



**UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN**

CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

TEMA:

**LOS RETOS DEL PRODUCTOR PARA REALIZAR UN PROYECTO
CINEMATOGRAFICO: CASO PRÁCTICO "ENCAJES" CUENCA**

TRABAJO DE TITULACIÓN
PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE LICENCIADO EN
CINE Y AUDIOVISUALES.

AUTOR:

DIEGO FABIÁN ÁLVAREZ ARMIJOS

DIRECTOR:

MAG. MEDARDO ENRIQUE IDROVO MURILLO

CUENCA – ECUADOR

2016



RESUMEN

Este trabajo de investigación analiza algunos aspectos de una producción cinematográfica con el propósito de visualizar el proceso para realizar un filme, concretamente en el caso del cortometraje “Encajes”, cuyo registro de producción permite observar sus diferentes etapas, avances, dificultades y retos.

La producción cinematográfica en Ecuador se compara y analiza en sus diferencias y coincidencias para alcanzar los retos de producción entre países latinoamericanos como Argentina y Colombia, con el propósito de tener una visión objetiva del panorama real en nuestro país y en nuestra ciudad, al realizar una producción cinematográfica.

La metodología utilizada además de la revisión bibliográfica fue la observación directa y el registro del diario de la producción del cortometraje con el propósito de obtener los elementos suficientes para el análisis descrito.

Las conclusiones a las que se llega permiten deducir que, si bien los retos planteados por un equipo de producción son los mismos en nuestro país o en cualquier otra parte del mundo, el entorno y las situaciones propias de cada lugar determinan la forma de cumplirlos.

PALABRAS CLAVE:

Producción cinematográfica, pre y pos producción, cine, retos, etapas, presupuesto, productor, equipo, rodaje.



ABSTRACT

This research analyzes some aspects of film production in order to visualize the process for make a film, particularly in the case of the short film "Encajes" whose production record can observe different stages, progress, difficulties and challenges.

Film production in Ecuador compares and analyzes their differences and similarities to meet the challenges of production between Latin American countries like Argentina and Colombia, in order to have an objective view of the true picture in our country and in our city, to make a film production.

The methodology used in addition to the literature review was the direct observation and recording of the daily production of the film in order to obtain sufficient material for analysis described.

The conclusions we reach allow us to deduce that while the challenges posed by a production team are the same in our country or anywhere else in the world, the environment and the characteristics of each place situations determine how to comply.

Key words:

Film production, pre and post production, film, challenges, stages, budget, producer, crew, filming.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I: LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA Y SUS FASES	11
1.1 Idea y desarrollo	15
1.1.1 Idea	15
1.1.2 Desarrollo	17
1.1.2.1 Co productores	18
1.1.2.2 Productor asociado	20
1.1.2.3 Empresa privada	20
1.1.2.4 Fondos concursables	22
1.2 Pre producción y Producción	24
1.2.1 Pre producción	24
1.2.1.1 Organización del equipo de trabajo	25
1.2.1.2 Realizar el presupuesto	29
1.2.1.3 Organización del rodaje	30
1.2.2 Producción	36
1.3 Post producción, distribución y exhibición	37
1.3.1 Post producción	37
1.3.2 Distribución	38
1.3.3 Exhibición	39
CAPÍTULO II: IDENTIFICACIÓN DE LOS RETOS DE UNA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA Y SU ENTORNO EN ARGENTINA, COLOMBIA Y ECUADOR.	41
2.1 Argentina	43
2.2.1 Financiación	43
2.1.2 Estructuración de equipo técnico	45
2.1.3 Distribución	46
2.2 Colombia	47
2.2.1 Financiación	49



2.2.2	Conformación del equipo técnico	51
2.2.3	Distribución	52
2.3	Ecuador	53
2.3.1	Financiamiento	54
2.3.2	Conformación del equipo técnico	56
2.3.3	Distribución	57
CAPÍTULO 3: ENCAJES Y SUS RETOS		59
3.1	Idea y desarrollo	60
3.2	Pre producción	62
3.2.1	Recaudación de fondos	65
3.2.2	Ensayos con actores	67
3.3	Rodaje	68
3.4	Pos producción	74
3.5	Distribución y exhibición	74
CONCLUSIONES		76
REFERENCIAS		77
FILMOGRAFÍA		79



CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Yo, *DIEGO FABIÁN ALVAREZ ARMIJOS*, autor de la tesis “LOS RETOS DEL PRODUCTOR PARA REALIZAR UN PROYECTO CINEMATOGRAFICO: CASO PRÁCTICO ‘ENCAJES’ CUENCA”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 01 de marzo de 2016

DIEGO FABIÁN ALVAREZ ARMIJOS

C.I. 0104622378



CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR

Yo, *DIEGO FABIÁN ALVAREZ ARMIJOS*, autor de la tesis “LOS RETOS DEL PRODUCTOR PARA REALIZAR UN PROYECTO CINEMATOGRAFICO: CASO PRÁCTICO ‘ENCAJES’ CUENCA”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUALES. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 01 de marzo de 2016

DIEGO FABIÁN ALVAREZ ARMIJOS

C.I. 0104622378



INTRODUCCIÓN

El objetivo de realizar este trabajo es analizar el proceso de producción de un filme para visualizar las actividades que realiza un productor dentro del proceso de creación de una obra cinematográfica, centrándose de manera detallada sobre los denominados retos de producción como son el financiamiento, la estructuración del equipo técnico y la distribución del producto.

En el primer capítulo se aborda de forma teórica las fases por las que usualmente pasa una producción cinematográfica, así como los retos a alcanzar. Luego se realiza un análisis de la forma en que se estructura el sistema de producción y el financiamiento de una producción.

En el segundo capítulo se explica la manera en que se realizan las diferentes actividades de una producción en Argentina, Colombia y Ecuador, con lo que se pretende tener una visión objetiva del panorama en el que se desenvuelve un productor ecuatoriano, pero sobre todo un productor cuencano, con el propósito de aplicar ciertas pautas en el cortometraje “Encajes”.

En el tercer capítulo se detalla el proceso de producción del cortometraje “Encajes” en su forma práctica, cómo se realizó cada etapa de la producción del corto; los caminos que se tomaron para alcanzar los retos de producción, y como parte de este proceso, los inconvenientes que se presentaron en su desarrollo.



CAPÍTULO I

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA Y SUS FASES



Una producción cinematográfica es el resultado del trabajo de varios departamentos, cada uno de los cuales requiere especial atención para completar la realización de un film. Debido al arduo trabajo requerido en el proceso de producción de una película, puede ser comparado con el ciclo de vida de un ser vivo, que nace, crece, se reproduce y muere. En el caso de un film, este nace en forma de una idea, crece durante las fases de desarrollo y pre producción, se reproduce en el momento del rodaje y se podría decir que muere con la post producción, distribución y exhibición, cerrando de esta forma el ciclo de vida de la producción cinematográfica.

En la producción cinematográfica se involucran una gran cantidad de personas, quienes se reúnen en equipos divididos en distintos departamentos en los cuales se encuentra incluido el departamento de producción, donde la cabeza principal del equipo es el productor ejecutivo, quien es el dueño de la película y por lo tanto debe estar presente a lo largo de todo el ciclo de vida de una producción.

Para comprender el funcionamiento del equipo de producción, es importante diferenciar las labores que cumplen el productor ejecutivo y el productor de campo. Generalmente existe una visión errada o no se conoce la función que cumple el productor ejecutivo, tal como indica el Profesor Asociado de Producción de Cine y TV y Gestión de Proyectos Audiovisuales de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra (España) Alejandro Pardo, quien refiriéndose a este problema comenta que:

Fuera de Hollywood y New York, la gente no tiene realmente una idea clara de lo que un productor es o de lo que hace. Resulta hasta cierto punto trágico que una función tan importante no presente una imagen más definida. (Pardo, 2002)

Los espectadores y el público en general tienden a ver al productor ejecutivo como una entidad bancaria que financia el film, mientras que al productor de



campo de una película como a la persona que se encarga de conseguir los elementos necesarios para el rodaje.

En Latinoamérica los productores ejecutivos -especialmente de cortometrajes- suelen encontrarse bajo las órdenes del guionista, quien se convierte en director e indirectamente es el dueño creativo del cortometraje total y el productor pasa a ser uno más del equipo; sin embargo, en la realidad, el productor ejecutivo representa mucho más, pues se encarga de cumplir varias actividades relacionadas con el proceso de elaboración de una película, y es él el verdadero propietario con plenos derechos sobre la parte creativa del film, siendo el responsable de velar por el desarrollo y ejecución de las fases de la producción, que son las siguientes:

- Idea
- Desarrollo
- Pre producción
- Producción
- Post producción
- Distribución y Exhibición

En la industria cinematográfica el productor ejecutivo entra en acción desde la creación de la idea, pero no necesariamente como el escritor de la misma, sino como el juez que dictará el veredicto que indique cuál de los miles de guiones que llegan todos los meses a las grandes casas productoras de cine será el que llegue a las pantallas cinematográficas. Esto no representa una realidad en Latinoamérica y mucho menos en el Ecuador, como lo indica el director de *La Tigra* (1990), Camilo Luzuriaga, quien afirma que:

Desde el punto de vista de la producción, es decir de la forma organización empresarial, el cine ecuatoriano es el resultado del emprendimiento personal y familiar, antes que del emprendimiento empresarial o comunitario. El titular productor es a la vez titular



creativo. Es decir, el empresario es a la vez guionista y director.
(Consejo Nacional de Cinematografía, 2014)

El hecho de que en Latinoamérica y especialmente en Ecuador no exista una visión empresarial lucrativa, sino más bien un apego emocional al guion, evita que el guionista/productor/director vea claramente ciertos errores que puede contener la historia, pues al tener un nivel afectivo muy alto hacia el guion quien ocupa todos los puestos de alto mando, no existe quien difiera sobre aspectos tales como: personajes, acciones, tomas o escenas que no funcionen dentro del film. Este enamoramiento con el guion tiende a evitar que el guionista piense en un tercer involucrado dentro del proceso de producción de un film, que es el público, como indica el guionista/director de *Mono con Gallinas* (2013) Alfredo León:

Creía en su historia y en hacer honor a su abuelo pero que también se imaginaba mucha gente interesada en su película, un presidente inaugurando una calle en el nombre de su abuelo, invitaciones a festivales, periodistas, etc. Porque todo eso también es parte del cine “Si queremos que vean nuestras películas, debemos pensar en el público, contactarnos con él”. (Consejo Nacional de Cinematografía, 2014)

Por lo general, en el Ecuador el guionista es también empresario cinematográfico (productor ejecutivo) y director. Cuando estas tres figuras del equipo de una producción cinematográfica son desempeñadas por una misma persona, se corre el riesgo de que se elimine la figura del empresario, que es quien se encarga de generar ingresos económicos, ya que siendo el productor ejecutivo el guionista, puede darse un enamoramiento del artista (guionista) hacia su obra, lo que probablemente ocasione el descuido en la elección de su *target*, causando un posible fracaso con el público, lo que significa un fracaso económico, pues en la industria cinematográfica el público es sinónimo de dinero y al no existir quien vele por el mismo se suprime la figura de productor



ejecutivo, dejando así al proyecto cinematográfico sin una de sus principales cabezas.

En función a esta afirmación, es necesario tener claro cuáles son las etapas de una producción cinematográfica y cuál es la función del productor en cada una de ellas, ya que habrá varias actividades a realizarse por él a lo largo del desarrollo de un proyecto cinematográfico.

1.1. IDEA Y DESARROLLO

A menudo se piensa que la creación de una idea y su desarrollo es la misma actividad, pero la realidad es que se trata de dos procesos diferentes. La idea se inicia como la semilla de un pensamiento; es decir, ni siquiera ha tocado el papel, como explican Hunt, Marland y Richards (2014) en su libro Bases del Cine: Guion:

Ahora tienes una idea y no hay duda de que en esta etapa ya ha estado revoloteando en tu cabeza por un rato. Lo más probable es que ya la hayas discutido con otras personas. [...] Va a llegar el en el que pares de pensar y te pongas a escribir. La preparación es esencial y el establecimiento de los parámetros crucial, de otro modo el radio de acción de tu idea girará sin control antes que hayas puesto la pluma sobre papel (Hunt, Marland & Richards, 2014)

En la cita anterior queda claro que la producción de una idea es una fase de la producción, previa al desarrollo, es decir que es una actividad previa a la escritura del guion.

1.1.1 Idea

Para Philippe Parker (2003) el germen del desarrollo de un guion no es sino una idea en la que el escritor deposita su fe (Parker, 2003), refuerza el



pensamiento de que la creación de la idea es el primer paso antes de iniciar la escritura de un guion, ya que es aquí donde se presenta el trabajo más difícil, elegir la idea que se desarrollará, pues un guionista antes de escribir un guion tiene varias ideas que desearía desarrollar, pero la pregunta que salta a la mente de todo guionista es ¿cuál es la técnica necesaria para desarrollar buenas ideas? Alexander Mackendrick explica en su libro *On film Making* (2006) que no existe una técnica para tener ideas, debe identificarse el don de la creatividad, pero no es algo que puede ser enseñado (Mackendrick, 2006). Muchos de los guionistas se ven obligados a buscar fuentes de inspiración para crear sus guiones y de hecho en ocasiones cuando se les pide que narren su idea suelen confundirla con su fuente de inspiración, así lo explica Parker (2003) en una revisión exhaustiva que lleva a cabo sobre la escritura de guiones cinematográficos:

No es raro que alguien, cuando intenta definir su idea para la pantalla, opte por describir un personaje que conoce, una situación que ha vivido o pensado. Una imagen que le fascina, o un programa o filme que desea emular o del cual quiere desmarcarse. Todas estas sugerencias son en rigor, fuentes de inspiración. (Parker, 2003)

Es importante tomar en cuenta que al hablar sobre la idea de un film, se hace referencia al tema central o idea consolidada de la historia, como por ejemplo en *Buscando a Nemo* (2003), la idea consolidada de la historia es el compromiso de un padre que hará todo lo posible para encontrar a su hijo perdido.

En el caso del cortometraje “Encajes” la idea consolidada es María Constanza de los Ángeles es una anciana que vive sus últimos días postrada; su hijo Cotá tiene que tomar la decisión de matar o no a su madre para parar su sufrimiento.

Al terminar la etapa de desarrollo de la idea central, se procede a reconocer cuál es la actividad a cumplir por parte del productor. En esta etapa existen dos



tipos de productores: en primer lugar quienes se involucran en el desarrollo de la idea, o incluso son sus creadores y, en segundo lugar, están quienes no participan en lo absoluto en su creación. Por lo general, es más común encontrar al primero de estos dos tipos de productores, tanto en la industria, como en las producciones independientes.

1.1.2 Desarrollo

La etapa de desarrollo de la idea es la escritura del guion y por lo tanto, trabajo de los guionistas. Sin embargo, también en esta etapa se empieza a desarrollar un proceso de producción a cargo del productor ejecutivo. Así define Charlotte Worthington (2015) esta fase creativa:

En esta fase se desarrolla la idea de forma creativa. Se esboza la propuesta de guion y se redacta el resumen del presupuesto (los costes provisionales) y el plan de producción (un cálculo aproximado del tiempo que se necesitará para llevar a cabo el proyecto). (Worthington, 2015)

En esta etapa que corresponde al desarrollo se redactan los costes provisionales, el plan de producción y además se comienza a buscar a los posibles participantes dentro del proyecto cinematográfico, en lo que se refiere al equipo técnico y elenco que actuará en la película.

A partir de lo anterior, nacen dos de los denominados retos de producción: la conformación del equipo de trabajo y el financiamiento. En este momento el productor tiene que armar en conjunto con el equipo de *marketing* una estrategia para atraer a los posibles inversores, y así empezar a recaudar recursos monetarios. Una de la estrategias de *marketing* a la que generalmente recurren los productores es el equipo de trabajo que van a conformar, como lo afirma David Matamoros, al hablar sobre la búsqueda del equipo y elenco para un film: “a partir de ese momento, recurriremos como productores a buscar el



talento necesario para darle valor añadido al proyecto y que sea atractivo para la búsqueda de su financiación”. (Matamoros, 2009)

El productor debe tener claro a qué tipo de inversores desea atraer, ya que cada uno tendrá distintos intereses. Entre los tipos más comunes de asociaciones que permiten financiar un proyecto cinematográfico existentes en el cono Sur son:

- Co productores
- Productores asociados
- Empresa privada
- Fondos concursables

1.1.2.1 Co productores

La coproducción se da cuando dos o más casas productoras acuerdan juntar bienes, derechos o servicios para apoyar una producción cinematográfica. A ellos se les atribuye los derechos intelectuales y económicos sobre la obra cinematográfica, según los porcentajes que se establezcan previamente.

Existen también las denominadas coproducciones internacionales, en las cuales los participantes de la coproducción son de países diferentes. Las coproducciones internacionales tienen ciertos tipos de ventajas sobre las coproducciones realizadas dentro de un mismo país, como por ejemplo los incentivos que dan ciertos países a que se realicen coproducciones; como es el caso de Brasil y Argentina donde existe un incentivo para coproducciones entre estos dos países.

Una ayuda financiera de un millón de dólares a proyectos de películas de largometraje en los géneros de ficción, documental y animación en nuevo acuerdo entre los Institutos de Brasil y Argentina.



4 películas, 2 mayoritarias de cada país, accederán a una ayuda equivalente a USD 250.000.

Aplicable exclusivamente a aquellos proyectos de productores argentinos y brasileños admitidos en el régimen de coproducción previsto en el Convenio de coproducción cinematográfica entre los gobiernos de la República Argentina y de la República Federativa de Brasil, o bien a proyectos admitidos en los regímenes de coproducción previstos en otros acuerdos multilaterales firmados por ambos gobiernos. (Portela, 2013)

Aunque la cita anterior trata de inversiones sin fines de lucro, estas empresas tienen otro tipo de intereses de por medio, que por lo general tienen que ver con impulsar la cinematografía local y/o latinoamericana y a sus profesionales. Esto se ejemplifica en el artículo del diario *El leedor*, que habla sobre el fomento de coproducciones argentino-brasileñas, cuando cita las palabras de la ex Presidenta del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales de Argentina) Liliana Mazure:

Este fondo tiene la importancia de generar coproducciones con un país de la región que tiene una cinematografía muy importante, y generar también la costumbre del trabajo en conjunto; a partir de otros concursos, los proyectos que se presentaron y no ganaron igualmente se llevaron adelante, porque ya los productores argentinos empezaron a relacionarse con productoras brasileñas. Comercialmente también es muy importante porque las películas pasan a tener el derecho a cuota de pantalla en salas comerciales en ambos países, buscamos que crezca nuestro cine y el cine latinoamericano. (Portela, 2013)

Resulta evidente que se escogió a Brasil para este incentivo por los beneficios que presenta este país para el desarrollo del cine argentino, dejando claro los intereses del INCAA.



1.1.2.2. Productor asociado

El inversionista conocido como productor asociado es quien aporta dinero para la producción cinematográfica y después recibe una parte de las ganancias. Para verlo de otra manera, el productor asociado es quien compra acciones de una empresa, en este caso de una película y así puede percibir un porcentaje del margen de ganancias. Dentro de este grupo de inversores hay algunos que no dan su dinero con la finalidad de reconocimiento ni remuneración económica; lo hacen por el simple hecho de que creen en un proyecto cinematográfico y quieren que salga adelante.

1.1.2.3 Empresa privada

La empresa privada en Latinoamérica, específicamente en el Cono Sur está compuesta por el grupo de inversores más difíciles de convencer, pues sus intereses son netamente económicos y/o publicitarios. Así lo afirma el Productor de Zentropa¹, David Matamoros en su libro Distribución y marketing cinematográfico. Manual de primeros auxilios.

Para la industria tendrá que percibirse como algo “marketable”, con un valor diferencial, fácilmente distinguible y atractivo; es decir, que tenga un valor vendible que le permita obtener un beneficio haciéndolo diferente del resto de la oferta que existe en el mercado o que se equipare con otros que ya lo han tenido. La definición de objetivos variará de un proyecto a otro, pero el común denominador será la rentabilidad. (Matamoros, 2009)

Lo irónico del asunto es que hay muchas formas de llamar la atención de este grupo de inversores como son:

¹ Productora de cine con sede en Barcelona, fundada por Lars Von Trier y Peter Aalbaek Jensen y dirigida por David Matamoros.



- Ser auspiciantes
- *ProductPlacement*
- Obtener Publicidad
- Obtener derechos sobre los personajes para que sean usados en sus campañas publicitarias.
- Ser productores asociados, entre otros.

La más usada y la más antigua de estas estrategias es el *ProductPlacement*, como se demuestra en el caso de la película *Regreso al futuro 2*:

En una película por lo general hay más de una marca que aparece de *productplacement*, como lo es el caso de “Back to the future 2” (Robert Zemeckis, 1989) en donde hubo varias marcas dentro del film como: DeLorean, At&t, Nike, USA TODAY, Texaco, la película “*Jaw*”, Pepsi, Mattel, Pizza Hut, Black and Decker, Futuba, entre otras. Muchas películas en las que la primera parte ha logrado gran recaudo en taquilla, no tuvieron problema en tener marcas en fila para comprar publicidad en ellas, como por ejemplo la saga de “*Toystory*” (John Lasseter, 1995), “*Matrix*” (Hermanos Wachowski, 1999) “*Transformers*” (Michael Bay, 2007), entre muchas otras. (Alvarez, 2014)

Entonces si la industria privada ha visto que le conviene promocionar el cine, ¿Por qué en Latinoamérica, en especial en el cono Sur, no hay filas de empresas queriendo promocionar sus productos en las películas? Es posible que el problema sea el mismo que tiene España:

El modelo de financiación cinematográfica que ha predominado en España en los últimos treinta años favorece que se produzcan las películas, no que se vendan.

El negocio ha estado, en muchos casos, en producir la película, no en que la película produzca rendimientos. (Matamoros, 2009)



Ya que las películas ecuatorianas y españolas no llegan a grandes públicos, no son las favoritas en los circuitos de multi salas, la popularidad de estas películas latinoamericanas entre los inversores privados es baja.

1.1.2.4 Fondos Concursables

Los fondos concursables son el tipo de inversores a los que más se acogen los productores latinoamericanos, ya que cada país tiene una organización encargada de financiar largometrajes. Por ejemplo, la entidad encargada de proveer fondos concursables en el Ecuador es el CNCine, en Argentina es el INCAA, como en Colombia lo es Proimágenes Colombia mediante el FDC². El interés que tienen de por medio estos inversores es el fomento del cine, lo que resulta atractivo para el productor, ya que estos fondos no son reembolsables, por lo tanto no tienen un interés monetario, sino de índole cultural.

Teniendo en cuenta esto, el productor podrá saber cómo armar su equipo de trabajo según el tipo de inversor al que desee llegar. Si le interesan los inversores de la industria, deberá pensar necesariamente en personas que sean famosas en los circuitos comerciales o en la televisión dentro de su elenco de actrices y actores; en cambio, si se decide por los fondos concursables deberá tener en cuenta a talentos reconocidos dentro de los festivales de cine.

Luego de que el productor ha identificado el tipo de inversores que desea atraer, además de haber pensado en qué personas quiere para su equipo de trabajo y *elenco de actrices y actores*, es hora de usar su segundo instrumento: el resumen del presupuesto. Worthington explica lo que es un presupuesto de producción: “El presupuesto es una evaluación financiera que resume el coste de la película. Durante el desarrollo, el presupuesto se utiliza para captar a los posibles inversores” (Worthington, 2015).

² Fondo para el Desarrollo Cinematográfico



Cabe recalcar que muchas de las veces la cifra tentativa de presupuesto suele quedarse corta y la producción del film termina siendo más alta de lo presupuestado para tal fin. Es importante que a esta altura del proyecto el productor ya haya definido su *target*, pues dependiendo de esto tendrá que realizar su presupuesto, ya que no es rentable presupuestar quinientos mil dólares para una película cuando su público son personas jubiladas de clase media baja y clase baja, ya que ese sector no gasta su dinero principalmente en entretenimiento sino prioriza en otros productos como medicamentos y atención médica, lo que imposibilita que la película recupere la inversión o adquiera ganancias.

Es importante que el productor haga un presupuesto aceptable para poder ser tomado en serio por los potenciales inversionistas. El libro *Ya no basta con filmar*, contiene una propuesta interesante en cuanto a la forma de hacer un presupuesto para una producción cinematográfica:

Es importante evitar acercarse a los interlocutores con números muy bajos, en especial porque, desde su punto de vista, puede que no se vean como cifras creíbles.

Por ejemplo cuando estábamos produciendo películas de entre 5 y 14 millones de euros, que ya son cifras importantes para un chileno y para nosotros mismo, fuimos al mercado de Estados Unidos. Ahí no nos creían que fuéramos capaces de producir por esos precios tan bajos, y siguen todavía sin creerlo. (Chile, 2012)

Tomado en cuenta la necesidad de presentar un presupuesto real ante los posibles inversores, el productor estará listo para pasar a la siguiente fase del proyecto.



1.2. PRE PRODUCCIÓN Y PRODUCCIÓN

La pre producción y la producción son dos etapas fundamentales en el desarrollo audiovisual, pues una vez establecido el guion cinematográfico y el plan de producción... y dada luz verde al proyecto, es hora de empezar a organizar el proceso y a ejecutar la transcripción de páginas literarias en imágenes. A continuación se profundiza la conceptualización de las etapas de pre producción y producción, respectivamente.

1.2.1 Pre Producción

En la etapa de pre producción se afinan los detalles para realizar el rodaje y es muy importante llevarla a cabo de la manera correcta, pues aquí se define toda la logística que se necesitará para tener una buena etapa de producción, así lo afirma Guillermo Sierra:

En este momento del proceso se fijan los elementos estructurales del trabajo de filmación y se define el equipo técnico y artístico que será parte del proyecto. Es cuando más minuciosamente se deben preparar todos los elementos que conformarán una película, dado que, mientras mejor previstos estén, menores serán los riesgos que se corran, tanto artísticos como económicos. (Sierra, s/f)

Esta es una de las etapas de mayor participación del equipo de producción, pues es en esta etapa en la que se deben cumplir con las siguientes tareas:

- Conformar el equipo de trabajo
- Realizar el presupuesto
- Organizar el rodaje
- Idear la campaña publicitaria



1.2.1.1 Organización del equipo de trabajo

En el desarrollo del proyecto el productor ya tiene una idea del personal que requiere para que conforme su equipo de trabajo, iniciando las llamadas necesarias para persuadir a esas personas a que formen parte de su equipo básico.

El equipo de trabajo de un film está conformado por:

Directores Principales:

- Director: Es quien dirige principalmente la actuación y aprueba el trabajo de todos los departamentos.
- Director de fotografía: Es el responsable de la creación artística de las imágenes del film.
- Director de sonido: Es el responsable de planificar del diseño de sonido de la película.
- Director de arte: Es el que se encarga de la ambientación de las escenas.
- Director de vestuario y maquillaje: Se encarga de que el vestuario y el maquillaje sean los correctos para la ambientación del film.
- Jefe de iluminación: Se encarga de la planificación y tratamiento de la luz usada en la película.

Departamento de dirección:

- Primer asistente de dirección: Es el vínculo entre el director y las cabezas principales de cada departamento.
- Segundo asistente de dirección: es opcional, por lo general existe en grandes producciones.



Dirección de actores:

- Director de casting: Encargado de organizar y ayudar a seleccionar a los actores y actrices mediante audiciones.
- Primer asistente de dirección de actores: Se encarga de dirigir a los figurantes en grandes producciones.
- Segundo asistente de dirección de actores: Se encarga de dirigir a los extras.

Departamento de fotografía:

- Camarógrafo: Se encarga de revisar que el cuadro esté correctamente estructurado.
- Primer asistente de cámara: Se encarga del foco.
- Segundo asistente de cámara: Encargado del trípode y los accesorios de la cámara.
- Continuista: Encargado de hacer respetar la continuidad de toma a toma.
- Jefe de iluminación: Es el encargado de supervisar el montaje de iluminación.
- Primer asistente de iluminación: Encargado de armar las luces.

Departamento de sonido:

- *Boom Man*: Se encarga de direccionar el *boom*.
- Mezclador: Se encarga de grabar el sonido captado por el *boom man*.

Departamento de arte:

- Primer asistente: Encargado de hacer cumplir el diseño del director de arte.



- Carpintero: Se encarga de construir la escenografía.
- Diseñador: Se encarga de la decoración.

Departamento de maquillaje y vestuario:

- Peinadores: Encargados del peinado de actores y actrices.
- Maquillistas: Encargados del maquillaje de los actores y actrices.
- Primer asistente de vestuario: Encargado de que se cumpla con el diseño del director de vestuario y maquillaje.
- Costurera: Encargada de arreglar el vestuario en caso de que este sufra daños o tenga que ser modificado.

Departamento de utilería

- Jefe de utilería: Encargado de que la utilería se encuentre lista para cada escena.
- Asistente de utilería: Encargado de ayudar directamente al Jefe de utilería.
- Utilero: Encargado de bodega de utilería.

Grip

- Maquinista: Encargado de operar la maquinaria de la cámara como por ejemplo la grúa.
- *Gafferman*: Encargado de proveer *gaffer* a todos los departamentos.
- Electricista: Encargado de realizar las instalaciones eléctricas y resolver cualquier problema con los equipos de iluminación.

Una vez que se tiene claramente definido quienes conformarán el equipo de trabajo, se deberá considerar a quienes conformarán el elenco de actrices y



actores de la producción, lo que varía de una producción a otra; sin embargo, un *cast* básico podría constar de:

- Personajes principales
- Personajes secundarios
- Aparicientes
- Extras

En general, lo descrito constituye un equipo técnico y un elenco ideal, de hecho es el que se usa en las grandes producciones, pero en Latinoamérica es difícil encontrar un equipo tan grande, ya sea por problemas de presupuesto o por falta de personal, lo que hace que las producciones independientes lleguen a contar con:

- Productor
- Director
- Director de fotografía
- Iluminación
- Sonidista
- Director de arte
- Actores

Estas personas cumplirán las funciones de aquellos que faltan.



1.2.1.2 Realizar el presupuesto

En el desarrollo de la idea el productor ya pensó cuánto dinero gastará en el proyecto cinematográfico, y puso una cifra tope, estableciendo cuánto piensa destinar a cada departamento, ahora es necesario detallar la cantidad de dinero que se va a usar en cada cosa, de manera específica.

A continuación se detalla un ejemplo de presupuesto: (Finler, 2006)

Presupuesto: CASABLANCA (Warner Bros, 1942)		
Fecha de presupuesto: 2 de junio de 1942		
ITEM	CUENTAS	SUB-TOTAL
1	Coste de la historia	
1a	Continuidad y tratamiento	
	W. Klein	1.983
	A. MacKenzine	2.150
	J. Epstein	15.208
	P. Epstein	15.208
	H. Koch	4.200
	L. (Lenore) Coffe	750
	Secretarios	1.432
	Cambios del guión	6.350
2	Director Michael Curtisz	73.400
2a	Productor	52.00
3	Ayudante de dirección	9.837
4	Director de fotografía y asistentes	10.873
5a	Salario del reparto	
5b	Actores contratados	
	Rick Humphrey Bogart	36.667
	Martinez* Sydney Greenstreet 2 semanas 3.750/semana	7.500
	Laszlo Paul Henreid	25.000
	Yvonne Medeleine LeBeu 3 1/2 100 doble/s	700
5c	Actores Externos	
	Ilsa Ingrid Bergman 8 semanas 3.125/s	25.000
	Renault Claude Rains 5 1/2 semanas 4.000/s	22.000
	Annina Joy Page 2 semanas	200
	Strasser Conard Veidt	25.000
	Carl S.Z. Sakall 6 1/2 semanas 400/s	2.600
	Sam Dooley Wilson 7 semanas 500/s	3.500
	Sascha Leonid Kinskey 5 2/3 semanas 400/s	2.267
	Ugarte Peter Lorre 1 1/3 semanas 1.750/s	2.333
	Abdul Dan Seymour 4 semanas 250/s	1.000
	Heinze Ludvig Stossel 4 semanas 400/s	1.600
	Beger John Qualen 1 semana 400/s	400
	Ferrari 4 semanas 100/s	400
	Tonelli Charles La Tour 4 semanas 75/s	300
	Pungista Curt Bos 1 semana 1.000	1.000
	Jan Helmunt Dantine 2 semanas 400/s	800
	Andreya Corina Mura 4 semanas 500/s	2.000
	Croupier Marcel Dalio 1 1/3 semanas 500/s	667
	Camarero Martin Garralarga 2 semanas 150/s	300



Este es un presupuesto de una *major* en 1942, en varios técnicos, actores, y directores tenían derechos las grandes productoras, por lo que sus nombres y sueldos no se ven reflejados en el presupuesto de forma específica sino global, por ejemplo: el nombre del director de fotografía, o el detalle de asistentes de iluminación posiblemente eran empleados fijos de la Warner Bros. En el presupuesto consta un desglose de actores externos, quienes posiblemente pertenecían a otras grandes productoras de Hollywood.

Que se haya ejemplificado este presupuesto no significa que sea la única manera de realizar una proforma, hay varias formas de hacerlo, incluso más detalladas que esta, como lo es el presupuesto que usa el Master en comunicación audiovisual Héctor Merino Navarro en su tesis *Preproducción de un cortometraje de ficción: La Azotea*, que consta de 22 hojas (Merino, 2010). Es decir, cada Productor tiene su propia forma de hacer un presupuesto, si bien hay modelos o formatos para realizar presupuestos, depende del productor la elección de la mejor alternativa

1.2.1.3 Organización del rodaje

Además de desarrollar el presupuesto, el productor debe evaluar cuánto tiempo requerirá el rodaje y preparar un plan de rodaje para cada día. Con el fin de facilitar esta tarea, puede dividir el guión o la propuesta en escenas. [...]

Teniendo esto presente, el productor redacta los planes de rodaje y las hojas de convocatorias diarias. (Worthington, 2015)

La organización del rodaje no es una tarea directa del productor ejecutivo, pues al igual que los demás departamentos, el de producción está conformado por varias personas que se encargan de distintas actividades, quienes forman parte de este departamento son:



- Productor ejecutivo
- Asistente de producción
- Productor de campo

La actividad de organizar el rodaje está directamente relacionada con todo el equipo de producción, y las actividades que tienen que realizar son las siguientes:

- Realizar el plan de rodaje
- Conseguir los derechos de autor
- Conseguir permisos para rodaje realizar la hoja de llamado

A continuación se detalla cada una de las actividades relacionadas con la organización del rodaje.

1.2.1.3.1 Realizar el plan de rodaje

El plan es un calendario de rodaje que se articula en función de los días y acontecimientos principales y de disponibilidad del equipo. El plan de rodaje será el que ayudará al equipo de producción a llevar un cronograma de los tiempos de grabación específicos para cada plano. Este proceso consiste en desglosar qué cantidad de tiempo se necesita para cada toma, a quién se va a necesitar en escena, observaciones de posibles percances, y qué departamentos son los que más se van a necesitar.

A continuación un ejemplo de plan de rodaje:



"Título", de Nombre del Director

PLAN DE RODAJE

Ayudante de dirección: Nombre y Apellidos (Correo electrónico)

JORNADA 1, /dd/mm/aa, 00.00 A 00.00, DECORADO (dirección), INT/DIA

ESCENA 1			
HORARIO	PLANO/DESCRIPCIÓN	TRABAJO	VIARIOS
00.00 – 00.00	1.01, 1.03, 1.04, 1.07 PERSONAJES acciones	DECORADO ATREZO MAQUILLAJE VESTUARIO	
00.00 – 00.00	“	ILUMINACIÓN PRUEBA DE SONIDO	
00.00 – 00.00	“	RODAJE	STEADYCAM SONIDO DIR.
00.00 – 00.00	1.02, 1.06, 1.05 PERSONAJES acciones	ILUMINACIÓN VESTUARIO MAQUILLAJE	(Pre.atrezo escena 2)
00.00 – 00.00	“	RODAJE	SONIDO DIR.
00.00 – 00.00		WILD TRACK	
ESCENA 2			
HORARIO	PLANO/DESCRIPCIÓN	TRABAJO	VIARIOS
00.00 – 00.00	2.01, 2.02, 2.03 PERSONAJES acciones	ILUMINACIÓN VESTUARIO MAQUILLAJE PRUEBA DE SONIDO	
00.00 – 00.00		WILD TRACK	
00.00 – 00.00	“	RODAJE	SONIDO DIR.
00.00 – 00.00	FIN DE RODAJE	RECOGIDA DE MATERIAL	

(Universidad Rey Juan Carlos, s/f)



Cabe aclarar que al momento de realizar el plan de rodaje se debe tener en cuenta que las escenas no se graban en orden cronológico, sino de acuerdo al lugar de filmación, de esta manera se optimizará tiempo y dinero. Algo que debe tener muy presente el equipo de producción, es que por más que este plan de rodaje sea perfecto, a la hora de ponerlo en práctica en producción, casi siempre habrá factores que ocasionen un incumplimiento del mismo. Steven Spielberg al hablar de su película *Jaws* comenta lo siguiente respecto a los contratiempos imprevistos que suelen presentarse en un rodaje: “*Jaws*, fue mi Vietnam. Básicamente se trataba de gente naíf contra la naturaleza, y la naturaleza nos vencía todos los días”. (Schickel, 2012)

1.2.1.3.2 Conseguir los derechos de autor

El IEPI (Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual) define a los derechos de autor como:

El Derecho de Autor es el sistema jurídico por el cual se concede a los autores derechos morales y patrimoniales sobre sus obras, en cumplimiento a lo dispuesto por la Constitución del Ecuador y la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Las obras protegidas comprenden, entre otras, las siguientes: novelas, poemas, obras de teatro, periódicos, programas informáticos, bases de datos, películas, composiciones musicales, coreografías, pinturas, dibujos, fotografías, obras escultóricas, obras arquitectónicas, publicidad, mapas, dibujos técnicos, obras de arte aplicadas a la industria.

El Derecho de Autor dura la vida del creador más 70 años después de su muerte.

El uso de una obra sin la autorización expresa de su autor es considerado ilegal y puede ser castigado con multas e incluso prisión. (IEPI, s.f.)



La labor de conseguir los derechos de autor es tal vez una de las tareas más importantes en la organización del rodaje, ya que el usar material artístico dentro de una película sin haber obtenido previamente los derechos de autor, puede conllevar a demandas legales con importantes pérdidas económicas para la productora. Es por estos derechos de autor que dentro de los contratos de los actores se debe incluir una cláusula donde ellos cedan los derechos de usar su imagen dentro del film.

Se acaba de firmar el acuerdo por el que los actores podrán cobrar derechos de autor cada vez que sus obras sean reproducidas internacionalmente en DVD o en televisión, igual que cobran los cantantes, los músicos o los guionistas. La nueva normativa entrará en vigor cuando la ratifiquen al menos treinta países de los 185 que pertenecen a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). (Euroexpress, 2012)

Por este tipo de situaciones el productor debe estar pendiente de tener todos los derechos de autor notariados, incluso cuando no existan pagos de por medio, necesitará un documento firmando para así poder protegerse de cualquier repercusión legal.

1.2.1.3.3 Conseguir permisos para rodaje

La etapa de búsqueda de permisos de rodaje se centra en conseguir los permisos de los dueños de las locaciones que se pretende usar para la filmación, si el rodaje se realiza en exteriores será necesario conseguir el permiso del municipio de la ciudad correspondiente para llevarlo a cabo, e incluso puede ser necesario conseguir resguardo policial cuando se trata de locaciones exteriores, especialmente en la noche, debido a que los equipos de fotografía, iluminación, sonido, entre otros, son costosos y requieren de cuidado especial.



1.2.1.3.4 Realizar la hoja de llamado

La hoja de llamado es en donde se registran los teléfonos, cargos y días de las personas que van a participar en el rodaje. A continuación consta de forma detallada la hoja de llamado realizada para el rodaje del cortometraje *Cotá*³:

PROCINE: Hoja de llamado cortometraje Cotá		Semestre	4*		
Realizador(es):	Cristian Maldonado	087207229			
	Jaime Terreros	084761584			
Coord. Prod. /	Diego Álvarez	095550765			
Asistencia de Dirección	Leonardo Espinoza	084188474			
Semana N:	28	Última actualización: 25 de Mayo			
Cargo	Nombre	Teléfono	Cargo	Nombre	Teléfono
Dirección de Fotografía	Cristian Granizo	099965656			
2do asistente de producción	José Luis Tapia	091069028	Foquista	Alfonso Vallejo Chávez	087447864
Iluminación	Rafael Castillo	087149354	Asistente de Iluminación	Christian Albarracín	084317281
Maquinaria	Diego Piedra	098110906			
Mixer	Sebastián Sánchez	092812429	Microfonista	Francisco Álvarez	084901215
Dirección de Arte	Gabriela González	098461557			
Utilería	Harry Cooper	092634067	Asistente de Utilería	Chris Díaz	097845827
Vestuario	Jairo Granda	098938830			
asistente de producción	Johanna López	084570833			
ELENCO					
Constantino	Jaime Terreros	084761584			
Guardia de cementerio	Pablo Carrión	092423401			
Jueves 31 de Mayo					
	En locación desde las 7H00	Hasta las 17H30	Ensayo/Rodaje/Desca nso	RODAJE	
Locación/Set	Escena/s	Actores/Actrices	Figurantes/extras	Hora Prevista	
Casa de Jaime Terreros	1 - 2 - 3 - 4	Jaime Terreros			
calle		1. Jaime Terreros			16 h 30
Pasillo		2. Jaime Terreros			14H00
Cocina		3. Jaime Terreros			08H40
Cuarto		4. Jaime Terreros			11H33
Recordatorios de Arte	Mantas blancas - Fotografía Grande de mamá				
Recordatorios de Producción	Gestionar el traslado de equipos desde Procine a la locación				
Otros recordatorios	Maquillaje - Vestuario - Falseo de ropero				
Cita en locación	7H00				
Fin de jornada	16H30				
Traslado de equipos a Procine(max)	18H00				

³ Fragmento de la hoja de llamado del cortometraje *Cotá* (2012) realizado por los alumnos de la carrera de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca.



Jueves 31 de Mayo	En locación desde las 7H00	Hasta las 17H30	Ensayo/Rodaje/Descanso	RODAJE
Locación/Set	Escena/s	Actores/Actrices	Figurantes/extras	Hora Prevista
Casa de Jaime Terreros	1 - 2 - 3 - 4	Jaime Terreros		
calle		1. Jaime Terreros		16 h 30
Pasillo		2 Jaime Terreros		14H00
Cocina		3 Jaime Terreros		08H40
Cuarto		4 Jaime Terreros		11H33
Recordatorios de Arte	Mantas blancas - Fotografía Grande de mamá			
Recordatorios de Producción	Gestionar el traslado de equipos desde Procine a la locación			
Otros recordatorios	Maquillaje - Vestuario - Falseo de ropero			
Cita en locación	7H00			
Fin de jornada	16H30			
Traslado de equipos a Procine(max)	18H00			
Viernes 1 de Junio		Hasta las 16H00	Ensayo/Rodaje/Descanso	RODAJE
Locación/Set	Escena/s	Actores/Actrices	Figurantes/extras	Hora Prevista
colchon	colchon			07H00
Cementerio		6 Jaime Terreros		13H30
Pasillos de cementerio		Pablo Carrión		
Mousoleo				
Recordatorios de arte	Lápida-flores-floreros			
Recordatorios de Producción	Gestionar el traslado de los equipos desde el punto de encuentro hacia la locación			
Recordatorios de Fotografía	Lente teleobjetivo			
Otros recordatorios	Consultar el estado de clima con días de anticipación			
Cita en la locación	12H00			
Fin de jornada	16H025			
Traslado de equipos a Procine(max)	18H00			

La hoja de llamado es de especial importancia para el productor de campo, ya que es su hoja de asistencia del equipo técnico y el *cast* y le sirve para poder contactar con ellos. Concluido el proceso de pre producción, es hora de pasar a la producción del film.

1.2.2 Producción

La producción es la fase en la que se rueda el proyecto en un plató o en exteriores. En función al tipo de proyecto y del presupuesto, la producción puede durar días, semanas, meses e incluso años. (Worthington, 2015)

Se podría decir que al momento de la producción es hora de dar vida a lo que se escribió en el guion, para materializar lo que productores de campo, directores, actores y actrices, camarógrafos, iluministas, sonidistas, vestuaristas, escenógrafos, han estado preparando durante todos los meses de pre producción.



El rol del productor ejecutivo es casi nulo, mientras que aquí es donde entra a trabajar el productor de campo, ya que su labor es ver que todo marche de acuerdo al plan de rodaje, viéndose obligado a resolver imprevistos.

Por lo general, el productor ejecutivo no se involucra en esta etapa, el director es el que se encarga de tratar con el director de fotografía y los actores. [...] El papel del productor de campo consiste en organizar, administrar y solucionar los problemas a lo largo de toda la producción. La capacidad de resolver problemas y de responder con rapidez ante los imprevistos son habilidades necesarias en esta etapa. No importa lo bien planificada y organizada que esté una producción, el productor debe saber que no todo saldrá como se espera. (Worthington, 2015)

1.3. POST PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN

Las fases de post producción, distribución y exhibición son las últimas en el ciclo de vida de una producción cinematográfica. A continuación se abordan los conceptos de cada una de las fases finales de una producción cinematográfica.

1.3.1 Post producción

“La post producción es la última etapa del proceso de producción. En ella se edita el material rodado, llamado bruto, y se transforma en la película” (Worthington, 2015). Esta autora tiene razón al decir que aquí es donde se termina de crear el film, ya que como explica, es aquí donde “se edita el material llamado bruto”; sin embargo, comete un error al afirmar que ésta es la última etapa de la producción, tal vez lo sea para el director y la mayoría de departamentos, e incluso es una etapa en donde el productor tiene poco o nada que realizar, pero no es el fin de sus funciones, pues faltan las dos etapas más arduas en donde se determinará si la película que requirió un gran capital monetario y el esfuerzo de una gran cantidad de personas será vista por miles



de personas o solo por unos cuantos; debido a esto no se puede dejar de lado a las fases de distribución y exhibición.

1.3.2 Distribución

Definiremos la distribución cinematográfica como aquella actividad que forma parte de la cadena del negocio cinematográfico, que tiene como objetivo completar la estrategia de la exhibición (en sentido amplio) de la película en un determinado territorio. (Matamoros, 2009)

En la mayoría de los casos la distribución se visualiza desde la pre producción, e incluso hay ocasiones en las que se habla de un distribuidor-financiero, de quien el distribuidor es un coproductor. Para la distribución es esencial que el *target* y el medio de distribución de la película sean bien escogidos; de hecho este es un aspecto fundamental, ya que determinará el éxito económico como el éxito entre el público de la película. Concretando que una de las funciones del productor en esta etapa ya se cumplió en el desarrollo cuando se escogió el *target*.

Para un productor novato lo recomendable sería que pueda contar con la colaboración de una distribuidora, pues ellos conocen mejor cómo funciona la industria, se pueden manejar mejor con los *targets* y lograr un mejor movimiento de la película al momento de la exhibición; sin embargo, en Ecuador la realidad es distinta, Matamoros expone la importancia de contar con profesionales que sepan bien el papel que debe desempeñar cada uno en un rodaje:

Cada profesional conoce bien su terreno, y no tomar en consideración la opinión de un distribuidor nos puede resultar poco positivo. El motivo no es otro que trabajar con los distribuidores nos ofrece un acceso interno a una industria confusa que es normalmente inaccesible a los recién llegados. (Matamoros, 2009)



Algo que podría decirse que aqueja a la mayor parte de los productores latinoamericanos independientes es que se han encerrado en la idea de que solo hay una vía de distribución y todos apuntan a esa, las salas de cine, es aquí donde comienza el primer error dentro de una cadena de errores que ha llevado al fracaso a muchas películas latinoamericanas, tanto en la selección del *target* como en la parte económica. Un ejemplo relevante en Ecuador es el caso de *Black mama* (Miguel Alvear y Patricio Andrade, 2009), su productora, Mariana Andrade, no tomó conciencia de que su *target* está dentro de los festivales de cine, pues las personas que gustan de este tipo de trabajos lograrían apreciar la película, mientras que la gente que dirige las multi salas consideró que la película no era material comercial en su campo y se le negó la exhibición en las mismas logrando que solo una sala de cine arte la exhibiera. Esto ocasionó que la película perdiera 247.267 dólares de una inversión de 250.000 dólares⁴.

En este caso, si el productor hubiera tenido claro que su medio de exhibición iban a ser salas de cine arte, el presupuesto de la película hubiese sido mucho más bajo y se hubiera invertido más esfuerzos en llamar la atención del público de las salas de cine arte. Es por este tipo de errores que la planeación de la distribución debe empezar a prepararse desde la pre producción, y si se es un productor novato tener como aliada a una distribuidora de cine.

1.3.3 Exhibición

La exhibición es la fase final del ciclo de vida de una película, es el momento que hace que valgan la pena tantas horas de esfuerzo de cientos de personas que conforman el equipo de trabajo de un film, es el momento en el que la película es presentada al público.

“La etapa final del proceso de producción consiste en hacer llegar el proyecto a la mayor audiencia posible. Una parte esencial del trabajo

⁴ Cifras tomadas del documental *Más allá del mal* (2011) de Miguel Alvear



del productor es recuperar el capital invertido en el proyecto”
(Worthington, 2015)

Para recuperar la inversión, y ¿por qué no? para recaudar un poco de dinero, es esencial que el productor tenga conciencia de que existen otros medios de distribución aparte de las salas de cine como son:

- Festivales de cine locales e internacionales
- Salas de cine arte
- *Streaming*
- Internet
- Televisión
- Televisión de pago
- BLU RAY y DVD

Evitando de esta manera cometer el error de pensar que conquistar la taquilla de las salas de cine es lo único que importa tras la producción de un film.

Este error se ve muchas veces reflejado en el presupuesto, pues como se citó en el ejemplo de *Black mama*, los realizadores no hubieran perdido tanto dinero (casi la totalidad de la inversión), si se hubieran concientizado, en el momento de hacer el presupuesto, de que su película atraería a un grupo de público selecto que acude a pequeñas salas de cine arte. Con este mismo ejemplo se puede apreciar cómo la mala elección del canal de distribución, puede resultar letal para una película.

Por lo tanto, para que la fase de exhibición sea un éxito con el público y también en el ámbito económico, es importante que el productor esté consciente de cuál es su *target* y que sepa escoger bien su medio de distribución. Concluidas las fases analizadas, el ciclo de vida de una producción cinematográfica ha llegado a su fin.



CAPÍTULO II

IDENTIFICACIÓN DE LOS RETOS DE UNA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA Y SU ENTORNO EN ARGENTINA, COLOMBIA Y ECUADOR



Como se explica en el Capítulo I, en general el rol del productor es el mismo en toda producción cinematográfica; sin embargo, el rol que tiene que cumplir, está matizado por las características de los entornos locales en donde se realice la producción. Características que tienen que ver principalmente con la legislación particular existente en cada país o región donde se pretenda trabajar, con los mecanismos de financiamiento de organismos estatales que apoyan al cine, apertura de la empresa privada, en general con la cultura cinematográfica de cada país, entre otras. Por ejemplo, no es lo mismo resolver el reto de conseguir financiamiento en un país que esté dominado por el sector privado a un país donde la producción dependa del financiamiento otorgado por subvenciones del estado.

Para ilustrar lo mencionado, se propone un análisis comparativo de cómo se resuelven las actividades de un productor en Argentina, Colombia y Ecuador, que son países que tienen una corriente cinematográfica similar, se diferencian en que Argentina tiene un largo recorrido cinematográfico de algo más de 110 años y el cine es considerado y se ha posicionado como una industria; en Colombia el cine está en proceso de consolidación y se encuentra en vías de industrialización ya que ha estrenado en salas más de 140 películas en estos últimos diez años, además de haber generado una importante producción televisiva enfocada principalmente a novelas, mientras que en Ecuador existe una producción cinematográfica incipiente y no tiene las características ni la consideración de una industria ya que estrenado en salas 32 películas en diez años.

A continuación se realiza un análisis de las actividades denominadas como retos en la producción (recaudación de fondos, organización del equipo técnico, mercado del cine nacional), en cada uno de estos países.



2.1 ARGENTINA

Argentina es uno de los países latinoamericanos que más ha surgido a nivel de cinematografía por detrás de México y Brasil. Una de las razones por las que se puede afirmar esto es que Argentina a más de estrenar entre 80 y 150 films por año (según cifras de directores de cine argentinos –DCA-), es el país latinoamericano con mayor cantidad de nominaciones a los premios de la academia (Oscar). Con un total de dos estatuillas en estos 41 años, el cine argentino ha estado considerado dentro de los premios de la academia.

Desde 1974 hasta la actualidad, diferentes largometrajes representaron al film argentino en Hollywood y dos de ellos, *La historia oficial* y *El secreto de sus ojos*, obtuvieron la esperada estatuilla, obtuvieron la esperada estatuilla. (Infobae, 2015)

Este país ha participado también en el festival de Cannes con seis películas en el 2014 mientras que dos largometrajes representaron al país en el festival de Berlin 2015, demostrando de esta manera que el cine argentino, a más de ser una industria, es reconocido de manera internacional por calidad argumental y técnica.

2.1.1 Financiación

En este país existen varios factores que benefician al cine como la ley de cine de Argentina, que recauda a través de diversos impuestos y tasas alrededor de 642 millones de pesos (47.623.560 dólares) con lo que se constituye el fondo de fomento cinematográfico el que según la ley de cine argentino se divide para:

Art. 28.

El Fondo de Fomento Cinematográfico, dentro de las condiciones que se establecen en la presente ley, se aplicará a:



- a) Los gastos de personal, gastos generales e inversiones que demande el funcionamiento del INCAA
- b) El otorgamiento de subsidios a la producción y exhibición de películas nacionales
- c) La concesión de créditos cinematográficos
- d) La participación en festivales cinematográficos de las películas nacionales que determine el INCAA
- e) La contribución que fije el INCAA para la realización de festivales cinematográficos nacionales e internacionales que se realicen en la República Argentina
- f) La promoción, en el país y en el exterior, de actividades que concurren a asegurar la mejor difusión, distribución y exhibición de las películas nacionales, tales como la realización de semanas de cine argentino, envío de delegaciones y campañas de publicidad u otras que contribuyan al fin indicado; financiar la comercialización de películas nacionales en el exterior
- g) El mantenimiento del Centro Experimental Cinematográfico, de la Cinemateca Nacional y de una biblioteca especializada
- h) La producción de películas cinematográficas
- i) El tiraje de copias y gastos de envío, publicidad y anticipos de distribución para fomentar la comercialización de las películas nacionales en el exterior
- j) La organización de concursos y el otorgamiento de premios destinados al fomento de libros cinematográficos
- k) El otorgamiento de premios, en obras de arte, a la producción nacional
- l) Financiar la producción a la que se refiere el inciso del art. 2 de la presente ley
- m) La ayuda social a quienes trabajan en la actividad cinematográfica, a través de las mutuales u obra sociales reconocidas por el INCAA
- n) El cumplimiento de toda otra actividad que deba realizar el INCAA de acuerdo con las funciones y atribuciones que se le asignan por esta ley

Los saldos sobrantes que arrojaré el Fondo de Fomento Cinematográfico al concluir cada ejercicio anual serán transferidos al siguiente.



El otorgamiento de subsidios a la tasa de interés de créditos cinematográficos que otorguen bancos oficiales o privados. ¹ (Ley de Cine, s/f)

A este fondo se puede acceder ya sea mediante el ingreso a una de las varias convocatorias de fondos concursables para producciones nacionales y coproducciones que se realizan durante todo el año o solicitando un crédito. Ofreciendo así a los productores argentinos un fondo de fomento cinematográfico sólido que ha otorgado un promedio de 100 millones de pesos (7.383.000 dólares) anuales a los producciones nacionales para que filmen sus películas. Situación que es corroborada por Diego Grillo cuando menciona que:

En tres años y medio, el INCAA les dio a los productores cinematográficos casi 300 millones de pesos. Películas y productoras beneficiadas, la relación entre los favorecidos y el recurso de solicitar. (Grillo, 2011)

2.1.2 Estructuración de equipo técnico

El conformar un equipo de trabajo en Argentina es muy distinto que en el resto de Latinoamérica, pues este país tiene gremios y sindicatos que agrupan a la mayoría de personal técnico requerido en una producción e impiden que personal técnico independiente pueda involucrarse laboralmente con una productora. Todo se canaliza a través de la organización.

Argentina tiene desde 1944 la Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina (A.G.I.C.A.) y cuatro años más tarde nació, como su continuación, el S.I.C.A., que agrupa a todos los técnicos y profesionales de Cine y Video de la República Argentina que agrupa a 20.000 profesionales del cine.



Por lo tanto, son los sindicatos los que determinan los honorarios que se tienen que pagar a los diferentes técnicos requeridos en una producción. Como referencia se transcribe la tabla respectiva vigente:

RAMA	CARGO	Bruto		
		8 HORAS	4hs. EXTRAS	TOTAL 12hs
DIRECCION	ASISTENTE DE DIRECCIÓN	784,49	588,37	1372,86
	CONTINUISTA / SCRIPT	653,74	490,31	1144,05
	1º AYUDANTE DE DIRECCIÓN	369,01	276,76	645,77
	2º AYUDANTE DE DIRECCIÓN	246,97	185,23	432,20
PRODUCCION	JEFE DE PRODUCCIÓN	784,49	588,37	1372,86
	ASISTENTE DE PRODUCCIÓN	369,01	276,76	645,77
	AYUDANTE DE PRODUCCIÓN	246,97	185,23	432,20
LOCACIONES	JEFE DE LOCACIONES	522,99	392,25	915,24
	ASISTENTE DE LOCACIONES	334,14	250,60	584,74
	AYUDANTE DE LOCACIONES	246,97	185,23	432,20
FOTOGRAFIA Y CAMARA	DIRECTOR DE FOTOGRAFIA	3399,45	2549,58	5949,03
	CAMAROGRAFO	1385,94	1039,45	2425,39
	ASISTENTE (FOQUISTA)	915,24	686,43	1601,67
	AYUDANTE	653,74	490,31	1144,05
	VIDEO ASSIST	470,69	353,02	823,71
	OPERADOR HD	1176,74	882,56	2059,30
	AYTE. OPERADOR HD	653,74	490,31	1144,05

Fragmento de la tabla de sueldos impuesta por el SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina).

Este factor beneficia a los trabajadores del área audiovisual ya que pueden contar con una tarifa mínima por sus servicios, y exigir sus derechos laborales como cualquier otro profesional. Esta situación no existe ni en Colombia ni en Ecuador.

Sin embargo, la existencia de las asociaciones y sindicatos tiende a encarecer los costos de producción, por cuanto se deben respetar los salarios impuestos, lo que en muchos casos repercute en el costo final.

2.1.3 Distribución

En Argentina, en el año 1997 a las 24 películas nacionales estrenadas asistieron 3.674.210 espectadores mientras que en el 2013 se estrenaron 56 films y a ellos asistieron 7.114.442; mientras que en el 2015 sucedió un fenómeno importante dentro de la historia del cine de ese país; por primera vez

una película vende 2,6 millones de entradas en taquilla nacional e internacional durante las primeras semanas, y, por otro lado, ha sido un éxito en el extranjero, ya que estuvo nominada a mejor película extranjera en los premios Oscar 2015. La película que generó el fenómeno se llama “Relatos salvajes” (2015) de Damián Szifrón. Este es uno de los ejemplos donde se puede decir que el director intuyó muy bien hacia donde direccionaba su película. A más de ello, en ese mismo año, la afluencia de los argentinos a ver películas nacionales fue grande según el cuadro de las 15 películas más vistas presentado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA)

15 películas Nacionales más vistas en 2015			
#	Título	Espectadores	Fecha de estreno
1	EL CLAN	2.643.021	13/08/2015
2	ABZURDAH	808.135	04/06/2015
3	RELATOS SALVAJES	516.786	21/08/2014
4	SIN HIJOS	507.761	14/05/2015
5	PAPELES EN EL VIENTO	395.024	08/01/2015
6	TRUMAN	391.285	24/09/2015
7	BOCA JUNIORS 3D	270.606	27/08/2015
8	LOCOS SUELTOS EN EL ZOO	223.004	07/07/2015
9	SOCIOS POR ACCIDENTE 2	175.816	02/07/2015
10	EL ESPEJO DE LOS OTROS	164.858	03/09/2015
11	LA PATOTA	143.909	18/06/2015
12	VOLEY	112.249	12/03/2015
13	KRYPTONITA	85.427	03/12/2015
14	NK	70.147	14/11/2013
15	TUYA	68.577	02/04/2015

(INCAA, 2016)

2.2 COLOMBIA

Colombia es un país que en el campo del cine se encuentra avanzado ya que su producción cinematográfica se ha incrementado considerablemente del 2000 al 2011, según los datos expuestos por PROIMAGENES Colombia.

Evolución del Cine Colombiano



Fuente: Cálculos de Proimágenes Colombia con datos del CADBOX.
Metodología de FeDesarrollo (PROIMAGENES, 2012)

Este progreso en cantidad de producción se ve acompañado del avance en la calidad de sus producciones cinematográficas lo que se refleja en la nominación de la película *“El abrazo de la serpiente”* (Ciro Guerra, 2015) en la categoría de *“mejor película de habla no inglesa”* de los premios Oscar 2016, dos nominaciones en el festival de Cannes 2015, una de las cuales fue *“El abrazo de la serpiente”*, y además una nominación en el festival de Berlín 2015 con la película *“Violencia”* (Jorge Forero, 2015).

Colombia ha avanzado en el campo del cine y también en el de la industria televisiva, ya que ha incursionado de manera exitosa en lo que a telenovelas se refiere. Uno de los ejemplos más trascendentales es la novela *“Yo soy Betty la*



fea” (Mario Riberto Ferreira, 1999), que fue considerada por los records *Guinness* como la telenovela más exitosa en la historia.

2.2.1 Financiación

En Colombia al igual que en Argentina los subsidios juegan un papel muy importante para la producción de películas, ya que su fondo de fomento para el cine que es manejado por Proimagenes Colombia, cuenta con fondo anual aproximado de 18.818.198.453 pesos colombianos (5.543.719,95 dólares), el que se forma según la Ley de Cine Colombiana de la siguiente forma:

“Artículo 5°. Cuota para Desarrollo Cinematográfico. Para apoyar los objetivos trazados en esta ley y en la Ley 397 de 1997, créase una contribución parafiscal, denominada Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, a cargo de los exhibidores cinematográficos, los distribuidores que realicen la actividad de comercialización de derechos de exhibición de películas cinematográficas para salas de cine o salas de exhibición establecidas en territorio nacional y los productores de largometrajes colombianos, la cual se liquidará así:

1. Para los exhibidores: Un ocho punto cinco por ciento (8.5%) a cargo de los exhibidores cinematográficos, sobre el monto neto de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de derechos de ingreso a la exhibición cinematográfica en salas de cine o sala de exhibición, cualquiera sea la forma que estos adopten. Este ingreso neto se tomará una vez descontado el porcentaje de ingresos que corresponda al distribuidor y al productor, según el caso.
2. Un ocho punto cinco por ciento (8.5%) a cargo de los distribuidores o de quienes realicen la actividad de comercialización de derechos de exhibición de películas cinematográficas no colombianas para salas de cine establecidas en el territorio nacional, sobre el monto neto de



sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de tales derechos bajo cualquier modalidad.

3. Un cinco por ciento (5%) a cargo de los productores de largometrajes colombianos sobre los ingresos netos que les correspondan, cualquiera sea la forma o denominación que adopte dicho ingreso, por la exhibición de la película cinematográfica en salas de exhibición en el territorio nacional. En ningún caso la cuota prevista en este numeral, podrá calcularse sobre un valor inferior al treinta por ciento (30%) de los ingresos en taquilla que genere la película por la exhibición en salas de cine en Colombia. No se causará la cuota sobre los ingresos que correspondan al productor por la venta o negociación de derechos de exhibición que se realice con exclusividad para medios de proyección fuera del territorio nacional o, también con exclusividad, para medios de proyección en el territorio nacional diferentes a las salas de exhibición. (Ley de Cine, 2003)

Este fondo está destinado a producciones nacionales las cuales se distribuyen en apoyos automáticos (para la promoción del film) y convocatorias a fondos concursables.

Aparte de tener el fondo de desarrollo cinematográfico, Colombia usa una estrategia especificada en su Ley de Cine para llamar la atención de la empresa privada, ya que mediante el artículo 16 de dicha ley, otorga beneficios tributarios a quienes hacen donaciones a proyectos cinematográficos de producción nacional, con la deducción del 125% de lo que aportan.

Los contribuyentes del impuesto a la renta que realicen inversiones o hagan donaciones a proyectos cinematográficos de producción o coproducción colombianas de largometraje o cortometraje aprobados por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía,



tendrán derecho a deducir de su renta por el periodo gravable en que se realice la inversión o donación e independientemente de su actividad productora de renta, el ciento sesenta y cinco por ciento (165%) del valor real invertido o donado.

Para tener acceso a la deducción prevista en este artículo deberán expedirse por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía certificaciones de la inversión o donación denominados, según el caso, Certificados de Inversión Cinematográfica o Certificados de Donación Cinematográfica.

Las inversiones o donaciones aceptables para efectos de lo previsto en este artículo deberán realizarse exclusivamente en dinero.

El Gobierno Nacional reglamentará las condiciones, términos y requisitos para gozar de este beneficio, el cual en ningún caso será otorgado a cine publicitario o telenovelas, así como las características de los certificados de inversión o donación cinematográfica que expida el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía. (Ley de Cine, 2003)

2.2.2 Conformación del equipo técnico

Si bien no existen sindicatos en Colombia, hay asociaciones gremiales como la asociación de guionistas “Los guionistas cuentan”, “Asocinde” (Asociación Colombiana de Directores de Fotografía), “Alados” (Asociación de Directores y Productores Jóvenes), Asociación de documentalistas colombianos, entre otras. Con la actual llegada de la cadena *Fox* a Colombia, se contribuirá para que el proceso de profesionalización se acelere.



A diferencia de Argentina, Colombia no se ve obligada a pasar por las asociaciones para realizar los contratos de las personas del equipo técnico, lo que hace que el coste de la producción sea un poco más flexible.

2.2.3 Distribución

En Colombia la película “*El paseo*” (2013) de Juan Camilo Pinzón, fue la segunda película más taquillera de los films colombianos que llegó a 1.502.741 espectadores y hasta el momento no ha recibido premios nacionales ni internacionales, ese número de espectadores lo logró después estar algunos años circulando; y aun así, su número es todavía bajo. Sin embargo, no todo está mal dentro del mercado del cine colombiano para sus películas, ya que presenta niveles ascendentes de audiencia en sus producciones cinematográficas según los cuadros presentados por Proimagenes Colombia. (PROIMAGENES, 2012)

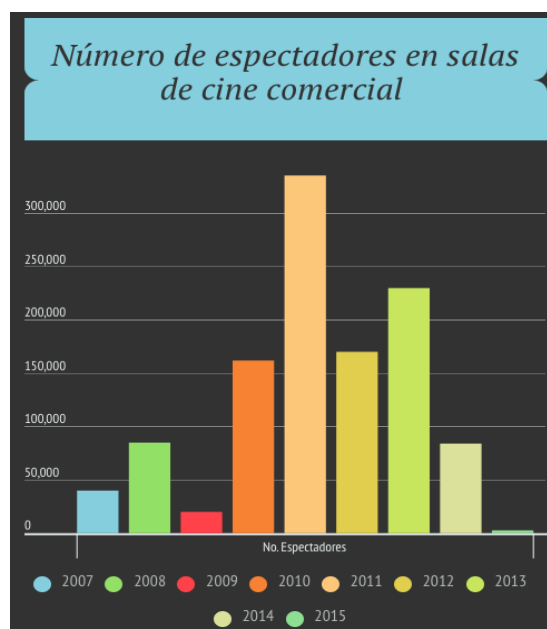
Espectadores de Películas Colombianas Resumen 1996-2013

Año	Número de espectadores	Estrenos	Promedio espectadores / película estrenadas
1996	987.000	3	329.000
1997	100.000	1	100.000
1998	1.422.000	4	355.500
1999	130.000	3	43.333
2000	595.000	4	148.750
2001	592.000	7	84.571
2002	351.541	5	87.885
2003	576.304	5	115.261
2004	1.010.311	9	112.257
2005	1.979.106	7	282.729
2006	2.806.892	8	350.862
2007	2.377.029	12	198.086
2008	2.273.284	13	174.868
2009	1.231.758	11	111.978
2010	1.527.757	10	152.776
2011	3.006.190	18	167.011
2012	3.400.445	23	147.845
2013 (Oct 31)	1.697.782	13	130.599

2.3 ECUADOR

Ecuador es un país que desde el año 2006 está intentando promover mediante la Ley de Fomento del Cine Nacional, la realización de producciones cinematográficas. Anteriormente se producían pocas películas y la mayoría eran producciones aficionadas a excepción de “*La Tigra*” (Camilo Luzuriaga, 1990), hasta que se produjo la película “*Ratas, ratones y rateros*” (Sebastián Cordero, 1999), cuando una cantidad de cineastas jóvenes habían salido a formarse fuera del país y regresaron para organizarse y fortalecer al cine ecuatoriano.

En esta época, con una producción de 28 películas entre los años 2013 y 2014, Ecuador no ha logrado nominaciones por su calidad a ningún festival internacional de la importancia de los Oscar, Cannes o Berlin. Según el cuadro publicado por el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine) la audiencia de las producciones nacionales no ha aumentado en los últimos años. (INFOGRAM, 2016)





Caber recalcar que estas cifras son de los espectadores que asistieron a películas nacionales.

Del análisis de este cuadro se desprende que las películas nacionales, por diversos factores, no tienen la acogida del público, por lo que no generan ingresos suficientes para solventar una producción, lo que obliga a las productoras a depender casi exclusivamente del fondo de apoyo tal como lo menciona Lizandra Rivera⁵:

En “Pescador” nos propusimos en conseguir fondos no reembolsables para hacer la película, porque sabemos que la capacidad de retorno de una película es casi nula. Al hacer esto se tuvo retornos favorables, pero no hubiesen sido favorables si los fondos no hubiesen sido reembolsables.

Con lo anterior se puede deducir que Ecuador es un país que, a pesar de carecer de una industria cinematográfica, está empezando a desarrollar un cine de calidad.

2.3.1 Financiamiento

La Ley de Fomento de Cine del Ecuador (promulgada en el 2006) no tiene un artículo que recaude dinero -vía impuestos- para los fondos de fomento a la producción cinematográfica, para ello se depende únicamente de lo establecido en la Ley del Fondo Nacional de Cultura que está sujeta a las codificaciones de la Ley de Cultura.

Las fuentes de financiamiento del Fondo de Fomento Cinematográfico serán:

⁵ Jefe de producción de varias películas ecuatorianas, como: *Ratas, ratones, rateros* y *Pescador*, de Sebastián Cordero, entre otras. Co-directora y productora de *Problemas personales* y de *La muerte de Jaime Roldós*. Actualmente, lidera la coordinación general de la Unidad Técnica de DOCTV Latinoamérica, programa de cooperación internacional de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI).



- a) Los que provengan del Fondo Nacional de Cultura, con atención a las previsiones de la Codificación de la Ley de Cultura;
- b) Las donaciones, transferencias y aportes de dinero que reciba;
- c) Los destinados en el Presupuesto General del Estado; y,
- d) Los aportes provenientes de la cooperación internacional. (Ley de Fomento al Cine Nacional, 2006)

Por estas circunstancias no es una cantidad fija. Actualmente bordea los 2.400.000 dólares anuales, los cuales están destinados a las convocatorias realizadas por el CNCine para proyectos nacionales y coproducciones las cuales se dividen en 14 categorías que son:

- Investigación y escritura de guion.
- Desarrollo de proyectos.
- Producción y post producción.
- Tipo a.
- Tipo b.
- Producción y post producción de bajo presupuesto.
- Posproducción.
- Producción comunitaria.
- Promoción y distribución.
- Festivales y muestras.
- Telefilme ficción o documental.
- Producción de cortometraje.
- Investigación y/o publicación.
- Fomento a la coproducción minoritaria. (CNCINE, s.f.)



Por lo tanto, se distribuyen 171.428 dólares para cada categoría, y adicionalmente, el premio no es para una sola persona, por lo que la cantidad de dinero para los productores sigue disminuyendo.

Probablemente este sea uno de los factores que hace que la empresa privada no comulgue con la idea invertir en el cine, como afirma Lizandra Rivera:

A la hora de producir, si se va donde un privado y se le dice tengo 100 mil dólares y la película cuesta 700 mil dólares, te van a decir bueno te falta mucho camino y no sé si yo como privado te doy 100 mil más tienes 200, te falta más de la mitad del camino. Entonces es muy difícil que los privados aporten a los proyectos ecuatorianos porque nuestro fondo es muy pequeño.

Es posible que Lizandra Rivera esté en lo cierto, pues no olvidemos que la intención de la empresa privada siempre es ganar, e invertir en proyectos que tal vez no se lleguen concluir, lógicamente no es rentable. Puede que esa sea una las razones por las que siendo el cine uno de los mejores canales de publicidad, en el Ecuador, no se lo tome como tal. De esta forma, es muy difícil para los productores acceder a esta fuente de financiamiento.

2.3.2 Conformación del equipo técnico

En el caso de Ecuador, existen solo tres asociaciones de gente que trabaja en área del cine instituidas oficialmente: “ASOCINE” (Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador), “COPAE” (Corporación de Productores y Promotores Audiovisuales del Ecuador) y “ADEC” (Asociación de Documentalistas del Ecuador), por lo tanto, este hecho ha ayudado, de cierta forma, a la organización de las personas que trabajan en el sector del cine, y como el mismo Director Ejecutivo del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador lo ha dicho: “es recién que la gente busca especializarse en un solo campo y así las producciones dejan de ser tan artesanales”.



Pero el hecho de que en el país no existan todavía sindicatos, no significa que no haya buenos profesionales, de hecho, se siente su falta, pues los pocos que hay están comprometidos en varios proyectos, por lo que se debe buscar a profesionales de fuera. Este puede ser el factor que lleve a los profesionales del cine a cumplir varios roles en un mismo film, como es el caso de Leticia Becilla⁶ productora actual del film “*La Descorrupción*” (María Emilia García, 2015).

En “*La Descorrupción*” entré como asistente de producción, luego fui jefe de locaciones, luego fui coordinadora de producción y finalmente terminé siendo la productora de campo. Actualmente soy una de las manos derechas de María Emilia en lo que a la peli se refiere. En diciembre se me ofreció el puesto de asistente de dirección en “*Sexy Montañita*”. Y actualmente soy Productora del *reshot* de “*La Descorrupción*”.

2.3.3 Distribución

La película más taquillera en el Ecuador es “*Que tan lejos*” (2006) de Tania Hermida, llegó a tener 200.000 espectadores, lo que es un número muy bajo. En Ecuador existe el caso de “*Black mama*” (2009) de Miguel Alvear y Patricio Andrade, que no pudo ingresar a salas de cine. En el Ecuador, la acogida de la producción no es muy alta, ya que no ha ascendido de acuerdo con el número de producciones que se realizan hoy en día, según el cuadro de cifras que publica el CNCine: (INFOGRAM, 2016)

⁶ Productora audiovisual *freelance*



Según el cuadro anterior a este, se ve reflejado un descenso en la cantidad de espectadores a través de los años, teniendo como mayor número en el 2011 con 300.000 espectadores.



CAPÍTULO III

“ENCAJES” Y SUS RETOS



3.1 IDEA Y DESARROLLO

La idea del cortometraje “Encajes” nace cuando se rueda el primer cortometraje de esta trilogía, “Cotá” (Jaime Terreros, 2012), a partir del cual se presenta el primer reto de producción (consolidación de la idea).

Para lograrlo y superar este reto, se partió de conformar un equipo básico de director y productor con los mismos integrantes que participaron el corto de “Cotá”.

En el proceso de producción, la clave fundamental es tener una visión clara del tema central de la historia que se va a contar, la caracterización del/los personajes y sus objetivos. Adicionalmente, se debe establecer el público para quien se dirige la película.

Idea: María Constanza de los Ángeles es una anciana que vive sus últimos días postrada; su hijo Cotá debe tomar la decisión de matar o no a su madre para parar su sufrimiento.

Caracterización de María Constanza de los Ángeles: Mujer de 85 años, viuda quien padece los estragos de la edad, en donde ya no puede valerse por sí misma, cosa que es frustrante para ella ya que toda la vida estuvo acostumbrada a ser una mujer independiente, y ahora está bajo el cuidado de su hijo Cotá, quien vive con ella. Su objetivo es acabar con su vida que ya no es vida para ella, pero no puede suicidarse porque es una mujer muy católica.

Caracterización de Cotá: Hombre de 45 años, vive con su madre quien está a su cargo y agoniza día a día. Toda su vida ha estado junto a ella y es por eso que no pudo irse de su hogar. Su objetivo es mantener a su madre con vida, aunque por momentos la tarea de cuidarla se agobiante para él.

En cuanto al *target*, se decidió que el público al que está dirigido este corto serían personas que disfrutan del cine de autor.



Con los parámetros claros, se empezó a elaborar el guion (segundo reto: desarrollo de la idea) en una serie de talleres que dieron como resultado, luego de haber trabajado 14 versiones, el guion definitivo estructurado de la siguiente manera:

Table with 3 columns containing script text for 'Encajes' scene, including character names like María Constanza de los Angeles and Cota, and scene directions.

Table with 3 columns containing script text for 'Baño' scene, including character names like María Constanza de los Angeles, Cota, and NCA, and scene directions.



<p>Cotá se dirige hacia el tocacidosos. Saca un LP, le limpia el polvo. Le pone a sonar. María Constanza regresa a ver a Cotá con una sonrisa.</p> <p>MARÍA CONSTANZA DE LOS ANGELES: Este sono lo guardaba bailar a tu papá. Regresa su mirada a la ventana y con su mano va marcando el ritmo de la canción.</p> <p>ESC: 12 INT/DORMITORIO/DÍA El poncho, una bufanda, guantes, un gorro y una colcha están al pie de la cama. María Constanza está parada en la ventana recibiéndole el aire. El viento mueve las cortinas y parte del cabello de ella. Cotá entra a la habitación con una chaqueta de lana abrigada. Ve a su madre y se lanza bruscamente a retirarla de la ventana, la sienta al pie de la cama.</p> <p>COTÁ: No sentirá el viento helado</p> <p>Cotá cierra la ventana. María Constanza se cubre la boca para toser, una, dos y tres veces seguidas</p> <p>COTÁ: Ya es tarde, qué hacia ahí.</p> <p>MARÍA CONSTANZA DE LOS ANGELES: Estaba fresquito COTÁ COTÁ COTÁ</p> <p>COTÁ: ¡Abriqueste! Ya le subió un café. Cotá sale de la habitación. María Constanza no para de toser cubriéndose con su mano la boca.</p>	<p>ESC: 13 INT/COCINA/DÍA Sobre la cocina hierve agua en una olla. Cotá arrimado al mesón mira hacia el piso. Gira su cabeza mira el teléfono que está a un costado con números de teléfono de los médicos de su madre. Mira el reloj de pared que marcan las 18:45. Suena campanas de iglesia. Su mirada vuelve al piso. No presta atención al agua que hierve. Endulza el café, mira el teléfono. Cotá toma el jarro, camina unos pasos, suena el teléfono. Se detiene por un instante, no da vuelta solo lo escucha, no le presta atención. Sale. El teléfono suena y se calla.</p> <p>ESC: 14 INT/DORMITORIO/DÍA María Constanza toma un sorbo de café. Tose. Asienta la taza. Cotá toma un poncho y cubre a su madre.</p> <p>COTÁ: Abriqueste, está haciendo frío. María Constanza se saca el poncho, toma el hilo y le pasa a Cotá.</p> <p>MARÍA CONSTANZA DE LOS ANGELES: No harás enredar. Cotá toma una silla y se sienta frente a ella, comienzan a envolver el hilo. Terminan.</p> <p>COTÁ: Abriqueste está frío. MARÍA CONSTANZA DE LOS ANGELES: No, poncho no, después me pongo, pásame el papel.</p>	<p>Cotá arranca un poco de papel y le da a María Constanza, ella toce fuertemente, escupe la fiema en el papel, vota al tacho. El acaricia la frente y el cuello de su madre, siente si tiene fiebre; le cubre la cabeza con una gorra. Cotá revisa unos medicamentos, lee la etiqueta de un jarabe. María Constanza observa atentamente a su hijo mientras dice</p> <p>MARÍA CONSTANZA DE LOS ANGELES: otra vez esto. (pausa) ya no hijo (pausa) estoy bien mejor que otras veces</p> <p>Cotá da vuelta se apoya en la almohada mientras tiene el jarabe en su mano. La mira. Abre un cajón, lo mete y lo cierra.</p> <p>ESC: 15 INT/CUARTO/NOCHE. Cotá sostiene la mano de su madre. Ella la contempla. Ella acostada con respiración agitada acaricia la mano de su hijo, da unas palmaditas. Lo mira fijamente analizándole</p> <p>MARÍA CONSTANZA DE LOS ANGELES: ya sacaste el último termo (pausa) te a de quedar lindo. Cotá aprieta fuerte la mano de MCA. Ella tiene una ligera sonrisa en su rostro.</p> <p>MARÍA CONSTANZA DE LOS ANGELES: siempre fuiste así desde pequeño nunca te ibas con tu padre siempre parabas pegado a mí</p>
---	--	--

<p>María Constanza saca de su dedo el anillo, le pone a su hijo. Tose una, dos y tres veces, no puede respirar. Él acaricia la cabeza de su madre, coloca una almohada detrás. Los tosidos de su madre no paran, él la besa en la frente.</p> <p>COTÁ: Respire mamá Respire eso le va a hacer bien Ya no diga más.</p> <p>María Constanza cierra sus ojos, su respiración es agitada. Cotá suavemente se aleja de la cama y sale.</p> <p>ESC: 16 EXT/ZERRALA/NOCHE Cotá saca un cigarrillo, lo prende temblorosamente, su mirada está en el piso. Camina ligeramente de un lado para el otro. Toma una silla y se sienta, unos segundos después se para, baja el cigarrillo. Se para en una esquina mirando hacia el piso.</p> <p>ESC: 17 INT/CUARTO/NOCHE Cotá regresa, se queda parado en el umbral de la puerta del cuarto escuchando como su madre toce fuertemente agitada. Se sostiene contra la pared. Entro, se sienta al lado de su madre. Deja el ruidor de su frente y cuello, la mira. Gira su cabeza y mira el reloj, regresa a ver a su madre. Toma el rosario de las manos de la virgen, le pone en las manos a su madre. María Constanza tose constantemente, solo mira a Cotá. Ella luce agitada por los tosidos. Gira su cuerpo para no toser en la cara de él. Respira hondo, su respiración es solemne. Cotá retira la almohada, renueta a su madre, pone la almohada al pie de la cama y sale del cuarto. María Constanza tose continuamente, respira con dificultad, sus manos están en su pecho accionando fuertemente el rosario. Cotá regresa al lecho de su madre; se acerca suavemente, toma la almohada, se aproxima.</p>	<p>Cotá se ve descubierta por los ojos abiertos de su madre. Se miran. Ella esta tranquila. María Constanza cierra sus ojos despacio, sin decir nada. Cotá coloca la almohada sobre el rostro de su madre. Ella no pone resistencia, silencio profundo. Corta a negro. Cotá dando la espalda a su madre muerta, prende el tocacidosos. Cotá se acerca de lado (suena "Espérame en el cielo corazón")</p> <p style="text-align: center;">FIN</p>	
--	---	--

Una vez que se contó con el guion definitivo se planteó el tercer reto que involucra escoger el medio de distribución; para “Encajes” se definió el circuito de festivales, por ser espacios que dan cabida al cine independiente y que cuentan con la asistencia del público que gusta del cine de autor.

3.2 PRE PRODUCCIÓN

Esta fase, que representa el cuarto reto, es en la que se arma el equipo técnico para lo cual se buscan los directores para los diferentes departamentos



basándose en experiencias de películas de géneros similares. En el caso de “Encajes” se optó por convocar al mismo equipo técnico de “Cotá” debido a la calidad del trabajo desarrollado en dicho cortometraje. El equipo técnico se estructuró de la siguiente manera: Jaime Terreros como Director (idea original), Christian Granizo, Director de Fotografía; Christian Albarracín en la dirección de sonido; Christian Maldonado, Jefe de iluminación, Gabriela González como directora de arte y vestuario, y Diego Álvarez en la producción. Adicional a los directores de los principales departamentos se decidió que cada departamento contara con dos asistentes.

Uno de los factores que influyó para que el equipo técnico de “Encajes” fuese el mismo de “Cotá”, es que los miembros ya estaban familiarizados con el concepto, temática, y personajes de la historia, lo que haría más fácil reflejar en imágenes el guion.

Paralelamente al cuarto reto de producción se resolvía el quinto que es conseguir a los actores para interpretar a los personajes. Normalmente se aplica un *casting* que tiene como base la caracterización construida de los personajes, el cual es realizado por la producción y dirección de actores, o en algunos casos los personajes están caracterizados de acuerdo con el actor en quien se había pensado. En el caso de “Encajes”, para caracterizar a María Constanza de los Ángeles, se pensó directamente en la actriz Pilar Tordera, quien contaba con las características físicas del personaje.

Para el personaje “Cotá” se realizó un *casting* con varios actores y se escogió a Rafael Estrella, debido a que encajaba con las características físicas del personaje y por su manejo excepcional del lenguaje corporal, lo que para la historia era algo esencial en la actuación de quien interprete al personaje.

Alcanzados estos dos últimos retos se empezó con el *casting* de locaciones, que constituye el sexto reto. Después de varias visitas a posibles locaciones, se redujeron a tres como las más adecuadas para la ambientación del



cortometraje, y para seleccionar la locación definitiva se realizó un análisis que se presenta en el siguiente cuadro:

	Alternativa 1	Alternativa 2	Alternativa 3
Dirección:	via tur	Honorato Vazquez 900 Hermano Miguel	Sucre y Miguel Velez
Locación (Nombre de la locación):			
Legalidad (Autorización)	carta de compromiso, amigable del director	Carta de compromiso, propio	Carta de compromiso, propio
Versatilidad (# de sets)	los 3 sets	2 sets	los 3 sets
Cercanía	mirador de la ciudad	centro de la ciudad	centro de la ciudad
Costo	ningun costo	ningun costo	ningun costo
Set de baño (MCA):			
Privacidad	privada		privada
Sonoridad	poco ruido de maquinas, humanos y animales, camiones de vez en cuando		ruido moderado por la zona del set circulan varios automotores del set hacia el calle
Luminosidad	dos ventanas, un pequeño y otro mediano, un tragaluz y un poco de horrorador		ventana grande, tragaluz grande, foco de 100w
Visualidad	facil de localizar		facil de localizar
Comodidad	espacio pequeño y limitado para el equipo		espacio medio, consta solo de los paredes, de la movilidad del equipo
Seguridad	infraestructura moderna, lugar cerrado y privado		estructura antigua restaurada, interior seguro, el ingreso medio en la noche en el exterior
Set de habitación (MCA):			
Privacidad	privada	privada	privada
Sonoridad	poco ruido de maquinas, humanos y animales, camiones de vez en cuando	dejos de ruido el exterior, traspasa a muchos iculos y peatones	ruido moderado por la zona del set circulan varios automotores del set hacia el calle
Luminosidad	un ventanal, un entan grande, una puerta de vidrio (dan al exteriores), 3 focos	una ventana grande y un foco	ventana grande, foco de 50w amarillo
Visualidad	facil de localizar	facil de localizar	facil de localizar
Comodidad	espacio amplio y comodo para el equipo	amplio, comodo para el equipo	espacio medio, limitado para el equipo
Seguridad	infraestructura moderna, lugar cerrado y privado	interior seguro, exterior a las horas de la madrugada peligroso	estructura antigua restaurada, interior seguro, el ingreso medio en la noche en el exterior
Set de terraza (MCA):			
Privacidad	privada	privada	privada
Sonoridad	poco ruido de maquinas, humanos y animales, camiones de vez en cuando	dejos de ruido el exterior	ruido moderado por la zona del set circulan varios automotores del set hacia el calle
Luminosidad	nada interrumpela entrada de luz	un muro interrumpela entrada de luz	nada interrumpela entrada de luz
Visualidad	facil de localizar	facil de localizar	facil de localizar
Comodidad	espacio pequeño y limitado para el equipo	espacio mediano pocos obstaculos para el equipo	espacio medio, es largo pero no muy ancho
Seguridad	infraestructura moderna, lugar abierto, privada	interior seguro, exterior zona no muy segura en las noches	estructura antigua restaurada, interior seguro, el ingreso medio en la noche en el exterior

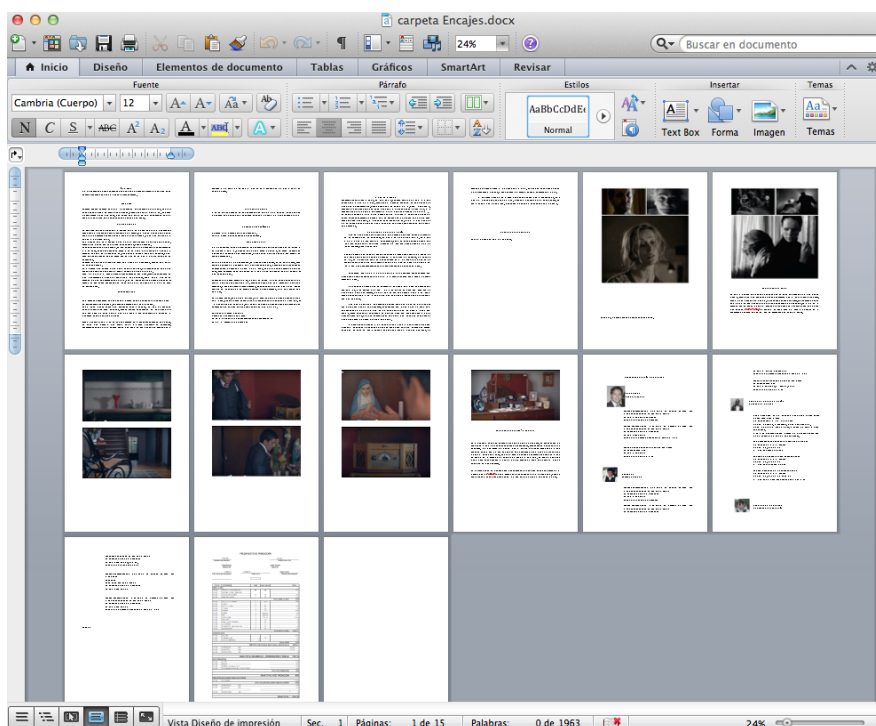
ENCAJES

Gracias a este análisis, en donde se muestran las ventajas y desventajas de cada locación, se pudo determinar que la mejor opción era la alternativa dos, a pesar de que ésta no poseía el set del baño, por lo que se planeó trabajar en el hostel YAKUMAMA ubicado a dos cuadras de la locación principal y que es una casa antigua que encajaba muy bien con la ambientación del corto. En este local se permitió utilizar la bañera de la suite a cambio de constar como auspiciante en los créditos del cortometraje.

3.2.1 Recaudación de fondos

Paralelamente a la estructuración del equipo de trabajo, y al *casting* de actores, el equipo de producción armó una carpeta de producción para poder solicitar apoyos y auspicios. Normalmente para recurrir a un auspicio, se realiza una investigación previa de los intereses de la entidad, tanto comunicacionales como económicos. En el caso de “Encajes” se seleccionó a sus posibles auspiciantes basados en los intereses de las empresas e instituciones:

- Empresas privadas que invierten en publicidad en eventos y/o productos culturales.
- Instituciones de carácter cultural, locales y nacionales.



Carpeta de producción del cortometraje “Encajes”.

Se pensó en recurrir a la empresa tanto privada como pública. Como estos dos grupos de entidades persiguen objetivos distintos, se planteó una estrategia de *marketing* distinta para cada una, en base a los dos grupos, en la principal



fortaleza del producto que es el equipo de trabajo involucrado en esta producción y que fue el mismo que realizó el corto “Cotá” que participó con éxito en el Festival de Cine “La Orquídea” de la ciudad de Cuenca, lo que garantizaba la calidad del trabajo ofertado.

Para los posibles inversionistas del sector privado, se les planteó la venta de tres opciones de publicidad:

Publicidad en el cortometraje “ Encajes”	
<i>Product placement</i> + Créditos al inicio y al final	\$800
<i>Product placement</i>	\$600
Créditos al inicio y al final	\$400

El fundamento que se tenía para vender los espacios publicitarios en el cortometraje, como se manifestó anteriormente, fue que el equipo ya había llegado con anterioridad al Festival de Cine “La Orquídea”, con un cortometraje de temática similar, y que por lo tanto, se creía firmemente que este nuevo proyecto participaría en la próxima edición del festival, lo que aseguraría público y cobertura de prensa, además de entrar en otros circuitos de festivales a nivel nacional.

Se enviaron propuestas publicitarias a Constructora Vintimilla, Decoración y Remodelación Atelier, Hostal YAKUMAMA, P y M Autos y a la Alianza Francesa en Cuenca. La mayoría rechazó el proyecto, porque no les interesaba la idea. La Alianza Francesa porque ya estaba auspiciando otro evento cultural, y el Hostal YAKUMAMA permitió que se utilice el baño de una suite (set de baño casa de Cotá) a cambio de constar en los créditos del cortometraje.



En el caso del sector público, la propuesta enviada hizo hincapié en la misma fortaleza del equipo y además en el hecho de que son entidades involucradas en el quehacer cultural de la ciudad y entre sus objetivos está el fomento al desarrollo cultural de la ciudad. De igual manera se planteó la posibilidad de participar en el Festival de Cine “La Orquídea”, y en otros circuitos de festivales a nivel nacional e internacional. El aporte de estas instituciones sería una forma de apoyo a la cultura cinematográfica nacional.

Con esta visión se acudió a la Fundación Bienal de Cuenca que no dio respuesta alguna, y a la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, que realizó un aporte de mil dólares.

3.2.2 Ensayos con actores

Al haber conseguido el financiamiento, tener los equipos de trabajo conformados y contar con los actores se inició los ensayos. En este momento es cuando los actores y actrices pulen las líneas de acciones, ensayan diálogos, interactúan con sus coprotagonistas, y realizan una caracterización más profunda de su personaje.

En el caso de “Encajes”, los ensayos planificados a realizarse durante dos semanas se concretaron, la primera semana con el actor Rafael Estrella quien interpretó a “Cotá” lo que ayudó a lograr que él captara la esencia y la personalidad del personaje.

Para el caso de Pilar Tordera, un compromiso profesional de última hora obligó a producción a reestructurar tanto el cronograma de ensayos como el de grabaciones, por lo que se postergó los ensayos de las escenas de la actriz para una semana antes del rodaje.



Una vez finalizados los ensayos se estructuró el plan de rodaje, estableciendo que el periodo de rodaje sería durante seis días en dos jornadas, quedando definido de la siguiente forma:

PLAN DE RODAJE												
HORA	HORA	MIERCOLES 13 Junio	HORA	HORA	JUEVES 14 Junio	HORA	HORA	VIERNES 15 Junio	HORA	HORA	SÁBADO 16 Junio	DOMINGO 17 Junio
5:00	5:30		5:00	5:30		5:00	5:30		5:00	5:30		
5:30	6:00		5:30	6:00		5:30	6:00		5:30	6:00		
6:00	6:30	PREPARACIÓN	6:00	6:30		6:00	6:30		6:00	6:30		
6:30	7:00		6:30	7:00		6:30	7:00		6:30	7:00		
7:00	7:30	ENSAYOS	7:00	7:30	PREPARACIÓN	7:00	7:30		7:00	7:30		
7:30	8:00		7:30	8:00		7:30	8:00		7:30	8:00		
8:00	8:30	ESCB1(MC/VENTANA)	8:00	8:30	ENSAYOS	8:00	8:30		8:00	8:30		
8:30	9:00		8:30	9:00	ESCB1(MC/JOYAS)	8:30	9:00		8:30	9:00		
9:00	9:30	ENSAYOS	9:00	9:30		9:00	9:30		9:00	9:30		
9:30	10:00		9:30	10:00		9:30	10:00	PREPARACIÓN	9:30	10:00		
10:00	10:30		10:00	10:30	ENSAYOS	10:00	10:30		10:00	10:30	TRASLADO	
10:30	11:00	ESCB1(MC/DINADINA)	10:30	11:00	ENSAYOS	10:30	11:00	ENSAYOS	10:30	11:00		PREPARACIÓN
11:00	11:30		11:00	11:30	ESCB1(MC/PEINANDO)	11:00	11:30	ESCB1(C/COCINA)	11:00	11:30		
11:30	12:00	ENSAYOS	11:30	12:00		11:30	12:00		11:30	12:00	ENSAYOS	
12:00	12:30		12:00	12:30	ENSAYOS	12:00	12:30	PREPARACIÓN	12:00	12:30		
12:30	13:00	ESCB1(MC/CAMBIO/OPA)	12:30	13:00		12:30	13:00	ENSAYOS	12:30	13:00		ESCB1(MC/TINA)
13:00	13:30		13:00	13:30	ESCB1(ES/LA/DE/REDAS)	13:00	13:30	ESCB1(4/NOVILLO)	13:00	13:30		
13:30	14:00		13:30	14:00		13:30	14:00		13:30	14:00		
14:00	14:30	ALMUERZO	14:00	14:30	ALMUERZO	14:00	14:30	ALMUERZO	14:00	14:30	ALMUERZO	
14:30	15:00	ENSAYOS	14:30	15:00	ENSAYOS	14:30	15:00	PREPARACIÓN	14:30	15:00	ENSAYOS	
15:00	15:30		15:00	15:30		15:00	15:30	ENSAYO	15:00	15:30		
15:30	16:00		15:30	16:00		15:30	16:00		15:30	16:00		ESCB1(C/LIMPIA/BAÑO)
16:00	16:30	ESCB1(MC/C/COACA)	16:00	16:30	ESCB1(MC/VENTO/FRÍO)	16:00	16:30	ESCB1(MC/C/JARRA/JUGO)	16:00	16:30		
16:30	17:00		16:30	17:00		16:30	17:00		16:30	17:00	RECOGEREQUIPOS/TRASLADO	
17:00	17:30	RECOGEREQUIPOS	17:00	17:30	RECOGEREQUIPOS	17:00	17:30		17:00	17:30	PREPARACIÓN	
17:30	18:00		17:30	18:00		17:30	18:00	PREPARACIÓN	17:30	18:00	ENSAYOS	
18:00	18:30		18:00	18:30	VISIONADO	18:00	18:30	ENSAYO	18:00	18:30		
18:30	19:00		18:30	19:00		18:30	19:00		18:30	19:00	ESCB1(MC/C/ACOSTADA)	
19:00	19:30		19:00	19:30		19:00	19:30	ESCB1(MC/CAIDA)	19:00	19:30		
19:30	20:00		19:30	20:00		19:30	20:00	REFRIGERIO	19:30	20:00	ENSAYOS	
20:00	20:30		20:00	20:30		20:00	20:30		20:00	20:30		
20:30	21:00		20:30	21:00		20:30	21:00	PREPARACIÓN	20:30	21:00		
21:00	21:30		21:00	21:30		21:00	21:30		21:00	21:30		
21:30	22:00		21:30	22:00		21:30	22:00	ENSAYOS	21:30	22:00		ESCB1(MC-C/MUERTE)
22:00	22:30		22:00	22:30		22:00	22:30		22:00	22:30		
22:30	23:00		22:30	23:00		22:30	23:00	ESCB1(C/TERRAZA)	22:30	23:00		
23:00	23:30		23:00	23:30		23:00	23:30		23:00	23:30		

	DÍA	NOCHE
13:ESCUELA CUARTO	Esc2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,14	Esc1,15,17
2:ENFERAÑO	ESCB1,10	
3:ENFERAZA		ESCB16
3:ENFEROCINA	ESCB13	

Plan de rodaje del cortometraje “Encajes”

Adicionalmente se diseñaron las hojas de llamado.

3.3 RODAJE

En esta etapa de una producción cinematográfica es en donde menos se espera la intervención del equipo de producción, pues su mayor trabajo está en la etapa de preproducción, y si el departamento cumplió eficazmente su trabajo, no debería tener inconvenientes en la etapa de producción y su participación sería mínima.

El equipo de producción de “Encajes” cumplió bien su función en la etapa de preproducción y su participación en el rodaje se concretó a conseguir los elementos esenciales que requería puntualmente cada departamento técnico.



EQUIPO CÁMARA

Sony HDV 1000
Sony fs 100
Micro incorporado
Visor
Lente
Batería
Claqueta
Tarjeta 32Gib
Fuente de poder
Maleta
Placa trípode
Trípode

EQUIPO SONIDO

Micrófono Rodé
Micrófono Sony
Shock Mound
Caña
Cable
Audífono
Grabadora Tascan
Tarjeta 4Gib

MAQUINARIA

Grapadora
Destornillador plano
Destornillador estrella
Martillo



Cuchilla
Caja de clavos y tornillos
Playo
Serrucho
Juego pasos
Dolly
Pluma

ILUMINACIÓN

Rebotes Flex
Tela negra
Tela blanca
Pinzas de madera
Pinzas metálicas
Banderas
Extensión 50m
Extensión 15m
Kit luz lowel
Kit de filtros

EQUIPO DE ARTE

Cotá	María Constanza de los Ángeles
Pantalón café	Camisón blanco x 2
Zapatos negros talla 38	Zapatillas de cama color gris
Chompa gris	Poncho verde
Camisa blanca	Joyería
Cinturón negro	Chompa de lana gris
Tabacos	



Adicionalmente en esta etapa el equipo de producción tuvo que resolver ciertos problemas que como en todo rodaje no se pueden prever en la planeación.

El primer problema, y quizá el más complicado de resolver al inicio del rodaje, fue que por un imprevisto y por cuestiones de trabajo, la actriz tuvo que viajar a trabajar en Guayaquil. Este retraso obligó a reestructurar el plan de rodaje establecido y postergar las escenas del primer día para el último día de rodaje. Para poder cumplir el cronograma de rodaje se acordó con el asistente de dirección adelantar las escenas en las cuales la actriz no participaba y así no perder un día de rodaje.

Otro inconveniente que se presentó, fue que en la locación del hostel YACUMAMA se irrespetó el acuerdo del cambio de publicidad por el uso de las instalaciones del set del baño, por lo que se tuvo que cancelar el valor de la suite en donde se encontraba el baño.

Finalmente la grabación se realizó dentro de los tiempos establecidos, por lo que se concluyó con éxito el rodaje del cortometraje “Encajes”.

Escenas del rodaje del cortometraje “Encajes”







3.4 POST PRODUCCIÓN

En esta etapa se edita el material en bruto para obtener el producto final que es el largometraje, mediometraje o cortometraje. El productor debe estar atento a cualquier tipo de inconveniente que surja. En “Encajes” el equipo de producción se encargó de tener los equipos listos a los montajistas y de asistir junto con el director a los visionados del corte, para asegurarse que esté acorde a lo que se quería lograr en pantalla, además de verificar el compromiso de poner en los créditos de inicio y fin a la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay y al Hostal YACUMAMA.

3.5 DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN

Constituye el último reto del productor, ya que esta es la etapa en que se ofrece el producto a las vías de distribución para el film y que son varias como por ejemplo: salas de cine, tv, tv paga, *streaming*, internet, salas de cine arte, festivales de cine, entre otras, que serán las que exhiban el producto fílmico al público.



Como se enunció en la etapa de idea y desarrollo, “Encajes” fue pensado para estar en festivales de cine, y por lo tanto, fue inscrito en festivales como: Festival de Cine “La Orquídea” Cuenca, Festival “Ochoymedio” y “Festival Internacional de Guayaquil”.

El cortometraje fue aceptado en el Festival de Cine “La Orquídea”, compitiendo en la categoría de cortometraje nacional y ganando el premio a la mejor actriz.



CONCLUSIONES

- Una producción cinematográfica depende de la colaboración de todos los departamentos que conforman su equipo de trabajo. Las producciones de bajo presupuesto, en su mayoría, no están integradas por todos los miembros de los departamentos, lo que obliga a que una misma persona asuma diferentes roles para sacar adelante la propuesta.
- El equipo de producción (Productor ejecutivo, Asistente de producción, Productor de Campo), permanece presente durante todo el tiempo de una producción, ya que en cada etapa los roles a cumplir por parte del equipo son diferentes, siempre, eso sí, coordinando sus actividades con los demás departamentos.
- En cuanto a la visión externa del público, el productor ejecutivo no recibe el reconocimiento que merece, por lo general se cree que es el subordinado de los demás departamentos, pero en la realidad, es el “dueño” de la producción.
- Si bien los retos a cumplir por parte del equipo de producción de una producción cinematográfica son los mismos en cualquier parte del mundo, las circunstancias del entorno en las que se desarrolla el trabajo, (condiciones sociales, políticas, culturales y económicas de cada país) hacen que la manera de cumplir estos retos sea diferente en los escenarios en los que se desarrolla la producción cinematográfica.
- Luego de teorizar cómo se debe realizar correctamente una producción cinematográfica y haber tenido una breve reseña de cómo en realidad se desarrolla una producción cinematográfica en el Ecuador, al momento de poner en práctica, se vio la dificultad de seguir los pasos teóricos por cuanto cada producción es distinta. Las maneras de alcanzar los retos de producción, aunque estén dentro del mismo territorio, van a depender de cada proyecto.



REFERENCIAS

- Alvarez. (2014). Tesis de grado: Producción del cortometraje de ficción Isabela. Cuenca, Azuay, Ecuador.
- Chile, P. U. (2012). *Acción Audiovisual*. Santiago: UC.
- Consejo Nacional de Cinematografía. (2014). *Memorias de gestión*. Quito.
- Euroexpress. (26 de 06 de 2012). <http://www.euroexpress.es>. Recuperado el 21 de 11 de 2015, de <http://www.euroexpress.es/index.php/noticias/2012/6/26/los-actores-cobraran-derechos-de-autor>.
- Finler. (2006). *El cine americano, Historia de Hollywood*. Barcelona, España: Ma non troppo.
- Grillo. (09 de 2011). <http://www.perfil.com/ediciones>. Recuperado el 30 de 11 de 2015, de http://www.perfil.com/ediciones/2011/9/edicion_606/contenidos/noticia_0072.html.
- Hunt, Marland & Richards. (2014). *Bases del cine: Guion*. Barcelona: Parramont.
- IEPI. (s.f.). <http://www.propiedadintelectual.gob.ec>. (IEPI, Editor) Recuperado el 21 de 11 de 2015, de <http://www.propiedadintelectual.gob.ec/que-son-derechos-de-autor-y-derechos-conexos>.
- INCAA. (05 de 01 de 2016). http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_estadisticas.php. Recuperado el 30 de 01 de 2016, de http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_estadisticas.php.
- Infobae. (20 de 02 de 2015). <http://www.infobae.com>. Recuperado el 25 de 10 de 2015, de <http://www.infobae.com/2015/02/20/1628212-las-seis-peliculas-argentinas-que-estuvieron-los-oscar-antes-que-relatos-salvajes>.
- INFOGRAM. (2016). https://infogr.am/peliculas_ecuatorianas_estrenadas_en_salas_de_cine_comercial. Recuperado el 22 de 01 de 2016, de https://infogr.am/peliculas_ecuatorianas_estrenadas_en_salas_de_cine_comercial.
- Ley de Cine. (2003). *LEY DE CINE*.
- Ley de Cine. (s/f). http://www.blankspot.com.ar/prodav/ley_de_cine_argentina.pdf. Recuperado el 25 de 11 de 2015, de http://www.blankspot.com.ar/prodav/ley_de_cine_argentina.pdf Ley de Cine argentina.
- Ley de Fomento al Cine Nacional. (2006).
- Mackendrick. (2006). *On film making*. (P. Cresning, Ed.) Performing Arts.
- Matamoros. (2009). *Distribución y marketing cinematográfico. Manual de primeros auxilios*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.



- Merino. (2010). <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/9627/memoria.pdf>. Recuperado el 30 de 10 de 2015
- Pardo. (2002). http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/15235/1/Nickelodeon%28A_Pardo%29.pdf. Recuperado el 10 de 11 de 2015, de http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/15235/1/Nickelodeon%28A_Pardo%29.pdf.
- Parker. (2003). *ARTE Y CIENCIA DEL GUION: UNA COMPLETA GUIA DE INICIACION Y PERFECCIONAMIENTO PARA EL ESCRITOR*. Barcelona, España: Ma non troppo.
- Portela. (2013). www.leedor.com. (A. Portela, Editor) Recuperado el 05 de 11 de 2015, de www.leedor.com/2013/03/03/incentivo-a-la-coproduccion-entre-brasil-y-argentina/ .
- PROIMAGENES. (2012). http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/evolucion_cine_colombiano.php. Recuperado el 15 de 02 de 2016, de http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/evolucion_cine_colombiano.php.
- Schickel. (2012). *Steven Spielberg una retrospectiva*. Blume.
- Sierra. (s/f). www.conectarigualdad.gob.ar. (G. Sierra, Productor) Recuperado el 21 de 10 de 2015
- Universidad Rey Juan Carlos. (s/f). www.proa.es/documentacion.html. (A. d. Portillo, Ed.) Recuperado el 18 de 11 de 2015
- Worthington. (2015). *Bases del cine Producción*. Parramon.
- www.cinecine.gob.ec. (s.f.).



FILMOGRAFÍA

Black mama (2009) Miguel Alvear y Patricio Andrade

Buscando a Nemo (2003) Pixar Animation Studios

Cotá (2012) Jaime Terreros

El abrazo de la serpiente (2015) Ciro Guerra

El paseo (2013) Juan Camilo Pinzón

Encajes (2014) Jaime Terreros

Jaws (1975) Steven Spielberg

La Descorrupción (2015) María Emilia García

La tigre (1990) Camilo Luzuriaga

Mono con Gallinas (2013) Alfredo León

Que tan lejos (2006) Tania Hermida

Ratas, ratones y rateros (1999) Sebastián Cordero

Regreso al futuro 2 (1989) Ambling Entertainment

Relatos salvajes (2015) Damián Szifrón

Violencia (2015) Jorge Forero



DEDICATORIA

El presente trabajo está dedicado a mi familia, gracias a su comprensión y ayuda, he podido culminar una etapa más en mi vida.

Diego



AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios por darme la capacidad y fortaleza que me iluminó para alcanzar los anhelos trazados; a mis padres que de una u otra forma me apoyaron en todo momento; a mis familiares y amigos por su respaldo, y a mis profesores por su paciencia y guía hasta la culminación de mis estudios.

De manera especial agradezco al Mag. Medardo Idrovo, por su dedicación y ayuda permanentes.

Diego