciente en lo consciente. En los seres humanos el inconsciente es el conjunto de elementos que nos permite realizar procesos y acciones. Por mucho tiempo, científicos y filósofos creían que nuestro comportamiento era algo que lo controlábamos desde el pensamiento consciente.

A inicios del siglo XX, Sigmund Freud comenzó a explorar y formular estudios sobre el inconsciente que hacían referencia a recuerdos y mezclas de sentimientos que respondían a una necesidad; recuerdos y sentimientos a los cuales no se podían acceder por medio de lo consciente. Para él, los sueños eran una vía de expresión de los pensamientos reprimidos, manejados mediante simbolismos. La *deformación Onírica* de la que habla Freud en su texto *La interpretación de los sueños*, consiste en la censura que la persona crea para reprimir sus deseos de manera disfrazada. Sobre esto María Laura Sierra, en su texto *Los sueños de Sigmund Freud*, argumenta que:

Lo que el sueño consigue es traducir los fenómenos oníricos a un modo de expresión primitivo, análogo a la escritura figural jeroglífica de las lenguas antiguas. El texto consciente del sueño aparece sólo como un acertijo gráfico. La verdadera faena del trabajo onírico es la desfiguración del material para sustituir los pensamientos racionales por contenidos confusos, absurdos, incomprensibles, que disfrazan el deseo hasta volverlo irreconocible [...]⁵

Se trata de la misma forma en cómo se construye el sueño de Nuria. La estructura presentada durante las primeras secuencias reflejan aquel estado del personaje donde reprime el miedo pero conforme avanzan las situaciones -la inevitable muerte de su madre- le llega a Nuria.

Pertinencia del proyecto

Para hablar de la pertinencia en la realización de este cortometraje tendremos que dividir dicho concepto en dos aristas. La primera consiste en visibilizar y retratar a

⁵María Laura Sierra, *Los sueños de Sigmund Freud* (Mexico: Historia y grafía, 2009), 102.

un grupo determinado de personas y la segunda la necesidad de contar más historias de mujeres en una sociedad patriarcal como es la latinoamericana.

Nuria de piernas largas es un guión escrito por Leslie Castro, que cuenta una relación madre e hija, Nuria y Berenice, y cómo Nuria -la hija- tiene que afrontar la pérdida de su madre a causa del cáncer. El tema es el cómo los seres humanos procesamos el luto a través del inconsciente. Dentro de la historia se juega con varios elementos: la vaca, el río, las gallinas, la novela y las piernas largas; todo lo aparente del sentido es un sueño en donde se explora lo macabro, lo sombrío y lo fantástico de una pérdida.

La historia se cuenta en un pueblo costero de poca vegetación. Estas zonas geográficas es evidente la situación de sequía que se vive actualmente en diversos sectores rurales de varios países de la región. Dentro de la ficción, existen varios momentos donde podemos ver un río agonizante debido a la sequía y a diversos cortes de energía eléctrica en todo el pueblo. Es crear un retrato, una manera de otorgar una visibilidad a una realidad latente. Por otro lado, una tierra agonizante donde el suelo es árido y la mayoría de árboles están secos crea un simbolismo relacionado con los temas del cortometraje, como el fin de una vida estable y la pérdida de la esperanza. Además, este es un cortometraje que muestra la vida de una persona de edad mayor con este tipo de problemas de cáncer, permitiendo mostrar al mundo la convivencia con personas en estas condiciones de vida. Esta forma de retratar busca resaltar la magia de estos lugares, y no debe caer en el estereotipo de lo *miserable*. Todo cambia acorde el punto de vista y el tratamiento que se le otorga a un determinado espacio. Por esta razón, nuestra propuesta pretende ser una forma de recobrar vida y aportar al cambio del imaginario colectivo de

la sociedad al ver una historia filmada en la Costa de un país latinoamericano como es el Ecuador.

Actualmente el cine ecuatoriano cuenta con mas diversidad en sus historias. Muchas de esas producciones tienen una finalidad comercial y otras apuestan a crear filmes más artísticos para espectadores más activos y, probablemente, están dirigidas a un público más reducido. Sin embargo, dentro de este gran número de producciones audiovisuales aún predomina la representación masculina, dejando de lado historias de mujeres. En varias películas se puede observar que la mayoría de los personajes protagónicos son hombres y los femeninos se reducen a roles secundarios: *Horas Exhaustas* (Sotomayor, 2017), *Tal vez mañana* (Gregorich, 2017). Y como si fuera poco, la mayoría de las mujeres terminan dialogando entre ellas acerca de algún protagonista hombre.

Parte de nuestro legado como cineastas de esta generación, es luchar por aquellos problemas latentes que tiene la sociedad hoy en día. Desde mediados del siglo pasado se puso evidencia un fuerte crecimiento en filmes que incluían temáticas tabú como las preferencias de género, el hermafroditismo, problemas raciales y, ante todo, la liberación femenina. Por muchos años esta lucha fue parte de muchos de nosotros. Lisandra Leyva explica:

Las miradas ejercidas sobre los personajes femeninos a través de la historia del cine por diferentes elementos como el ángulo elegido por la cámara los demás personajes de la historia y los espectadores, tienen implicaciones de relaciones de poder, de cuestionamiento humano, de posición e imaginario social, por lo cual la teoría filmica feminista ha hecho fuerte hincapié en valorar la manera en que estas miradas se proyectan, abogando por personajes

femeninos no encasillados en los estereotipos propios de la visión patriarcal[...]⁶

Nuestras voces y visiones respecto estos temas contribuyen a esta lucha, que no solo es llevada a cabo por mujeres sino también por hombres. El crear y dibujar una historia de mujeres será un valioso aporte al Cine de la región. También, el lograr que el cortometraje funcione de manera universal ya que todos, en cualquier momento, viviremos el proceso del luto.

Objetivos generales

El principal objetivo para la realización de este cortometraje es contribuir a la cinematografía nacional con una historia de género dramático/fantástico. En este caso, se aborda una historia en un sector rural de Latinoamérica desde elementos del cine fantástico. El cine ecuatoriano no cuenta con muchas producciones que hayan sido abordadas de esta manera y mucho menos en un film intimista⁷. Esto representa para nosotros un desafío que ayudará a enriquecer nuestra forma de contar historias. La mayoría de quienes conformamos el *crew* provenimos de sitios rurales. Cuando volvemos a aquellos lugares podemos ver un mundo casi atemporal, donde existen diversos elementos que parecen congelados en el tiempo, como artefactos de años atrás que aún siguen siendo parte del día a día.

El segundo objetivo es visibilizar la memoria de nuestros padres y abuelos con una estética influenciada por el realismo mágico. Otorgándole al espectador una expe-

⁶Lisandra Leyva Ramírez. *Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y sexualidades femeninas en el cine* (Guayaquil: Fuera de campo, 2018), 38-39.

⁷En el 2017, se estrenó *Quijotes negros* de Sandino Burbano, un film que utiliza elementos de fantasía.

riencia que pueda parecerle extraña, pero que para otros es su diario vivir. En este sentido, esa memoria se halla en elementos del habla simbólica y subtextual, que sirven para expresar la sensación causada por la partida de Berenice, madre de Nuria.

Objetivos específicos

- 1.-Situarse al espectador en la misma posición del personaje de Nuria por medio de la ⁸subjetividad no-directa.
- 2.-Experimentar con el lenguaje cinematográfico en la construcción de un universo fantástico mediante herramientas visuales y sonoras que aludan a lo onírico.

Genealogía

Desde que tengo memoria, recuerdo el estar frente a la televisión largas horas hasta la noche viendo películas provenientes de Estados Unidos. En aquel entonces solo disponía de los canales locales y la variedad era completamente limitada. No fue hasta mi adolescencia cuando tuve la posibilidad de ir a un cine. Esto fue un cambio de experiencia pero no de contenidos. Eran las mismas historias pre-fabricadas de la industria de Hollywood que hasta el día de hoy ocupan gran parte de la programación en cines comerciales de Ecuador. Un día entré a ver una película de terror titulada *REC* (Balagueró & Plaza, 2007). Yo desconocía su temática por lo cual me llevé una gran sorpresa cuando vi que era española. Esto despertó una gran curiosidad que con el tiempo me permitió observar lo que se hacía en otros países incluyendo el mío. Desde aquel enton-

⁸Entiéndase esto no como una cámara desde el punto de vista del personaje sino de a través de sensaciones que generen una subjetividad.

ces empecé a realizar algunos *remake* caseros de las películas que veía, con una pequeña cámara digital.

Terminando mi etapa adolescente se acercaba el momento de decidir qué iba a estudiar y a qué dedicarme en la vida. Como todo joven proveniente de una familia conservadora, mis padres no veían al Cine como algo posible o simplemente tangible. Desde ese momento busqué la forma de convencerlos de que sí se realizaban películas en nuestro país y se estaban exhibiendo en los cines. Ver películas nacionales junto a ellos fue una experiencia nefasta: lo catalogaron como un cine muy aburrido. A mí, muy aparte de la emoción de ver algo realizado en Ecuador, me pareció algo que no quisiera emular. Desde ese momento, mi postura ante las películas ecuatorianas que se realizaron entre el año 2009 y 2013 fue la de cuestionar las historias que se estaban contando. Muchas de ellas se centraban en historias cotidianas pero retratadas de tal forma que me hacía sentir incómodo. Esta sensación estuvo dentro de mí por mucho tiempo como una ecuación de debía resolver. Aunque eran distintas existía un denominador común en esos largometrajes: el realismo sucio. Recuerdo que constantemente me preguntaba si se podría contar nuestras historias sin hacernos sentir lástima y mostrarnos con un empoderamiento de nuestra propia cultura; contar de una forma donde nuestra imagen fuese representada de tal manera que hasta las acciones de nuestro cotidiano pudieran retratar aquella belleza humana.

En la época que entré a estudiar Cine en la Universidad de las Artes mis mayores influencias fueron directores de Asia y de Estados Unidos. Muy pronto comprendí que mi verdadero gusto y apreciación era para con aquellas películas que trataban de ser distintas, desarrollando un universo marcado y con una forma de narración alejada de lo

convencional. Muchos de esos filmes eran premiados en importantes festivales internacionales y una gran parte eran de cine de género. Desde el primer año se hablaba y criticaba ferozmente a los largometrajes de ficción que estaban bajo los parámetros de algún género en particular, aunque esto variaba en cada profesor. Una película que afirmó mi posición acerca de la fuerza e importancia que tiene el cine de género fue ⁹*Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). Una obra del Cine expresionista alemán que aborda la historia de una persona que utiliza a un sonámbulo para cometer asesinatos. Este fue sin duda uno de los primeros filmes en plantear, de manera sutil, una crítica social. Para los espectadores de esa época el doctor Caligari hacía alusión al cuerpo militar alemán, mientras que el personaje de Cesare era la representación de los soldados que seguían órdenes. Aquella forma de llegar a las personas fue la que solidificó una parte de la búsqueda por el cine que deseo realizar: un tipo de ficción que pueda criticar sutilmente situaciones latentes mediante el entretenimiento intrínseco que tiene un film. El francés Georges Méliès innovó en el uso de efectos especiales y diversas técnicas como las exposiciones múltiples, la cámara rápida y las disoluciones de imágenes. Él fue otro cineasta que confirmó mi visión acerca del tipo de historias que quisiera materializar en mi forma de hacer cine. Filmes como *Viaje a la Luna* (1902) y *Viaje a través de lo imposible* (1904) narran situaciones surreales y fantásticas inspiradas por Julio Verne. Sin duda, en ambas se evidenciaba el deseo de experimentar con el nuevo lenguaje cinematográfico.

Al adentrarnos en el tercer semestre, en el año 2015, se convocó un concurso para producir los primeros cortometrajes de la Universidad. Junto a otros amigos, con los

⁹Título traducido al español: El gabinete del doctor Caligari, 1920.

cuales actualmente estoy desarrollando mi trabajo de titulación, nos aventuramos a realizar un cortometraje de ciencia ficción. Entre tantos géneros por escoger decidimos ir por el mas costoso y difícil de realizar a nivel de producción: la ciencia ficción. Este cortometraje se llama *KANUN* (2016).



Afiche KANUN 2016.

Fue la primera vez que trabajé junto a Leslie Castro, dirigiendo su guion. Hoy en día me resulta difícil comprender cómo el jurado nos aceptó y cómo logramos llevarlo a cabo. Nuestra idea y entusiasmo por abordar una idea acerca de la identidad, de lo que somos, nos llevó a realizar la historia de una chica viviendo en el año 2489, en donde el ser humano se había alejado tanto de la Tierra durante la exploración espacial que su lugar de origen era considerado un mito. Para este proyecto mi mayor influencia fue la película *Solaris* (1968) de Boris Nirenburg. Un film realizado para la televisión soviética inspirada en la novela de Stanisław Lem, que también fue adaptada por Andrei Tarkovski años después con el mismo nombre. Este film me sirvió de inspiración para

abordar la historia de forma más cercana al personaje: no recurrir al ensamblaje de grandes estructuras ni a grandes efectos visuales, tratar de implementar elementos sonoros para la construcción de una atmósfera futurista y el manejo de la música como parte de la narrativa. Aunque hoy en día piense que haber realizado ese corto fue un intento pretencioso y fallido, rescataría la energía por llevarlo a cabo y el proceso de experimentación con el género.

Un año después, el mismo grupo de amigos nos pusimos de acuerdo para realizar nuevamente otro cortometraje, esta vez dentro del marco académico del primer laboratorio de rodaje. En esa ocasión ya conocíamos el guion que Leslie Castro estaba trabajando, titulado *Martha con 升* (2018), acerca de la relación entre una migrante asiática con una guayaquileña y todo lo que se podría detonar partir de eso.



Afiche Martha con 升 2018.

Para mí era pertinente el llevar esta historia a la gran pantalla. Esto representaba una nueva oportunidad para experimentar un nuevo lenguaje, abordando un drama que

se desarrollaba en la ciudad de Guayaquil, lugar con mayor presencia de asiáticos en el Ecuador. Contar la evolución de una amistad entre dos mujeres de culturas totalmente distintas era un desafío; mucho más por la razón de retratar la figura del empoderamiento femenino en sociedades marcadamente machistas, como lo son la china y la ecuatoriana. Mi primera idea fue abordarlo desde lo sombrío, recurriendo a herramientas visuales, sonoras y rítmicas que permitiesen desarrollar la atmósfera y el tono ideal. La introducción de una *voz off* del personaje de Sheng al inicio y final del cortometraje me permitió crear una especie de cuento clásico. Realizar esta historia me satisfizo en lo que se refiere a materializar una idea, palabras escritas en un papel convertidas en imágenes en movimiento.

Por primera vez había realizado un cortometraje que se acercaba a las ideas y sensaciones que tenía al leer el guion. Las influencias que me llegaron a la mente fueron el cine de Won kar-Wai y el de Nicolas Winding Refn. Lo que ambos tienen en común es la experimentación con el universo. En el caso concreto del danés Nicolas Winding Refn en el film *Drive* (2011), la dilatación del tiempo y los momentos expresionistas fueron herramientas que funcionaban para la historia que quería contar. En cambio, el cine de Won kar-Wai es más complejo aún, como en su film *Fallen Angels*, (1995). Su trabajo está ligado a lo sensorial. Su lenguaje narrativo es muy distinto en cuanto a los movimientos de cámara y encuadres radicales. Este cine tiene una magia visual que envuelve y es, en cierta forma, un contrapunto a las escenas violentas. Tenía fe en que esta estética era lo más cercano que debería tener *Martha con 卍*. Ese tipo de *look* era el ideal para reflejar mi idea inicial sobre lo que representaba la historia: un aire de pesadez que a la vez se contrapone con un universo mágico lleno de colores y destellos.

Otro factor de gran importancia es el diseño sonoro del cortometraje. Este trabajo fue realizado por Valery Moposita, el ambiente sonoro, y Ronnie Hidalgo en la música. Desde el inicio pensé que la partitura debería componerse de los sonidos de los espacios, reduciendo la participación de una composición musical. Pero, como todo en la vida, a veces nos equivocamos. En mi caso, cuando terminé de editar un primer corte sentí que la historia requería música en su tramo final. Esto me llevó a buscar una referencia que, al colocarla dentro del timeline, me provocó una de aquellas extrañas sensaciones afortunadas que a veces traspasan a una persona. Durante los cambios que se realizaban en cada corte de montaje estuve en busca de un compositor que lograra crear una música que pueda reproducir aquella sensación, y creo que sí logró encontrar las notas que requería. Aunque lastimosamente, por temas de tiempo, no se logró grabar con instrumentos sino que se utilizó una maqueta digital. Esto es lamentable ya que no se siente orgánico y aminora la experiencia integral del visionado. Esta es una de las razones por el cual *Nuria de piernas largas* cuenta con música ejecutada en instrumentos reales que generan vibraciones orgánicas.

La distribución de nuestro cortometraje fue llevada a cabo por cuenta propia. Desde el inicio sabíamos el tipo de contenido que habíamos realizado y a dónde era más lógico enviarlo. Apostamos por realizar el estreno en la séptima edición del Festival de Cine La Orquídea de Cuenca. Fuimos seleccionados y logramos que se proyecte en dos teatros con salas llenas. Dentro de la selección en competencia participaban otros cortometrajes con gran importancia dados el tecnicismo y su variedad entre forma y contenido. Esto nos motivó a proponer una mayor inversión desde la producción para alcanzar aquel *standard* que debe poseer un *film*. Dentro de una función estuvo presente el

jurado, por lo que tuvimos que comentar brevemente sobre lo que era *Martha con 卩*. Aquel momento fue crucial porque estaba de pie frente al jurado y junto a otros realizadores. Mucho de lo que comentaron los demás fueron las experiencias y anécdotas de sus rodajes. Cuando fue mi turno de hablar, durante unos segundos, recordé aquel momento inicial cuando tuve que convencer a personas para que se sumen al proyecto. En ese instante se creó en mi mente algo extraño, como si se tratase de un montaje paralelo del ahora con aquel día hacia más de dos años. Aquellas palabras me hicieron comprender el cambio radical que puede tener un discurso ante una determinada cosa. Esto me hace reflexionar sobre la evolución que podrá tener *Nuria de piernas largas* cuando ya esté completo en su totalidad.

Para entonces ya nos encontrábamos en la fase de pre-producción y el mismo grupo de amigos habíamos tomado la decisión de culminar nuestro ciclo académico realizando este trabajo de final de carrera. Personalmente, podría decir que fue una decisión difícil el atreverme de nuevo a dirigir un guión escrito por otra persona, pero la vez anterior la historia me tocó de manera íntima en un momento determinado de mi vida. Fue por ello que decidí abordar otro guion de mi gran amiga Leslie Castro, el cual narra una historia en un universo femenino e íntimo, contado desde un alejado pueblo costero. Historia ideal para experimentar y probarme a mí mismo lo versátil que puedo llegar a ser ante historias que requieran contarse con sencillez y quietud y desde lo sensorial. Esto me permitirá cerrar un ciclo de cinco años en los cuales realicé un cortometraje por año, con propuestas distintas que a lo largo del tiempo han ido evolucionando. Durante este lapso, mi visión acerca del cine que quiero hacer mutó en diversas ocasiones. Vol-

viendo al origen, al que previamente relaté en este texto: un cine profundo pero con diversas sutilezas, que busque ser un viaje de sensaciones partiendo desde el género.

Obra

Nuria de piernas largas es un proyecto de titulación grupal, con la participación de Frank Vera Jiménez como productor, director y editor, con Dominique Pazmiño como productora y directora de fotografía, y con Milena Contreras como diseñadora de producción. Los criterios de conformación de este grupo radicó fundamentalmente en la apuesta por realizar una historia sensible, que se preste a la experimentación con diferentes elementos de cada área en particular. Buscamos conformar un equipo que compartiese la necesidad de llevar a la pantalla una historia del cotidiano de dos mujeres, de



Rodaje en exteriores.

la búsqueda y del proceso del luto. También, que compartiese la visión de crear un cortometraje que buscara llegar al espectador a través de las sensaciones que pueden producir determinados elementos narrativos. El *crew* estuvo conformado por un total de

dieciocho personas, entre estudiantes de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes y profesionales del medio cinematográfico. Debido al requerimiento del nivel de producción se recurrió a trabajar con personas externas a la universidad en áreas específicas como la producción ejecutiva, la dirección de producción y el trabajo de *gaffer*. La organización, planificación y ejecución son los elementos de mayor carga demandante en un proyecto que requiere ser filmado en locaciones lejanas de la zona de residencia del equipo. Contar con la participación de estos colaboradores garantizó en cierta medida una ejecución eficaz, gracias a la experiencia adquirida por ellos o en otros proyectos cinematográficos.

Durante el proceso de casting, optamos por buscar actrices profesionales debido a nuestra experiencia previa de trabajo con no-actores. En el caso específico de *Martha con 升*, apostamos por unir una actriz profesional con una no-actriz para generar una mezcla de tonos en cuanto a la acción y reacción que podrían causar la una en la otra. Esta estrategia funcionó debido a que el personaje interpretado por la no-actriz no poseía diálogos, lo cual facilitó el trabajo y obtuvimos reacciones sutiles a las expresiones de su entorno. Sin embargo, esta modalidad no era aplicable al casting de esta nueva historia debido a los extensos diálogos. Por ello, la idea fue encontrar para el personaje de Nuria una actriz con sensibilidad, habilidad de escuchar y que pudiera trabajar en el momento por el momento. Otro detalle, es que tuviere un extenso rango actoral debido a los diversos estados emocionales que presenta el personaje. En cuanto a la madre, Berenice, se buscó una actriz con expresividad, habilidades en su voz y movimientos. Al ser un personaje representado con cierta extrañeza en cuanto a sus diálogos, nuestra búsqueda fue direccionada a actrices cercanas a lo teatral.

Las personas seleccionadas para dar vida a estos personajes fueron Tite Macias y Katia Loyola. Sorprendentemente, ambas coincidieron en la cercanía personal de sus vivencias personales. En el caso específico de la actriz que interpreta a Nuria, ella poseía un acercamiento hacia la experiencia del luto, la cual fue de vital importancia al momento de generar la fusión entre ella y Nuria. Katia Loyola, por su parte, tiene un sentido del humor que conecta con el personaje de tal forma que permitía que los diálogos incoherente y repentinos de Berenice se sintiesen de manera orgánica al ser dichos ante la cámara.

El proceso de ensayo se trabajó con la interpretación de las acciones y diálogos de cada una de las escenas para la comprensión de los sub-textos en la información proporcionada en cada descripción. A partir de las primeras observaciones a la lectura de guion nos encontramos con preguntas, las cuales fueron contestadas y reflexionadas a partir de la propia experiencia de cada una de las actrices. Mientras tanto, se estableció la comunicación y relación para la ejecución de ideas a plantearse dentro de los ensayos. A partir de una simple lectura, sin aplicar posibles entonaciones, buscamos las intenciones, mientras pusimos a prueba lo orgánico de los diálogos y la verosimilitud de cada una de ellos. Después de este proceso se empezó a reflexionar sobre los eventos, las estructuras de las escenas y se profundizó en las conexiones de las actrices con el material, encontrando los llamados *through-line* o motivaciones. Mediante el uso de herramientas de imágenes o detalles físicos se apeló a la imaginación de experiencias propias para entrar en la piel de los personajes. En muchas ocasiones vimos fotos de infancia y conversamos sobre aquellos momentos familiares, tratando de revivir sensaciones a partir de preguntas sobre cómo eran la luz, los sonidos, hasta qué olor tenía aquel lugar.

Dentro de estos ensayos nuestro principal objetivo fue experimentar y encontrar la mejor ruta emocional o forma de generar una mejor interpretación frente a cámara, por lo cual no se realizaron escenas del guion como tal, sino situaciones similares o previas a las escenas.

El proceso de inmersión en el personaje se llevó a cabo mediante un proceso imaginativo y emocional dentro de las distintas capas de cada escena mediante la escucha, la afectación mutua por medio del tacto y tareas físicas. Por otro lado, se recurrió a la improvisación como herramienta para acceder al subconsciente de las actrices, con ejercicios liberadores de acciones mecánicas. También se planeó un proceso libre en la improvisación, donde pudieran recitar los textos a su manera, donde el objetivo fue permitir a las actrices apropiarse de las acciones de los personajes. Durante los ensayos descubrimos que cuando Tite Macias se acercaba y acariciaba el rostro de Katia Loyola, ella dejaba de expresar con su rostro lo que ella creía que debía expresar. Esto hizo que Katia lograra sentir el tacto de su hija, haciendo que sus gesticulaciones aminorasen y se sintiese a gusto, como con su hija en un momento de intimidad.

Durante el rodaje creamos momentos vivos, apostando por *el momento por el momento*, en que cada repetición de una toma evocase la frescura de la primera vez. Es por esto que utilizamos diferentes intenciones y ajustes en cada toma como una forma de obtener diferentes matices, evitando caer en diálogos recitados automáticamente. En los primeros minutos Nuria y Berenice se arrullan en la cama. Esta escena filmada en tan sólo dos planos, generó uno de los momentos más difíciles en cuanto a la noción de momentos reales y orgánicos. Durante los ensayos se logró cierto nivel de intimidad entre ambas pero volver a ello, con toda la presión del rodaje, resultó complicado. Una

de nuestras indicaciones fue pedirle a Katia Loyola que olvidara su texto, por lo cual le indicamos que escuche y reaccione a lo que Tite Macias realizaba en set. Aquella escucha e interacción funcionó y dio vida al evento emocional que requirió la escena.

Otra de las herramientas que implementamos dentro del rodaje fue el manejo del tiempo en la puesta en escena. Durante el rodaje llevamos una cuenta silenciosa para tener un control que genere un ritmo que compaginase con los *beats* macro del cortometraje. En varias escenas el ritmo fue guiado por las acciones, diálogos y estados inmóviles.

Este es un cortometraje que explora el viaje del luto a través de recursos narrativos formulados a partir de una acumulación de elementos sonoros y visuales de manera sutil, donde se realizó una captación de los distintos sonidos que componen un ambiente rural: sonidos de insectos y actividades humanas de un cotidiano, entre otros. La captación de los diversos sonidos que produce la velocidad del viento en sus distintas fases, proveyó de varias capas de intensidad que sirvieron para denotar los estados psicológicos de los personajes -desde una leve brisa hasta una fuerte corriente de viento-. También, al tratarse de una historia intimista, se captaron los mas delicados y leves sonidos que producimos los seres humanos, tales como la respiración o el simple roce de las manos.

Todos estos sonidos fueron manipulados durante la edición sonora, que se realizó en la etapa de post-producción de audio. Durante este proceso se construyeron varias atmósferas que ayudaron a diseñar los estados de los personajes en el arco emocional, mediante la manipulación de la ganancia en cada sonido incidental, de forma similar al trabajo sonoro de *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel donde, en varias ocasiones, los

elementos que componen los ambientes de los espacios son alterados acorde a cada personaje. En dicha película se creó la atmósfera sonora a partir de la acumulación de sonidos que están fuera y dentro del cuadro.

El film de Claudia Llosa *La teta asustada* (2009) muestra un acercamiento íntimo hacia el personaje principal, por medio de planos cercanos de rostros entre primeros planos, hasta detalles de las pupilas de ojos y detalles de la piel. Este manejo de planos fue una inspiración en la búsqueda de una intimidad que generase cercanía al personaje principal de *Nuria de piernas largas*, una historia que busca adentrarse en el universo de dos mujeres que conviven solas cómo si se tratase de dos amantes. La comunicación entre ellas está ligada a pequeños rasgos corporales, lo que demanda una captación cercana de movimientos y expresiones.



Frame propuesta visual de la parte del sueño.

La propuesta visual constó de dos partes. La primera rige durante la realidad y la otra durante el sueño. La idea fue crear una distinción que brindase información al espectador, evitando que sea de forma expositiva y donde lo onírico fuese representado

como en una fotografía vieja, pero no con filtros en su corrección de color sino a través del arte, creando un aspecto avejentado en los espacios por medio del desgaste de las cosas. La relación de aspecto (1:33:1) casi cuadrada -que se usó en los inicios del cine- ayudó a crear un universo particular en su forma. En cambio, durante la realidad se filmó con la relación que hoy en día resulta recurrente para el inconsciente colectivo del espectador, el 2:35:1 anamórfico.



Frame propuesta visual de la parte realidad.

Otra regla que se implementa durante el sueño es la utilización de una cámara inmóvil que funcione como forma de situar al espectador en una posición de observador tal como ocurría en el teatro -en el patio de butacas- y que observe todo lo que ocurre pero limitado de forma visual a lo que se presenta en el cuadro. También se usa el paneo y el *tilt* como una forma de lograr generar re-encuadres durante la puesta en escena, permitiendo seguir las acciones de los personajes. En cambio, durante la realidad se implementaron los movimientos libres que otorga la cámara en mano, logrando transmitir una sensación de inestabilidad y más cercana a la forma en cómo percibimos la realidad. La utilización del grano dentro de la imagen es otro elemento fundamental para transmitir la idea de lo orgánico, tal como era la luz capturada en un tira de celuloide. En nuestro caso, se

emula un grano filmico fino durante todo el cortometraje para generar un *look* que nos aleje de la alta definición que hoy en día poseen las cámaras digitales.

La clave para tratar de recrear sentimientos y sensaciones reales en las actrices delante de la cámara fue encontrando un momento de realidad. En *Nuria de piernas largas* nos basamos en la técnica actoral de Konstantín Stanislavski llamada *esferas de atención*, que consiste en trabajar con los sentidos, descubriendo la base sensorial del trabajo, aprendiendo a memorizar y a recordar sensaciones. Para esto realizamos un trabajo de mesa previo para encontrar puntos de conexión a sentimientos reales para utilizar durante la filmación. La idea es hacer *bloques* con los actores, permitiendo que la cámara otorgue la mayor libertad posible a las expresiones de sus movimientos por medio de la libre improvisación y la expresión real de sus sensaciones. El director estadounidense David Lynch utiliza estos recursos en filmes como *Blue Velvet* (1986) y *Mulholland Drive* (2001). En ambas películas, como en la nuestra, se recurre a elementos de lo absurdo, del sinsentido y la exageración. Además, en la dirección de actores Lynch utiliza otra técnica, distinta a las *esferas de atención*, que proviene de la exageración ligada a lo teatral, la acentuación de los movimientos del cuerpo, como en *Blue Velvet*, donde logramos observar la sensación física que tiene el protagonista ante los extraños sucesos de esa película. En nuestro caso, el objetivo fue que el personaje de Berenice posea en determinadas situaciones una forma de interpretación exagerada que mutase al final en una interpretación sutil: una evolución en la forma de expresarse, desde lo más alto a pequeños gestos reales. Todo ello con la finalidad de acentuar un cambio progresivo en el tono del film, que empieza como un lindo relato cotidiano y termina en un

momento íntimo, acostadas ellas en una cama, para luego terminar con la imagen de Berenice envuelta en llamas.

Debido a la puesta en escena con una cámara estática, realizamos un control con el tiempo centrado en el movimientos de los actores para evitar un cambio drástico en el ritmo del montaje. También el construir un significado con la posición en el encuadre del personaje principal de Nuria, para que durante el sueño, el encuadre de ella siempre apareciera del lado izquierdo de la pantalla pero, en la realidad, hacer que siempre ocupase el lado derecho del cuadro. Así mismo el lograr una puesta en escena donde la imagen del espacio se anticipe a la entrada de los personajes que constantemente entran y salen de cuadro, con la finalidad de intensificar el estado activo del espectador.

El Arte parte de la misma idea, la de un sueño en un espacio y tiempo pertenecientes a la memoria del pasado de aquel pueblo. Por ese motivo todo está avejentado, mostrando desgaste en las paredes de las casas, cortinas y en la vestimenta de los personajes. Todo esto cambia en la realidad, presentado los mismos elementos pero no tan desgastadas. El uso de la paleta de colores varía de manera específica acorde el arco



Frame propuesta visual de arte.

dramático de Nuria. Se resalta en exteriores los tonos marrón, café y beige que denotan sequía. También, se buscó obtener ligeros tonos verdes y amarillos en interiores, que lograsen mostrar el entorno jovial, jocoso y a veces dramático en el que Berenice y Nuria conviven.

Esta es una historia cuya banda sonora consta en gran medida de una compleja partitura, compuesta a partir del diseño de sonido con los efectos incidentales y ambien-



Grabación de música.

tes. Además de la canción cantada por Berenice -la madre-, se crea un universo a través de los constantes sonidos provenientes de la televisión, la cual transmite novelas y documentales de animales. Para la parte del *climax* y de la realidad se compuso una pieza musical que consta de varios sonidos largos y sostenidos, creados por un cuarteto de cuerdas compuesto por violines, una viola y un violonchelo. Estas obras musicales fueron compuestas por Gustavo Arregui -estudiante de la carrera de Música de la Universidad de las Artes-. Su interpretación es llevada a cabo por músicos de la Orquesta Nacional del Ecuador. La principal inspiración para la elaboración de esta música proviene del aclamado compositor alemán Max Richter. Su desarrollo constante de obras minimalistas, envolventes y emotivas en gran cantidad de largometrajes le dio la capacidad

de transmitir sensaciones específicas, que son las que requirieron nuestro cortometraje. Entre muchas de sus creaciones podemos destacar la obra lanzada en el 2004, titulada *On the natura of daylight*. Una obra magistral que combina la repetición en un constante crescendo que fue utilizada en películas como *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese y *Arrival* (2016) de Denis Villeneuve. La propuesta de Gustavo Arregui fue llevarlo dentro de compases de cuatro cuartos cercanos a un tempo de ochenta *beats per minute* que acompañe lo visual de manera pertinente en cuanto a la duración de los planos y la quietud de los personajes. A su vez, que fuese una forma de marcar el ritmo de la ola de sensaciones que van cerrando en el pensamiento del espectador. Las vibraciones que nos otorgan los instrumentos de cuerdas, proveen una experiencia orgánica donde está presente la intervención humana. La magnitud del ataque y la fuerza aplicada en cada movimiento del arco en las cuerdas genera ondas de sonidos que son experimentados por el espectador en una sala de cine, haciendo que estas cuerdas vibrantes agudas y graves viajen dentro del espacio.

La película *Mulholland Drive* (2001) está estructurada de modo que se presenta primero el sueño, mostrando varias situaciones y personajes, que luego se desmoronan, con el giro final del filme evidenciando lo real. Esta distinción entre el sueño y lo real se construye recurriendo a diversos elementos visuales y sonoros. Cuando se está acabando el sueño en *Mulholland Drive*, lo simbólico se hace presente por medio de un movimiento de cámara que se acerca y entra rápidamente dentro de una pequeña caja azul. Luego, por montaje, la cámara hace un movimiento inverso alejándose de una llave azul, mostrándonos de forma visual el traspaso a la realidad. En nuestra historia, para demostrar el colapso del sueño implementamos elementos de la naturaleza, como fuer-

tes corriente de viento, de forma simbólica. Por otro lado, utilizamos una especie de burbuja, mediante la reverberación en los sonidos diegéticos del film, tales como diálogos y sonidos incidentales, creando cierta disociación entre imagen y el sonido.

Durante el proceso del montaje se creó el ensamblaje de distintos planos que son filmados de forma fragmentada y que, a su vez, limitan la percepción directa de los espacios, excepto en planos más generales y enteros. Todo esto con la finalidad de que en la edición se logre construir una especie de misterio con la ayuda del ritmo del montaje. Existen claves específicas a lo largo del cortometraje que son información de gran vitalidad. Cuando Nuria -dentro del sueño- se desespera por no encontrar a su madre y la busca en un mercado, las imágenes son capturas con pocos cuadros por segundos, creando un efecto de distorsión de la realidad. A su vez, la mezcla progresiva y en *crescendo* de sonidos refuerzan aún más la experiencia del miedo, logrando una escena caótica que reflejo la inestabilidad que está pasando el personaje de Nuria.

Cuando Berenice regresa a casa, ella y su hija se recuestan en su cama, mientras Nuria le cuenta lo que vio aquel día. En esta parte se crea una secuencia de montaje donde existe una técnica que implementamos para generar un momento surrealista. Mientras empieza el relato -aquel juego inocente de tratar de explicarle las cosas a su madre- se superponen imágenes de objetos que se encuentran en medio de la nada. Estos objetos provienen del imaginario de la madre se filma con una cámara estática con un leve movimiento de *zoom in* mientras la imagen misma se ralentiza. Esto se debe a que el acercamiento mediante distancias focales y sin mover la cámara es una aproximación más cercana al punto de vista humano; a diferencia de los movimientos de cámara que otorga el *travelling*, ya que éste consiste en desplazar la cámara dentro del es-

pacio. Durante la edición encontramos una técnica de distorsión en la percepción del tiempo que otorga una forma de pausa agresiva. Al aplicarse el estiramiento de la toma, que es una imagen capturada por 24 cuadros por segundo el cerebro humano ve de manera forzada la simulación de las imágenes en movimiento. En cierta manera, esta aplicación de lentitud ayuda a transmitir la idea de la pérdida progresiva, al ver cómo la simulación de una imagen continua pierde de a poco su fluidez.

Durante la mezcla de sonido la percepción auditiva es completamente diferente a la forma bidimensional de salida de derecha e izquierda que se tiende a usar en la edición de sonido. En este proceso, la escena inicial requiere una sensación envolvente, por lo cual buscamos diferentes formas de generarlo. El film *Nuestro tiempo* (2018) del director mexicano Carlos Raygadas, posee una construcción creativa en cuanto a la manipulación de la distribución de sonidos en referencia a la espacialidad. En la escena inicial de este film se presenta a adolescentes y niños jugando en un lago. En esta escena el director opta por una cámara omnipresente, por lo cual constantemente realiza saltos en los puntos de vista de los personajes. Por esta razón se aplican constantemente cambios en la distribución de los sonidos, marcando notablemente la sensación del saltos en los espacios para que sea experimentado por el público. De esta misma manera, probamos diferentes formas de generar estos tipos de sensaciones. Durante los primeros segundos sobre negro, empiezan aparecer logos mientras sonidos de animales cuadrúpedos emergen del silencio continuado de imágenes de un rojo atardecer. Estos sonidos no pertenecen a la imagen que se proyecta en la pantalla debido a la necesidad de situar al espectador dentro de una contradicción entre la imagen que está observando y lo que está escuchando, para marcar desde el inicio, de manera auditiva, la extraña sensación de estar

en un lugar pero viendo otro espacio. Entiéndase esto como una herramienta estratégica que, mediante la distribución de sonidos de caballos galopando y de vacas andando desde la parte posterior hacia la parte frontal, genera la sensación de estar en medio de esos animales pero sin verlos.

Proyecto de difusión

Para hablar del proceso de distribución y exhibición del cortometraje, debemos empezar abordando la estrategia de desarrollo del proyecto. El modo de financiamiento del cortometraje se llevó a cabo mediante auspicios de la empresa privada, a cambio de aportaciones en efectivo y de canje de servicios como hospedaje y transporte. Otro modelo de financiamiento fue por medio de la colaboración colectiva desde la plataforma de Internet *Indie Gogo*. En esta campaña de *crowdfunding* ofrecimos al público en general recompensas como invitaciones al estreno, afiches, entre otros, a cambio de una aportación voluntaria que fue de los \$10 a los \$300 dólares americanos. Nuestra alianza estratégica con WYLGAR -la mayor casa de rental de equipos cinematográficos del Ecuador- nos proveyó de equipos de alta gama como la cámara de cine digital *Arri Alexa*, luces, ópticas y demás. También el contar con *Mecánima* producciones nos asegura una distribución local en diversos festivales, espacios artísticos y el estreno del cortometraje en una sala de cine comercial.

Nuestro modelo de producción es cercano al de una película independiente, con una empresa encargada de la producción ejecutiva y la distribución. Nuestro grupo de trabajo estuvo conformado por estudiantes de la Universidad de las Artes y por técnicos que se desempeñan en el ámbito profesional, en funciones como *gaffer* y maquillaje.

Nuestro reparto de actores varió entre actrices y actores profesionales y naturales. Todo el proceso del rodaje y post-producción de imagen y sonido fue registrado por una persona encargada del *making of*. Este material en video y fotografías se adjuntará a este documento y estará disponible en diversas redes sociales de la productora ASHTARAK films.

La culminación del proceso de post-producción tuvo lugar durante la tercera semana del mes de abril del 2019. Nuestro cronograma de finalización planteó una proyección con público en una sala de cine, en donde pudiéramos exponer nuestro cortometraje y entablar un dialogo con los espectadores. Esto servirá para desarrollar un análisis acerca de la experiencia en esa proyección y posteriormente escribir una reflexión.

Nuestra visión acerca del público va ligada al respeto que se debe tener al espectador entendiéndolo como un ser capaz -si existe la predisposición- de poder sentir la historia que queremos contar. Pese a ser un guion construido con varias capas de elementos, la historia no representa una gran complejidad narrativa. Lo que sí es evidente, es la carga simbólica y metafórica de los elementos visuales y sonoros presentes en los diferentes niveles narrativos. A partir de este punto se vuelve difícil pensar en un público ideal, debido a las contradicciones que genera la idea de que una película debe ser comprensible para todos y evitar caer en el elitismo de que solo puede ser concebida por unos pocos (tratados coloquialmente de *intelectuales*).

Al tratarse de un cortometraje realizado por la primera promoción de egresados de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes¹⁰ nuestra idea de público primario va dirigido a personas cercanas al medio audiovisual, debido al gran interés de este proyecto emblemático. También las personas de sectores educativos ligados al cine en las principales ciudades del Ecuador, como Quito y Cuenca, ya que poseen algunos centros de estudios de cine y audiovisuales.

Desde el año 2013 comenzó a existir un notorio cambio en el número de las producciones de películas nacionales y en la cantidad de espectadores en salas de cine comercial. La universidad empezó a funcionar al año siguiente de que sugiera este fenómeno. Muchos textos y estudios se comenzaron a realizar acerca de esta temática. Comenzaron a ser mas frecuentes los conservatorios dedicados a este tema en nuestra ciudad. De lo que más se hablaba era acerca de qué se había alcanzado cifras récord de producciones por año. Desde el 2003 hasta el 2007 sólo se realizaron una docena de filmes, pero en el 2013, tan sólo en ese año, se produjeron más de 14 largometrajes.

En los dos últimos años el promedio de casi todos los filmes ecuatorianos estuvo entre 10 y 16 mil asistentes, incluyendo grandes películas como *Alba*, *Agujero Negro*, *Cenizas*, entre otros. En el caso particular de la película de género religiosa *Alas para volar* y de la última cinta de Sebastian Cordero *Sin muertos no hay carnaval*, aunque fueron muy vistas, no lograron llegar a la media impuesta años antes. Lo que parece inaudito al saber que títulos como *Qué tan lejos* (2006), *Prometeo deportado* (2010) y

¹⁰Durante algunos años el proyecto de crear una universidad en Guayaquil dedicada a las Artes en general generó varias respuestas de aprobación y rechazo. Por un lado estaba sobre la mesa la reflexión de ser una inversión para dinamizar y fomentar el crecimiento de una economía naranja, que se centra en la exportación de bienes y servicios culturales cuyo valor estarán determinado por su contenido de propiedad intelectual. Pero, por el otro lado, existían respuestas de rechazo por parte de la oposición del gobierno anterior, sectores académicos y artísticos.

Mejor no hablar de ciertas cosas (2012), alcanzaron cifras de entre 60 y 220 mil espectadores en salas de cine comercial. Las principales conclusiones acerca de esta situación fue la idea de se había bajado la calidad de las películas haciendo que los espectadores cataloguen al cine nacional como algo nefasto y terrible. Hasta el día de hoy, es común escuchar que los vendedores de boletos en los cines te advierten cuando es una película ecuatoriana.

Frente a esta problemática, que observamos durante nuestros años de estudios, hemos buscado vías alternas de exhibición como posible solución. Durante nuestro último año de estudio, a vísperas de empezar con nuestro trabajo de tesis, la idea de exhibir nuestros cortometrajes, en grupo de seis, en salas de cine parecía algo viable. Durante el proceso estas preguntas se fueron aclarando aún mas. Lo que tendremos en nuestras manos son cortometrajes, un formato un tanto difícil para la distribución en cuanto a exhibición en salas de cine o ventas a canales de televisión. Nuestras mejores opciones sería el público de los festivales internacionales y locales, teniendo en cuenta que son miles los cortos que postulan cada año. Muchos de estos festivales ofrecen dos funciones en salas con capacidad de 150 personas aproximadamente. El total de espectadores que hizo nuestro anterior cortometraje *Martha con 卐* dentro de festivales y muestras fue de más de 1100, una cifra interesante para aquel proyecto que no tuvo ruta ni cronograma de exhibición.

Nuestro público secundario está enfocado en lo panregional, mercados latinoamericanos, audiencias de festivales y amantes de la cultura latinoamericana. Por esta razón nuestra estrategia de ruta de festivales va direccionada hacia aquellas grandes ciudades que buscan contenidos exclusivamente de nuestra región tales como *The*

Seattle Latino Film Festival, Vancouver Latino film festival, Sydney Latino film festival, entre otros. También en muestras de Cine ecuatoriano en Paris o el Festival de Cine ecuatoriano en New York. Por otro lado, al tratarse de un drama-fantástico se abre un gran número de posibilidades en festivales que busquen contenido exclusivo de este género en específico. Dentro de nuestro país nos encontramos con varios festivales como La Orquídea Cuenca, el Festival Latinoamericano de Cine de Quito y Festival Internacional de Cine de Guayaquil, que años tras año van creciendo y son más conocidos por el público.

Otra ventana a la exhibición que está revolucionando la accesibilidad de las personas con películas desde los lugares más lejanos y recónditos del mundo son los ¹¹VOD utilizando la tecnología de streaming. *Movies* es una plataforma creada en el 2017, donde muchas películas de corta y larga duración producidas en Colombia, Argentina, México, Uruguay, Bolivia, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, entre otros, integran su catálogo actual. Aquí cada realizador puede subir su película e indicar el valor que desea cobrar y el territorio donde puede estar disponible. La ganancia neta por compra es del 90% y no exige exclusividad ni pide cesión de los derechos de distribución. Por otro lado, la página web *Vimeo* lanzó hace algunos años una opción de cobro llamada *Vimeo On demand* la cual fue un aliado por muchos años de varios cineastas. Esta plataforma permitía colocar un valor monetario para que los usuarios puedan acceder a ver el contenido. Pero esto fue hasta que llegaron nuevas plataformas VOD. Creemos que el futuro va en dirección a estas nuevas ventanas de exhibición, por lo cual *Movies* es

¹¹VOD (video on demand) en español: video bajo demanda. Es un sistema de televisión que permite a los usuarios el acceso a contenidos multimedia de forma personalizada ver una película o programa en particular.



Cifras de reproducción segmentada por edades del trailer de Martha con 升

nuestro aliado para difundir *Nuria de piernas largas* una vez finalizada la etapa de festivales.

Otro método de exhibición es mediante proyecciones públicas en pueblos cercanos de nuestros set de filmación. Nuestro trabajo de *scouting* se basó en la colaboración conjunta la comunidad, con la participación activa de los habitantes. Se creó una conexión al habitar y convivir con ellos previo al rodaje. De cierta manera, mostrar públicamente esta historia es la mejor forma de retribuir y agradecer por su hospitalidad.

El procedimiento pertinente de publicidad local para este tipo de cortometraje es acudir a los medios de comunicación mediante notas de prensa, debido al interés público en saber los resultados de la Universidad de las Artes. A partir de esto, realizar el lanzamiento de diversos contenidos en redes sociales, tales como *trailer*, vídeos informativos, fotografías de *making of*, afiches promocionales y *clips* de escenas de corta duración. A partir de esta información colocada en el internet se prevé distribuir afiches del cortometraje en establecimientos educativos como institutos y universidades cercanos al audiovisual, y también en librerías, centros culturales, bares y teatros. Además, se optará

por difundir los contenidos audiovisuales y gráficos a un *target* específico ubicándolos por hombres y mujeres de 18 a 34 años de edad con tendencia a consumos de lugares culturales, gracias a la ayuda de la segmentación que ofrecen diversas redes sociales. Todo esto basándonos en la experiencia previa de difusión en internet con nuestro anterior cortometraje *Martha con 卐*.

Epílogo

Al redactar estas líneas, culminación de un texto que ha dado cuenta del proceso de un trabajo artístico y académico inspirado en las respuestas que solemos dar los seres humanos en momentos de conmoción, tales como la muerte de un familiar querido, de un amigo o el término de un amor, me he volcado en una reflexión profunda sobre los elementos técnicos que se utilizaron en la realización de *Nuria de piernas largas*, así como de los recursos implementados para contar esta historia. Este proceso reflexivo me otorgó cierta capacidad autocrítica para cuestionar mis decisiones dentro del rodaje y durante la postproducción. Este ejercicio de reflexión y autocrítica también me ha permitido el cuestionar mi visión respecto al cine que quiero hacer.

Durante la ejecución del proyecto y de la investigación que le acompaña, se evidenció el alcance que *Nuria de piernas largas* puede lograr en muestras de Cine Latino, en los diversos festivales dedicados a la cinematografía que se produce en nuestros países. El ser una historia contada desde un lugar atemporal hace que funcione de manera universal, por lo cual tiene potencial para conectar con espectadores de diversas cultu-

ras. En cuanto su temática, este cortometraje aporta al banco de películas que tratan lo fantástico en entornos rurales costaneros.

El pase previo con público de *Nuria de piernas largas* se realizó el día 26 de mayo de 2019, en el MAAC Cine de la ciudad de Guayaquil y contó con la asistencia de 127 espectadores. Fue una experiencia llena de incertidumbres. Fuera de la familia, muchos de los asistentes fueron amigos, compañeros de la universidad, colegas de trabajo, gente del medio del cine y de la publicidad. Un *target* variado que, conforme mi propuesta, permitiría obtener reacciones y comentarios por parte de espectadores a los que la historia pudiese o no afectar.



Conservatorio con el público

Durante la proyección se dieron reacciones como pequeñas risas y murmullos. Luego de la proyección se brindó al público la oportunidad de realizar comentarios o hacer preguntas. Una de las intervenciones fue sobre la dificultad de hacer cine en el país. Esto lo conecto con el alcance que tendrá el cortometraje, ya que eso permitirá evaluar la respuesta de la audiencias, entender qué es lo que ve el público local y cómo es la aceptación de propuestas de género fantástico como lo es *Nuria*. Si la respuesta es favorable no debería constituir una dificultad mayor el hacer cine en nuestro medio.

Otros comentarios tuvieron que ver con el aspecto visual logrado a través de la fotografía y del trabajo de arte que, basados en una paleta de colores fríos como el azul cobalto y el cian, lograron atmósferas cálidas y tiernas en los dos planos de realidad sugeridos: el universo onírico de Nuria y su realidad objetiva.

Otra intervención me permitió explicar como he sistematizado mi proceso de trabajo en cuanto editor de los filmes que dirijo, el cual consiste en avanzar los cortes de edición y alejarme de ese trabajo por uno días, para luego retomarlos y seguir trabajando con una mirada no contaminada por mi subjetividad y el afecto a mi propio trabajo como director.



Conservatorio con el público

Al culminar la ronda de participaciones, y saliendo del auditorio, se dio la urgencia por parte de algunas personas en acercarse a mí para comentarme la manera en la que el corto les había afectado, incluso hubo a quienes hizo llorar. Esto me sorprendió. Era como si algo espiritual les hubiese ocurrido y afectado su ser. Sonreí reflexivamente. Había logrado que algunas personas conectaran tanto con la historia que eso las condujo al llanto, que es la manifestación física de aquellas emociones que conmueven y

trastocan el ánimo. Otras personas se acercaron también para comentarme qué les había gustado del cortometraje.

Luego llegó un momento en el que un amigo de confianza -cineasta con muchos años de experiencia- me dio su opinión sobre una de las secuencias de montaje, aquella cuando Nuria busca a su madre en un mercado. Aquella escena le había parecido que no compartía el mismo *ADN* que el resto de la historia, por lo cual sintió que se trataba de otra película. Estas palabras fueron un comentario muy valioso, pues aquella secuencia partía de la idea de introducir efectos de cámara lenta, con una grabación a pocos *frame* por segundos, para sugerir la dinámica imprevisible de los sueños. Después de escuchar este comentario tuve la oportunidad de conversar con otro amigo, al cual pregunté por esa misma secuencia. Su respuesta fue distinta. Para él este recurso, aplicado como elemento narrativo, creó dinamismo y fue una manera fiel de retratar el estado psicológico de Nuria.

Volviendo sobre aquellas cosas que hicieron plantearme este cortometraje como trabajo de titulación, encuentro que resulta pertinente implementar narrativas que rescaten y posicionen los legados artísticos y culturales latinoamericanos, en este caso el *realismo mágico audiovisual*. Esta manera de vernos y manifestarnos ante el mundo tuvo su origen en la literatura latinoamericana que se difundió boca a boca en los años sesenta y setenta del siglo pasado, y que recoge una tradición oral basada en una serie de creencias y tradiciones que reflejan el mundo y el sentir de pueblos profundamente barrocos; entendiendo que esto, más que un estilo artístico, constituye una forma de vida de la que hoy en día los jóvenes no estamos conscientes pero de la que somos parte.

Filmografía:

- Pereira Dos Santos, Nelson, “Río, 40 grados”, video, 1955.
- Rocha, Glauber, “Dios y El diablo, en la tierra del sol”, video, 1964.
- Salvador Dalí y Luis Buñel, “Un Chien Andalou”, video, 1928.
- Llosa, Claudia, “La teta asustada”, video, 2009.
- Martel, Lucrecia, “La ciénaga”, video, 2001.
- Wiene, Robert, “*Das Cabinet des Dr. Caligari*”, video, 1920.
- Méliès, Georges, “*Le Voyage dans la Lune*”, video, 1902.
- Méliès, Georges, “*Voyage à travers l'impossible*”, video, 1904.
- Winding Refn, Nicolas, “Drive”, video, 2011.
- Kar Wai, Wong, “Fallen Angels”, video, 1995.
- Lynch, David, “Blue Velvet”, video, 1986.
- Lynch, David, “Mulholland Drive”, video, 2001.
- Scorsese, Martin, “Shutter Island”, video, 2010.
- Villeneuve, Denis, “Arrival”, video, 2016.
- Raygadas, Carlos “Nuestro tiempo”, video, 2018.

Bibliografía:

- Christian León. *El Cine de La Marginalidad*. Quito: Abya-Yala, 2005.
- Ignacio del Valle Dávila. *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Maria Laura Sierra. *Los sueños de Sigmund Freud*. Mexico: Historia y grafía, 2009.
- Lisandra leyva. *Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y sexualidades femeninas en el cine*. Guayaquil: Fuera de campo, 2018.
- Elaine Tavares. *El Socialismo en América Latina*. <https://www.alainet.org/es/active/38154>

38154