

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

¿Cómo afrontar el desarrollo y reproducción de un largometraje ecuatoriano? Diario de reproducción de Miradas, ópera prima de Andrés Cifuentes

Trabajo de titulación previo a la obtención del Título de Licenciado en Cine y Audiovisuales

AUTOR:

CARLOS ANDRÉS CIFUENTES DE LA TORRE

DIRECTOR:

Lcda. WENDY ELIZABETH AGUILAR HERMIDA

**CUENCA- ECUADOR
2015**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

RESUMEN

Esta investigación se enfoca en las etapas de desarrollo y preproducción desde el rol del director. El caso del director-guionista es explorado, así como la teoría dramaturgica básica, pues, es una variante muy común en un modelo independiente como el ecuatoriano. Los objetivos prioritarios son: entender que se espera del director durante estas etapas y que cosas debe esperar encontrar el director debutante al afrontar el reto de una producción en Ecuador. Con la información obtenida en esta investigación, se ha ejecutado la etapa de desarrollo y proyectado la preproducción del proyecto de largometraje *Miradas*. La experiencia se recoge en detalle a modo de diario.

Palabras claves: desarrollo, preproducción, director, guionista, dramaturgia, ópera prima, cine ecuatoriano, *auteur*.

Abstract: This research focuses on the development and pre-production stages from the role of the director. The case of writer-director is explored as well as the essential dramaturgical theory to the construction of a feature film, because it is very likely that independent filmmakers who use an independent model like in Ecuador, choose that option. The main objectives are: understand what is expected of the director during these stages and what things should the new filmmaker expect to find to meet the challenge of a production manager in Ecuador. With all the information obtained in this investigation, the director has faced the stage of development and has projected the preproduction of the feature film *Miradas*. The experience is collected in detail as a diary.

Key words: development, preproduction, director, screenwriter, dramaturgy, debut, Ecuadorian films, *auteur*.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO 1
EL ARTE DE HACER PELÍCULAS	13
1.1 ¿QUÉ ES EL CINE?	13
1.1.1. Historia del cine. De los Lumiere a <i>Birdman</i>	14
1.1.2. El proceso de producción de una película.....	17
1.1.3. Los roles.....	21
1.1.4. El boom del cine ecuatoriano.....	22
CAPÍTULO 2
EL DIRECTOR-GUIONISTA EN LA ETAPA DE DESARROLLO Y PREPRODUCCIÓN.....	26
2.1 LA ETAPA DE DESARROLLO.....	26
2.1.1. El Fondo de Fomento del CNCINE.....	29
2.2 LA PREPRODUCCIÓN.....	31
2.3 EL ROL DEL DIRECTOR.....	34
2.3.1. Funciones del director.....	35
2.3.2. El oficio según los directores.....	36
2.3.3. El director en la etapa de Desarrollo.....	40
2.3.4. El director-guionista. El caso del cine independiente.....	41
2.3.5. El director en la etapa de pre-producción.....	45
2.3.6. La visión creativa.....	46
2.4 DRAMATURGIA.....	46
2.4.1. La estructura aristotélica.....	47
2.4.2. El paradigma.....	50
2.4.3. Las etapas del viaje.....	53
CAPÍTULO 3
PROYECTO DE LARGOMETRAJE: <i>MIRADAS</i>. ETAPAS DE DESARROLLO Y PREPRODUCCIÓN.....	57
3.1 DIARIO DEL DIRECTOR PARA EL PROYECTO DE LARGOMETRAJE <i>MIRADAS</i>	58
3.1.1. Enero – Abril 2014. La historia de amor.....	59
3.1.2. Mayo – Julio 2014. Una película de viaje.....	63
3.1.3. Agosto – Noviembre 2014. Los viajes de tiempo.....	65
3.1.4. Finales de noviembre 2014. <i>Teaser</i> , Ibermedia y CNCINE.....	69
3.1.5. Diciembre 2014 – Marzo 2015. ¿Una película de viaje?.....	71
3.1.6. Abril 2015 – Septiembre 2015. Re-escritura.....	73
3.2 DRAMATURGIA <i>MIRADAS</i>	75
3.2.1. Secuencia original. La semilla del proyecto <i>Miradas</i>	75



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.2.2. Análisis dramático del guion de Miradas.....	76
3.3 CARPETA DE DESARROLLO.....	79
3.3.1. Sinopsis.....	79
3.3.2. Biofilmografía y Links	81
3.3.3. Motivación del director.	82
3.3.4. Cronograma.	83
3.3.5. Plan Financiero.....	84
3.3.6. Certificado del IEPI.....	85
3.4 PRE-PRODUCCIÓN: LA VISIÓN DEL DIRECTOR.....	86
CONCLUSIONES.....	88
BIBLIO-FILMOGRAFÍA	90
ANEXOS	92



UNIVERSIDAD DE CUENCA

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Procesos de producción de una película posteriores al desarrollo.....	19
Figura 2: Roles y relaciones en la estructura de producción cinematográfica	22
Figura 3: Conceptos base del método aristotélico. La triada esencial.	49
Figura 4: El paradigma según Syd Field.....	51
Figura 5: Las pinzas. Un anexo al paradigma original de Field	52
Figura 6: El héroe o protagonista según Vogler.	54
Figura 7: Adaptación del paradigma de Syd Field a la primera escaleta de Miradas	60
Figura 8: Fotografía de anotaciones personales 2014	62
Figura 9: El fútbol como un elemento que caracteriza la época en <i>Miradas</i>	68
Figura 10: Los eventos históricos reales afectan el humor de los personajes.....	68
Figura 11: Secuencia original del guion del proyecto Miradas a finales de 2013.	75
Figura 12: Foto personal para la biofilmografía	82
Figura 13: Motivación <i>Miradas</i>	85
Figura 14: Cronograma <i>Miradas</i>	86
Figura 15: Plan de uso del aporte <i>Miradas</i>	86
Figura 16: Certificado de autoría de la obra <i>Miradas</i>	87



UNIVERSIDAD DE CUENCA

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Requisitos Fondos de Fomento CNCINE guion y Desarrollo de Proyectos	31
Tabla 2: Comparación de nomenclaturas autores de dramaturgia	56
Tabla 3: Presupuesto etapa de desarrollo <i>Miradas</i>	69



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Yo, CARLOS ANDRÉS CIFUENTES DE LA TORRE, autor de la tesis “¿Cómo afrontar el desarrollo y preproducción de un largometraje ecuatoriano? Diario de preproducción de Miradas, ópera prima de Andrés Cifuentes”, 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, 15 de diciembre de 2015



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Yo, CARLOS ANDRÉS CIFUENTES DE LA TORRE, autor de la tesis “¿Cómo afrontar el desarrollo y reproducción de un largometraje ecuatoriano? Diario de reproducción de Miradas, ópera prima de Andrés Cifuentes”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Cifuentes", is written over a large, light-colored oval shape.

Cuenca, 15 de diciembre de 2015



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Al Cifu del pasado,
por regalarme esta aventura.

A mis padres,
mis mentores y guías en el viaje.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

INTRODUCCIÓN

“Para uno que quiere dirigir, y todavía no ha hecho su primera película no lo dude... la primera película lleva consigo su propia justificación, por el hecho de ser la primera película”. (Lumet, 2000: 19)

Los últimos nueve años se ha presentado un *boom* de producción y estrenos de películas ecuatorianas. En el año 2013 se exhibieron 13 producciones ecuatorianas en las salas de cine comercial. El diario *El Universo* recogía el 26 de diciembre de 2013, un artículo al respecto donde se señalaba: “En total fueron 250 mil personas en Ecuador las que visitaron las salas para ver cintas nacionales. No obstante, esta cantidad conlleva una ironía, pues hubo muchos estrenos, pero poca gente asistió”. (El Universo, 2013)

La cifra es baja si se piensa que, en promedio cada película recibió alrededor de 22.000 espectadores, y, las ganancias para los productores de una película bordean los dos dólares por espectador en salas de cine. Las películas cuestan muchísimo más y existe un déficit en el sistema de financiamiento, efecto no sorprendente en una cinematografía aún en desarrollo como la nuestra. El Fondo de Fomento del CNCINE se ha convertido en un elemento crucial para las producciones ecuatorianas, las evidencias se encuentran en que la mayoría de las películas que se estrenan recurren a esos fondos, para una o varias etapas, lo que implica para muchas producciones, esperar varios años hasta culminar el proceso. Eso está cambiando y deberá seguir haciéndolo en afán de conseguir un modelo autosustentable para el cine ecuatoriano que no dependa de un sector exclusivamente.

En paralelo, año a año crece en progresión aritmética la oferta académica para la carrera de cine en Ecuador y el número de egresados de dichas carreras se incrementa en progresión geométrica. Todo sugiere que el número de aspirantes a dirigir su ópera prima seguirá aumentando. Aparte del complicado entorno económico, los directores noveles deben afrontar los retos propios del oficio y la falta de información que existe acerca del medio de producción ecuatoriano. No se ha construido un marco sistematizado de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

información y registro que permita explorar a fondo como se hacen las películas nacionales. En muchas cinematografías sucede así y cada producción tiene a su criterio decidir cuanta información difunde, pero en general, al medio en formación le haría muy bien que la experiencia de uno pueda nutrir a los demás. Los directores no se forman solo en la academia además, su proceso requiere del campo práctico; filmando van evolucionando. Dirigiendo películas es como finalmente se gradúan de directores. Por eso es crucial encontrar mecanismos para que los directores ecuatorianos, hoy en día, tengan vías para llevar a cabo sus óperas primas y desplegar sus carreras.

Esta investigación busca sustentar con una base teórica, el proceso práctico para ejecutar la etapa de desarrollo y proyectar la preproducción de un proyecto de ópera prima desde el rol del director. El proyecto de largometraje que es ejercicio práctico de este trabajo de titulación se llama *Miradas*. En el capítulo 4 se comparte a modo de diario, la experiencia personal del director al afrontar las etapas de desarrollo y preproducción de *Miradas*, efectuando los respectivos análisis y conclusiones de la experiencia.

A lo largo de la investigación se emplean las teorías y conceptos generalizados en el medio cinematográfico occidental, concentrándose en lo estructural de los mismos y no en las nomenclaturas, que divergen según los autores sin que el contenido varíe. Dado que el medio ecuatoriano dista mucho de la industria o el cine europeo, que es donde se forjan la mayoría de estos modelos, se estudian las eventualidades que presenta el entorno ecuatoriano, los mecanismos que se emplean para suplir o adaptar el proceso y las posibles consecuencias de estas variaciones.

El director Robert Rodríguez relata en el libro *Rebelde sin causa* la experiencia que afrontó con su ópera prima *El Mariachi* y señala:

“En la escuela ellos no te enseñan cómo hacer una película cuando no tienes dinero ni *crew*. Ellos te enseñan cómo hacer una gran película con un gran cableado así que cuando te gradúas tu puedes ir a Hollywood y coger un gran trabajo cargando cables en la película de alguien más.” (Rodríguez, 1996: 21)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Sin ánimo de ser un reclamo a la academia, es una advertencia sensata para todo director novel. No aprende a hacer películas solo desde la teoría. Es el proceso práctico y personal de hacer una, lo que termina de formar al director. Obviamente hay una teoría básica y es importantísimo aprenderla, buscando dominarla. Teoría y práctica; ciencia y experiencia empírica, ese es el constante juego que exige el rol del director y ese es el enfoque que este trabajo de titulación pretende emplear.

El objetivo general planteado a lo largo de esta investigación es el siguiente:

- Ejecutar el proceso de desarrollo y preproducción del largometraje *Miradas* en el área de dirección y consolidar las bases para afrontar las siguientes etapas.

Los objetivos específicos para conseguir dicho propósito son:

- Elaborar un texto escrito a modo de diario del director que resuma el proceso realizado de forma cronológica y reflexione acerca de la experiencia y los resultados obtenidos.
- Generar un guion y la carpeta para aplicar a fondos de desarrollo de guion para el proyecto *Miradas*.
- Identificar las oportunidades, amenazas y la visión creativa para el proyecto *Miradas* en su etapa de preproducción.

La producción cinematográfica es compleja y su proceso de producción aborda distintas etapas. Este marco teórico presenta en sus primeros subcapítulos, los conceptos estructurales que rodean al proceso de hacer una película para posteriormente concentrarse en el rol del director durante las etapas de desarrollo y preproducción.

El modelo industrial es el que más ha sistematizado sus procesos y por ende, las teorías cinematográficas contemporáneas están formuladas alrededor de ese proceso, ya sea explicando sus cimientos, ya sea



UNIVERSIDAD DE CUENCA

contradiciéndolos y buscando nuevos caminos. Incluso aquellas teorías de ruptura, comparten conceptos esenciales con la teoría clásica. Por estas razones, en este trabajo de titulación se emplea el modelo industrial, como referente, contrastándolo con las particularidades que el modelo de cine independiente y la realidad ecuatoriana presentan. No se busca categorizar un modelo por sobre el otro, más bien, se intenta delinear un modelo híbrido, que aproveche las fortalezas de cada uno y tome en cuenta las realidades del entorno ecuatoriano, de modo que pueda tener una utilidad práctica para los directores nacionales en su proceso de realización.

Las características de *Miradas*, el guion construido durante la etapa de desarrollo, el diario del director y los materiales de análisis del proyecto son presentados en el capítulo 3 titulado: Proyecto de largometraje *Miradas*.

CAPÍTULO 1

EL ARTE DE HACER PELÍCULAS

1.1 ¿Qué es el cine?

“Parece ser que el cine es la plasmación de una idea en imágenes. Sin embargo, en el fondo, para mí siempre ha sido un modo de exploración algo más personal y más abstracto. Mis películas siempre acaban siendo muy distintas de lo que me había imaginado al principio”. (Tirard, *Lecciones de cine*, 2003:21).

Las palabras recogidas por Laurent Tirard en su obra *Lecciones de cine*, fueron formuladas por el gran Bernardo Bertolucci. No es el único director entrevistado por Laurent que piensa al cine como un proceso cargado del elemento del *azar*, lo que impide prever el resultado de un proyecto cinematográfico mientras se lo está desarrollando.

El cine es el arte de hacer películas. Una película se crea luego de pasar distintas etapas, en un proceso que toma tiempo, trabajo arduo y dinero. De la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

organización de este proceso de producción se hablará más adelante. Se hace mediante el trabajo en equipo de una gran cantidad de personas con distintas formaciones y enfoques, cumpliendo roles de: directores, productores, actores, escritores, *gaffers*, *grips*, foquistas, técnicos de iluminación, conductores, abogados, contadores, ejecutivos, gerentes de marketing, modelos para publicidad, voceadores de esquina, etc. Por esta razón ni el director ni nadie puede ser gestor creativo exclusivo, de una actividad que involucra mucho esfuerzo humano colectivo. La razón por la que existe aquel halo especial sobre los directores, es porque en ellos cae la responsabilidad final de dotar a la película de una mirada y un lenguaje propios.

El lenguaje del cine vive en la contradicción, rondando entre las convenciones y la innovación. Sus bases se remontan al teatro, que es un arte practicado por los humanos desde milenios atrás; mientras, su herramienta central, la cámara (o el aparato donde se registren/dibujen las imágenes), continua en constante evolución, provocando que nuevas opciones de lenguaje se inventen. Precisamente con la invención de la cámara surgió el cine. A continuación se resume su historia.

1.1.1. Historia del cine. De los Lumiere a *Birdman*.

La historia del cine se inaugura formalmente el 28 de diciembre de 1895 en París, con la primera proyección pública realizada por los Hermanos Lumiere. Algunas de las primeras vistas¹ que se proyectaron en aquella noche fueron: *Salida de los obreros de la fábrica Lumiere*, *Llegada de un tren a la estación de la ciudad* y *El regador regado*. Jean François Clerc es el nombre del jardinero de *El regador regado* y vendría a ser el primer protagonista individual en una película.

Los hermanos Lumiere hicieron su negocio enviando su cámara y un operador a todas partes del mundo, filmando material y vendiendo copias de su invento. Los compradores de cámaras se volvieron creadores de nuevas obras

¹ Vistas era el nombre que se le daba a estas primeras proyecciones. El nombre de películas es posterior y proviene del nombre de la cinta o película en el que se registraban las imágenes.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

y así surgieron los precursores de los autores; eran, ante todo, camarógrafos de estilo documental que registraban eventos cotidianos. El formato documental pronto se vio acompañado por uno de ficción, que “adaptaba” obras teatrales. Al principio eran filmadas con el elenco y el equipo original, pero, cuando se descubrieron las posibilidades que ofrecía la cámara, surgió un nuevo escuadrón de oficios especializados que no ha dejado de crecer. El cine se distanció del teatro para siempre y construyó su propio lenguaje que lo elevó a la categoría de arte. Es un lenguaje dinámico y en evolución continua. La figura del director se torna central, pues se busca dotar a las películas de una sola visión y un solo lenguaje, que, por lo general, son los de él. Aún así, su control creativo siempre ha estado discutido con el de los productores, puesto que ellos asumen el riesgo financiero de un proceso tan costoso, como es el hacer una película, y, en muchos casos, son idearios del proyecto.

En 1919, D.W.Griffith era considerado uno de los grandes directores contemporáneos y su nombre ha perdurado en el tiempo, como uno de los mejores directores en la historia del cine. Fundó junto a Chaplin, Fairbanks y Pickford la *United Artists* para producir sus películas, buscando tener control creativo y contraponer el poder que los productores habían conseguido en la realización cinematográfica. Una inquietud similar motivó a los ideólogos de la teoría del autor en la Francia de los 50’s y 60’s.

En la actualidad, dicha pelea de control creativo se mantiene y suele ser malinterpretada. Erróneamente se plantea que la característica principal del cine de autor, está relacionada con el alto nivel de inferencia que busca tener el director en el guion. Esto no es cierto, porque la industria cuenta, en la mayoría de sus casos más notorios, con directores que se precian por su alto nivel de trabajo con el guion y llegan a figurar como guionistas o co-guionistas de la mayoría de sus películas. Además, los guiones suelen ser editados en las etapas de preproducción, durante los ensayos, por parte del director. No entra al registro oficial de estadísticas, pero los directores en el cine industrial, también están fuertemente ligados al desarrollo del guion.

El verdadero objeto del deseo es la producción de la película. El control y el poder que mantiene el área de producción en todo el proceso le otorga una



UNIVERSIDAD DE CUENCA

importancia estratégica. En el cine ecuatoriano, esto ha llevado a que casi todos los directores que estrenan sus películas, se tuviera que involucrar como productores para conseguirlo, aunque luego, muchos se retiraron de los créditos y/o negasen su participación ejerciendo tal rol.

El sistema industrial se desarrolló al amparo de grandes casas productoras donde, por supuesto, el productor ejerce el poder máximo y es quien contrata al resto del equipo, incluyendo al director. En su momento tuvieron el negocio de las salas de cine, y aunque ahora es una cadena de negocio más abierta, el éxito del sistema está tanto en las oportunidades financieras que se ha creado así como en el desarrollo profesional y la alta especialización de quienes trabajan en cada etapa del proceso. En el cine independiente, los directores manejan un mayor poder, por su calidad de autores, lo que representa un público determinado que los sigue, y, porque terminan involucrándose en un grado importante en la producción. Ya sea una decisión voluntaria o producto de las características del medio, lo cierto es que los directores terminan en la práctica, ejerciendo tareas de productor. Sin embargo, al no existir un modelo industrializado, cada producción funciona como un microcosmos que debe abrirse paso en el mercado por su cuenta. Es común que los equipos sean más pequeños y filmen juntos varias producciones, siguiendo al director en los distintos proyectos. Este es un comportamiento que funciona como estrategia de negocio también, puesto que los equipos van acumulando experiencia y por lo tanto, valor de mercado.

En Ecuador, las primeras cámaras llegaron a inicios del siglo XX aunque recién a finales de ese siglo, se produjeron las primeras películas que alcanzaron relativo éxito en el ámbito internacional. El nuevo milenio trajo un *boom* de producción de películas ecuatorianas, desarrolladas con un modelo de cine independiente, presentando características de un cine aficionado o en formación. Incipientes sociedades cinematográficas de fuertes vínculos filiales entre sus integrantes empiezan a desarrollarse, aunque su producción no llega a significar un rédito económico para sus hacedores. Los directores suelen estar vinculados a las productoras que realizan sus películas, por lo que el riesgo financiero se reparte entre dirección y producción por igual. Sin réditos



UNIVERSIDAD DE CUENCA

económicos significativos, aún no se habla de negocio, socios financieros estables ni industria.

Las apuestas del estado y la academia están orientadas a formar cineastas, esperando repetir la buena experiencia de países como México o España. En estos, existen centros de formación cinematográfica considerados entre los mejores del mundo y de los que han surgido aclamados cineastas. Ejemplos son, el director mexicano Alejandro G. Iñárritu que levantó el Óscar a la Mejor Película en 2014 con *Birdman* y su fotógrafo E. Lubezki, quién también se formó en la academia mexicana y ha ganado el Óscar a Mejor Fotografía los últimos dos años. Los productores y directores del medio, buscan aprovechar esta especialización del elemento humano que conforma los equipos para profesionalizar los sistemas y procesos de producción, intentando convertir al cine ecuatoriano en un negocio rentable que pueda garantizar una producción sostenible en el tiempo.

1.1.2. El proceso de producción de una película.

Acercas del proceso de producción, existen diversas terminologías que varían de autor en autor. En la publicación *Bases del cine: Producción* (Broto, 2009:18-19) se consideran las siguientes:

1. Idea
2. Desarrollo
3. Preproducción
4. Producción
5. Postproducción
6. Distribución
7. Exhibición

Esta es una forma de esquematizar el proceso de hacer películas; la importancia que tienen los esquemas, es que pretenden organizar las tareas que se realizan en cada momento del proceso y ayudan a determinar cuándo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

se está listo para avanzar de etapa. Los autores coinciden en que se arranca con una idea, aunque existen algunos que plantean que el proceso se extiende después de la exhibición de la película.

Las etapas de desarrollo y preproducción suelen confundirse y muchos autores llegan a utilizar los términos como sinónimos, aunque el estado del guion es un elemento que marca la transición entre una etapa y otra. Solo cuando existe una versión de guion en un estado que permitiría rodar la película, se puede empezar la preproducción.

El desarrollo y la preproducción son etapas que buscan convertir una idea en un rodaje. En la etapa de desarrollo, se debe sustentar gran parte de la financiación y logística del proyecto entero. Sin financiamiento y logística armada, aunque arriesgado, es posible avanzar a preproducción, mientras, sin una versión de guion filmable es imposible continuar,² puesto que es alrededor de este elemento que el director desarrolla su visión de la película y conduce la etapa de preproducción.

Se pueden encontrar clasificaciones que consideran macro etapas en el proceso de producción, agrupándolas por la forma en que influyen en la película. Se consideran las macro etapas de: preproducción, que aborda el proceso desde que se tiene una idea hasta antes de que se la filma, la producción donde se la filma y la postproducción, que incluye la edición global de la película, su comercialización, distribución y exhibición.

En la pre se toman la mayoría de las decisiones a futuro, con incidencia en el resultado final, pero, aún modificables durante la producción. Es en la etapa intermedia, de producción, donde se determina el mayor porcentaje de como se verá el producto final. La postproducción ofrece una nueva oportunidad de afectar la película y añadir características al material, pero, atado a la base de lo filmado. La forma de comercializar y publicitar la película también influye en la relación de esta con el espectador.

² En el quehacer cinematográfico siempre existe una excepción a toda regla y hay directores que se precian de arrancar su preproducción e incluso la producción sin tener un guion, aunque son excepciones y al director novel se le aconseja fuertemente respetar los procesos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Otra forma de clasificación popular, gira alrededor de la macro etapa de realización. Está formada por las etapas de preproducción, producción y postproducción. El rol del productor está vinculado a cada una de las etapas de producción cinematográfica mientras que el del director se limita a la etapa de realización, donde puede llegar a tener una altísima influencia. Es otra razón por la que los directores, para obtener un mayor poder, tienen que hacer las veces de productores, ya que de lo contrario, quedan excluidos de intervenir activamente en el resto del proceso.

En este esquema, las etapas de idea y desarrollo son agrupadas bajo el nombre genérico de etapa de desarrollo, previo a la etapa de realización. La otra etapa es la de comercialización. Los factores dinero y recursos, son elementos vitales en las dos últimas macro etapas, diferenciándolas de la etapa de desarrollo, en la que se puede actuar sin un presupuesto disponible. Precisamente, una función del desarrollo es levantar el financiamiento. Las etapas de realización y comercialización consumirán esos recursos, que por ende, deben estar previamente cubiertos. La Figura 1 desglosa las etapas del esquema tradicional que conforman a la realización y comercialización.



Figura 1: Procesos de producción de una película posteriores al desarrollo.

Fuente: Basado en los conceptos planteados en *Bases del cine: Producción*. (Broto, 2009).

El sistema de producción cinematográfica industrializado se ha caracterizado por apuntalar cada etapa del proceso. Durante el desarrollo, el modelo de casas productoras agiliza la consecución, tanto, de ejecutores creativos, como, los recursos financieros y mercados para desarrollar la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

película. No es una consecución mágica ni se da en todos los casos, pero, la idea del sistema es permitir facilidad y solvencia para arrancar el proceso de realización. La realización se sirve de profesionales experimentados y de las facilidades tecnológicas que el aparataje financiero le permite. Al culminar el proceso de realización, la cadena de exhibición creada y la alta impregnación en los espectadores, favorecen la comercialización de las películas, permitiendo obtener ganancias y capitalizar nuevas producciones.

El cine independiente, por otro lado, se caracteriza por no presentar un sistema financiero-comercial sólido. Los recursos y el mercado en el que se produce son limitados y presentan particularidades que se deben tomar en cuenta. Su público es menor, lo cual aumenta la presión que el tema financiero ejerce sobre los demás aspectos de la producción. Las cinematografías en formación, como la ecuatoriana, generalmente parten de un modelo de cine independiente y solo el tiempo determina si en el futuro se establecerán dentro de un modelo industrial o si el modelo independiente perdura y se perfecciona.

El enfoque en este tipo de cinematografías suele centrarse en el proceso de realización. Esto implica que los directores están preocupados por conseguir filmar el guion y montar la película, considerando esto como el objetivo central. La parte de comercializar el producto suele quedar en un segundo plano porque se asume que la película no generará mayores ingresos en su exhibición y se deben buscar otros mecanismos previamente. Es por eso que en este tipo de modelo, durante la etapa de desarrollo se apuesta a construir un guion sólido y personal que diferencie la película de otras, generando valores añadidos a la producción que atraigan inversores. Los tiempos de desarrollo son más largos, puesto que los productores deben asegurarse un financiamiento que no se agote con el proyecto a medio camino y no existen canales de financiamiento establecidos en el medio como tal, sino que cada producción los va generando a su modo.

No es imposible encontrar un éxito taquillero en el cine independiente, pero la experiencia general da la razón a los productores, que diseñan su estrategia considerando que el dinero levantado antes de filmar será el mayor rubro y la cifra alrededor de la que hay que diseñar el presupuesto y la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

estrategia. Los largos tiempos que toma producir una película en una realidad independiente como la ecuatoriana, es otra motivación para que los realizadores estén dispuestos a aceptar limitaciones y dobles funciones, a cambio de poder acelerar los tiempos de producción.

1.1.3. Los roles.

La especialización y jerarquía de los roles es otra de las grandes diferencias entre los sistemas de producción. En el sistema industrial, las funciones tienden a estar altamente especializadas y definidas, reguladas según el área y la etapa en que se desempeñan. El productor es en última instancia, el propietario de la película y ejerce su visión, tanto artística como comercial, sobre el proceso total de producción.

En el cine independiente, al contrario, el director cobra mayor importancia, debido a su alto control creativo y su fuerte vínculo con la producción de la película, que puede llevarlo al punto de también cumplir roles de productor en la práctica. En general, el cine independiente suele tener una menor especialización y división de roles, ya sea por la formación de su personal, limitaciones económicas o decisiones artísticas. El rol de productor, sin importar el medio, viene ligado de forma legal, a la propiedad de los derechos patrimoniales de la película, y está es otra razón que podría motivar a los directores, a convertirse en productores de su película.

Productor y Director son las cabezas de todo sistema de producción cinematográfico, ya que el productor es el principal responsable de las áreas comerciales y administrativas, a la vez que efectúa un crucial aporte a la parte creativa durante todo el proceso, mientras que, el director controla la realización de la película, que es la etapa más crucial. Sin importar el sistema, se requiere de que ambos roles trabajen desde su área para mantener un equilibrio entre las decisiones artísticas y las operativas/administrativas.

Guionista es otro rol clave, sobre todo en la etapa inicial, a la hora de convertir la idea en un guion con el que se pueda abordar la preproducción de la película. El director trabaja en mayor o menor grado con el guionista



UNIVERSIDAD DE CUENCA

dependiendo del sistema. También está encargado del equipo técnico y el elenco, siendo él responsable final de la mayoría de decisiones que se toman en las tareas realizadas por las áreas creativas. Dentro del equipo técnico, se encuentran, entre otros, los post productores, con los que el director puede llegar a tener trato o no, según su control creativo en esa parte del proceso. Hay directores en la industria que son contratados exclusivamente para la preproducción y producción. En la Figura 2, se puede observar los roles y relaciones en la estructura de producción cinematográfica.

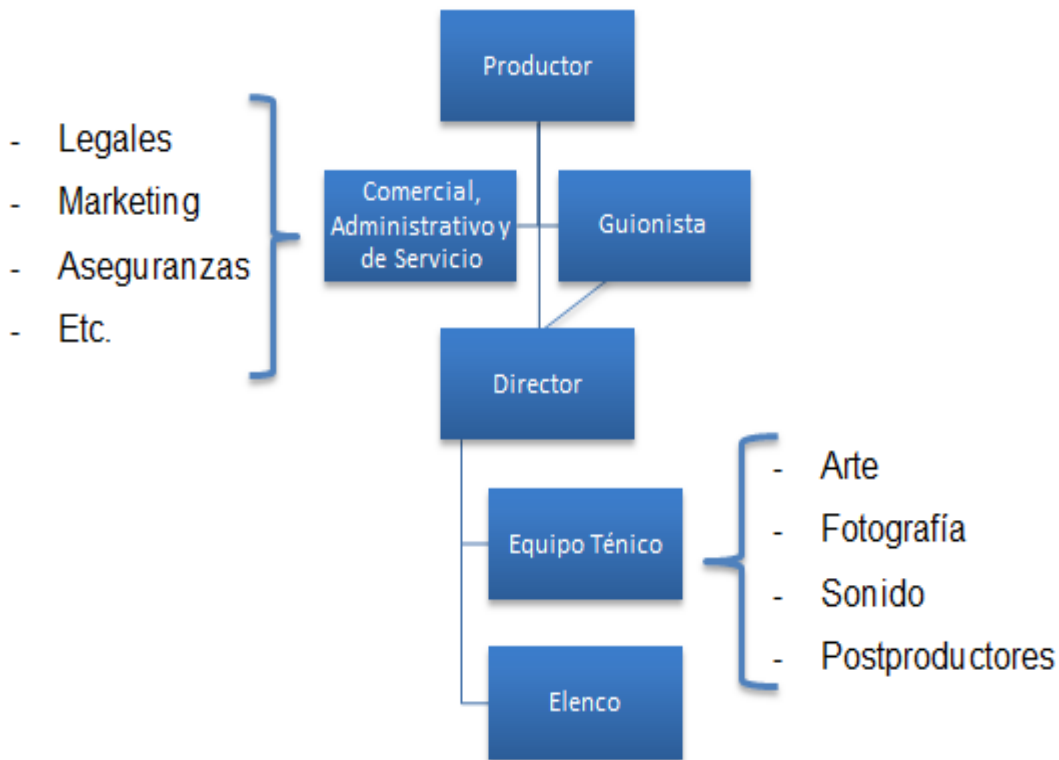


Figura 2: Roles y relaciones en la estructura de producción cinematográfica

Fuente: Basado en *Bases del cine: Producción* (Broto, 2009).

1.1.4. El boom del cine ecuatoriano.

En el Ecuador el primer largometraje *argumental* corresponde a 1924, de autoría del ecuatoriano Augusto San Miguel, quien vendría a ser el primer director de la historia cinematográfica nacional. Sin embargo, recién en los últimos 10 años, se han presentado señales de que el cine en Ecuador empieza a desarrollarse, produciéndose más de 50 películas en ese periodo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

A esta ola contemporánea de producciones cinematográficas se le ha dado el apelativo de: “*el boom*³ del cine ecuatoriano”. Existe una generación de películas antecesoras a este momento, como *La tigre*, de Camilo Luzuriaga, estrenada en 1990, *Ratas, Ratones y Rateros* de Sebastián Cordero en 1999 y otras obras de cineastas como Mateo Herrera, Víctor Arregui, Anahí Hoeneisen, que surgieron en un momento donde el cine nacional producía una película por año y cada cierto número de años. Por el efecto que tuvo, no solo con el público sino con los cineastas ecuatorianos y los futuros aprendices de este oficio, se considera que el estreno de *Que tan lejos* marca el inicio del *boom*.

El 24 de agosto de 2006, diario *El Universo* anunciaba el estreno oficial de la película *Que tan lejos* de la realizadora cuencana Tania Hermida y destacaba lo siguiente:

“El filme costó alrededor de 200 mil dólares y fue rodada en 35 milímetros, durante cinco semanas en ocho provincias del Ecuador, por un equipo de 30 jóvenes entusiastas que han visto en el cine su forma de vida”. (Universo, 2006).

Aquel 2006 y el año siguiente, la película alcanzó varias distinciones. En la actualidad continúa siendo una de las más vistas del país, con cerca de 220.000 espectadores. Es una excepción y solo con *La Tigra* (Luzuriaga, 1990) y *Ratas, Ratones Rateros* (Cordero, 1999) comparten cifras similares, en el número de espectadores que acudieron a las salas de cine. Vale destacar, que todas son obras que NO contaron con fondos del CNCINE. Para 2006, todavía no se superaba la veintena de películas estrenadas en salas de cine desde *La*

³ El apelativo de *boom* surgió desde los medios de comunicación, en un principio para resaltar el estreno relativamente continuo de películas ecuatorianas, aunque en los últimos tiempos se lo ha empleado a modo de ironía, intentando reflejar que el cine ecuatoriano se encuentra aún en etapas de formación y desarrollo, y el verdadero *boom*, sigue en espera.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Tigra (Luzuriaga, 1990). La realidad actual es distinta y, entre 2011 y 2014, se superó la decena de películas estrenadas en salas de cine por año.

Tanto los esfuerzos capitalizados desde 1990 por los cineastas de la época, pasando por los cambios sociales y políticos de la realidad ecuatoriana que desembocaron en la creación del CNCINE, así como algunos otros procesos y esfuerzos individuales de los actores del medio cinematográfico, han permitido que desde 2008 se exhiban al menos dos largometrajes nacionales en salas de cine por año sin fallar ninguno. ¿El cine ecuatoriano está dando pasos agigantados en su desarrollo?

El diario *El Universo* en 2013 ponía en duda el crecimiento del cine ecuatoriano al señalar que las 13 películas que se estrenaron ese año, obtuvieron una cifra de espectadores, en conjunto, similar a la que había obtenido *Que tan lejos* (Hermida, 2006) por sí sola. Este dato señala que la producción cinematográfica en Ecuador todavía necesita muchos ajustes para consolidar su nivel de producción y su rentabilidad económica.

“Hay que salir de esa burbuja, la del *boom* del cine ecuatoriano.” (El Telégrafo, 2013). Así se expresaba Juan Martín Cueva al ser posesionado como director ejecutivo del Consejo Nacional de Cine. En la entrevista realizada durante su posesión, el flamante director señalaba que el reto consiste en conseguir que el cine ecuatoriano atraiga a la empresa privada, aunque advertía: “No se puede imponer una especie de obligación patriótica de apoyar al cine nacional. Ni al espectador se le puede empujar a ver películas porque son nacionales, ni al sector privado a invertir en el cine por ser nacional.” (El Telégrafo, 2013).

De eso han pasado dos años y son visibles las iniciativas personales de varios equipos y productoras audiovisuales que desarrollan proyectos y que empiezan a crear asociaciones y gremios para fortalecer la producción. El diario *El Telégrafo* publicaba en abril de 2015 lo siguiente: “Once gremios de cineastas se reúnen para plantear reforma.” (El Telégrafo, 2015). Esto resalta el paso en serio que están dando los actores del cine ecuatoriano para organizarse. La academia por su parte, ha aumentado la oferta de programas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de cine, intentando ir al ritmo de la demanda. Depurar el método de enseñanza y fomentar la especialización de oficios son los siguientes retos en este ámbito.

El apartado público que regula el cine ecuatoriano ha orientado sus enfoques a fomentar la formación y la producción de contenido con unas políticas que buscan la repartición equitativa y equilibrada de oportunidades y recursos, sin pretender beneficios. Es evidente que cada año, el Consejo Nacional de Cine realiza esfuerzos por ajustar su modelo a las realidades que el medio va presentando y a los presupuestos que el gobierno puede manejar. ¿Qué tan buena es esa política en términos de generar un mercado de producción sostenible? Diego Araujo cineasta ecuatoriano, realizaba una publicación para la revista *El Apuntador* en la que recuperaba una experiencia de la cinematografía soviética donde señala:

“El director del Consejo cinematográfico de la ex Unión Soviética, al finalizar el año, preguntó a su asistente: <<¿Cuántas películas hemos producido este año?>> <<Cuarenta y dos, respondió el asistente>>. <<¿Y cuántas de ellas son buenas?>>, volvió a inquirir. <<Cinco>>, replicó su asistente. Concluyó el director: <<Bueno, el próximo año produciremos solo cinco buenas películas>>.” (Araujo, 2014)

Por decreto constitucional se le ha encomendado al CNCINE el manejo de los fondos asignados para fomentar la producción de películas y el desarrollo cinematográfico en el país. Los criterios de evaluación para cumplir su deber, son distintos a los que se emplearían en un modelo orientado a lo comercial. Por eso se insiste en la importancia de fomentar la inversión privada en el cine ecuatoriano. Sus propios actores deben seguir constituyendo gremios profesionales que generen redes de trabajo y encuentren socios financieros en el sector privado. Las cifras de taquilla, rondando promedios similares desde 2006 y proyectando un decrecimiento importante en 2015, hablan de que el interés del espectador en el cine nacional no está evolucionando al ritmo que lo hace la producción. En el imaginario colectivo de los espectadores, la etiqueta de *cine ecuatoriano*, ha pasado de ser una novedad y un concepto de por sí atrayente, a ser otra barrera más que mete a



UNIVERSIDAD DE CUENCA

todas las películas en la misma bolsa y puede explicar, porque todas se reparten la misma taquilla que antes era para una sola película.

CAPÍTULO 2

EL DIRECTOR-GUIONISTA EN LA ETAPA DE DESARROLLO Y PREPRODUCCIÓN

2.1 La etapa de desarrollo.

La idea es la primera etapa en el proceso de producción y es el paso previo a la etapa de desarrollo. En ella, un productor delinea una idea en forma de proyecto de largometraje. La etapa de desarrollo busca construir las bases financieras y logísticas que se requieren para consolidar esa idea y poder afrontar la preproducción. En esta etapa se evalúa el proyecto y se determinan las potencialidades del mismo para afrontar las siguientes fases. Es importante tener en cuenta que toda etapa cinematográfica implica creatividad a su modo.

En el libro *Bases del cine: Producción* se dice de la etapa de desarrollo lo siguiente: “En esta fase se desarrolla la idea de forma creativa. Se esboza la propuesta o el guion y se redacta el resumen del presupuesto y el plan de producción.” (Broto, 2009:20). La elaboración del presupuesto y el plan de producción son tareas del productor. El desarrollo del guion, en cambio, suele requerir de la colaboración con un guionista y/o con el director.

Acerca de ese particular, Broto señala: “Sin escritor no hay guion, y por tanto no hay película. La primera persona con la que tendrá que trabajar el productor es el guionista. (Broto, 2009:23). En el cine industrial, suele darse el caso de que se prescindiera del director en esta etapa. Por otro lado, en el cine independiente, es común que el director esté involucrado en el desarrollo, en tareas ligadas a la producción y el trabajo con el guion. Esto está vinculado tanto al concepto del *auteur*⁴, como a la realidad financiera y de

⁴ André Bazin fue el primero en emplear el término *auteur*, para referirse a una teoría que inspiró a una generación de cineastas provenientes del mundo de la crítica cinematográfica a convertirse en directores de sus propias películas, con un estilo de narración que buscaba ser más personal y real. Que los directores controlaran las películas y que estas no fueran hechas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

profesionalización del medio. Sin importar el sistema que se elija, la etapa de desarrollo tiene tres tareas generales que se deben cumplir: Generar un guion en una versión filmable, montar una estructura logística y conseguir financiamiento.

El cine independiente ha construido su organización asimilando el formato industrial y realizándole una serie de modificaciones abiertas, para adaptarlo a las realidades que cada medio plantea. En Ecuador existe heterogeneidad en la forma de organización que los realizadores eligen para cada proyecto de largometraje. Una situación similar sucede con el proceso de escritura de guiones, aunque en este último parecen tender a unificarse los criterios. Ambas tareas se empiezan a nutrir de la experiencia práctica y la formación teórica que van adquiriendo los cineastas locales.

El financiamiento es la tarea que mayor relevancia toma en la etapa de desarrollo, tanto en la industria, como en el cine independiente. En la industria, es posible que se empiece a trabajar en el financiamiento cuando la película aún es solo una idea, mientras que en cine independiente, se suele empezar desarrollando un guion, con la perspectiva de que se vuelva el “enganche” a la hora de conseguir financiamiento. Presupuestar correctamente la película es una tarea crucial para el éxito de todo proyecto. El trabajo de presupuestar se hace sobre el guion, por lo que uno y otro son necesarios para avanzar.

En *Bases del cine: Producción* se menciona:

“Los productores con experiencia son capaces de juzgar cuánto costará un proyecto con sólo leer el guion o la propuesta. El presupuesto preliminar, junto con un plan de producción, será suficiente para saber cuándo puede empezar y acabar un proyecto, si es viable y si el personal involucrado tiene la experiencia suficiente para llevarlo a cabo.” (Broto, 2009: 52)

a demanda por los productores, pensando en términos de negocio, fueron objetivos que impulsaron a esta ruptura que ha tenido repercusión hasta la actualidad.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Pamela Schulz, periodista de la revista internacional *DW*, señalaba en un artículo publicado en 2008 que: “En países en vías de desarrollo la producción cinematográfica es escasa por razones económicas. Sin embargo existen alternativas para los latinos que quieran realizar una película: los fondos de cine europeos.” (Schulz, 2008). La región en general, ha dado pasos significativos al crear en la mayoría de sus países, fondos y leyes de apoyo al sector cinematográfico. Sin duda, acceder a fondos ha sido una importante fuente de financiamiento del cine latinoamericano, aunque no la única. La televisión, tanto europea como latinoamericana, se va mostrando cada vez más acogedora con este tipo de cine. Su primer nicho han sido los canales de dominio estatal o público, pero el sector privado también se va interesando. En Ecuador, varias películas nacionales se han transmitido en televisión y algunas, como *Qué tan lejos* de la cuencana Tania Hermida, han tenido repeticiones, varios años después de su estreno.

*Crowdfunding*⁵, vinculación con una marca o un sector comercial específico, pago a los integrantes del equipo en acciones del proyecto, coproducción, mecenazgo con pequeños apoyos de diversas índoles, entre otras más, son formas que el cine ecuatoriano ha encontrado para financiar y solventar su producción. Los principales problemas de estas formas alternativas de financiamiento son el tiempo dilatado que toma recaudar los recursos y que las conexiones que una producción independiente consigue no son aprovechadas por otros actores del medio, al no estar industrializados.

Aún son bajos los rubros de inversión que realiza el sector privado en el cine ecuatoriano, realidad que no es muy distinta a la de la mayoría de cinematografías independientes. Cuando se presenta la inversión privada suele estar focalizada en cierto tipo de películas y en ciertos directores que alcanzan el estatus de comerciales. Es por esta razón que, en realidades como la del Ecuador, los productores siguen buscando apoyo en los fondos de fomento. Estos fondos no deben ser malentendidos como la única solución, pero para los directores y productores que se encuentran en la etapa de desarrollo,

⁵ Plataformas mediante las cuales se socializan proyectos en etapas de desarrollo y se pueden conseguir inversores, compradores y mecenas para realizar el proyecto.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

conocer las características y requisitos generales para participar, puede significar aumentar las oportunidades del proyecto. Se analizarán las bases de la convocatoria para el Fondo del CNCINE orientado a la etapa de desarrollo.

2.1.1. El Fondo de Fomento del CNCINE.

El Fondo de Fomento del CNCINE es un aporte al que pueden apelar las producciones ecuatorianas y en la que el proyecto *Miradas* participará durante la convocatoria de 2016. Los formatos y requisitos de aplicación son similares a los de otros fondos, por lo que, participar representa una buena experiencia de aprendizaje y preparación, pensando en la aplicación a fondos internacionales como *Ibermedia* y otros que apoyan al cine latinoamericano. El CNCINE detalla la historia del Fondo de Fomento en su sitio web en los siguientes términos:

“El 3 de febrero del 2006 se creó la Ley de Fomento del Cine Nacional y el Consejo Nacional de Cinematografía. En ese cuerpo legal se establece una serie de regulaciones para el régimen de incentivos que el Estado reconoce a la industria del cine nacional. De ese modo se crea el Fondo de Fomento Cinematográfico para apoyar mediante concurso, ofrecer créditos o premiar la escritura, la preproducción, producción, coproducción y/o exhibición de obras cinematográficas ecuatorianas. De igual modo, para incentivar otras actividades de difusión o capacitación que contribuyan a fortalecer la cultura cinematográfica nacional. Esto, en consideración de que el fomento de las actividades cinematográficas y audiovisuales es un mecanismo valioso para difundir las costumbres, la historia, el arte, la literatura y las expresiones culturales, dentro de la identidad y la diversidad nacional”. (CNCINE, 2014).

La creación del Fondo de Fomento ocurre en un momento importante de producción cinematográfica en el Ecuador, presentándose un aumento significativo del número de películas producidas año a año desde su creación. Como ya se ha dicho, antes de la creación del Fondo de Fomento y del propio



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CNCINE, ya se habían estrenado producciones nacionales con gran éxito taquillero e incluso las tres obras que ocupan el podio de películas con más audiencia fueron realizadas previo a la instauración del fondo.

Para la etapa de desarrollo y en la modalidad de largometraje de ficción existen dos categorías en las que se puede participar: Guion de Ficción y Desarrollo de Proyectos. Se ha tomado las bases de 2015 dado que las de 2016 recién serán publicadas en el primer trimestre del próximo año. Para la etapa de Guion, el CNCINE detalla en sus bases lo siguiente:

“Esta categoría está dirigida a proyectos que habiendo culminado con el proceso inicial de escritura cuenten con un guion dialogado de largometraje de ficción (primer borrador) superior a 60 minutos. El monto del apoyo será utilizado por el beneficiario para costear su participación en al menos dos talleres, cursos o laboratorios que permitan perfeccionar y fortalecer el guion.” (CNCINE, 2014)

Esta categoría está enfocada, como su nombre lo sugiere, en financiar el proceso de desarrollo del guion hasta generar una versión final con una estructura sólida. Es necesario contar con una primera versión del guion para participar en esta categoría. Dicha versión es la que será desarrollada en el ejercicio práctico de esta investigación para el proyecto *Miradas*. La categoría, en la convocatoria 2015, aporta un rubro de hasta 8.000 dólares por guion, para dos proyectos en total, orientado a cubrir costos como honorarios del guionista, tutorías, participación en laboratorios de guion y otros similares.

La categoría Desarrollo de Proyectos en cambio, se refiere a proyectos que estando en la etapa de desarrollo, tienen una versión de guion completa y sus necesidades para avanzar de etapa están relacionadas con el tema financiero. En este caso, el fondo busca aportar con los costos de participación en mercados nacionales e internacionales y el desarrollo de estrategias para buscar financiamiento para el proyecto.

La figura del productor es exigida, y al igual que en el resto de categorías dedicadas a etapas posteriores, el productor deberá ser una persona distinta al director, en un afán de que los proyectos cuenten con



UNIVERSIDAD DE CUENCA

separación y especialización de roles. El CNCINE adjunta la presente nota al respecto, en la categoría Desarrollo de Proyectos:

“De manera excepcional, un proyecto podrá postular en esta categoría sin contar con un productor. En caso de resultar beneficiario, a la firma del convenio, el proyecto contará con un productor quien deberá presentarse para firmar el documento y será el responsable de la ejecución del mismo ante el CNCINE.” (CNCINE, 2014)

Dividir los roles de director y productor es una lucha que el medio ecuatoriano está emprendiendo en general, aunque por el momento, es más un cambio en papeles, que en la forma de repartir y afrontar las cargas de trabajo, siendo este último el objetivo de especializar funciones. En la Tabla 1, se resumen los requisitos de ambas categorías.

Tabla 1: Requisitos Fondos de Fomento CNCINE guion y Desarrollo de Proyectos

Guión	Desarrollo de proyectos
Sinopsis	Cronograma
Guion	Plan de uso del aporte
Tratamiento	Certificado del IEPI
Motivación	Declaración de estado de la obra
Links	Ficha de inscripción
Plan de Formación	Plan de formación

Nota: Recogido de: <http://www.cncine.gob.ec/cncine.php?c=1337>

2.2 La preproducción.

Cuando se tiene un guion y un plan de financiamiento se puede abordar la etapa de preproducción. En *Bases del Cine: Producción* se dice de esta etapa lo siguiente: “Esta etapa comienza cuando el proyecto ya tiene luz verde y se han negociado los contratos con el director y los actores principales”: (Broto, 2009:22)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Si en las etapas anteriores se trabaja con un equipo reducido, que se reduce a las áreas de producción y dirección/guión, en esta etapa por el contrario, se requiere un abanico de especialistas para cumplir con cada tarea. Por la heterogeneidad de las mismas, la estructura de los equipos de preproducción suele dividirse en áreas afines, que se mantienen hasta la etapa de producción. Las dos macro áreas continúan siendo dirección y producción de modo que el resto de áreas termina reportando a una de las dos o ambas.

Las tareas del área de producción están ligadas con el control, manejo de personal, coordinación de todos los procesos y la supervisión de los mismos. Además, controla el tema financiero, vital para el proyecto, así como, los aspectos legales y burocráticos que se requieren. Siempre en simbiosis con el área de dirección, porque el propio modelo así lo exige. Por ejemplo, la contratación del personal está a cargo del productor, pero ciertos roles, como los actores o el director de fotografía, de preferencia deben ser del agrado del director y negociados con él. El área de producción gestiona los elementos que se deben conseguir para la filmación y a través del área de dirección, se delinean las características de la mayoría de esos elementos. El director va descubriendo y dando forma a esas características mientras va desarrollando su visión creativa, de la que hablaremos en breve.

Las principales áreas que están íntimamente ligadas a la dirección son: Arte, fotografía, sonido. Los actores son elegidos durante esta etapa en coordinación entre producción (a través del departamento de casting) y dirección (un asistente puede representarlo en las etapas previas a la decisión final), lo mismo sucede con las locaciones y las cabezas de los demás departamentos. Según el tipo de producción, la influencia del director será mayor o menor, pero, sus criterios deberían ser escuchados dado que es su visión la que se busca plasmar en la película. Básicamente, el proceso busca asegurar que exista cadena de mando (jerarquías definidas), que cada tarea esté asignada al más apto (departamentalización) y que se mantenga unidad en todos los procesos realizados. La buena comunicación permite que las



UNIVERSIDAD DE CUENCA

jerarquías y la departamentalización no devengan en la creación de “islas” o en la pérdida de buenas ideas y potencial creativo. Departamentalización, jerarquía y comunicación son los pilares fundamentales del modelo de producción cinematográfica clásico.

Suele manejarse un modelo comunicacional y de toma de decisiones en el que las cabezas hablan con las otras cabezas. Cada cabeza habla con sus asistentes inmediatos, y son ellos los que van hablando con las partes inferiores de la pirámide jerárquica. Este sistema, tanto en la preproducción como en el rodaje, busca dotar de eficiencia al proceso de comunicación. Sería imposible mantener una reunión con todos los miembros del equipo de fotografía, si todos tuvieran voz y voto inmediato. Lo que se estila es que el director y el director de fotografía dialoguen, en este ejemplo, y que el segundo lleve el diálogo a su equipo a través de su asistente. La producción deberá estar al tanto de cada movimiento y es vital que las acciones que se ejecutan en toda área, entren dentro de un esquema de planificación.

El departamento de arte está vinculado al diseño y consecución de todos los elementos que de una u otra forma afectarán la estética visual de la película, a excepción de la iluminación y el desglose de planos, que son responsabilidades del área de fotografía en conjunto con el director. Es común considerar que el área de arte está subordinada al director de fotografía, tomando en cuenta que la responsabilidad de este último, tiene que ver con cómo se ve la imagen en cada plano de la película.

Los directores siempre están realizando su trabajo a través o con la colaboración directa de terceros, y, por lo tanto, deben encontrar una forma de asegurarse que todos vean la misma película que él ve. Para eso sirve la visión del director. Definirla y encontrar la mejor forma de comunicarla son las tareas centrales que arranca a cumplir ni bien es involucrado en el proyecto. Es el elemento con el que mantendrá coherente a todo el proceso de realización. No solo afecta a lo creativo sino también a toda área de la producción en general. Broto dice al respecto lo siguiente:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

“La visión creativa del director también puede interferir en el presupuesto. Por ejemplo, el director puede insistir en que el rodaje se realice en una localización con un alquiler caro, o alejada y de difícil acceso. Valorar si la idea es factible dadas las limitaciones de tiempo y dinero existentes puede crear algún conflicto.” (Broto, 2009:22)

La visión del director no es algo cerrado y grabado en piedra. De entrada, deberá negociarla con el productor. En la etapa de preproducción, la visión se va nutriendo de los aportes e ideas que el director recibe del equipo, la retroalimentación acerca de cómo las suyas se perciben, los referentes que se empleen, experiencias particulares que resulten útil al proyecto, etc. Hablando desde su calidad de autor, la visión creativa representa la herramienta con la que el director plasma su mirada personal sobre la película.

Sea que ha escrito el guion o que es de un tercero, es el director quién tiene la responsabilidad final de interpretar el texto y decidir el matiz que tomará. Su herramienta de comunicación debe ser la adecuada para que todos puedan ver la misma película. Durante la etapa de preproducción, el director debe construir el ambiente y las relaciones adecuadas con su equipo, para fomentar una óptima comunicación. Woody Allen suele ser un director acusado de hablar poco o nada con su equipo de trabajo, pero al ser su propio guionista y escribir de particular manera, encuentra la forma de comunicar su visión a través de sus guiones.

2.3 El rol del director

En el presente apartado, se exploran los conceptos básicos que giran alrededor de la figura del director y sus funciones, apoyado en los teóricos contemporáneos y en la mirada personal de varios directores acerca de su propio oficio. Las diferencias entre el director y el **autor** también se presentan, debido a su importancia en el cine independiente. El caso del director/guionista es abordado en función de que el proyecto *Miradas* cuenta con un director/guionista y es común en el medio nacional encontrar este fenómeno.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2.3.1. Funciones del director.

De forma general, un director es responsable de la parte creativa y artística de una película, así como de la gestión del equipo humano vinculado a la realización. El principal trabajo del director es plasmar su visión del guion en la pantalla, a través de su comunicación y trabajo con el equipo.

En la publicación *Bases del cine: Dirección*⁶ se señala:

“El papel del director varía en función del género de la película, el tipo de guion y los requisitos de los inversores o la empresa productora. (...) Sin embargo, todos ellos tienen aspectos en común y es importante destacar estas similitudes antes de fijarse en las características específicas de cada contexto de dirección.” (Ubach, 2010:21)

En esta publicación, se detallan como funciones generales del director las siguientes:

- Guion y localizaciones
- Casting y trabajo con los actores
- Visión y composición
- Edición y promoción

La visión del director está ligada a su investigación alrededor de una pregunta crucial: ¿de qué va la película? Es común confundir la respuesta a esta pregunta con las sinopsis que aparecen en las carteleras de los complejos de cine. En realidad, durante el proceso creativo, esta pregunta representa la búsqueda de la acción unificadora que atraviesa todo el guion. Syd Field sostenía que esta pregunta mueve al guionista en su proceso de escritura del guion. “¿De qué va la película? Si usted no lo sabe, ¿quién? (...) Lo primero que tiene que hacer el guionista es responder esa pregunta.” (Field, 2008:40).

⁶Bases del cine: Dirección. Tomás Ubach. Barcelona, España. Parramón Ediciones S.A. 2010.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

¿Cuál es la idea central que motiva la narración de la película? ¿Por qué es importante contar esta historia? Son preguntas que el director debe responder. Para hacerlo se vale de todo tipo de herramientas, entre las que se encuentran: lectura técnica del guion, interpretación personal, gustos y cultura estética, investigación, experiencia personal, etc. Lumet desglosa en una serie de preguntas este cuestionamiento central: “¿De qué trata su aspecto emocional? ¿Cuál es el tema de la película, su espina dorsal, su arco? ¿Qué sentido tiene la película para mí?” (Lumet, 2000:40)

2.3.2. El oficio según los directores.

En el sistema industrial que afincó a Hollywood en la cumbre del negocio cinematográfico en occidente, los viejos cineastas enseñaban a los jóvenes. Este modelo se mantiene, de cierto modo, a través de los textos y archivos que recogen la voz de los directores, contando sus anécdotas en la práctica del oficio, brindando un complemento a la formación de los nuevos directores. Son diversas las formas en las que cada director cumple sus tareas, lo que implica que cada quien debe construir su propio sistema, fortaleciendo sus aptitudes y aprovechando los rasgos de su personalidad. Laurent Tirard entrevistó a una gran cantidad de directores para escribir *Lecciones de cine y Más lecciones de cine*. En el prólogo del primer libro señala lo siguiente:

“La lección que se extrae de todas las entrevistas es que uno tiene que elaborar su propia aproximación a la cinematografía. Puede que al cineasta joven le encante el estilo visual de Lars Von Trier pero se sienta más cómodo con la manera que tiene Woody Allen de dirigir a los actores. Es posible utilizar ambos estilos y mezclarlos hasta conseguir algo completamente nuevo.” (Tirard, *Lecciones de cine*, 2010:03)

Esta sección emplea los criterios de directores famosos, reflexionando acerca de su oficio. La pregunta central es: ¿Qué es ser director? Se han derivado preguntas directrices a partir de esta, enfocadas en las tareas, motivaciones y formas en que los directores desarrollan su trabajo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

¿Cómo toma un director las decisiones?

El director es una figura importante y con gran influencia en el aspecto creativo de la producción cinematográfica, lo que involucra una responsabilidad. Sus capacidades de comunicador y de oyente se vuelven imprescindibles, ya que, su poder para tomar la última decisión le pone en una constante posición de riesgo. A esto se suma, el alto grado de incertidumbre que existe en la realización cinematográfica y que es inherente a la misma. Todos ellos son factores que el director debe considerar. El oficio le exige tener habilidades para la improvisación, es decir, poder tomar decisiones en cortos espacios de tiempo, en momentos inesperados y bajo presión.

Sidney Lumet en su libro *“Cómo se hacen las películas”* relata una confidencia del afamado director Akira Kurosawa que ilustra esto:

“En una ocasión le pregunté a Akira Kurosawa, porqué se decidió por un determinado encuadre en un plano de *Ran*. Me respondió que, si hubiera girado la cámara un poquito más a la izquierda, una fábrica de Sony habría entrado en cuadro; y si la hubiera girado otro poquitín a la derecha, nos habríamos topado con el aeropuerto: ni una ni otro se correspondían mucho con una película de época. Solo quién hace la película sabe lo que se esconde tras las decisiones tomadas a lo largo de su realización. Pueden estar motivadas por cualquier cosa, ya sea por exigencias presupuestarias o por la inspiración divina.” (Lumet, 2000:11)

El proceso de formación de los directores incluye y exige el ejercicio práctico y constante de su oficio, así como desarrollar una capacidad de análisis y una autoformación continua. De la experiencia, de la teoría, de la intuición, de la investigación y de la casualidad; de muchas otras cosas más, así como las ya citadas, se vale un director en el afán de cumplir su tarea.

¿Para qué filmar?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Existe una figura dramática que toma el nombre de la revelación o llamada. El teórico de guion Christopher Vogler habla en su texto *El viaje del escritor* de aquel momento en la narración donde al héroe le es revelada una verdad o le es entregado un don que lo embarca en una travesía. (Vogler, 2008) Sin duda, existe un momento donde los directores sienten el llamado para contar aquella historia que se transforma en una película, aunque para cada uno, el proceso, el viaje como lo llama Vogler, sea distinto.

Al ser consultado por Laurent Tirard al respecto, el director mexicano Alejandro Iñárritu, galardonado en 2015 con el Óscar, señalaba:

“Sería estúpido decir que hago películas solo para mí. Pero tampoco puedo decir que las hago sólo para el público. Creo que lo que ocurre es que hago las películas que me gustan, pero siempre con la esperanza de que al público también le gustarán, de que compartiré mi felicidad con él.” (Tirard, Mas Lecciones de Cine, 2008:175).

Es evidente que existe un grado de subjetividad a la hora de responder esa pregunta y que cada director puede tener un planteamiento distinto sin que deje de ser válido. En el mundo actual, caracterizado por un mercado libre imperante, el cine tiene una doble connotación; como una experiencia cultural artística y también como una actividad económica con fines comerciales. Existen directores que filman para conseguir público y eso representa taquilla, lo cual, a su vez, influye en sus salarios. Es otra opción válida que nos da ideas sobre el amplio rango de opciones que tiene un director y la necesidad que tiene de conocer y encontrar la forma que más lo identifique y le convenga. Lo importante es que encuentre la suya propia. El llamado es personal, para cada quién significa un algo distinto, lo que importa es que signifique algo para cada uno. Vogler dice que todo el que ha aceptado el llamado o revelación, ya no podrá dejar de buscar el objeto de su deseo, aunque sea por el gusto a la aventura de buscarlo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

¿Dónde buscar las historias?

En la industria norteamericana, es común escuchar una frase popular que señala que todas las historias ya se encuentran inventadas. Con eso, no se pretende desanimar a los directores a buscar una historia nueva, al contrario, hace referencia a la necesidad que tiene un director de encontrar un ángulo personal para narrar una historia que ya ha sido contada en muchas ocasiones. Dentro de las limitaciones sobre las historias y los recursos cinematográficos que puede utilizar, el director construye una película única a través de la selección de lo que cuenta, lo que omite, lo que combina o aísla.

Roman Polanski, director de obras como *Chinatown* (Polanski, 1974) y *El Pianista* (Polanski, 2002), comparte su proceso para buscar un tema y dice:

“Soy de los cineastas que buscan los temas cueste lo que cueste, en lugar de esperar que vengan a ellos. Incluso busco desesperadamente, de un modo permanente, y por suerte a veces tengo la suerte... de que vengan a mí. Nunca sabemos cuándo vamos a encontrar un tema, es difícil describir lo que estamos buscando. Intente describir el tipo de amor que busca para casarse. El tema de una película es algo así: no se trata de pasar una noche, sino de encontrar a alguien a quién amemos lo suficiente como para casarnos.” (Tirard, Mas Lecciones de Cine, 2008:140).

El oficio del director toma el aspecto de una aventura, en la que él intenta encontrar una historia que lo atrape al grado de luchar por filmarla. Su oficio emplea elementos de las otras artes de las que ha copiado el cine, como el teatro y la fotografía. También cuenta con las herramientas tecnológicas de la época contemporánea. Necesita conocer el pasado y tener visión de futuro.

Ser director entonces exige: ¿Técnica o arte?

Hay que sumar la técnica a la acción. No se trata de colocar la cámara en un ángulo que provoque el entusiasmo del operador. La única cuestión que me planteo es la de saber si el emplazamiento de la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cámara en tal o cuál sitio dará su fuerza máxima a la escena. La belleza de las imágenes, la belleza de los movimientos, el ritmo, los efectos, todo debe someterse y sacrificarse a la acción.” (Truffaut, 1966:47).

Estas confesiones las compartía el cineasta Alfred Hitchcock a François Truffaut y se recogen en el libro *El cine según Hitchcock*. El principio de la acción es una noción que los directores manejan y que marca de manera crucial las decisiones que se toman a lo largo de la realización de una película. Este principio es también aplicado en la dramaturgia y en el apartado titulado con ese nombre se analiza en detalle. De las palabras del director inglés se colige que ni la estética ni la técnica son esencialmente superiores en importancia una a la otra y ambas quedan al servicio de la mejor forma para complejizar y hacer avanzar la historia. El cine es un arte tan complejo, precisamente porque los elementos que lo conforman son tan variados, y existen muchísimas aproximaciones para ejercerlo.

El director Sidney Lumet lo definía así: “Intentaré explicaros lo mejor que pueda cómo se hacen las películas. Es arte. Es negocio. Te rompe el corazón y es divertido. Es una forma genial de ganarte la vida.” (Lumet, 2000: 12)

2.3.3. El director en la etapa de Desarrollo.

Las funciones del director en la etapa de desarrollo pueden ser nulas, la industria usualmente prescinde de un director en esta etapa, estar relacionadas a trabajar con el guionista o incluso llegar a ser el guionista en funciones del proyecto. El cine independiente presenta componentes importantes a tomar en cuenta, como los recursos económicos limitados que se presentan y la necesidad que arrastra al director a involucrarse también con la parte financiera y administrativa del proyecto. Por eso no es rara la vertiente que ciertos directores eligen, o se ven obligados, convirtiéndose en guionistas, productores y directores del proyecto al mismo tiempo⁷. Es común este tipo de directores en el cine ecuatoriano por distintas razones, entre las que destacan, la falta de

⁷ Este es el caso del proyecto *Miradas*.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

dinero y la falta de especialización profesional, así como, el deseo de los directores de tener total control creativo. Los aspectos técnicos del trabajo del director con el guion se exploran en el capítulo titulado Dramaturgia. A continuación, se profundizará con las motivaciones y efectos al optar ser director-guionista.

2.3.4. El director-guionista. El caso del cine independiente.

Ser director- guionista no es ni bueno ni malo de modo absoluto, y tiene que ver con motivaciones internas y externas, lo que lleva a un director a tomar una opción u otra. Ni todo guionista sueña con ser director, ni todo director desea ser guionista. Sydney Lumet comparte una charla que mantuvo con Arthur Miller que ilustra este punto:

“¿Por qué renunciar al control total del proceso creativo (...), por el control compartido, en que una obra irá primero a las manos de un director y luego pasará a las del reparto, director artístico, productor, etc.? Su respuesta me hizo estremecer. Dijo que le gustaba ver lo que su trabajo evocaba en otros”. (Lumet, 2000:40).

El trabajo compartido como guionista y director implica algunas responsabilidades adicionales al desempeño de ambos oficios por separado. El proceso de escribir un guion es delicado y los productores actúan con cuidado a la hora de seleccionar un guionista para trabajar. En el caso del director-guionista esta relación se debería dar entre él y su productor.

El modelo de cine independiente, influenciado por la teoría del autor y las corrientes que buscan contraponerse al modelo industrial, se caracteriza por el fenómeno del director-guionista, es decir, los directores de las películas son a su vez los guionistas de las mismas. La clasificación no excluye a aquellos directores-guionistas que mantienen colaboración con un guionista auxiliar. Cordero es el director ecuatoriano con mayor trascendencia internacional y es usual que sea el guionista de sus producciones. Esto no implica que la idea original sea de su autoría, pero su trabajo e involucración



UNIVERSIDAD DE CUENCA

con el guion llegan al nivel de que figure en los créditos como el titular de dicho rol. En el caso de su última producción, *Sin muertos no hay carnaval*, es un guion de Andrés Crespo quién fue el actor de Cordero en su película *El pescador*. En esta última, el guion surgió de un reportaje de Juan Fernando Andrade para la revista *Mundo Diners* y el guion es un trabajo en colaboración de ambos. (Andrade, 2014)

Las ventajas de ser director-guionista resultan atractivas para los directores que escogen esta variante, entre estas se pueden mencionar: control total del aspecto creativo de la película, evitar emprender un largo proceso de búsqueda del guionista adecuado, el director puede plasmar su visión desde el guion. En cambio, la pérdida de objetividad puede convertirse en una amenaza para el director-guionista en el desarrollo de su trabajo. *Bases de cine: Dirección* presenta una advertencia al respecto:

“Una habilidad importante que hay que desarrollar es la capacidad de interpretar un guion. A los directores noveles, que trabajan con sus propios guiones, a menudo les resulta difícil entender que ciertas ideas o instrucciones pueden ser malinterpretadas por su equipo.” (Ubach, 2010:34).

La posibilidad de afectar la mirada objetiva que necesita el director a la hora de realizar su trabajo de análisis del guion, es el riesgo más grande que corre el director-guionista. Su subjetividad, el conocimiento que tiene del guion, que va más allá de las letras escritas sobre el papel, y el alto grado de riesgo y exposición en el que se puede sumergir, hacen que busque mecanismos defensivos naturales que lo alejan de una lectura ideal del guion.

Al respecto Tim Burton, el director norteamericano de películas como *Eduardo Manos de Tijera* o *El cadáver de la novia*, le señalaba a Laurent Tirard las razones por las que no es director-guionista:

“Si lo hiciera, temo que me pondría demasiado interiorizado y no tendría un punto de vista sobre el material tan distanciado como creo que debe tenerlo un director. El resultado final podría parecer demasiado personal



UNIVERSIDAD DE CUENCA

y capaz no tendría sentido para nadie más.” (Tirard, Lecciones de Cine, 2008:108-109).

Alfred Hitchcock es considerado como uno de los más grandes directores en la historia y su estilo está presente en cada una de sus películas. Fue uno de los referentes que tomaron los europeos que impulsaron la teoría del autor. François Truffaut, crítico de cine y director de películas como *Los 400 golpes*, realizó un libro de más de 300 hojas en las que recopilaba todo un trabajo de entrevistas y memorias con el director inglés. A pesar de que Hitchcock empleaba la colaboración de guionistas para la escritura de sus películas y que en muchos casos, era contratado con una versión de guion pre existente, el genio inglés supo impregnar de sus propias características a las producciones que afrontó. Esto demuestra que no es necesario ser el guionista titular para que un director pueda tomar control de su película y resulta más determinante su capacidad para plasmar su visión y la lectura acertada que pueda hacer. También influye su relación con la producción y en el caso de Hitchcock el cumplía muchos roles de productor llegando a sacar créditos financieros personales para financiar sus películas.

Woody Allen es otro de los considerados como grandes autores contemporáneos del cine y ha conseguido un proceso admirable de producción que lo ha llevado a filmar más de 40 películas a lo largo de su carrera, en un ritmo de casi una película por año en los últimos 30 años. En el libro de Eric Lax, *Conversaciones con Woody Allen* (Lax, 2008) el director neoyorquino dice, acerca de su proceso para convertir una idea en un guion, lo siguiente:

“Primero la perfilo, pero en una sola página. Me resulta muy duro. No se imagina los problemas que me plantea escribir para mí mismo dada la particularidad de mi situación. No soy actor y, por tanto, no voy a escribir una historia donde tenga que hacer, por ejemplo, de un sheriff sureño. Siempre me muevo dentro de un registro interpretativo limitado.” (Lax, 2008:10).

El director norteamericano es sincero con los problemas y limitaciones que encuentra, debido a ser un director-guionista, aunque esto no ha sido una barrera a la hora de hacerse con tres premios Óscar en la categoría de Mejor



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Guion. Ser director-guionista es una opción y un camino más que puede tomar un director en el afán de intentar contar la historia y plasmar su visión; es decir, en su intento de cumplir su tarea principal para con el proyecto.

Ser director-guionista no implica que el director trabaje en una soledad total, sino más bien, habla de que sus funciones sobre el guion se extienden a la construcción estructural y narrativa del mismo desde el armado de la dramaturgia. En una entrevista para *Radio Cocoa*, filmada y disponible en el portal de Youtube bajo el título: *Los detectives fantasmas: Sebastián Cordero*, el director ecuatoriano habla acerca de su trabajo como guionista y director y comenta lo siguiente:

“Una de las cosas más difíciles es agarrar distancia, decir, si yo estuviera leyendo esto por primera vez, ¿me funciona o no me funciona? Uno está tan apegado que a veces uno deja de percibir otras cosas. Para esto te ayuda el tener asesores que no tienen otro interés que mejorar tu historia.”
(Cordero, 2014)

En la formación académica, se suele instruir al director en varios aspectos de la cinematografía para que pueda comprender y dominar los conceptos básicos y necesarios de cada área. Cordero, en otro momento de la entrevista, revela que optó por estudiar la carrera de guion en los Estados Unidos de América al darse cuenta a su criterio, de que los pensum que acá formaban cineastas solían tener un vacío grande en ese aspecto, mientras que allá existía la carrera de guion que se enfocaba exclusivamente en aquello. Cordero sentía que su formación fotográfica y técnica era buena y que sus esfuerzos debían irse hacia la escritura de guion. (Cordero, 2014).

La actual academia ecuatoriana, al no tener la carrera de guion como una especialización establecida dentro de las carreras de cine, incluye por lo general en la formación de los futuros directores un importante contenido de guion. Durante los años de formación, los aspirantes a cineastas son impulsados a tomar el rol de director y también de guionista, entre otros, en varias producciones de cortometrajes y trabajos filmados. Así que, si en el ámbito nacional los directores suelen ser guionistas de sus películas, la oferta



UNIVERSIDAD DE CUENCA

académica va acorde a esta realidad (o es parte de las razones de este fenómeno) y busca brindar al director bases para su futuro rol como guionista.

Similares motivaciones y razones a las que llevan u obligan a los directores independientes a ser guionistas de sus películas, impulsan a que ejerzan el rol de productor, aunque no lo hagan de forma abierta y busquen separarse de esa función. En esta investigación se rescata el criterio de la mayoría de directores que sugieren, se debe contar con un productor en funciones durante las distintas etapas, para que el director se concentre en el proceso de realización.

2.3.5. El director en la etapa de pre-producción.

Los directores que son citados en esta investigación, así como los teóricos contemporáneos, sostienen que la tarea central del director es encontrar y transmitir su visión acerca de la película. El director empieza a plasmar su visión desde el punto en el que es incluido. Usualmente, para empezar la etapa de preproducción se cuenta con un director. Se podría decir que el director tiene responsabilidades para con cada una de las tareas y procesos que se deban realizar en las etapas que conforman la realización. La departamentalización permite que exista un responsable y un equipo especializado para cada área cinematográfica involucrada en la preproducción. El director consigue colaborar con todos ellos y mantener unidad en la película a través de su visión creativa.

Para el trato con cada una de las áreas, el director deberá emplear distintas técnicas y es otro argumento por la que la formación como director de cine es tan compleja. El director debe resolver distintos tipos de problemas, con distintas lógicas internas, y, por lo tanto, sus habilidades deben ser variadas. Mantiene una comunicación constante con el área de producción, siendo esta relación bastante peculiar, pues muchas veces debe ceder, pero también otras tantas, tiene que negociar e imponer los criterios que le parezcan vitales para el éxito de la película. La tarea uno del director en la preproducción es definir la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

visión creativa, pues es de ella, de la que todos parten y a la que todos regresan durante el resto de la producción cinematográfica.

2.3.6. La visión creativa.

La idea importante a tener en cuenta a la hora de transmitir la visión creativa es hacer énfasis en la esencia de la película. Aquella cosa que vuelve única a cada película. Un director, es en cierto modo, el padre de una película. Así como los padres, que pueden reconocer a sus hijos en una multitud, el director debe distinguir que es aquello que hace única a su película y transmitirlo a los demás, de la forma más clara, acomodando su método al equipo humano con el que esté trabajando. No existe una regla sobre cómo hacerlo, pero se estima que la visión creativa debe indicar:

- ¿Qué tipo de película se va a realizar?
- ¿Cómo se va a ver?,
- ¿A qué otras películas se parece?
- ¿Qué la hace única?
- ¿Por qué se cuenta esta historia?

El objetivo de la visión creativa, en conjunto con el guion, es provocar en el equipo conceptos vívidos y claros acerca de cómo se verá la película. Debe hacérselo en la forma más clara posible y que mejor defina al proyecto en cuestión. Puede ser transmitida de forma oral, escrita, mediante imágenes, símbolos, etc. En el capítulo 4 se encuentra una copia fiel a la original del texto donde plasma su visión creativa el director de *Miradas* para abordar la preproducción, una vez se cuente con los recursos financieros.

2.4 Dramaturgia

La palabra guion, al igual que su homónima en inglés *script*, sufren de un doble uso que proviene de la palabra original griega *scenarion* que



UNIVERSIDAD DE CUENCA

involucraba tanto, la historia y los textos que se decían en una obra, como también, los detalles para construir el “escenario”. Es decir que el guion es la pauta para la construcción de la escena y de su escenario.

La Real Academia de la Lengua Española define guion, en la acepción correspondiente al guion audiovisual como: “2. m. Texto en que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un filme o de un programa de radio o televisión”. (Real Academia de la Lengua Española, 2014). El estudio preciso de estos detalles necesarios y su correcta utilización son objetivos que persigue la dramaturgia, disciplina académica que estudia la estructura y escritura del guion, originada en la Grecia de Aristóteles.

La industria ha estandarizado un formato de guion que sirve de *lingua franca* para todo aquel que tiene que escribir o leer un guion durante el proceso de producción cinematográfico. El formato es amigable y facilita la identificación de elementos recurrentes y necesarios para el trabajo de cada área. El rol del guionista consiste en contar la historia de forma dramática seleccionando aquellos elementos que aportan al desarrollo de la acción. Su función no tiene nada que ver con la forma en que se filmará la película.

La dramaturgia busca dotar de elementos al guionista para la construcción de la narración de forma que pueda atrapar al espectador y utilizar el tiempo de manera eficiente. Así como el formato de escritura se ha internacionalizado, la estructura del guion, es decir, la teoría dramática, ha tenido amplia difusión en las últimas tres décadas y muchos teóricos contemporáneos gozan de varios libros en la categoría de *best-sellers*. En Ecuador, dramaturgia es una materia incluida en el pensum de las carreras de cine pero sigue sin existir una especialización enfocada solo en ello.

2.4.1. La estructura aristotélica.

Aristóteles fue el primero en definir los lineamientos y conceptos de la dramaturgia en su obra titulada *Poética*. En dicha obra, el filósofo griego reflexiona sobre el origen de la poética (narración) en la historia humana, dejando entrever que los principios que expone son el resultado de un estudio



UNIVERSIDAD DE CUENCA

del comportamiento humano en sí, esto se aprecia en el siguiente párrafo donde señala:

“Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres”. (Aristóteles, 1974: 64)

Esta aparente condición de universalidad y naturalidad que tiene la estructura aristotélica, han hecho que su esquema siga siendo válido y ampliamente difundido en los tiempos actuales. La gran mayoría de obras narrativas de todas las etapas de la historia humana anterior e incluso posterior a la escritura de *Poética*, son susceptibles de calzar dentro del esquema de Aristóteles. Los teóricos contemporáneos del guion han empleado un método similar al empleado por el filósofo griego y sus conceptos son homologables a aquellos que se presentan en la *Poética*.

El filósofo griego plantea un esquema de cinco actos del que surge el esquema de tres actos que el teatro shakesperiano introdujo y que se ha mantenido hasta la actualidad prácticamente invariable. La idea de la acción, como unidad o elemento unificador que hace avanzar la historia, es otro aporte vital de la *Poética* y el cuál Aristóteles determinó valiéndose del análisis de las fábulas clásicas:

“La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única. [...], pero Homero, así como es superior en lo demás, también parece haber visto esto, ya gracias al arte o gracias a la naturaleza. Pues al componer la *Odisea*, no incluyó todo lo acontecido a su



UNIVERSIDAD DE CUENCA

héroe, [...], pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.” (Aristóteles, 1974: 86)

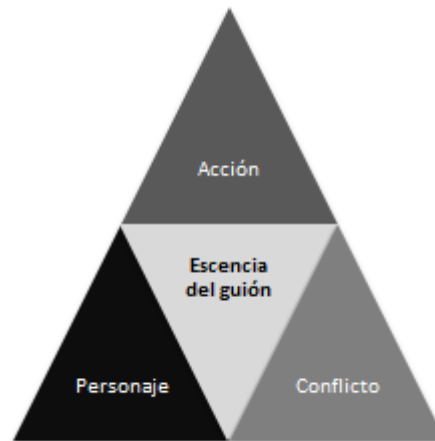


Figura 3: Conceptos base del método aristotélico. La triada esencial.

Fuente: Basado en *Poética* de Aristóteles.

En su texto, también se sientan muchas de las partes fundamentales en toda narración, que tienen como objetivo hacer avanzar la acción: la peripecia, la agnición y el lance patético, que hoy en día, con otros nombres, siguen siendo estudiados y aplicados en la estructura dramática.

Entre los teóricos de guion contemporáneos, destacan los profesores Robert McKee y Syd Field cuyos esquemas son bastante similares y se han convertido en manuales de referencia obligatoria en la industria norteamericana y en la enseñanza cinematográfica de muchas academias del mundo. El profesor Field popularizó un esquema al que denominó: “el paradigma”. En un enfoque ligeramente distinto, se encuentra una obra llamada *El viaje del escritor*, cuyo autor, el profesor Christopher Vogler, plantea símiles entre las etapas de un viaje y los momentos que atraviesa una narración, así como, entre el héroe que toma el rol de protagonista y emprende el viaje y aquel que toma el rol de guionista y emprende el proceso de escritura.

Su esquema y los de Field o McKee, son aplicables a una misma obra y lejos de ser teorías opuestas, son esquemas que exponen a su manera, los conceptos inherentes al arte de contar historias, como Aristóteles lo hiciera



UNIVERSIDAD DE CUENCA

primero. Ambos esquemas serán utilizados para la construcción del guion de *Miradas* y se estudian con mayor detalle en los siguientes dos subcapítulos.

2.4.2. El paradigma.

“Un buen guion tiene siempre una sólida línea de acción dramática; va hacia algún lugar, avanza paso a paso hacia la resolución. (...). En eso consiste la estructura. Es una herramienta que le permite moldear y dar forma al guion con un máximo de valor dramático. La estructura mantiene todo unido; toda la acción, los personajes, la trama, los incidentes, episodios y acontecimientos que constituyen el guion”. (Field, 2008:22)

Field define a su paradigma como un mapa para el guionista, un esquema mental que le permite observar su historia de lejos y así no perder el rumbo. El paradigma presenta la estructura dramática y permite al guionista identificar como funciona cada momento de la película y conocer hacia donde deben encaminarse las escenas que escribe en un determinado momento. También le permite reconocer falencias del guion para poder reescribir las secuencias pertinentes. Field define la estructura dramática como: “una progresión lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática”. (Field, 2008:36)

El paradigma presenta estos incidentes, episodios y acontecimientos de forma gráfica y legible, como se observa en la Figura 4.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

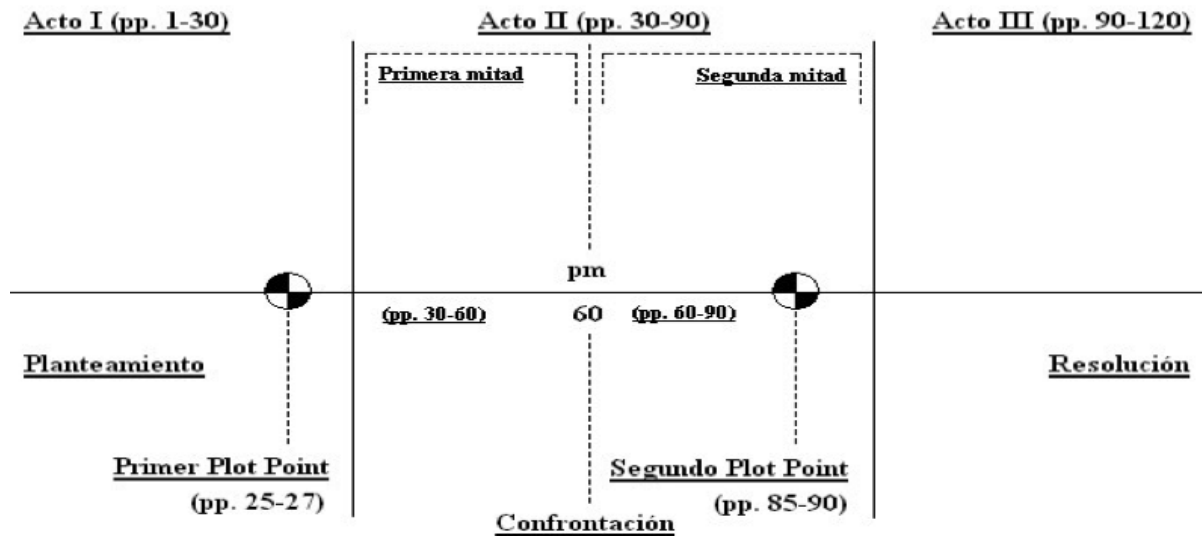


Figura 4: El paradigma según Syd Field.

Fuente: *El manual del guionista* (Field, 2008:29)

Planteamiento, confrontación y resolución son los conceptos que definen a cada acto. El Acto I se caracteriza por presentar al protagonista y la historia, mostrando sus deseos y la situación inicial en la que se encuentra, la sensación que debe tener el espectador es que la vida de los personajes pre-existe a la película. Al final del Acto I se encuentra el primer *Plot Point* o punto de giro, que es un incidente externo que hace avanzar la historia hacia el Acto II. McKee le da a este momento del guion el nombre de incidente motivador. La esencia es que es el momento donde se destruye el equilibrio dramático que no se recuperará hasta la Resolución. A criterio de Field, el Acto I debe responder estas preguntas:

1. “¿Quién es el protagonista? ¿De quién habla su historia?”
2. ¿Cuál es la premisa dramática? ¿De qué trata su historia?”
3. ¿Cuál es la situación dramática? ¿Cuáles son las circunstancias que enmarcan la acción? (Field, 2008: 14).

El Acto II, es el más extenso de los tres y se concentra en la confrontación. El personaje realiza acciones para conseguir su objetivo, a la par que se le presentan complicaciones que debe ir venciendo. La extensión de este acto hace que el guionista pueda perderse con mayor facilidad. Field



UNIVERSIDAD DE CUENCA

identifica en su esquema el punto medio con el afán de subdividir al Acto II en dos bloques que sean más manejables. Usualmente un *plot point* marca las transiciones y hace avanzar la historia.

El *plot point* del Acto I conduce al Acto II al igual que el segundo *plot point* lleva a la Resolución. El punto medio que propone Field y las dos pinzas, que son un anexo posterior que realizase el profesor a su paradigma, buscan subdividir el Acto II en pequeños bloques manejables para el guionista, como se ve en la Figura 5:

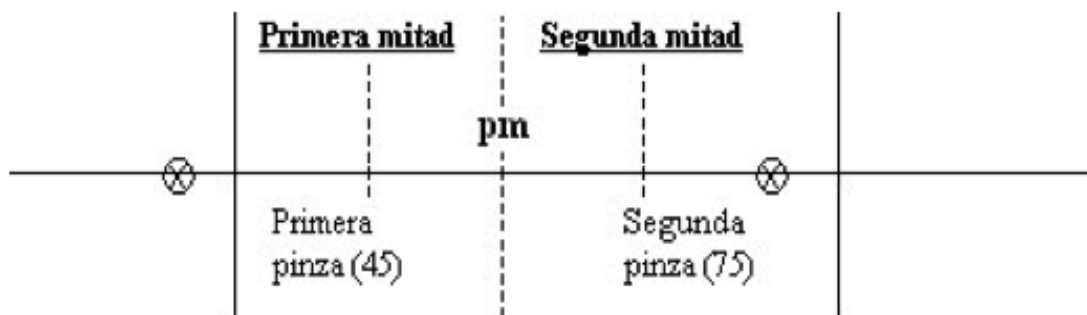


Figura 5: Las pinzas. Un anexo al paradigma original de Field

Fuente: *El manual del guionista* (Field, 2008:128)

Independientemente de si se planea que la película tenga una secuela o no, se debe resolver el conflicto en el Acto III de forma definitiva. La resolución implica que el protagonista, ya sea que triunfe o fracase, ha llegado a un punto de la lucha en el que ya no podrá recomenzarla. En el clímax, se produce la lucha final que se ha venido anticipando a lo largo de la película. Por eso este acto toma el nombre de resolución. Las secuelas también resuelven el conflicto, pero apelan a abrir un nuevo conflicto en el final del Acto III para preparar el camino a la siguiente película.

El paradigma presenta y se sirve de la estructura fractal que tiene el guion. Cada macro elemento tiene una estructura que está también en cada elemento interno que lo forma. Por ejemplo, la estructura de tres actos que tiene el guion, es aplicable a la hora de escribir una secuencia, que es una unidad menor.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

McKee define a la secuencia como: “Una serie de escenas (...) que culminan con un mayor impacto que el de cualquier escena previa”. (McKee, 2005:60). Las secuencias tienen una estructura interna similar a la del guion en general, con una presentación, una confrontación y una resolución. Este formato fractal permite que el paradigma pueda ser utilizado tanto para el análisis y la escritura del guion completo, como para el trabajo con escenas, secuencias y fragmentos del mismo.

Escribir un guion no es ir de principio a fin y listo, más bien, el proceso incluye etapas de análisis y reescritura, siguiendo un camino en espiral que busca un continuo perfeccionamiento hasta llegar a una versión final. Field recordaba ese particular: “Es esencial una reescritura para mejorar lo ya escrito. Acéptelo, no lo discuta y no luche contra ello. Simplemente es así. Nadie le dijo que escribir un guion de cine iba a ser pan comido.” (Field, 2008:155).

2.4.3. Las etapas del viaje.

Vogler reconoce el esquema de tres actos, aunque dota de nombres distintos a sus elementos y las relaciona con las etapas de un viaje. Aprovecha los estudios de Joseph Campbell sobre el poder del mito y las figuras narrativas que diferentes culturas de partes alejadas del mundo tienen en común. También trabaja con las ideas sobre los arquetipos que el psicólogo Jung determinara estudiando los sueños de las personas. Con estos conceptos de base, Vogler se propuso encontrar aquellos elementos que son comunes para las narraciones humanas.

En su libro, *El viaje del escritor*, narra los pasos o etapas que a su criterio están presentes en las narraciones de todas partes del mundo y que son etapas naturales de quién emprende un viaje o se interna en una aventura. El mito del héroe es la fuente que lleva a Vogler a definir este viaje alrededor del que se estructuran la mayoría de historias. El héroe es lo que comúnmente se define como el protagonista. Dice de él: “la palabra héroe procede del griego,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de una raíz que significa proteger y servir. Un héroe es capaz de sacrificar su propias necesidad en beneficio de los demás”. (Vogler, 2010:65).

Matiza esta definición altruista, con una exploración de las motivaciones internas del héroe:

“En su vertiente psicológica, el arquetipo del héroe representa aquello que Freud denominó ego, en otras palabras, esa parte de la personalidad que se separa de la madre y se considera distinta del resto de los seres humanos.” (Vogler, 2010:67).

En la Figura 6, se puede observar el rol central que ocupa el protagonista o héroe en este modelo de creación:



Figura 6: El héroe o protagonista según Vogler.

Fuente: *El viaje del escritor*. (Vogler, 2010).

El símbolo del viaje toma un nivel más, al vincularlo con el proceso de la escritura. El guionista es de cierta manera un viajero más y el esquema de Vogler sirve tanto para la construcción de la historia como para enrumbar el proceso personal de escritura. Él maneja en su esquema doce etapas para el viaje. Cada una representa un momento importante en la narración, con características y acontecimientos determinados. Estas etapas mantienen una



UNIVERSIDAD DE CUENCA

similitud con los *plot point* y las pinzas que propone Field, pero, Vogler se centra en la función dramática de cada una para con el desarrollo del héroe.

La primera etapa corresponde al mundo ordinario. Al respecto Vogler dice: “en primer lugar deberá mostrarlo (al héroe) en su mundo ordinario, a fin de crear un vívido contraste con el mundo nuevo y extraño en el que está a punto de introducirse.” (Vogler, 2010:118). Las películas muestran al héroe internándose en este mundo extraño, las aventuras que se le presentan en este lugar y su retorno al mundo ordinario del que ha salido. Al regresar, el héroe no puede ser el mismo porque el viaje lo ha cambiado. La travesía del primer umbral es la quinta etapa del viaje y es el momento en que el héroe finalmente se interna en ese mundo extraño.

Es el equivalente al primer *plot point* que plantea Field y marca el paso del Acto I al Acto II. Antes al héroe se le ha presentado la llamada de la aventura. El héroe, a decir de Vogler, experimenta primero un rechazo de la llamada que busca dotar de mayor dramatismo e importancia a la aventura.

“En las comedias románticas el héroe puede expresar su reticencia a implicarse plenamente (quizá por miedo a revivir los sinsabores de una amarga relación anterior). En las historias de detectives, en primera instancia el investigador privado puede rechazar el caso, únicamente para aceptarlo más tarde en contra de los dictados del buen juicio.” (Vogler, 2010:141).

El apareamiento de un mentor es lo que termina de convencer al héroe. El mentor tiene el objetivo de entregarle una información o una herramienta con la que el héroe finalmente se anima a arriesgarse a la aventura.

Pruebas, aliados y enemigos es el nombre de la siguiente etapa. Como su nombre sugiere, en esta fase, que puede dilatarse casi todo el Acto II, al héroe se le presentan retos en los que encuentra amigos y adversarios. Vogler concuerda con los otros teóricos en que el guión debe mantener una progresión constante. Todos estos retos llevan al héroe a la aproximación a la caverna más profunda donde tiene que probar ser digno de entrar en ella para vivir la odisea. El héroe se enfrenta a una prueba suprema de la que parece no saldrá vivo, pero a la que finalmente supera llegando a la etapa de la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

resurrección. El héroe ahora es distinto y se debe tener la oportunidad de verlo en acción durante el camino de regreso, cuando se le presentan dificultades que el afronta con los nuevos aprendizajes que ha obtenido. Al regresar a su mundo ordinario se concluye el viaje. A la última etapa Vogler la llama, el retorno con el elixir y plantea sobre ella:

“El héroe regresa al mundo ordinario, mas su viaje carecerá de sentido a menos que vuelva a casa con algún elixir, tesoro o enseñanza desde el mundo especial. El elixir es una poción mágica con capacidad sanativa. Podría tratarse de un gran tesoro, como el Grial, que posee un poder mágico capaz de sanar la tierra herida, o sencillamente consistir en un conocimiento o experiencia que algún día podría revelarse útil para la comunidad.” (Vogler, 2010:252).

De esta forma se cierra el viaje. En el caso de las secuelas o de los materiales seriados, es la carencia de este elixir la que permite que tenga sentido una nueva aventura en la que el protagonista intente obtenerlo.

“A menos que se regrese de la odisea en la caverna más profunda con algún «trofeo», el héroe estará condenado a revivir la aventura. Muchas comedias recurren a este final, tal que un personaje algo estúpido no aprende la lección y se embarca en la misma locura que le causó grandes problemas en primera instancia”. (Vogler, 2010:253).

En la Tabla 2, se presentan las distintas nomenclaturas que utilizan los teóricos citados en este trabajo y su homologación correspondiente con el esquema clásico de tres actos.

Tabla 2: Comparación de nomenclaturas autores de dramaturgia

	ACTO I	ACTO II	ACTO III
FIELD	Presentación, punto de giro.	Primera mitad, pinzas, punto medio, segunda mitad, el pre clímax.	Clímax desenlace. y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MCKEE	Acontecimiento incitador, Primer Giro.	Abismos y giros. El pre clímax, la escena necesaria.	La resolución.
VOGLER	Revelación de la llamada, negación, el mentor, El paso del umbral.	Pruebas, aliados y enemigos. La aproximación a la caverna más profunda. La odisea	La resurrección, el camino de regreso, El retorno del elixir.

Fuente: *El manual del guionista, El guión y El viaje del héroe* de Field, McKee y Vogler respectivamente.

CAPÍTULO 3

PROYECTO DE LARGOMETRAJE: *MIRADAS*. ETAPAS DE DESARROLLO Y PREPRODUCCIÓN.

Arrancar un proyecto de largometraje es un proceso que no tiene marcha atrás. No necesariamente por los temas contractuales o económicos que van surgiendo en el camino sino porque en la mente y los corazones de los impulsores del proyecto, algo se mueve y hasta verlo culminado es imposible estar en paz. Al igual que le sucede al protagonista en el guión, que no puede detener su aventura hasta recobrar el equilibrio, el director de una película desea verla en pantalla, créditos finales, aplausos, que las luces del cine se enciendan y escabullirse antes de que alguien lo reconozca a descansar tranquilo en su casa. En la realidad, eso no siempre sucede o toma bastante tiempo desde que se arranca el proyecto hasta que se lo culmina.

No se llega sin dar el primer paso y a continuación se recogen los primeros pasos del proyecto *Miradas* que corresponden a sus etapas de desarrollo y preproducción. Entre los documentos que se presentan para sustentar este proceso y que constituyen los objetivos prácticos de esta investigación se encuentran:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- El diario del director que recoge la experiencia de la ejecución de la etapa de desarrollo con comentarios añadidos que se centran en la dramaturgia del guion, desde su condición de *director-guionista*.
- La versión de guion actual del proyecto con la que se participará en el concurso del CNCINE y la carpeta de desarrollo del proyecto.
- El análisis de las amenazas y dificultades que detienen la etapa de preproducción del proyecto, así como posibles soluciones y la visión creativa del director sobre el guion.

El sub capítulo 3.1 tiene un estilo de redacción en primera persona que va en coherencia al estilo de diario y su realización constituye uno de los objetivos de la presente investigación. El sub capítulo 3.2 aplica las teorías dramáticas estudiadas para el análisis del guion de *Miradas*. El sub capítulo 3.3 presenta la carpeta de Desarrollo del proyecto *Miradas* que ha sido realizada pensando en la participación en los primeros meses de 2016 en la convocatoria para el Fondo de Fomento del CNCINE. En el sub capítulo 3.4 se encuentra el análisis y el estado de la etapa de preproducción del proyecto.

3.1 Diario del director para el proyecto de largometraje *Miradas*

Miradas arrancó en diciembre de 2013. Había finalizado el rodaje del piloto para una serie web y abordaba la realización de mi proyecto de tesis. El objetivo planteado era comenzar con el proceso para la producción de mi primer largometraje. En un principio empecé por desarrollar el guion de la serie web y extenderlo para que se constituyera en una película. Deseché esa opción al interesarme en un guion que había escrito en 2012 y que nunca se filmó. Era el boceto para un cortometraje y me encontré leyéndomelo a mí mismo a inicios de 2014⁸. Esta secuencia corta, llamó mi atención por el potencial de la historia previa que podía existir entre los personajes, un chico y una chica que mantienen una conversación a través de miradas, mientras viajan en un automóvil que se descarrila y cae al barranco. ¿Quiénes son? ¿Es

⁸ El lector encontrará dicha secuencia fiel a su original en el subcapítulo 3.2.1.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

la primera vez que se ven o han hablado antes? ¿De qué va exactamente esta conversación que mantienen con las miradas? Una historia de amor trágica fue la primera impresión que tuve de dicha historia y asumí que la secuencia que tenía escrita podía constituir el final de una película.

3.1.1. Enero – Abril 2014. La historia de amor.

En los primeros meses, desde el arranque del proyecto, me dediqué de manera íntegra a la escritura del guion. Sentía la necesidad de bocetar una idea que fuera de principio a fin, aunque después tuviera que reescribirla y se modificará en direcciones distintas. Empleé el paradigma que plantea Syd Field para la escritura de un largometraje de ficción⁹. Definir el principio, los puntos de giro, el clímax y el final fueron mis principales preocupaciones.

Fue el momento de escritura más libre que tuve, porque no sentía que estuviera aferrado a nada en realidad para escribir. Apenas sabía que tenía que presentar a Marta y Sebastián mis protagonistas, ellos se encontrarían en el punto de giro y, tendrían una historia juntos, que los llevaría a un momento climático que los tiene en una discusión sin palabras en el automóvil que Sebastián maneja. El automóvil acaba cayendo por el barranco. (En ese momento yo daba por hecho que la secuencia que me había inspirado era el final de la película). En la Figura 8, se puede visualizar como embonaba esa primera escaleta en el esquema que propone Syd Field.

⁹ El manual del guionista. Syd Field (2006). Capítulo 3. El paradigma.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Figura 7: Adaptación del paradigma de Syd Field a la primera escaleta de Miradas
Basado en: *El manual del Guionista* de Syd Field

Como se puede observar, era una estructura con muchas generalidades y bastante floja en la vinculación entre cada acontecimiento dramático. El final era en ese momento lo único claro que tenía y decidí enfocarme en el inicio para conocer de dónde vienen los personajes. En esta etapa escribí mucho acerca de Sebastián y de Marta, opté por despreocuparme por el momento en que empezaría a escribir de ambos conociéndose y me concentré en quiénes son antes de encontrarse y que es lo que buscan, su historia previa.

El profesor norteamericano, destacaba la importancia de la historia previa de los personajes y utilizaba como uno de sus ejemplos, la película *Thelma y Louise* de Ridley Scott. A lo largo de la trama muchas de las decisiones y reacciones que toma el personaje de Louise están basadas en una historia previa que como espectadores nos hemos perdido y a la que la propia Louise solo se refiere como “lo que sucedió en Texas”. Field dice al respecto: “¿Qué sucedió con Louise en Texas? No pasa mucho tiempo antes de que veamos, que lo que sea que le haya sucedido, tiene un efecto profundo y determinante en ella. Es esa reacción de ella en dicha situación la que pone en marcha la historia entera”. (Field, 2008:22).

La gran mayoría de lo que ahora conforma la historia previa de los personajes y muchos detalles que son empleados a lo largo de la trama, los encontré en las hojas de escritura de esta etapa. Básicamente, estas escenas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

constituían fragmentos de la vida diaria de los personajes, de su día a día y de la forma en que cada uno decidía emprender el viaje en el que se encuentran. Estas escenas no son parte del guion actual pero el haberlas escrito me ha permitido conocer a los personajes y poder construirlos de forma más tridimensional. En ese entonces descubrí que Sebastián era hinchado del Barcelona y que Marta quería ser una fotógrafa. Tenía una secuencia en la que Sebastián preparaba todo para el viaje a la playa y empacaba un telescopio y una libreta. Me pareció interesante que él tuviera un objetivo relacionado a la exploración de la bóveda celeste. Más adelante he seguido profundizando en esta característica de Sebastián, pero el germen surgió en esta etapa, al escribir la historia previa.

Este fue el momento más duro del proceso de escritura porque tenía 90 hojas en blanco y no sentía claridad acerca de a dónde iba todo esto. Escribir cuatro páginas por día, para al siguiente releerlas y querer tirar las 4 a la basura, era la experiencia habitual en esta etapa. Me tomó hasta inicios de abril consolidar una escaleta de 10 páginas que fuera de inicio a fin. Mi primera impresión era que el final no estaba bien resuelto. El automóvil seguía cayendo al barranco y dejándonos un final trágico y repentino. Instantes antes se confiesan su amor mediante miradas.

Con esta escaleta tuve la oportunidad de mantener tutorías con los profesores y cineastas argentinos Marcelo Vernengo¹⁰ y Nicolás Batlle¹¹. El material que yo tenía en ese momento imponía un análisis más hacia la macro estructura y hacia esa área recibí retroalimentación por parte de los tutores. El profesor Vernengo puso bastante énfasis en su comentario de arrancar el guion en el momento en que los personajes se encuentran y no dar pie a la historia previa, para enfatizar la historia de amor.

Esta primera sesión de tutorías con los maestros argentinos me permitió concienciar acerca de algunas preguntas que se planteaban en la historia y se constituyeron en las primeras motivaciones puntuales que me permitieron concretar este proyecto. ¿Cómo es que estos dos individuos tan distintos se

¹⁰ Marcelo Vernengo, escritor, cineasta y director argentino – español.

¹¹ Nicolás Batlle, 9 de marzo de 1976. Director, guionista y reconocido productor argentino. Es socio fundador de la casa productora *Magoya Films*.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

enamoran? ¿Por qué es imposible su amor? Field plantea en *El manual del guionista* que: “El tema es la línea directriz que tiene que seguir al estructurar la acción y el personaje dentro de una línea argumental dramática”. (Field, 2008:21). En estos primeros meses de escritura pude descubrir el tema sobre el que quería hablar. Amores imposibles que perduran en el tiempo es el tema de *Miradas*. Amor y tiempo son las dos palabras en las que pienso durante toda la siguiente etapa.

He dicho que este fue, un proceso bastante libre, pero luego del mismo tenía en mente un problema dramático a resolver, ahora que sabía que *Miradas* era una historia de amor. La teoría básica de la historia de amor plantea tres opciones: Chico quiere a chica y chica lo quiere, pero algo se les opone, o uno de los dos gusta del otro pero no es correspondido o al arranque ninguno se gusta pero se van atrayendo en el camino y surgen las complicaciones. Mi búsqueda personal me impulsaba a plantear una historia donde pronto ambos se quieran, aunque no lo acepten. ¿Existe el amor a primera vista? ¿Qué pasaría si dejamos ir a nuestro amor por no darnos cuenta a tiempo? Esas eran las preguntas que ocuparon mi cabeza el resto del mes de abril. La Figura 8 presenta un boceto de estructura realizado en ese proceso.

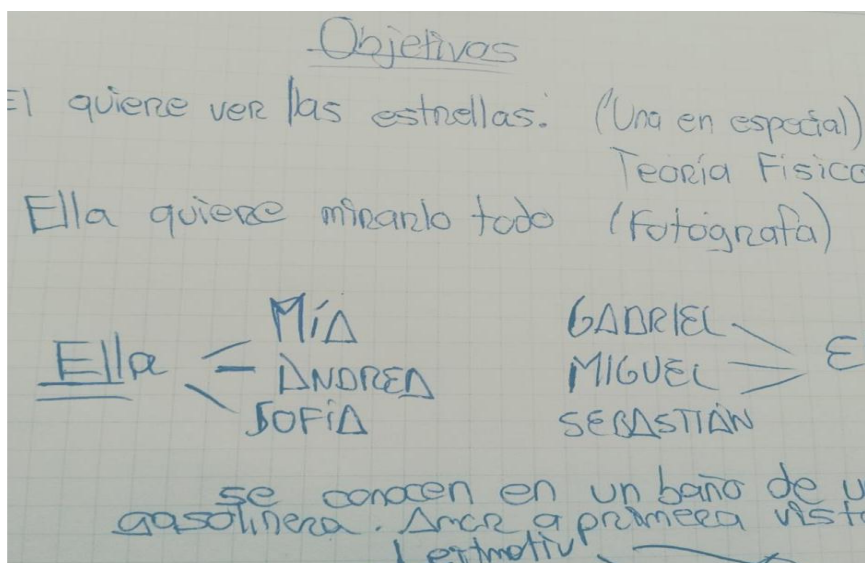


Figura 8: Fotografía de anotaciones personales 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.1.2. Mayo – Julio 2014. Una película de viaje.

Es mayo de 2014 y tengo una escaleta en desarrollo con la que no me es posible encontrar financiamiento. Tampoco tengo muchos ahorros más para seguir dedicado a ser guionista a tiempo completo. Empiezo a buscar trabajo. Tener que conseguir un sueldo trabajando para poder escribir las noches y fines de semana me hace dar cuenta de que tengo doble rol al momento. En las mañanas trabajo para poder conseguir dinero y pagar al guionista. Por ende también hago las de productor. Me siento más cómodo como guionista por lo cual descubro una tarea importante. Buscar un productor.

No lo encontraré hasta septiembre pero al menos encuentro trabajo. Hago videos para una guía turística en internet, el proceso completo: elegir un destino, informarme acerca de él, hacer un guion, filmar tomas del lugar, montar un video con voz en off, subirlo a la plataforma, etc. A las dos semanas de estar trabajando ahí soy enviado a cubrir algunos destinos fuera de la ciudad de Quito en un viaje con idas y vueltas que me tomará hasta fines de julio. Esto pudo haber representado una amenaza para el proyecto, pero finalmente se convertirá en una oportunidad importante y determinante en el rumbo que ha tomado el mismo.

Al principio tengo poco tiempo para escribir y en la mayoría del tiempo lo hago mientras me encuentro viajando de un lugar a otro por carretera. Empiezo a vivir en primera persona las complicaciones que trae para una relación de pareja el estar constantemente viajando. La relación de mis personajes empieza a impregnarse de la mía y se convierte en un conflicto acerca de dos sujetos que viajan y esto dificulta su amor. Escribo un par de giros en los que ambos personajes se ven obligados a viajar en distintos rumbos y su relación se complica aún más. Sigo atado a la idea de que el final es el accidente en auto y pienso que podría construir el Acto II en función de un objetivo que tienen ambos de viajar al mismo lugar. El accidente sucedería cuando finalmente lo logran.

Para junio, llevo escribiendo cinco meses y tengo un montón de versiones de borradores de guion en la que la más larga llega a las 60 páginas. Ninguna



UNIVERSIDAD DE CUENCA

es de mi agrado y sufro de una frustración que me lleva a dejar de escribir lo que queda del mes. En este periodo que no escribo decido regresar a la premisa. Amor y tiempo. Tengo escrita una historia de amor que se ha ido contagiando de mi vivencia personal pero que no es aquella en la que estoy interesado por lo cual decido profundizar más en la delimitación de mi premisa y mi motivación interna para escribir esta historia.

El texto de motivación del director para la carpeta de desarrollo presentado en la sección correspondiente titulada Carta de motivación del director, está basado en comentarios e ideas que obtengo en este periodo. El tipo de historia de amor en la que estoy interesado es aquella que sucede entre dos desconocidos en la primera vez que se encuentran. Una idea bastante trillada en las películas. ¿Es posible esto en la vida real? ¿Qué debería ver él en ella y viceversa para enamorarse de esa manera en un breve espacio de tiempo? Las últimas semanas de mi temporada de viaje con la empresa, tengo un objetivo algo bizarro, aunque puedo jurar que los fines son investigativos y académicos. Intento buscar una chica en mis horas libres, de la que pueda enamorarme en ese primer encuentro. No lo consigo. El aprendizaje que obtengo es en cambio, acerca de las acciones que debería realizar el personaje una vez se ve motivado a conquistar a la chica.

Sigo sin resolver que ve cada uno en el otro para enamorarse, pero soy consciente de que el tiempo es el peor enemigo de alguien que se ha enamorado en un encuentro casual con una desconocida. La siguiente vez que vuelvas a encontrarla, puede haber pasado muchísimo tiempo o podría ser nunca. Tienes poco tiempo para conectar.

El mes de julio termina con una nueva escaleta en la que considero dos momentos en los que se narra la historia y aparte, he definido el tipo de historia. La primera parte nos presenta a estos dos desconocidos que se encuentran por casualidad y se enamoran perdidamente aunque su historia solo dura un día. La segunda cuenta la siguiente vez que se reencuentran y desemboca en el accidente del auto. Ambas presentan a los personajes mientras viajan por una carretera. Estoy haciendo una película de viaje.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Field plantea que una película es: “Un personaje (o varios) que realiza una acción en función de alcanzar un objetivo y se le opone determinada cosa”. (Field, 2004:19). Esta fórmula la emplea para definir la forma en que se realiza una sinopsis corta de una película o la delimitación de la premisa misma. En este punto del proceso yo definía a mi película como: Dos chicos que se enamoran perdidamente y deben separarse. Ambos luchan por reencontrarse y cuando finalmente lo consiguen, la muerte los separa.

3.1.3. Agosto – Noviembre 2014. Los viajes de tiempo.

Cuando vuelvo a establecerme en la ciudad, me dedicó a cubrir mi objetivo de encontrar un productor. Tengo una versión de guion de unas 45 páginas, que se las hago llegar a un par de amigos productores y a una persona que trabaja con una productora colombiana. En todos los casos obtengo una reunión de las que no consigo ningún acuerdo.

También le presento este guion a mi jefe a inicios del mes de agosto y es de su agrado. Estamos conversando durante todo el mes y me va haciendo preguntas acerca del guion y de la película. Me siento en un pitch constante y encuentro que algunas de las preguntas que él me plantea solo tienen una respuesta sincera: No lo sé. No sé cómo resolver muchas cosas del guion aún. Lo que tengo es lo que hay. Con la escaleta en el estado en que se encontraba, consigo convencerlo de que sea mi productor. La compañía para la que trabajamos es una filial de una productora en Madrid y él comienza las conversaciones con los dueños en España para conseguir recursos y apoyo para el proyecto. Ponemos como plazo el mes de noviembre para tener una versión del guion que podamos presentarla a los dueños.

Mi nuevo productor me consigue un salario para poder dedicarme a escribir a tiempo completo y comienzo la tarea. Mi novia me termina y así me encuentro a finales de agosto empezando una reescritura del guion. Esta experiencia me ha permitido darme cuenta de que las vivencias de la vida diaria pueden afectar al proceso de escritura.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En el caso de *Miradas*, esto desemboca en que por un rato adopte un tono fatalista mientras me siento mal en lo personal, por la ruptura. Conforme voy superando esta situación voy pudiendo utilizarla de forma proactiva para el proceso. Constantemente tengo miedo de que se convierta en un guion autobiográfico y en que pierda el distanciamiento que se necesita con los personajes. Un comentario de mi productor me da una pista. Él dice: “Duele más cuando es la primera vez que te terminan, después uno ya se ha hecho al dolor, ¿no? Ya es como cualquier cosa”

No estoy de acuerdo en que algún momento llegue a ser como cualquier cosa, pero a partir de ese comentario, empecé a pensar en lo interesante que puede resultar como uno maneja una misma situación a distintas edades. Con respecto al amor esto hace que las mismas situaciones sean percibidas de forma distinta dependiendo a la edad y la madurez de los personajes. Al principio, esta línea de pensamiento, me lleva a puntualizar algunas acciones y secuencias del guion, orientadas a caracterizar de mejor manera a estos dos jóvenes. Fue la primera vez en que decidí definir sus edades y situé la historia del primer encuentro en 1991, en el partido de la final de Copa Libertadores.

Sebastián y sus amigos van a ver a su Barcelona y Marta viaja con su amiga en una escapada. Así se encuentran estos personajes y viven un amor bastante juvenil. Planteo que la diferencia de edades que existen entre los dos, a pesar de ser pequeña, debe ser determinante en este momento.

Sebastián es profesor universitario de sus compañeros mientras estudia una maestría. Marta en cambio tiene 18 cumplidos y no sabe qué hacer de su vida ahora que ha abandonado el colegio. Al final esto hará que Sebastián no bese a Marta. Para él, hay algo más profundo que un beso en una relación. A ojos de Marta, ese beso significa todo. Ese beso que queda pendiente, es aquello que mueve el siguiente reencuentro aunque para cada uno significa una cosa distinta y contraria.

Mi productor estaba constantemente preguntándome acerca de los nuevos avances de la historia y acerca de las preguntas en las que trabajaba. Tener la mirada de un productor en esta etapa del proceso es una experiencia enriquecedora en muchos aspectos, aunque también presenta sus desafíos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Una de las preocupaciones de mi productor era que el rango de edad de los personajes correspondía a un grupo de actores en el país que se encontraban en formación o cuya experiencia actuarial podría resultar no tan grande. En Ecuador, por su corta tradición cinematográfica, los actores empiezan a formalizarse en la universidad a diferencia de otros países donde existen conservatorios e institutos que acogen niños desde temprana edad para la enseñanza de la técnica actuarial.

Mis miedos y resistencias en este aspecto se orientaban a las dificultades que podría afrontar escribiendo personajes de una edad superior a la mía y también de que dejará influir de forma negativa a la mirada del productor en el guion. Decidí probar y escribir pensando en que los personajes pudieran tener una edad superior. La primera que me vino a la mente es la historia del 2008. En ese año la Liga de Quito fue campeón y pensé que si Sebastián seguía siendo barcelonista en el futuro, ese día sería uno especialmente difícil para él. Así comencé a escribir la historia con unos personajes cercanos a los 40 años.

Sin fijar una fecha concreta en el tiempo ni pensando aún que la película en efecto tendría saltos de época, escribí una tercera variante de la historia con personajes más cercanos a los 30. En cada historia el conflicto era el mismo, ambos se encuentran y se enamoran pero algo impide que estén juntos. Su lucha por estarlo los lleva a puntos en los que tienen que tomar decisiones cruciales. Fue en ese proceso de ida y vuelta en el que empecé a explorar la posibilidad de contar la historia en partes. Tenía 3 historias con los mismos personajes a distintas edades. No sabía cómo unir estas historias y desde ese momento había marcado que deseaba que todas las historias estuvieran cohesionadas y conformaran una sola película y no la sensación de tres cortometrajes que era lo que tenía para ese momento.

Cómo no sabía cómo unir las, decidí dedicarme a la investigación de aquello que ahora había descubierto. Si la historia iba a narrar tres momentos del pasado quería conocer información acerca de estas épocas. En una película de viaje, las carreteras y las locaciones que atraviesan los protagonistas suelen ser en sí mismas un personaje. Pensé que en el caso de tres historias de amor en distintas épocas, el tiempo también debía serlo de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

manera sutil, como parte del paisaje, aunque a momentos influye en la historia. Los cambios políticos y económicos que sufre el Ecuador desde los inicios de la década del 90 hasta finales de la primera década del nuevo milenio así como los sucesos deportivos, podían ser elementos constantes en los paisajes que fueran hablando de un cambio, esto se ve en las Figuras 9 y 10:



Figura 9: El fútbol como un elemento que caracteriza la época en *Miradas*

Fuente: <https://www.google.com.ec/search?hl=es&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1280&bih=663&q=Barcelona+final+libertadores&oq=Barcelona+final+libertadores&gs>.



Figura 10: Los eventos históricos reales afectan el humor de los personajes

Fuente: <http://www.elcomercio.com/deportes/copalibertadores-ligaquito-futbol-fluminense.html>

Esta investigación, principalmente en diarios de periódicos o material televisivo de la época, me permitió observar la estética de la imagen que se



UNIVERSIDAD DE CUENCA

manejaba en los medios de comunicación en cada época. Se evidenciaban también cambios en este aspecto y he pensado como director que al momento de diseñar la fotografía de este proyecto se podrá utilizar esta información como base para marcar distintas texturas en la imagen, una para cada época y con el sonido aplicaría lo mismo.

3.1.4. Finales de noviembre 2014. *Teaser*, *Ibermedia* y *CNCINE*.

A finales del mes de noviembre finalmente mi productor obtuvo una propuesta por parte de España. La compañía estaría dispuesta a aportar con el financiamiento de la película facilitando sus equipos y sus recursos tecnológicos. Procedo a colaborar en la realización de un presupuesto aproximado de la película con mi productor para poder cuantificar este aporte y saber cuál es el monto que se debe conseguir. (Posteriormente la compañía quebrará y la opción de España se pierde).

En la Tabla 3, se presenta un resumen de este primer presupuesto tentativo para la fase de desarrollo de *Miradas*.

Tabla 3: Presupuesto etapa de desarrollo *Miradas*

CONCEPTO	DETALLE	VALOR APROXIMADO
Desarrollo de guion	Incluye la participación en laboratorios y talleres de guion, los honorarios del guionista y gastos de impresión/envío.	10.000,00
Teaser y material para la carpeta	Incluye los gastos de rodaje de un día para el teaser, su post producción posterior y material gráfico relacionado del mismo.	5.500,00
Viajes y viáticos	Gastos de investigación, pre- <i>scouting</i> y movilización para gestiones.	1.000,00
Gastos de oficina	Se han previsto 7 meses.	2.000,00
	TOTAL	18.500,00

Nota: Valores referenciales



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Este presupuesto, me hizo constatar las dificultades económicas que se deben solventar para realizar una película. El aporte en equipos que se podría obtener, sumado a los equipos propios con los que puedo sumar al proyecto siguen siendo insuficientes para solventar los otros rubros de la etapa de desarrollo y es evidente que sin conseguir financiamiento las siguientes etapas serían insostenibles. El presupuesto contempla un importante rubro para el concepto de desarrollo de guion, porque en conjunto con el productor creemos que el guion será nuestra principal arma para sostener el proyecto y conseguir atraer la participación de inversores y co-productores. Se ha decidido la aplicación del proyecto a fondos como los de Ibermedia y CNCINE.

Las intenciones para aplicar a Ibermedia por parte de mi productor me hicieron considerar las formas en las que podría esto funcionar con el proyecto. Si bien es cierto, una co-producción implica ciertos riesgos y dificultades, el proyecto *Miradas* presenta una oportunidad potencial por su característica de película de carretera y estar ambientado en distintas regiones. El personaje de Dennisse es extranjero y es importante para la dramaturgia, su naturaleza de un agente con una mirada externa sobre Marta y su mundo. Estas consideraciones fueron el desencadenante para pensar en *Miradas* como un viaje constante que tuviera como objetivo un lugar externo al país por parte de los personajes.

Mi productor comenzó un proceso para la realización de un teaser y me fue requerido que definiera en términos concretos aquellos aspectos del proyecto que fueran a mantenerse en el futuro y sobre los que se sostiene *Miradas*. La secuencia inicial que desencadenó el proyecto volvió a mi mente y elaboré un guion para un posible *teaser* alrededor de eso. La elaboración del *teaser* quedó en *stand by*, debido a que se deseaba esperar a que el guion cuente con una versión más desarrollada. No sabía que en abril de 2015 la compañía quebraría y mi productor se separaría del proyecto volviendo a quedarme solo. Durante los siguientes 4 meses volví a dedicarme a escribir exclusivamente delegando en el productor los temas comerciales y administrativos del proyecto.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.1.5. Diciembre 2014 – Marzo 2015. ¿Una película de viaje?

Estos fueron los meses donde más libre estuve de actividades de producción. El tener un primer borrador de guion que fuera de principio a fin me permitió tener una idea más amplia de la película. También generó que la dualidad director guionista se pusiera de manifiesto. Hasta antes, mis decisiones estaban centradas en el rol de guionista y mi anhelo por escribir la historia. Ahora, con una versión que leer, el director que habitaba en mi interior se despertaba y empezaba a soñar como filmaría ciertas cosas. También empezaba a quejarse porque aquellas escenas que como guionista me parecían bien escritas, no terminaban de encajar dentro de la película. Sentía que tenía dos historias corriendo paralelas pero sin elementos que las unieran.

¿Cómo enlazar las dos historias?

Durante mucho tiempo la lectura que tenía de la película era que estaba formada por tres historias. La historia de amor entre Sebastián y Marta, la historia del incidente con el perro y la historia de Dennisse entrevistando a Marta en el presente. Conforme se fueron delineando las historias, dejé de considerar al incidente del perro como una historia por sí misma y me di cuenta que afectaba tanto a la historia de amor como al desarrollo de la entrevista de Paula y su indagación. Al fragmentar esta historia a lo largo del guion encontré una forma de pasar desde el futuro hasta el pasado con los saltos que son necesarios para contar la historia. Una falencia que encontré en esta opción es que se creaba una sensación de que esos fragmentos eran meras cortinas para pasar de una historia a la otra. Encontrar una forma de concretar la relevancia de este fragmento para ambas historias fue uno de los mayores problemas a resolver. La solución que estoy empleando actualmente consiste en dotar a la fotografía la categoría de McGuffin.

El McGuffin es un objeto o una información que constituye el objeto de deseo dentro de una trama en un guion, pero cuyas características nunca son



UNIVERSIDAD DE CUENCA

precisadas y carecen de valor para el argumento. En *Miradas*, el espectador nunca llega a conocer la imagen que plasma la fotografía de Marta, pero el esfuerzo de ambas mujeres por conocer la imagen es lo que propicia que se cuente la historia de amor y de esta forma se enlazan ambas historias.

¿Película de viaje o *road movie*?

Esta era una pregunta que la mantuve abierta al abordar la fase de re-escritura, porque no estaba seguro si la historia predominante era la historia de amor, o la travesía que realiza la protagonista mientras huye de su casa en búsqueda de su destino. Finalmente he optado por contar una historia de amor que emplea la carretera como su escenario, es decir, para mí *Miradas* es una película de viaje. En esta historia la carretera es la principal locación, reforzando la idea de que ambos personajes siempre están de tránsito, huyendo de un lugar y anhelado ir a otro, utilizándola como una representación visual del viaje interno que hacen los personajes. Existe una ruptura de tiempo en la narración que hace que su género no sea marcado y presente hibridaciones. No busca ser una película de género tampoco, aunque la historia principal sigue el esquema del drama romántico donde chico y chica se conocen y se gustan y distintos factores internos y externos los separan constantemente.

Uno de mis referentes, *Qué tan lejos* de Tania Hermida, entra en la categoría de película de viaje, porque no presenta algunos elementos característicos del *road movie* como personajes que huyen de algún tipo de perseguidor y en cambio utiliza la carretera como locación para externalizar los conflictos internos del personaje. También resalto de la obra de Hermida la forma en que ambienta situaciones cotidianas durante el viaje y dotarlas de una importancia dramática.

El elemento del fútbol, también es un componente que lo he destacado y busco aplicarlo en *Miradas*, dotándole de un simbolismo como campana que marca cada reencuentro de Sebastián y Marta.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.1.6. Abril 2015 – Septiembre 2015. Re-escritura.

“Escribir es reescribir” (Field, 2008:156).

Admito que no hubiera reescrito el guion, no hasta después de titularme y esperar los resultados del CNCINE al menos, de no ser porque la empresa donde trabajaba quebró y con ello perdí a mi productor. Intente asumir como productor y conseguir uno de papeles hasta mientras pero me di cuenta que el proyecto no cumplía con muchos requisitos para el CNCINE. Lamentablemente, todas esas situaciones me llevaron a extender la fase de desarrollo y aguardar la convocatoria 2016 para participar. He procedido a la reescritura del guion, que es la versión que se adjunta más adelante y con la que participaré en la convocatoria. Para el análisis de la versión previa a la final, donde decidí los cambios a realizar y la premisa bajo la que quería cohesionar todo, empleé el esquema de los profesores Field y Vogler. Esta última reescritura aún significó variantes a la hora de escribir y dificultades para desarrollar ciertas escenas. Es parte del proceso de escritura, que como lo dice Field: “Cuando uno está escribiendo, no ve hacia dónde va. (...) Confíe en el proceso, el proceso es más grande que usted”. (Field, 2008:106).

La más importante de las variaciones que he realizado a mi criterio, están ligadas con haber encontrado referentes más concretos para la creación. En mi investigación encontré muchos directores que aseguraban que tal o cual secuencia, que tal o cual idea para una película se les ocurrió sin mayor influencia externa aunque, también encontré muchísimos directores que se basaban en referentes claros que tenían un símil con su película. Por ejemplo Woody Allen, al realizar *Interiores* (1978) se basó en algunas películas de Ingmar Bergman. Para *Miradas* he encontrado una película que me ha dado una referencia del ritmo que quiero y la mirada cercana que pretendo darle a la relación de ambos. Para mí, *Miradas* es una historia bastante íntima y desnuda de una relación entre dos sujetos. Una relación real, con el tiempo y los sueños de cada uno separándolos una y otra vez y su amor juntándolos. El director irlandés John Carney es uno de los más destacados de la nueva ola de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cineastas independientes a nivel global. Su película *Once* (2006) es el referente más fuerte que he encontrado luego de dedicar un tiempo antes de reescribir, a visualizar películas que pudieran ser similares a la que yo quería contar o que pudieran tener elementos estéticos que me aportaran.

El referente no es un elemento que nos permite copiar, pero si es al igual que el paradigma, otra herramienta visual para poder ver hacia donde se encamina la historia, puesto que cuando se escribe, solo se ven unas ocho o diez líneas para adelante y para atrás. Reescribir esto ha sido la parte más difícil y a la vez la más rápida. Difícil porque de cada veinte hojas he dejado una, pero rápida porque he tenido muchas ideas para reescribir nuevas variantes dado que llevo mucho tiempo e investigación conociendo los personajes, mi historia, el ritmo, etc. Conforme se va escribiendo, siento que se va afinando el inicio porque uno conoce a dónde van los personajes, sin embargo el bloque final del guion es el que más me sigue costando y donde siento que se debería hacer énfasis al continuar su desarrollo.

El siguiente paso será abordar nuevas conversaciones con tutores de guion para recibir retroalimentación y tratar de participar con este guion en laboratorios. A la par, se intervendrá en los Fondos del CNCINE y de Ibermedia y en un fondo regional en Suiza al que se podría tener acceso por motivos de afinidad familiar. De darse este último, se aprovecharía las oportunidades que ofrece el guion para ambientar el bloque de 1998 en el país europeo debido a que los fondos solo permiten emplear lo recibido en el país que los otorga. *Miradas* ha sido pensado para permitir este tipo de oportunidades. Me doy cuenta que mi visión de guionista se ve afectado también de mis roles de productor. Para bien y para mal. El saber de la posibilidad de filmar en Suiza me permitió concebir a mis personajes en Suiza. Espero estar del lado correcta de esa sutil línea que separa el construir del forzar una historia hacia determinado lugar.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.2 Dramaturgia *Miradas*

3.2.1. Secuencia original. La semilla del proyecto *Miradas*.

La secuencia mostrada en la Figura 11 data de 2013. Es la secuencia original con la que se empezó a desarrollar el guion del proyecto *Miradas* a finales de ese año.

1 I NT. CARRETERA. AUTO. TARDE LLUVIOSA.

Una chica habla en OFF desde el inicio. La lluvia golpea con fuerza sobre la calzada y el automóvil. La calefacción está al tope.

Unos ojos cafés reflejados en un retrovisor nos observan atentos.

Unos ojos azules los observan.

SEBASTIÁN observa el retrovisor.

A través del parabrisas, lo vemos con dificultad debido a la fuerte lluvia que cae, como maneja distraído a la carretera.

MARTA, sentada en el asiento de atrás, lo observa con atención. Se forma una especie de conversación entre sus miradas. Pasamos de los ojos cafés a los azules.

La chica que viaja en el asiento de adelante, gira bruscamente el retrovisor. Se maquilla, mientras sigue hablando.

SEBASTIÁN gira de nuevo bruscamente el retrovisor. Tiene que girar con cuidado para esquivar un estrechamiento de la vía. Cuando lo pasa vuelve su mirada al retrovisor.

Los ojos cafés lo miran alegres. MARTA sonríe. Su sonrisa se convierte en una mueca.

Los ojos azules se percatan del peligro y giran hacia la calzada.

SEBASTIÁN pega un volantazo insuficiente.

Vemos como el automóvil derrapa y va directo hacia el barranco. Apesar de que SEBASTIÁN da un par de volantazos más el automóvil cae al vacío.

Lo escuchamos ir a parar al fondo.

La cámara también cae hacia el vacío mirando hacia el filo de la carretera, cada vez más lejano en lo alto.

Tocamos el fondo y atravesamos el parabrisas destrozado del automóvil para mirar el interior del carro.

SEBASTIÁN y MARTA han caído juntos.

Sus ojos cafés siguen abiertos. Tienen una mirada vacía. Apuntan hacia los ojos azules.

Los ojos azules siguen abiertos. Tienen una mirada vacía.

Figura 11: Secuencia original del guion del proyecto *Miradas* a finales de 2013.
Escrito por: Andrés Cifuentes



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.2.2. Análisis dramático del guion de *Miradas*.

El género de *Miradas* corresponde al de un drama romántico y se aprovecha de la figura del viaje para contar la historia central de la película.

Miradas está conformada estructuralmente por una trama principal que ocurre en distintos momentos del pasado y una trama secundaria que está ambientada en el presente. La trama secundaria corresponde a la historia de Paula, una reportera que entrevista a Marta e indaga en la historia de una fotografía de unos ojos azules y sin vida. Esta trama es fragmentada a lo largo del guion y sirve de enlace con la trama principal que sucede en el pasado y corresponde a los recuerdos de Marta que se producen al ver la fotografía y ser interrogada por Paula.

La trama principal aborda un tiempo de 20 años y está fragmentada en tres partes cada una de ellas en un tiempo distinto. 1991, 1998 y 2008 son los años en que se ambienta *Miradas* en el pasado. En estas tres partes seguimos la historia de Marta y Sebastián, quienes se conocen en su juventud en un paseo a la playa y durante 20 años viven un amor que son incapaces de admitir y solo se lo dicen con miradas. Cada fragmento representa un momento en que los personajes accionan para intentar estar juntos y las fuerzas siempre los separan. Cada encuentro marca a ambos de forma determinante en su futuro.

La estructura básica de la historia de amor es:

- La presentación del flechazo (o del romance en caso de estar ya juntos los dos personajes)
- La determinación de su amor (o la traición en el caso de estar ya juntos ambos personajes)
- La lucha por estar juntos (que puede incluir momentos en los que se alejan)
- La resolución (se quedan o no juntos)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Siguiendo la estructura de la historia de amor, *Miradas* se definiría como tal en los siguientes momentos importantes:

- La presentación del flechazo: Marta y Sebastián intercambian sus Miradas. Es una presentación prolongada hasta que el chico salta al vacío y ella corre tras él, demostrando que le importa.
- La determinación de su amor: Este momento queda aplazado en la primera parte y es con lo que arranca la segunda parte en sus primeros tres minutos.
- La lucha por estar juntos: Marta y Sebastián confiesan su amor e intentan estar juntos aunque deben separarse de nuevo en la parte 2, su reencuentro en la parte 3 es el producto de sus acciones para tener una última oportunidad de consumar su amor.
- La resolución: La trama principal concluye con Marta y Sebastián que finalmente consuman su amor. Sin embargo, la trama secundaria está ambientada en un presente en el que Marta y Sebastián han vuelto a separarse. Yo sostengo que, estructuralmente la historia tiene un final feliz aunque la sensación en el espectador puede ser la contraria.

Los tres actos de la trama principal corresponden a las tres partes en las que está dividida la misma. La trama secundaria entraría en la estructura de tres actos de la siguiente manera:

- El Acto I nos muestra a Paula que busca obtener información sobre la fotografía.
- En el punto de giro ella descubre una historia más compleja escondida detrás de la fotografía.
- El Acto II presenta a Paula que va descubriendo la historia e indagando en esta nueva historia.
- En el momento climático Paula descubre la historia completa con Sebastián, pero nunca le es revelada la historia de la fotografía que vendría a ser un desenlace negativo para ella.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La estructura que propone Vogler en su libro *El viaje del guionista* (Vogler: 2009) por etapas de viaje, me pareció propicia para la construcción de una película de viaje, pensando que podía hacer que ciertos lugares naturales marcaran el cruce de las etapas de forma inconsciente para el espectador.

El esquema de la historia central corresponde al siguiente:

- El mundo ordinario: Marta está aburrida y es su cumpleaños. El viaje no es de su agrado.
- La llamada de la aventura: Las miradas de Marta y Sebastián se cruzan y hay un flechazo.
- El rechazo de la llamada: Sebastián necesita alguien que lo acompañe a buscar mecánica. Marta dubita y Paula se le adelanta.
- El encuentro con el mentor: Vogler destaca en su libro la función del mentor al entregar cierto conocimiento o una herramienta decisiva para el personaje, en el caso de Miradas Paula se convierte en la mentora de Marta al entregarle la cámara.
- La travesía del primer umbral: Existe un primer intento de atravesar el umbral que falla previo al cruce exitoso en el caso de Marta. En la primera parte ella y Sebastián están por besarse pero el beso se interrumpe y ellos se separan con rumbos distintos. En el inicio de la segunda parte se reencuentran y Marta acepta la propuesta de irse con Sebastián a la Patagonia. Sus rumbos finalmente se unen.
- La aproximación a la caverna más profunda: Marta y Sebastián se quedan atrapados en la cueva.
- La odisea: Marta y Sebastián vuelven a separarse, ahora, con ambos sabiendo lo que siente el otro por él.
- La recompensa: Marta y Sebastián se buscan y se encuentran a tiempo para emprender un último viaje.
- El camino de regreso: El último viaje constituye el camino de regreso de ambos en el que se cierra el ciclo que se ha abierto en su primer encuentro.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- La resurrección y el retorno con el elixir: Las dos etapas son omitidas en la historia inicial dejando un final abierto. Sin embargo, mediante la trama secundaria podemos conocer el desenlace de la historia y vemos que el elixir (la fotografía), es reencontrada.

3.3 Carpeta de desarrollo.

Se ha decidido utilizar los requisitos y formatos que el CNCINE plantea para sus fondos orientados a la etapa de desarrollo como referente para la elaboración de la carpeta de desarrollo del proyecto. Considero que los requisitos exigidos en este concurso, se encuentran en su mayoría, dentro de lo que se espera en una carpeta en esta etapa.

Algunos elementos señalados son:

- Sinopsis
- Guion dialogado
- Biofilmografía del director y links de trabajos previos.
- Motivación del director
- Cronograma
- Plan Financiero
- Certificado del IEPI

A continuación se presentan los documentos del proyecto Miradas para cada uno de estos requisitos.

3.3.1. Sinopsis.

Una mirada sin vida de unos ojos azules en una fotografía.

Paula es una reportera norteamericana que viaja hasta lo recóndito de la Isla Puná, en Ecuador, para buscar a Marta Guevara, una afamada fotógrafa



UNIVERSIDAD DE CUENCA

retirada que es la autora de dicha fotografía. La mente agotada de la mujer confunde por accidente ¿o no? la historia de dicha fotografía con la de otros ojos azules. Los de un muchacho llamado Sebastián, que aparece y desaparece en su vida, marcándosela en cada encuentro.

Es 1990 y Marta tiene 18 años recién cumplidos. No sabe qué hacer con su vida. Emprende un viaje obligada por su amiga hacia la costa. Haciendo dedo en la carretera se encuentran con tres jóvenes que viajan a ver un partido de fútbol a Guayaquil. Uno de ellos es músico, el otro un aspirante a político socialista y el tercero un físico puro que busca capturar la extinción de una estrella, su nombre es Sebastián.

Las miradas de Marta y Sebastián se encuentran por el retrovisor del carro. Algo surge, algo que esa noche se volverá más intenso y la llevará a estar cayendo al vacío desde un acantilado en búsqueda de este muchacho, algo que marcará su vida. Marta tiene 18 años y un día, quiere ser fotógrafa y mirarlo todo. Así es Marta cuando ella y Sebastián se separan.

La vida los volverá a reencontrar una vez y ellos tendrán que luchar por una tercera. Cada encuentro no hace sino confirmar lo que ambos ya saben. La vida se empeña en separarlos y sus caminos, aunque a veces convergen, van por distintos rumbos. Sus miradas se siguen encontrando y confesándose en silencio el amor que se tienen. Luchan por estar juntos en cada oportunidad que se les presenta, pero algo en su destino parece estar marcado más allá de lo que puedan hacer. Algo que está relacionado con la fotografía que Paula investiga.

Miradas es una historia de amor que viaja en el tiempo. Es la historia de una mujer que debe elegir entre su carrera y su príncipe azul. Es 2015 y Marta ha probado ambas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.3.2. Biofilmografía y Links

- Biografía

CARLOS ANDRÉS CIFUENTES DE LA TORRE

Quito – Ecuador / 05 de septiembre de 1991

C.I: 1XXXXXXXX-2

Realizó sus estudios secundarios en el Colegio Sebastián de Benalcázar en la especialidad de físico matemático. Los números y los problemas de la física aún rondan por sus guiones.

Su educación superior contempló la obtención de un título de Tecnólogo en Realización y Actuación para Cine conferido por el Instituto INCINE de la ciudad de Quito. Actualmente opta por su título de Licenciado en la Universidad de Cuenca. Trabaja como guionista y productor en La nave producciones Link Press. Es el director de dos series web en Youtube.

- Filmografía

- Como guionista y director:

“Desde mi Ventana” – Drama (2009)

Seleccionado en el Concurso Intercolegial de Cine Divergente 2009.

Duración: 10´

“Santa Dictadura” – Comedia Romántica (2010)

Duración: 9´

“Primero el Aucas sale campeón” Drama (2012)

Parte de la muestra de Cortometrajes sobre la Ausencia (2013)

Duración: 14´



UNIVERSIDAD DE CUENCA

“Seguros Anónimos S.A” Serie Web Youtube

Capítulo piloto: <https://www.youtube.com/watch?v=m60IIQ4obIQ>

Duración: 21´

- Como director:

“13 semanas” Serie Web Youtube

Capítulo piloto: <https://www.youtube.com/watch?v=o-EEUFf-IPg>

Duración: 17´



Figura 12: Foto personal para la Biofilmografía

3.3.3. Motivación del director.

A continuación se transcribe el texto de la motivación del director realizado antes de comenzar la última reescritura. El original se puede apreciar en la Figura 13, ubicada en la siguiente página.

“¿Una mirada te puede marcar por toda una vida? Bueno, a mi un libro me metió en esto de hacer cine, ya se verá hasta cuando, pero me interesa capturar esa magia, esa energía que sucede cuando hallas una pasión, cuando



UNIVERSIDAD DE CUENCA

algo o alguien captura tu ser. Amor y vocación. No logro separarlos y al contrario, los 2 me impulsan por igual a contar esta historia. En lo más hondo, ambos personajes están atrapados por su miedo a afrontar el amor y por esa fe ciega que los lanza una y otra vez, a buscar su sueño. Él, descubrir las verdades del universo; ella, encontrar verdad en cada pequeño sujeto que fotografía. Si como afrontan lo uno pudieran afrontar lo otro... El imposible equilibrio: amor-realización personal. Estar solo, estar acompañado, estar acompañado aunque solo, estar solo aunque acompañado. En mi corto viaje he experimentado esas etapas y deseo poder volcar esas sensaciones en una historia. Estructuralmente me motiva la idea de contar una historia con saltos en el tiempo y con varios narradores o narrada desde distintas miradas. Finalmente, todas esas Martas que conocí en mi viaje y las miles de veces que he buscado una estrella en particular en el cielo, también son gasolina para continuar y contar esta historia.” (Cifuentes: 2015)

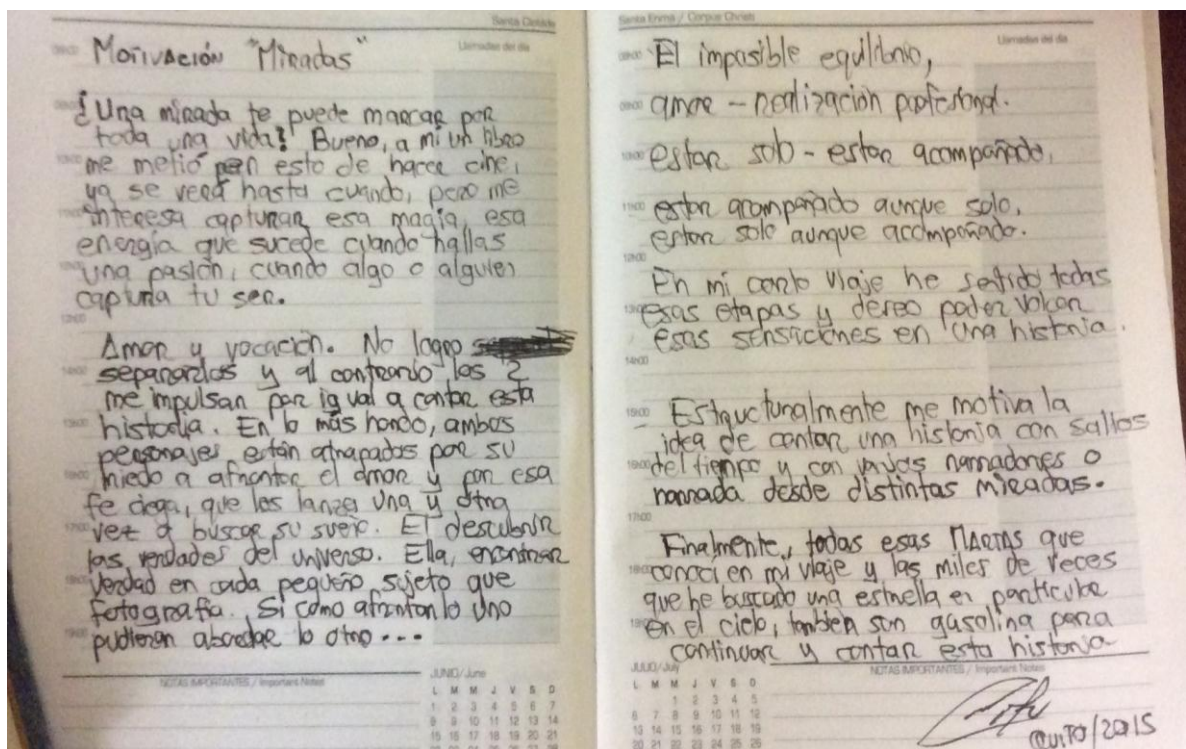


Figura 13: Motivación Miradas
Fuente: Archivo personal del director.

3.3.4. Cronograma.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En la Figura 14, se muestra el cronograma ajustado al formato del CNCINE.

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES DE GUIÓN FICCIÓN																																	
NOMBRE DEL PROYECTO: Miradas														cncine																			
GUIONISTA: Andrés Cifuentes																																	
PERIODO DE EJECUCIÓN DEL PROYECTO	2015												2016																				
ACTIVIDADES	JUL			AGO			SEP			OCT			NOV			DIC		ENE		FEB		MAR		ABR		MAY		JUN		JUL			
GUION	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
APLICACIÓN A ESPACIOS DE FORMACIÓN																																	
PARTICIPACIÓN EN ESPACIOS DE FORMACIÓN																																	
VIAJES																																	
LECTURAS DE GUION																																	
REVISIÓN Y CAMBIOS																																	
GUION FINAL																																	

Figura 14: Cronogramas Miradas
Fuente: Adoptado del formato del CNCINE 2015

3.3.5. Plan Financiero.

En la Figura 15, se presenta el plan de uso del aporte del CNCINE para la etapa de escritura de guion para el proceso de desarrollo del guion de *Miradas*.

PLAN DE USO DEL APOORTE DEL CNCINE GUIÓN FICCIÓN			
<i>Estos ítems son de referencia el postulante podrá aumentar o quitar según las necesidades del proyecto.</i>			
NOMBRE DEL PROYECTO: <i>Miradas</i>		cncine Ecuador	
NOMBRE DEL PARTICIPANTE: Carlos Andrés Cifuentes De La Torre			
GUIONISTA: Carlos Andrés Cifuentes De La Torre			
Favor especifique los siguientes datos sobre su proyecto			
COSTO TOTAL DEL PROCESO DE ESCRITURA DE GUIÓN EJECUTADO EN DOLARES		10.000	
MONTO SOLICITADO AL CNCINE		8.000	
PORCENTAJE DEL MONTO SOLICITADO AL CNCINE EN RELACIÓN AL COSTO DEL PROCESO DE ESCRITURA DE GUIÓN EJECUTADO		80	
<i>*El nombre de los rubros y sus signarios dependerá de las necesidades del proyecto y se deberá completar por el postulante.</i>			
No.	* DISTRIBUCIÓN DEL APOORTE DEL CNCINE POR RUBRO	MONTO A FINANCIAR CON EL CNCINE (valor en dólares)	% DESTINADO APOORTE DEL CNCINE
1.	Viajes	1000	12,50%
2.	Honorarios Guionista	2500	31,25%
3.	Participación en laboratorios	4000	50,00%
4.	Envíos, impresiones	500	6,25%
	TOTAL *	8000	100%

Figura 15: Plan de uso del aporte Miradas
Fuente: Adoptado del formato del CNCINE 2015



UNIVERSIDAD DE CUENCA


3.3.6. Certificado del IEPI.

En la Figura 16, se presenta el certificado emitido por el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual, a nombre de Andrés Cifuentes por la obra literaria Miradas:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual



Dirección Nacional de Derecho de Autor
y Derechos Conexos

Certificado No. QUI-042068
Trámite N° 001821

La Dirección Nacional de Derecho de Autor y Derechos Conexos, en atención a la solicitud presentada el 27 de agosto del año 2013, **EXPIDE** el certificado de registro:

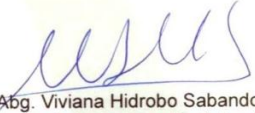
AUTOR(es): CIFUENTES DE LA TORRE, CARLOS ANDRÉS

TITULAR(es): CIFUENTES DE LA TORRE, CARLOS ANDRÉS

CLASE DE OBRA: LITERARIA (Inédita)

TÍTULO DE LA(s) OBRA(s): MIRADAS (Guión para Largometraje).

Quito, a 28 de agosto del año 2013


Abg. Viviana Hidrobo Sabando
Experta Principal en Registro (S)

Delegada del Director Nacional de Derecho de Autor y Derechos Conexos,
mediante Resolución N° 002-2012-DNDyDC-IEPI

El presente certificado no prejuzga sobre la originalidad de lo presentado para el registro, o su carácter literario, artístico o científico, ni acerca de la autoría o titularidad de los derechos por parte de quien solicita la inscripción. Solamente da fe del hecho de su declaración y de la identidad del solicitante.

VHS.

Figura 16: Certificado de autoría de la obra Miradas

Fuente: Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual

3.4 Pre-producción: La visión del director.

Como se apunta en el diario del director, la pérdida de un productor y el no contar con los fondos necesarios para avanzar de etapa, el proyecto permanece en desarrollo. El guion es el punto más trabajado, como suele



UNIVERSIDAD DE CUENCA

serlo, en las producciones independientes, y con este elemento se buscará conseguir financiamiento para participar en mercados y festivales internacionales. El director ha planificado filmar el *teaser* en febrero, con un grupo de cineastas, que de conseguirse los fondos, serían las cabezas del equipo de realización de *Miradas*. Se lo planea utilizar tanto como material promocional del proyecto así como un cortometraje que pueda participar en festivales y circular por la red de manera autónoma. Se sigue buscando un productor para el proyecto. El director planea encargar las tareas de producción una vez conseguido el productor y poder abordar la revisión final de guion, con la mirada de director leyendo un guion entregado por el guionista.

Este cambio modifica el progreso de desarrollo del guion, puesto que en la etapa de preproducción, el rol del director-guionista debe quedarse como el del director simplemente. Su mirada sobre el guion ya no pretende cambios de la estructura, sino de la forma en que se narra, mezclando los elementos dramáticos y las herramientas actorales, visuales y sonoras con las que se contará a la hora de filmarlo. Para el proyecto *Miradas*, la visión que el director ha encontrado en la versión de guión entregada es la siguiente:

“Una película que va acerca de los contrastes. De cómo todo en el universo parece estar formado por objetos que en primera instancia, no deberían tener nada en común ni juntarse. Pero es al chocar, que se producen los hoyos negros, o las estrellas. Sebastián y Marta chocan, una y otra vez en distintos momentos del tiempo, congelándolo durante sus encuentros. Mientras están juntos, cada acción, cada diálogo de dos seres con unas cabezas inagotables de curiosidades, va definiendo el lugar hacia donde la onda expansiva al separarse, los empujará. De golpe brincamos en el tiempo y los volvemos a encontrar, para darnos cuenta que no han ido a donde creíamos, pero han ido a donde han apuntado siempre. Cortar de planos abiertos y panorámicos, a planos íntimos de los dos. Y de vuelta a los abiertos con ellos insignificantes en el paisaje. Esa relatividad, ese contraste, ese conflicto del que está hecho el universo y el amor, busco reproducirlo. Después de todo, *Miradas* es la historia de un amor negado. Y no hay nada más conflictivo que negar el amor. (Cifuentes: 2015).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CONCLUSIONES

- El francés Bertrand Blier, director de *Los rompepelotas*, dejaba un consejo para los directores: “Lo primero que enseñaría a futuros directores es a dar siempre la apariencia de saber. Cuando llegamos al plató, no sabemos necesariamente cómo vamos a rodar un plano, pero, sobre todo, no dejamos que se note.” (Tirard, 2008:27). Se espera que a lo largo del texto, se haya podido ser lo suficientemente claro acerca de lo complicado que es saber qué es lo que se necesitará por parte del director durante un rodaje. Es por eso que su preparación es continua, constante y que debe ir creando un método dentro el cuál pueda improvisar y explotar sus cualidades personales.

- ¿Cómo estar preparado? A lo largo de este texto se han mencionado algunas características: el grado de control que el realizador toma sobre su proyecto en aras de prever lo más posible cada etapa; el análisis del proyecto en su globalidad y el desarrollo de un plan financiero y logístico acorde al mismo; la conformación del equipo y la calidad individual de sus integrantes, la aplicación de la teoría en la construcción de su visión y su versión de guion. Su intuición, su pasión. Estar abierto a nuevas oportunidades, saber regresar a su visión original en el momento debido.

- Los esquemas planteados por los principales autores sirvieron de base para la ejecución práctica de la etapa de desarrollo del proyecto *Miradas* en el rol de director/guionista. Si de por si es largo el proceso de escritura de guion, siento que sería interminable y errático si uno no tiene una guía para continuar.

- Cada quién sabe si aprende más en la práctica o en la teoría, pero lo que es contundente, es que una nueva verdad se esconde siempre en el otro lado. Una nueva teoría se crea en la ejecución práctica. Una mala práctica se corrige en la teoría. A la hora de dirigir estás solo y debes aparentar que sabes lo que haces. El consejo final para todo director es que no existe un solo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

método para dirigir por lo que es imperativo que cada director construya el suyo.

- En la realidad ecuatoriana, las complicaciones logísticas y financieras suelen llevar a los directores a cumplir funciones de productor. Situaciones similares sumadas a un anhelo de control creativo han provocado que los directores sean guionistas de sus propios proyectos. Esta mixtura de roles trae complicaciones y oportunidades como se ha explorado a lo largo de la tesis. Es importante apuntar que la tendencia muestra que los directores van consiguiendo alejarse del rol de producción pero son decisiones personales, el medio de producción o un temor artístico las razones que los mantienen vinculados a la escritura de guion.

- Esta negación de los directores a aceptar sus funciones de productor en los créditos y en la mirada que asume al ejercer las tareas de la producción, nos habla de un síntoma que afecta a la producción nacional. Las películas siguen siendo emprendimientos personales o de un grupo pequeño y no han conseguido montarse a través de un sistema establecido, además, se sigue tratando la producción como tareas necesarias para filmar la película y no como un área creativa desde el que surgen las mismas. En esta investigación se ha reiterado en las razones por las que el modelo industrial puede prescindir de los directores antes de la etapa de realización y no por ello el rol del productor en la etapa de desarrollo carece de un lado creativo y artístico.

- Al ser guionista, director y productor a la vez, se tienen muchas complicaciones y oportunidades que han sido señaladas con extensión. Lo importante a tener en cuenta es que esta elección en efecto modifica y cambia el flujo tradicional del proceso. No es lo mismo dirigir el guion escrito por alguien más que el que uno ha llevado escribiendo dos años. Aparte, al estar involucrado en la producción, muchas ideas entraran en el guion inspiradas por la producción. Nada de eso es malo o bueno por sí mismo, pero debe estar bajo la atención del guionista, que deberá saber cuando uno de sus otros roles



UNIVERSIDAD DE CUENCA

le está siendo contraproducente al guion. A la hora de escribir, el mejor rol para hacerlo es el de guionista. Así como para producir un productor, y al dirigir un director. La mirada, el enfoque, son distintos en cada uno y hay que cuidarlos.

- El límite que se forma entre las macro etapas de desarrollo y de realización suele estar vinculado al dinero. Para entrar a la realización se necesita de dinero en efectivo y otros recursos mientras que las etapas de desarrollo pueden seguir siendo abordables por un solo productor desde su oficina con conexión a internet. El dinero precisamente ha sido la razón por la cual el proyecto *Miradas* no ha podido ejecutar su etapa de preproducción y sigue buscando consolidar sus formas de financiamiento. Esa es otra razón por la cual los directores se ven inmersos en las tareas de la etapa de desarrollo (financiamiento y escritura) dado que de lo contrario deberían esperar a que el proyecto consiga entrar a la etapa de realización para actuar.

- Las principales amenazas que tiene el proyecto *Miradas* son su alto nivel de producción, las dificultades de contar una historia de viaje y de época, la poca inversión que existe por parte de la empresa privada en el momento económico actual. Entre las oportunidades se destaca la construcción del guion pensada en abrir posibilidades de coproducción y sobre todo de que la historia pueda funcionar más allá de las fronteras ecuatorianas. Debe buscarse conseguir una historia que use un lenguaje universal. Dos viajeros se encuentran, se enamoran, se pierden y se buscan. El guion se convierte en una herramienta importante para las negociaciones y la búsqueda de inversores.

BIBLIO-FILMOGRAFÍA

Andrade, J. F. (Mayo de 2014). *Blog*. Recuperado el 02 de Mayo de 2015, de Nuevos Cronistas de Indias: <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/como-fue-escribir-el-guion-de-pescador-la-pelicula-que-antes-fue-cronica/>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Araujo, D. (20 de Diciembre de 2014). El Cine Ecuatoriano vive una etapa distinta. *El Apuntador*.
- Aristóteles. (1974). *Poética* (Trilingue ed.). (V. G. Yebra, Trad.) Madrid: Gredos.
- Broto, M. (2009). *Bases del cine: Producción*. Barcelona: AVA Publishing S.A.
- CNCINE. (Enero de 2014). *¿Qué es el Fondo de Fomento Cinematográfico?* Recuperado el 27 de Marzo de 2015, de CNCINE Sitio Oficial: <http://www.cncine.gob.ec/cncine.php?c=1085>
- Cordero, S. (28 de Noviembre de 2014). Los Detectives Fantasmas: Sebastián Cordero En Guión . (R. COCOA, Entrevistador) Quito.
- El Universo. (26 de Diciembre de 2013). 2013, un año para el cine ecuatoriano. *El Universo*.
- Field, S. (2008). *Manual del Guionista*. Madrid: Plot Ediciones .
- Lax, E. (2008). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Lumet, S. (2000). *Así se hacen las películas*. Madrid: RIALP S.A.
- McKee, R. (2005). *El guión*. Madrid: Plot Ediciones.
- Rodríguez, R. (1996). *Rebelde sin pasta*. Barcelona: Ediciones B.
- Schulz, P. (21 de Septiembre de 2008). "San Fondo" o el milagro de hacer cine en Latinoamérica. Recuperado el 2015 de Junio de 10, de DW: <http://www.dw.de/san-fondo-o-el-milagro-de-hacer-cine-en-latinoam%C3%A9rica/a-3562518>
- Tirard, L. (2003). *Lecciones de cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberia S.A.
- Tirard, L. (2008). *Mas Lecciones de Cine*. Argentina: Editorial Paidós.
- Truffaut, F. (1966). *El cine según Hitchcock*. París: Ediciones Robert Laffont.
- Ubach, T. (2010). *Bases del cine: Dirección*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A.
- Universo, E. (24 de Agosto de 2006). Estreno en Cuenca del filme Que tan lejos. *El Universo*, Cine.
- USFQ. (2014). *Cine y Video*. Recuperado el 02 de Mayo de 2015, de Universidad San Francisco de Quito: https://www.usfq.edu.ec/programas_academicos/colegios/cocoa/carreras/Paginas/cine_y_video.aspx
- Vogler, C. (2010). *El viaje del escritor*. Barcelona: Ma Non Troppo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXOS

Versión de Guion para el Fondo de Fomento del CNCINE (Desarrollo 2016)

El presente guion constituye la versión más avanzada del proyecto *Miradas*. Muchos diálogos y descripciones continúan en lenguaje narrativo, (tratamiento) permitiéndole al lector tener la idea central de las acciones que se desarrollan. Esta versión busca apelar a fondos para participar en un laboratorio de guion o conseguir el aporte profesional de un guionista para desarrollar su versión final de rodaje.

1. INT. AUTOMÓVIL. CARRETERA LLUVIOSA. DÍA (1991)

TEXTO EN PANTALLA: 5 de septiembre de 1991.

Escuchamos música que proviene de un radio y el sonido de la lluvia golpeando contra todo lo que encuentra.

MARTA (18) viaja en el asiento trasero de un automóvil por una carretera lluviosa. A su lado dos chicos dormitan.

Observa con atención a SEBASTIÁN (24) que conduce con mucha dificultad. A su lado viaja ALICIA (23) de copiloto, ayudando a desempañar el vidrio.

SEBASTIÁN regresa a ver por el retrovisor y su mirada se encuentra con la de MARTA.

Los ojos cafés de la chica lo miran fijamente.

Los ojos azules del chico buscan la mirada de la muchacha.

El tiempo se congela un instante.

Los ojos cafés miran aterrados.

Sebastián regresa a ver a la carretera y pega un frenazo pero no alcanza a evitar chocar con algo.

El auto derrapa por la carretera.

A NEGRO.

CRÉDITOS INICIALES: MIRADAS

2. EXT. ISLA PUNÁ. MUELLE. DÍA.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DESDE NEGRO

Una lancha se dirige hacia una isla que se dibuja en el horizonte.

Un CHICO lugareño que no supera los quince años de edad navega con fuerza utilizando un solo remo para empujar la lancha.

DENNISSE (30), una mujer extranjera, va sentada en el borde observando con interés el muelle que se va dibujando. Los lugareños realizan sus labores diarias.

DENNISSE observa por su cámara fotográfica. Ajusta la luz y dispara una foto.

3. EXT. ISLA. MUELLE - DIA.

El lugareño amarra la barca con habilidad y ayuda a la extranjera a bajarse. Ella le da las gracias y le entrega un billete a modo de propina.

Camina por entre los pescadores, disfrutando de la vista del lugar. Les enseña una fotografía de una mujer en sus 30. Un NIÑO reconoce a la mujer como *Mamá Marta* y le da indicaciones para llegar a donde ella.

4. EXT. CABAÑA DE MARTA. FACHADA - DÍA.

DENNISSE llega a lo alto de la colina que domina la mayor parte de la isla. Se abre paso entre la maleza hasta descubrir un descampado en el que está asentada, una cabaña escondida.

DENNISSE captura una fotografía de la construcción artesanal. Golpea la puerta.

Una ENFERMERA le atiende.

ENFERMERA

¿Qué se le ofrece?

DENNISSE

Me llamo Dennisse Miller. Soy de la
National Geographic. Busco a la artista Marta S.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El rostro de la Enfermera se enturbia. Le hace pasar.

5. INT. CABAÑA. SALA - DÍA.

La cabaña funciona como un taller artesanal en el que varias mujeres aprenden artesanía guiadas por MARTA que está en el centro de ellas haciendo un atrap sueños con materiales locales. La Enfermera le explica que la fotógrafa sufre de Alzheimer y su memoria es bastante deficiente.

La chica decide esperar, sin desanimarse.

6. INT. CABAÑA. COCINA - DÍA.

Dennisse aprovecha la hora del almuerzo para interrogar a Marta. Es una mujer bastante amable y aunque no sabe cómo, puede entenderla en inglés.

MARTA

I'm really sorry you had made a long trip, but,
I don't remember so much things about my own life.

DENNISSE

So, you don't remember any about your career? You are
The best photographer of the last two decades and
my personal idol.

Marta se muestra halagada con la chica y la invita a quedarse todo lo que desee, pero su memoria en realidad no recuerda nada como para que ella puede mantener la entrevista.

Marta toma una siesta en su hamaca.

Dennisse intenta pasar el más trago. Ha viajado tanto en vano. Busca en su mochila una caja. En ella guarda una fotografía antigua, de un ojo azul que nos mira. Al reverso, garabateado dice: *Con Amor, Marta*.

Dennisse la deja cerca de la hamaca de la fotógrafa. Planea irse sin despedir. Abatida.

La lluvia cae y como es común en estos sectores, el camino queda imposibilitado hasta que escampe. Dennisse no puede volver. La



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Enfermera le entrega un viejo libro grueso, a la espera de que su viaje no haya sido tan en vano.

La reportera lo hojea y descubre un diario en fotografías de la vida entera de Marta. No son sus fotografías artísticas, sino más bien, un álbum de su vida. Cada página representa una fecha específica, y hay comentarios añadidos al borde de las fotografías para reconocer a las personas y los lugares. Una ayuda para la memoria de Marta que se remonta al 10 de octubre de 1990. Hay un espacio en ese día. La primera foto falta.

Dennisse se pierde en la exploración del diario.

MARTA

¿Dónde encontraste esto?

Marta observa la fotografía del ojo azul.

DENNISSE

I was hoping you would tell me. The magazine where I work,
Bought this picture in an open-sell in 2010. I have been
searching you since then. I was sure it was your picture.

MARTA

La letra es mía. Es extraño, con esta maldita enfermedad una no puede estar segura nunca de que es real y que no, pero acabo de tener un recuerdo de ese día. ¿Quieres un café?

Dennisse asiente.

Toman el café mientras Marta contempla la fotografía intentando evocar sus recuerdos. Cuando comienza hablar, lo hace con un tono totalmente distinto al que ha empleado hasta ahora.

MARTA

Mis padres me regalaron por mi cumpleaños 18, un boleto para Londres y un cupo en un prestigioso college, para estudiar leyes como todos en la familia. Ese día me fui de casa jeje..

Nos transportamos al pasado.

7. INT. BAÑO - DÍA. (1990)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SOBREIMAGEN: "10 de octubre de 1990. Ecuador. Sudamérica".

Marta vomita en el baño de un bar. No hay un espejo en el que pueda darse cuenta que tiene manchada la boca. Sale.

SEBASTIAN (24) orina en la pared. Marta se da cuenta que se ha equivocado de baño. Se quedan viendo con el chico.

MARTA

¿Qué? ¡Son mixtos!

SEBASTIÁN

No puedo orinar si me miras.

MARTA

Ok.

Marta se marcha ante la atenta mirada del chico.

8. INT. PARADERO - DÍA.

Alicia conversa con dos chicos, ECONOMISTA y EL MOTA, mientras comparten una cerveza. Marta se une al grupo.

ALICIA

Chicos, mi mejor amiga Marta.

ECONOMISTA

Un gusto. Economista Rafael D. para servirle.

EL MOTA

Juan, pero todos me dicen El Mota.

ALICIA

Dicen que van para el guayas, pueden llevarnos hasta allá.

MARTA

Genial.

ALICIA repara en la boca manchada de su amiga, intentan limpiársela pero son interrumpidos.

SEBASTIÁN



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Estamos ocho minutos fuera del itinerario. Los espero en el auto.

ALICIA

¿Quién es ese?

ECONOMISTA

Fue mi profesor. Es un buen tipo, solo que no le agrada mucho la gente. ¿Listas?

Las chicas cogen sus mochilas.

9. INT. CARRETERA. AUTO SEBASTIÁN - DÍA.

SEBASTIÁN pita impaciente desde el asiento del conductor mientras los chicos ayudan a Marta y Dennisse a dejar las maletas en la cajuela. Todos ingresan al auto.

SEBASTIÁN arranca apresurado.

MARTA se acurruca en el auto, bastante tomada.

ALICIA

Es su cumpleaños y no ha sido un día fácil.

EL MOTA

¿A donde están yendo?

ALICIA

Lo más lejos que podamos llegar por tierra.
Capaz la Patagonia.

ECONOMISTA

Genial. El guayas queda de camino, van a disfrutar de la mejor farra de la historia.

ALICIA

¿A santo de qué?

EL MOTA

El título del barshelonaaa...

ECONOMISTA y EL MOTA entonan un cántico.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ECONOMISTA Y EL MOTA

Amarillo como el sol, fue siempre tu color y tu nombre es el grito del torero, del astillero.

Alicia se ríe.

ECONOMISTA

¿Has oído lo que cuentan cuando se murió el JJ? Pues este va a ser un chupe más a lo bestia.

EL MOTA

Y yo voy a abrir el concert en la playa.

ECONOMISTA

¿Te animas?

Alicia se da cuenta que Marta no duerme, solo va con los ojos cerrados intentando pasar el mareo.

ALICIA

¿Qué opinas nena?

El auto pega un frenazo.

Todos se pegan un sobresalto aunque alcanzan a agarrarse. MARTA es la única que se golpea de mala manera.

SEBASTIÁN baja tranquilo del automóvil.

MARTA lo insulta. Lo observa alejarse.

EL MOTA

Siempre hace lo mismo el hijo de...

ECONOMISTA

A veces no sé si los idiotas somos nosotros.

MARTA

Es un imbécil, pudo habernos matado.

MARTA observa a SEBASTIÁN caminar por un puente viejo. Rebase la barrera de seguridad. Parece como si fuera a saltar.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MARTA se sobresalta pero antes de que pueda gritar el chico baja su bragueta y empieza a orinar tranquilamente.

EL MOTA y ECONOMISTA se ríen.

ECONOMISTA

Les pido perdón por tan lamentable espectáculo señoritas.

ALICIA sigue relajada y divertida.

EL MOTA baja del automóvil y abre la cajuela. Saca su guitarra. Se acomoda apoyando su pie en una llanta.

EL MOTA

¿Qué tipo de música te gusta?

ALICIA

Este...de todo un poco. ¿Tienes algo de tu autoría?

ECONOMISTA

Mala respuesta.

EL MOTA no se lo piensa dos veces y empieza a tocar una canción de principios de los 90.

ALICIA escucha la canción. MARTA observa a SEBASTIÁN que regresa al automóvil.

SEBASTIÁN

Deja eso o te quedas.

EL MOTA deja su instrumento en la cajuela pero continúa cantando. Entra al auto.

MARTA

La próxima vez que hagas eso podrías avisarnos.

SEBASTIÁN la ignora. Enciende el automóvil y cruza el puente.

EL MOTA sigue cantando. ECONOMISTA le ayuda con el coro. Alicia se les une. El automóvil termina de pasar el puente.

SEBASTIÁN



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Un pana se mató en este puente cuando tenía 11 años. Siempre paro aquí cada que vengo.

SEBASTIÁN habla consigo mismo pero en voz alta. Se produce un silencio incómodo por un momento. SEBASTIÁN enciende el radio y sintoniza una emisora deportiva con la previa del partido. Escuchamos al locutor mientras la cámara sale por la ventana y observamos como el automóvil avanza por un paisaje costanero.

10. EXT. AUTO. CARRETERA GUAYAQUIL. DÍA.

Música se escucha en la radio. Sebastián espía por el retrovisor. Marta y Alicia escuchan al Economista mientras El Mota falsea con disparar fotos del muchacho.

ECONOMISTA

...hay que devolverle el pan al pueblo y no a los panaderos. El dinero en los bolsillos y no en los bancos.

MARTA

¿No es populismo eso?

EL MOTA

Uhhhhh....

ECONOMISTA

Es social. Anti-capitalista. Humanitario.

EL MOTA

Esheeee es mi preshiidentee...

PAMELA

¿Cuándo te lanzarías?

Alicia está divertida con la interpretación que hace el Economista dando un discurso como si fuera presidente.

ECONOMISTA

Primero necesito hacer mi maestría. Años de voluntariado social con los indígenas...

EL MOTA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ya disheee esheee man..

ECONOMISTA

Yo diría que para el 2006 por ahí.

ALICIA

Tienes mi voto.

EL MOTA

Y yo shoyy shuuu vice mi preshii...

ECONOMISTA

Tiene que ser un minúsválido o una mujer vicepresidente. Ya es hora de que se les de espacio en este país.

Marta se harta del juego aunque Alicia y El Mota le siguen dando hilo. Marta se fija en el retrovisor.

Observa el reflejo de Sebastián que observa molesto el tablero del auto. Empieza a bajar la velocidad.

Sebastián orilla el auto. Los primeros barrios marginales de GUAYAQUIL se observan a la distancia.

SEBASTIÁN

Y eso fue todo señores.

El ambiente cambia de golpe. Sebastián ignora las explicaciones que le piden sus compañeros. Baja del automóvil. Empieza a observar los neumáticos.

Se detiene mirando el neumático abajo de la ventana de Marta. Ella ni siquiera lo regresa a ver.

El Mota se estira y habla por la ventana con él.

EL MOTA

¿Ponchamos?

SEBASTIÁN

Estamos jodidos.

ECONOMISTA

Bah, solo es cuestión de cambiar la llanta.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El Economista sale al tiempo que Sebastián regresa al interior. Agarra su mapa y empieza a analizarlo.

MARTA se baja y observa la carretera. EL MOTA la imita.

ALICIA

¿Tienes llanta de emergencia no?

11. EXT. AUTO VARADO. CARRETERA GUAYAQUIL. DÍA.

SEBASTIÁN

Tenemos que caminar para allá. En teoría debería haber algo en unos...diez minutos caminando.

MARTA

¿En teoría? No que conoces toda la carretera.

SEBASTIÁN

De seguro hay un pueblo enfrente.

ALICIA

Haber, de una. Yo camino. ¿Quién más?

Ni El Mota ni Economista se manifiestan con ganas de moverse. Alicia observa a Marta intentando convencerla.

SEBASTIÁN

Vamos.

Sebastián agarra la llanta y empieza a caminar. MARTA se lleva a un lado a ALICIA.

MARTA

Deberíamos seguir avanzando loca.

ALICIA

No les vamos a dejar botados acá. Los manes acolitaron. Sebastián irrumpe en la conversación.

SEBASTIÁN

(a ALICIA)

¿Vienes?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MARTA

(a PAMELA)

Te espero aquí.

SEBASTIÁN se enrumba. Pamela le encarga a Marta su cámara y sigue al chico. El tiempo parece volverse eterno. Lento. Los chicos no se atreven a interactuar con Marta que luce enfurruñada. Ella se pone de espaldas a los chicos para no ver como intercambian miradas entre sí.

Su mirada se pierde mirando el paisaje de Guayaquil que se observa a lo lejos.

EL MOTA

¿De verdad no vas a volver a tu casa? Los padres suelen meter las patas, pero lo hacen de a buenas.

MARTA

Da igual, ha llegado mi hora de ser libre.

ECONOMISTA

¿Y porque estás enojada entonces?

MARTA

Porque en vez de ser libre estoy aquí, varada.

ECONOMISTA

¿Quieres algo que te relaje?

ECONOMISTA le ofrece un porro que está a medio fumar.

MARTA lo rechaza. Vuelve a alejarse a mirar el paisaje.

Los chicos fuman. El tiempo ha vuelto a pasar eterno.

Las nubes del cielo se mueven lentamente.

Un sonido de botellas rompe el momento.

Sebastián y Alicia cargan un par de fundas llenas.

Camina hacia ellos.

SEBASTIÁN



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Hay buenas y malas noticias. La bomba de gasolina más cercana está a una hora a pie. Esa es la mala. La buena es que traje provisiones.

EL MOTA

¿Es decir que vamos a oír el partido aquí?

ECONOMISTA

¿Qué hora es?

EL MOTA

Las cinco.

ECONOMISTA

Si corremos a toda madre podríamos llegar.

Un motín se ve venir. Marta agarra sus cosas y está lista a caminar de regreso. Alicia la detiene. Le entrega un paquete misterioso.

ALICIA

Feliz cumpleaños.

Marta abre el paquete sorprendida. Una cámara fotográfica.

MARTA

Wow...no tenías que.

ALICIA

Ni te preocupes, la robe.

ALICIA saca botellas de las fundas que han traído, un pan de chocolate y una vela improvisada.

ALICIA

¿Quieres sacar tu guitarra?

Alicia finalmente convence a los chicos de que se relajen y se sientan a celebrar el cumpleaños de Marta.

EL MOTA

Que linda está la mañana, en que te venimos a saludar.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

EL MOTA improvisa *Las mañanitas* con su toque roquero característico. ECONOMISTA se le une. Toma un encendedor y prende la vela. Hace *casita* con su chompa para que el viento no las apague.

EL MOTA

...ya los pajaritos cantan, la luna ya se metió...

ECONOMISTA le hace una seña para que MARTA sople. MARTA sopla.

ECONOMISTA se acerca con una botella de licor y un vaso de plástico. Le sirve uno a MARTA.

ECONOMISTA

Chupe, mi compañerita.

MARTA

Salud.

MARTA bebe y pasa el trago quemando.

MARTA

Que conste que soy capitalista y jamás botaría por vos.

EL MOTA

Uhhh....

MARTA le hace una seña para que ECONOMISTA beba.

ECONOMISTA

A su salud.

EL MOTA

¿Seguro no fumas?

TIME LAPSE

12. EXT. AUTO VARADO. CARRETERA GUAYAQUIL. ATARDECER.

Todos fuman de un porro mientras escuchan ensimismados la radio.

LOCUTOR

Y salta barcelona, salta barcelona, salta el nuevo
campeón...



UNIVERSIDAD DE CUENCA

EL MOTA se lleva la mano al pecho.

EL MOTA

Todos por favor.

El radio pone la música de BARCELONA.

RADIO

Amarillo como el sol,

SEBASTIAN

fue siempre tu color

ECONOMISTA

Y tu nombre es el gritooo mass torero, del astillero.

MARTA

BARCELONAAAAA

MARTA se suma al canto. EL MOTA rota el porro.

SEBASTIÁN

¿Eres del barce?

MARTA

Mi papá. Yo soy de la Liga, para darle la contra.

LOCUTOR

Va a autorizar el árbitro. Revisa con los arqueros. Todo está listo y estoooooo comienzaa...

Se escucha el pitido del árbitro. MARTA vuelve a fumar el porro que ha dado la vuelta. La batería del auto se apaga y se quedan sin radio. Todos se miran.

SEBASTIÁN

Bueno, si meten gol lo escucharemos hasta acá seguro.

El alcohol les ha puesto de humor para tolerar cosas. ELIPSIS.

Juegan a girar la botella. Van haciendo preguntas y retos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Todos beben con ganas. SEBASTIÁN y ALICIA comparten bastante química, sin embargo el chico se lanza de tanto en tanto miradas con MARTA que también las nota.

Se van emborrachando, especialmente ECONOMISTA, EL MOTA y ALICIA.

13. EXT. AUTO VARADO. CARRETERA GUAYAQUIL. NOCHE.

ALICIA está bastante risueña.

EL MOTA y ECONOMISTA observan atentos a la ciudad a lo lejos. De repente un lamento general llega desde el horizonte.

Todos se quedan viendo pálidos. Ha caído el Barcelona.

ECONOMISTA grita de rabia por la carretera. Alicia y El Mota deciden consolarse besándose.

Marta se queda sola. Busca con la mirada a Sebastián. Alcanza a verlo cogiendo algo de la furgoneta y alejándose.

Marta aguza su mirada. Es su cámara lo que ha agarrado el chico. Intenta llamar la atención de alguno pero todos están en lo suyo. Decide seguirlo hacia la maleza que hay del otro lado de la carretera.

14. EXT. LLANURA. ACANTILADO. NOCHE.

MARTA persigue a SEBASTIÁN que ignora los llamados que ella le hace. El camino se convierte en un camino arenoso que desemboca en un acantilado. Hay varios montículos. SEBASTIÁN trepa uno con agilidad y desaparece del otro lado.

MARTA trepa el montículo con algo de dificultad. Espía desde la cima. No hay rastro de SEBASTIÁN.

De repente lo visualiza. Ha empezado a correr. Ella también lo hace decidida a recuperar su cámara.

El chico corre hacia el fin de un acantilado.

MARTA

¿Qué estás haciendo? Devuélvemela.

SEBASTIÁN sigue corriendo.

SEBASTIÁN



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Vas a tener que quitármela.

MARTA se detiene.

MARTA

Dámela ahora mismo. No estoy jugando contigo.

SEBASTIÁN

Yo tampoco. Te veo abajo.

MARTA

Estás loco. Dame mi maldita cámara y deja de hacer el idiota.

SEBASTIÁN se acuclilla y deja la cámara.

SEBASTIÁN

Está bien. Ahí tienes.

SEBASTIÁN se arroja al vacío.

MARTA grita desesperada y el sonido se esparce en el infinito sin que nadie la escuche. Siente como su respiración se agita.

Corre hacia el borde del acantilado.

Los últimos metros tiene cuidado de no resbalar.

Se acerca al filo. Escucha la risa de SEBASTIÁN. A unos 20 metros abajo de ella, hay una fosa de agua natural en la que SEBASTIÁN nada plácidamente.

MARTA lo insulta desde arriba mientras el chico le hace un gesto de no escucharla.

MARTA toma su cámara pero cambia de intención y la deja.

Se quita las chanclas.

15. EXT. FOSA DE AGUA. NOCHE.

MARTA cae al agua y se hunde varios metros sin llegar a topar el fondo. Empieza a bracear para subir. Saca la cabeza y recupera la respiración. SEBASTIÁN la observa entre asombrado y divertido. MARTA bracea hacia SEBASTIÁN. Cuando lo tiene cerca empieza a caerle a golpes y manotazos.

MARTA

Eres...un...completo...imbécil. Idiota. Maricón...



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SEBASTIÁN se cubre de los golpes. MARTA no lo suelta.

SEBASTIÁN se sumerge y bajo del agua consigue bucear y poner distancia entre él y MARTA.

SEBASTIÁN

Es tu culpa por seguirme.

MARTA sigue histérica. Se da cuenta de que su blusa se ha transparentado y se hunde en el agua hasta el borde de su cuello. SEBASTIÁN flota boca arriba. MARTA avanza hacia el muchacho para continuar peleando.

SEBASTIÁN

¿Nos alejamos o nos acercamos?

El comentario de SEBASTIÁN y su tranquilidad turban a MARTA que se detiene.

MARTA

De que hablas.

SEBASTIÁN

Las estrellas. Los planetas. La Tierra. Todo en el universo. ¿Se está acercando o expandiendo?

MARTA levanta su cabeza.

El cielo es estrellado como solo en los lugares sin luz artificial a la redonda es posible disfrutar.

SEBASTIÁN

Me llevo preguntando eso desde que tengo 3 años. Mi tesis doctoral va de eso.

MARTA intenta no ceder tan fácilmente aunque el paisaje es cautivador y es difícil permanecer enojada.

MARTA

¿Y? ¿Se acercan o se alejan?

SEBASTIÁN

Si mi tesis es correcta, se alejan. Claro que para



UNIVERSIDAD DE CUENCA

comprobarlo necesito un milagro.

SEBASTIÁN sigue flotando de espaldas mirando las estrellas.

SEBASTIÁN

Acuestaté.

MARTA va cediendo lentamente. Se acuesta boca arriba en el agua y encuentra la forma de flotar. Observa las estrellas.

MARTA

¿Cómo compruebas si se alejan o no?

SEBASTIÁN

En teoría el universo es infinito y no existe nada significativamente pesado que tape tu visión aparte de los cuerpos sólidos. Deberías poder ver todas las estrellas que hay en el universo. Pero no lo hacemos.

MARTA

¿Por qué?

SEBASTIÁN

Por qué es imposible verlo todo. Existe una barrera en la que la luz es tan lejana que no alcanza a llegarte en el tiempo de vida que tienes. Por eso no vemos esas estrellas. Si el universo se está alejando, todas las estrellas algún momento deberían llegar a ese borde. Si pudieras observar una en el momento que cruza el borde podrías demostrar que se está expandiendo.

MARTA y SEBASTIÁN contemplan el cielo. Las estrellas parecen efectivamente alejarse unas de otras.

SEBASTIÁN

Las probabilidades de ver una estrella entrar en ese borde durante tu vida son de 0,00000000000000000001 en mil millones de millones.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MARTA

No creo que sea cierto eso.

SEBASTIÁN

Dices que se está contrayendo.

MARTA

Eso de que no puedes verlo todo. No es cierto.

SEBASTIÁN

¿Quieres verlo todo?

MARTA no responde. Sigue contemplando las estrellas.

SEBASTIÁN

Debes empezar por algún lado entonces. ¿Que te gustaría ver primero?

MARTA

A tí. ¿Qué te gustaría ver?

SEBASTIÁN

Una estrella desapareciendo en el borde.

MARTA

Jajaja, vaya que te gusta eso. Quisiera ver la patagonía.

SEBASTIÁN

Es un gran lugar para mirar estrellas. Me gustaría estar ahí.

MARTA

Dicen que hay un punto en el que el atardecer se prolonga por horas. Si nunca lo has visto así, sientes que va a ser infinito. Hay una fascinación entre la muchacha y el paisaje.

Lentamente el rostro de SEBASTIÁN se va formando en las estrellas. El muchacho se ha acercado a ella y ahora flota junto a ella. Tiene su rostro sobre el de la chica.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Sus miradas se conectan.

MARTA observa los ojos azules de SEBASTIÁN.

SEBASTIÁN observa los ojos de MARTA. Grandes y de un café claro, pero con una línea que los rodea que les da un aire de muertos. MARTA le rehúye la mirada.

El rostro de SEBASTIÁN se acerca. MARTA cierra sus ojos lista para ser besada.

SEBASTIÁN

Me gustan tus ojos. Espero que puedas verlo todo.

SEBASTIÁN no la besa. Empieza a nadar hacia la orilla.

MARTA abre sus ojos. Solo observa el cielo que parece un paisaje de lo más natural y aburrido.

16. EXT. LLANURA. ACANTILADO. NOCHE.

MARTA y SEBASTIÁN emprenden el camino de regreso en silencio. SEBASTIÁN se adelanta a la muchacha.

Cuando MARTA llega todos dormitan en el auto borrachos.

17. INT. AUTO. DÍA.

El ruido de los chicos y Alicia desayunando despierta a MARTA. MARTA tarda un rato en entender dónde está y descifrar los sonidos. Busca algo en la mochila y se viste. Recoge su ropa mojada del día anterior. Sale del auto.

18. EXT. AUTO VARADO. DÍA.

Los chicos y Alicia desayunan. Alicia saluda con su amiga y la invita a unirse. Marta busca a Sebastián con la mirada. Lo descubre cambiando el neumático ya arreglado.

ALICIA

¿Bonito sueño el tuyo no?

Marta alza a mirar el cielo. El sol está sobre su cabeza.

SEBASTIÁN

Listo. Nos vamos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Los chicos se levantan y meten sus cosas. Alicia espera a que Marta coma su pan con jugo.

PAMELA

Es un tipo extraño pero interesante, ¿a qué no?

MARTA

¿Quién?

MARTA sigue la mirada de Alicia y se fija en SEBASTIÁN.

MARTA

Supongo.

ALICIA

Cuándo despertamos ya había regresado con el neumático y compró el desayuno para todos. Y anoche...

MARTA

¿Qué?

ALICIA

Anoché, no los vimos volver. ¿Besa bien?

ALICIA se ríe. MARTA toma un largo trago del jugo.

MARTA coge su mochila y saca la cámara para que no se moje con las ropas.

SEBASTIÁN

Deberíamos tomarnos una foto.

Todos.

ALICIA y los chicos se apuntan a la idea. Y se coloca todos desarmando la carpa.

MARTA los mira por la mirilla. Dispara la fotografía.

La cámara no dispara.

MARTA

Mierda.

Alicia se acerca y abre la puerta de atrás de la cámara.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Se fija en que esta al revés el papel.

ALICIA

Creo que lo puse mal hoy de mañana jaja.

SEBASTIÁN les pita y acaba la foto. Los chicos se dispersan y empacan sus cosas.

MARTA

Creo que regreso a casa.

Alicia le entiende y montan en el auto de vuelta.

Sebas se las arregla para decirle algo a Marta sin que nadie los oiga.

SEBASTIÁN

Debes prometerme que me darás la primera fotografía que tomes.

MARTA

Lo prometo.

REGRESAMOS AL PRESENTE.

19. INT. CABAÑA DE MARTA. ISLA PUNÁ - DÍA.

Nos metemos en los ojos de MARTA.

20. INT. CASA MARTA. SALA/COCINA. DÍA. PRESENTE

Las SEÑORAS y DENNISSE escuchan a MARTA que está hilando un atrapasueños mientras cuenta la historia. Sigue de espaldas a todas mirando por su ventana.

DENNISSE

Is a beautifull story. ¿Do you see him again SEBASTIÁN?

MARTA

Sí. El día que le regale esa fotografía. No me preguntes la historia porque no la recuerdo. No se como ha venido todo esto a mi mente, pero muchas gracias.

Marta ya no dice nada más y vuelve a dormir.

Nos metemos en el sueño de MARTA.

21. EXT. AUTOMÓVIL. CARRETERA LLUVIOSA. DÍA (1990)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El auto de SEBASTIÁN ha quedado al borde de la calzada.

Las huellas de los neumáticos derrapando sobre la calzada y un rastro espeso color sangre son visibles entre la fuerte lluvia que cae. Seguimos el rastro de sangre que llega hasta los neumáticos del automóvil. En su interior:

22. INT. AUTOMÓVIL. CARRETERA LLUVIOSA. DÍA

ALICIA y SEBASTIÁN se reponen del impacto.

ALICIA llora nerviosa. MARTA la revisa aunque parece estar bien. Solo asustada como todos.

MARTA

¿Qué fue lo que pisamos?

SEBASTIÁN no puede responder. Luce pálido el muchacho. Los lloros de ALICIA compiten con el sonido de la fuerte lluvia.

MARTA

Voy a ir a ver.

23. INT. CASA MARTA. SALA/COCINA. DÍA.

MARTA reacciona al escuchar truenos. La lluvia afuera es fortísima. No hay rastro de la Enfermera y las señoras, pero DENNISSE continúa ahí, mirando el libro con detenimiento.

MARTA

26 de agosto de 1998.

DENNISSE recorre las páginas. Vamos viendo algunas fotografías de eventos culturales y noticias que van relatando la profesión de DENNISSE los siguientes años.

Cronista gráfica. La foto que corresponde al 26 de agosto es una de ella mismo, con unos 26 años en ese entonces.

MARTA

Ex extraño, es como ver la vida de alguien más, ¿sabes?

DENNISSE



UNIVERSIDAD DE CUENCA

¿No recuerda nada más?

MARTA

Capaz es solo un sueño. Pero según esta foto fue real, y estuve en buenos aires en 1998...

VOLVEMOS AL PASADO.

24. INT. HOTEL. SALÓN DE EVENTOS. NOCHE. (BUENOS AIRES - 1998)

MARTA observa un salón concurrido de gente vestida con trajes de gala. Lleva lentes y el pelo recogido.

Pancartas anuncian una feria de libro internacional.

MARTA está arrimada a un barandal y carga su cámara al cuello, junto a ella hay otra decena de reporteros y enviados de prensa que aguardan.

El PERSONAL ORGANIZADOR intenta solucionar un problema técnico y prueban el sonido y las luces de la tarima. Un CORRESPONSAL de prensa le ofrece un cigarrillo. MARTA lo rechaza. Luce bastante incómoda y es la única mujer en el grupo de periodistas.

ORGANIZADOR

A todos nuestros asistentes les agradecemos por su paciencia y les rogamos que ocupen sus lugares. Vamos a continuar con nuestro evento, lamentamos este tipo de inconvenientes y pasa en las mejores familias, viste.

La gente empieza a colocarse. Los reporteros se acomodan en su lugar. MARTA pelea por un espacio para colocarse.

El CORRESPONSAL que le ha ofrecido el cigarrillo ya no se muestra tan amable a la hora de disputar el espacio para colocar las cámaras.

ORGANIZADOR

Tenemos una sorpresa para todos ustedes. Sé qué no está en el programa pero nuestro siguiente invitado no necesita presentación. No diré más.

ORGANIZADOR hace una seña para que alguien entre tras un telón.

SEBASTIÁN camina sonriente y estrecha la mano con el organizador. Su pelo está largo al igual que su barba.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SEBASTIÁN

Buenas noches con todos es un gusto estar aquí.

Los reporteros no escatiman en disparos de fotografía.

SEBASTIÁN sonríe y espera a que pase la ráfaga de disparos. Se fija de repente en MARTA que es la única que no ha levantado su cámara.

Ambos se miran por un momento.

SEBASTIÁN

Marta.

El ORGANIZADOR y los reporteros se fijan en la persona con la que habla SEBASTIÁN. En un momento MARTA se convierte en el objetivo de los flashes.

SEBASTIÁN comienza a hablar y la atención regresa a él.

MARTA guarda su cámara de fotos.

34 INT. HOTEL. RESTAURANTE. NOCHE.

MARTA bebe un vaso de agua, sentada en una mesa apartada en el restaurant del hotel. A su alrededor la gente come y charla alegre. MARTA observa aburrida el lugar.

SEBASTIÁN entra al espacio reservado seguido de su **MANAGER** que se sienta en la barra del bar y no saluda con MARTA.

Su trabajo es *cuidar* a SEBASTIÁN. Un par de miradas lo siguen pero al rato todos vuelven a su conversación.

SEBASTIÁN se sienta junto a MARTA.

SEBASTIÁN

Perdón no me dejaban ir, tuve que escaparme, detesto este tipo de eventos.

MARTA

Ya somos dos.

SEBASTIÁN sonríe. Llama al MESERO. MARTA no quiere comer y SEBASTIÁN termina ordenando una botella de vino.

El MESERO se marcha.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SEBASTIÁN

Sigo tu trabajo en la revista, sabes. Esa foto del Dhaulagiri me encantó.

MARTA

Fui a cubrir una convención de montañistas para la revista.

¿Conoces a Iván Vallejo?

SEBASTIÁN

No me suena. No soy muy del tipo cultural. Solo me gustan tus fotografías.

MARTA

Gracias.

SEBASTIÁN

Yo estuve allá un mes. Creo que intentaba huir del mundo aunque mi pretexto oficial era que es un buen lugar para ver las estrellas.

MARTA se ríe por primera vez.

SEBASTIÁN

Me tomé un atrevimiento allá.

SEBASTIÁN busca algo en el bolsillo de su leva. Saca una fotografía del Dhaulagiri. Se la entrega.

SEBASTIÁN

No es tan buena como la tuya pero...

MARTA

¿La tomaste desde el campamento de los juncos?

SEBASTIÁN

Me gustaba pensar que estaba viendo lo mismo que tu habías visto cuando tomaste esa fotografía. Obvio la tuya es mejor.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MARTA

¿Qué hace mejor a una fotografía de otra?

SEBASTIÁN

Tu eres la experta.

MARTA

Te pregunte a tí. Como espectador.

SEBASTIÁN

Supongo que es el detalle en la mirada del fotógrafo. Lo que le significa mientras está viendo lo que captura. Es el alma del fotógrafo el que se impregna en la imagen y la hace una obra de arte.

MARTA

No sabía que los científicos creen en el alma.

SEBASTIÁN

Todo el universo está hecho de una misma energía. Algunos seres y objetos dejan una huella mayor de esa energía que otros. Pienso que a esa huella es a lo que llamamos alma.

MARTA

¿Cómo vas con tus estrellas? Viste desaparecer alguna.

SEBASTIÁN

No. Y mi teoría es el hazmereir de la comunidad científica. Resulta que Hawking dice que el universo se contrae y obviamente su comentario tiene un peso infinitamente superior al mío. ¿No leiste mi libro verdad?

MARTA

Creo que no.

SEBASTIÁN

¿Viaje al borde del universo?

MARTA

No. No soy del tipo cultural. Hago esto para ganarme la vida.

MARTA está abochornada. SEBASTIÁN se ríe.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SEBASTIÁN

Es un bodrio. Una historia de ciencia ficción de dos tipos que viajan al fin del universo y en su camino conocen a Einstein, Galileo?

MARTA

¿Jesús también?

SEBASTIÁN se ríe.

SEBASTIÁN

Es buena. Debería pensarlo para una segunda parte. Eso de cazar estrellas no es una profesión rentable. Mi asesor me recomendó que encontrará un negocio paralelo y una cosa llevó a la otra y heme aquí. Soy el Carl Sagan de los libros para jóvenes imbéciles.

MARTA

Salud por eso.

SEBASTIÁN

Salud. ¿Hasta cuando te quedarás?

MARTA

La feria es hasta mañana. Tengo un pasaje para el vuelo de las 8.

SEBASTIÁN

Que lástima. Yo tengo una semana más de gira de libro. Una putada.

MARTA

En todo caso vas a recorrer la Argentina. Es la segunda vez que vengo y no conozco ni el obelisco.

SEBASTIÁN

¿Aún no fuiste a la Patagonia?

MARTA

No. No todos somos famosos escritores de best seller millonarios.

SEBASTIÁN



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Mas importante que ser uno es conocer a uno. ¿Quieres ir a la Patagonia?

MARTA

¿Cuándo?

SEBASTIÁN

El próximo domingo estaré ahí por la gira. Podrías venir de gira conmigo. El domingo presentamos el libro y nos tomamos un par de días más para conocer, ¿qué dices?

MARTA

Si el jueves no estoy en mi oficina volvería al desempleo.

SEBASTIÁN

Yo estuve en el desempleo unos 3 años. Veía el cielo las noches y escribía las madrugadas. Jamás me sentí más libre. Ahora no puedo escaparme ni un día.

MARTA

Porque no quieres.

SEBASTIÁN

Claro que quiero, pero tengo una agenda que..

MARTA

Ese no es el Sebastián que conocí.

MARTA acaba su copa y se levanta.

MARTA

Fue agradable verte. Mañana hay una convención a las 6am y supongo que tendré que sacar un par de fotos. Es mejor que me vaya acostar.

MARTA se marcha.

25. INT. CUARTO DE HOTEL. NOCHE.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MARTA no puede dormir. Observa el techo acostada en su cuarto de hotel con las luces apagadas.

Se gira y observa el reloj del velador. Las 21:00.

MARTA se incorpora y busca el control remoto del televisor. Enciende el aparato. Hace zapping por los canales de la programación argentina.

El teléfono de su habitación suena.

MARTA

Aló.

MARTA escucha por el auricular. Su ceño se frunce.

MARTA apaga el televisor y busca algo que ponerse.

26. INT. HOTEL. LOBBY. NOCHE.

MARTA se acerca a la recepción del hotel. El CONSERJE la identifica y le entrega un paquete a su nombre. MARTA lo abre extrañada. Es la fotografía que SEBASTIÁN le ha mostrado esa mañana al reverso tiene escrito un texto. MARTA lo lee.

TEXTO: Espérame en la calle de atrás del hotel. 9.45.

Camión rojo. Lleva tu equipaje.

MARTA relea el texto extrañada.

27. INT. HOTEL. SALA DE HUÉSPEDES. NOCHE.

MARTA aguarda que cargue el sitio web de su revista. La conexión de internet es lenta y la página se va abriendo lentamente.

MARTA da clic en una pestaña que la lleva a su propio trabajo. Empieza a buscar fotografías.

Encuentra una carpeta relacionada al Dhaulagiri. MARTA

abre el link y encuentra la FOTOGRAFÍA que es idéntica en encuadre a la de MARTA. Ella las compara. La luz es lo único que varía. La de MARTA tiene ese no sé qué que la convierte en una pieza de arte.

MARTA observa la hora ansiosa. 9.43.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MARTA cierra la pantalla y se incorpora. Agarra su equipaje y sale del hotel.

28. EXT. CALLE TRAS EL HOTEL. NOCHE.

MARTA aguarda en la esquina. Un BOTONES le ofrece pararle un taxi pero ella lo niega. Aguarda algo nerviosa.

Desde el garage del hotel sale un camión rojo que le hace luces. MARTA se acerca y observa a un CHOFER que la saluda y le hace una seña para que suba.

MARTA asustada sube.

29. INT. CAMIÓN. CABINA DELANTERA. NOCHE.

El CHOFER conduce concentrado y atento a un radio. No habla con ella.

MARTA

¿A dónde vamos?

El CHOFER la ignora y alza el volumen del radio.

RADIO

Y ya saltan a la cancha los equipos. El equipo local alinea
con: Cevallos, Noriega, Quiñonez..

MARTA luce asustada. Forsa la cerradura que no se abre.

MARTA

Me bajo.

CHOFER

En el semáforo siguiente.

CHOFER continúa manejando.

RADIO

...Avila y Asencio. Así se parará el equipo ecuatoriano está
noche...



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MARTA no escucha el radio. Su mirada observa a todas partes buscando una opción para escapar. Luce bastante nerviosa. El CHOFER frena de golpe el carro apenas da la curva.

30. EXT. CAMIÓN. PARTE DE ATRÁS. NOCHE.

MARTA baja del camión algo asustada. CHOFER también se baja y abre la puerta de atrás.

CHOFER

Diez mil pesos ahora y los diez mil al llegar.

SEBASTIÁN va en parado en un reducido espacio que queda en el cajón. El camión está repleto de cajas con productos para la agricultura. SEBASTIÁN baja del camión.

SEBASTIÁN

Lamento tanto secretismo. Lista para la Patagonia.

MARTA lo observa sorprendida. SEBASTIÁN la besa antes de que tenga oportunidad de responder.

CHOFER

Dejaté de joder muchacho. El partido va a empezar.

SEBASTIÁN y MARTA se separan y suben sus maletas al cajón.

El CHOFER cierra las puertas.

Los tres suben al camión que emprende la marcha.

31. INT. CAMIÓN. CABINA DELANTERA. NOCHE.

El CHOFER escucha la narración del partido a todo volumen.

Es un adulto mayor y se nota que le es difícil escuchar.

SEBASTIÁN y MARTA se ponen al tanto de sus vidas conversando casi que al oído para poder escucharse. Los vemos gesticular pero el sonido de la radio gana a sus voces.

LOCUTOR



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Tuya, mía, tuya, toca la pareja de delanteros del Barcelona en la bomba central...

SEBASTIÁN y MARTA se van poniendo románticos. Al principio a SEBASTIÁN le resulta incómodo por el CHOFER, pero al ver el desparpajo de MARTA el también va perdiendo la preocupación.

LOCUTOR

...para el diablo que preparó el remate, tiróoo.....

MARTA y SEBASTIÁN se miran con sus rostros cerca el uno del otro. El CHOFER maldice al escuchar el radio sin dejar su concentración en la carretera.

LOCUTOR

....y se viene la contra del equipo brasileño, carajo que se tropiece..

MARTA y SEBASTIÁN se besan con pasión.

LOCUTOR

tocó con paulinho está puede ser fulminante, avanza con cuidado, parenló, por dios parenlo,, que alguien lo paree

CHOFER suelta unos golpes al pito que los sobresalta.

CHOFER

Gol de los brasileños, puta mierda, doce minutos fue todo lo que aguantó el equipo ecuatoriano...

CHOFER les mira por primera vez.

CHOFER

Mierda de país el suyo, ¿eh?

32. INT. CARRETERA. NOCHE.

MARTA y SEBASTIÁN caminan abrazados por la carretera llevando sus cosas. Se acercan a un pequeño hostalucho que es lo único que hay en la carretera.

Van en silencio. SEBASTIÁN observa a MARTA de tanto en tanto.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El pequeño hostel parece no acercarse nunca.

SEBASTIÁN se fija en la mirada aparentemente perdida de MARTA.
Camina unos pasos sosteniéndole la mirada.

SEBASTIÁN

Te doy una estrella a cambio de saber en qué piensas.

MARTA

¿Cómo puedes ofrecer una estrella?

SEBASTIÁN

Puedo ponerle el nombre a una que encuentre.

MARTA

Estaba pensando en el Economista.

SEBASTIÁN

¿Por qué?

MARTA

Porque el habría estado muy orgulloso de lo que acabamos de
hacer. Patria, revolución o muerte.

SEBASTIÁN y MARTA ríen.

33. INT. HOSTAL. CUARTO. NOCHE.

MARTA abre su maleta y no encuentra nada adecuado para irse a dormir. Su equipaje son dos vestidos de gala, una sudadera y unos jeans. El resto de la maleta son lentes y herramientas para fotografía. MARTA decide desvestirse y meterse en la cama. Se quita el pantalón y descorre las cobijas rápidamente.

Alguien golpea la puerta. SEBASTIÁN sale de la puertita del baño, viste su pijama. Se observan por un momento.

MARTA apaga la luz nerviosa. Se mete en las cobijas. SEBASTIÁN camina hacia la puerta y la abre. **BOTONES** le entrega una botella de vino. SEBASTIÁN le da una propina. Cierra la puerta.

La luz vuelve a encenderse. MARTA lo contempla metida desde las cobijas. SEBASTIÁN busca algo en su mochila.

Saca un cd y lo coloca en un pequeño equipo de música que



UNIVERSIDAD DE CUENCA

hay en la habitación. Busca una canción dentro del cd. La reproduce. Escuchamos la música de El Mota.

SEBASTIÁN hace un show para MARTA mientras sirve las copas.

Ambos se acercan y brindan.

SEBASTIÁN

Por tí.

MARTA

Por la Patagonia.

Hacen fondo de la copa. SEBASTIÁN sirve otra ronda. No bebe su copa, empieza a besar a MARTA que se va dejando llevar conforme la música avanza.

SEBASTIÁN

Recuerdas la noche que nos conocimos.

MARTA

Sabes que sí.

SEBASTIÁN

Pensaste que me había matado.

MARTA

No pensé eso.

SEBASTIÁN

¿Por qué corriste gritando como loca entonces...Sebastián,

Sebastián?

MARTA

Tienes razón, jamás debí haberte parado bola. Debería haber vuelto al auto.

SEBASTIÁN

Sabía que no lo harías. Sabía que saltarías.

MARTA

¿Tan predecible soy?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SEBASTIÁN

No. Pero tu me habías dicho que saltarías.

MARTA

No recuerdo que habláramos hasta antes de...eso.

SEBASTIÁN

No hablamos con palabras.

MARTA bebe su copa. Su mirada se encuentra con la de SEBASTIÁN y surge esa fascinación entre los dos.

Empiezan a besarse y a desfogar esa pasión que está contenido desde hace ocho años. SEBASTIÁN se desata finalmente y sorprende a MARTA con un candor que no le ha visto antes. Le acaricia los pechos mientras besa su cuello como un verdadero vampiro.

MARTA

Espera...espera...

MARTA se auto controla. Se incorpora y apaga la luz. Baja de la cama y camina hacia el baño.

MARTA

Lo siento, pero necesito orinar primero. Es solo un instante.

SEBASTIÁN asiente.

MARTA se cierra en el baño.

34. INT. HOSTAL. BAÑO. NOCHE.

MARTA se mira nerviosa en el espejo. Se arregla y se asegura de estar bien. Se fija en que SEBASTIÁN ha acomodado sus utensilios de baño sobre el lavabo y un ejemplar de su libro. MARTA abre las primeras páginas explorándolo.

Jala la cadena del baño y abre el grifo haciendo sonido.

Se fija en una dedicatoria en la primera página. "Para mi esposa y mi hija."

El cuarto de baño se le hace muy pequeño a MARTA.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MARTA deja el libro y sale.

35. INT. HOSTAL. CUARTO. NOCHE.

SEBASTIÁN le abre un espacio en la cama y empieza a besarla. Busca encender de nuevo el momento. MARTA se escabulle y agarra la botella de vino. Sirve una copa de nuevo. MARTA juega con SEBASTIÁN que le sigue el juego. MARTA empieza a emborracharse a sí misma.

SEBASTIÁN intenta disuadirla de seguir bebiendo en cierto momento pero MARTA mantiene el juego y SEBASTIÁN cede mientras siguen besándose y jugando.

MARTA se acaba la botella.

Al poco instante se siente indispuesta y SEBASTIÁN desiste de seguir intentando tener sexo con ella. La acomoda en la cama y la abraza mientras MARTA se ha puesto mal.

A NEGRO

36. INT. HOSTAL. CUARTO. DÍA.

MARTA despierta y se encuentra sola en el cuarto.

37. INT. HOSTAL. LOBBY. DÍA.

SEBASTIÁN ha organizado un flete con un camión. Son 24 horas de viaje. MARTA esta dubitativa de continuar pero SEBASTIÁN está seguro y la convence aduciendo que él ha arriesgado más al abandonar su gira de libro.

MARTA

¿Cuántos años tiene tu hija?

SEBASTIÁN

3.

SEBASTIÁN busca en su billetera y le enseña fotos de ella.

SEBASTIÁN



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Estoy en proceso de divorcio.

MARTA observa las fotografías y se las devuelve. Su actitud es como si no hubiera pasado nada el día anterior.

MARTA

El jueves estaré en mi oficina. Tenemos 96 horas para viajar y ver la Patagonia. ¿Estás seguro que no te arrepentirás de perder tu gira del libro?

SEBASTIÁN

Me arrepentiría más de no hacer esto.

MARTA

Ok.

38. SECUENCIA VIAJE.

MARTA y SEBASTIÁN recorren en 24 horas el camino que los deja en la PATAGONIA.

Hay química entre ambos pero existe algo flotando en el ambiente que no permite que vuelva ese romance que el día anterior ha existido.

MARTA está jugando con SEBASTIÁN haciéndose desear.

SEBASTIÁN ha entendido el cambio de MARTA y tampoco desea sacar a flote el tema.

MARTA va sacando fotografías durante el trayecto.

39. EXT. PATAGONIA. PUEBLO. DÍA.

El trayecto finalmente les permite llegar al amanecer del día siguiente a la PATAGONIA. SEBASTIÁN utiliza sus influencias por la gira del libro para que el ALCALDE del poblado al que han llegado les facilite un hospedaje.

MARTA está maravillada del lugar y arde en deseos en recorrer. El ALCALDE los invita a almorzar.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

40. INT. AYUNTAMIENTO. SALÓN. DÍA.

SEBASTIÁN se entera por el alcalde de que su MANAGER está buscándolo en todos los posibles lugares a los que iba la gira. SEBASTIÁN inventa una explicación para el ALCALDE.

Más adelante le confiesa la verdad a MARTA de que no ha sido tan *de a buenas* su escapada como el le ha hecho creer al principio. Verdaderamente SEBASTIÁN lo ha arriesgado todo.

SEBASTIÁN se aparta un momento para redactar un comunicado para enviar a los lugares donde ha cancelado su gira y para que su MANAGER sepa que el jueves lo esperará en el pueblo donde están.

MARTA tiene tiempo de conocer de una expedición popular en el poblado para el avistamiento de pingüinos que en aquella temporada se aventura más al norte y es de cierto modo más sencillo avistarlos.

41. EXT. PUEBLO. TARDE.

MARTA y SEBASTIÁN caminan por el lugar. SEBASTIÁN saca el tema de su mujer y su hija. Tiene uno de esos momentos donde no es el mismo Sebastián de siempre y luce mucho más vulnerable. Le explica que lo único que mantiene su matrimonio en stand by es que su mujer se niega a dejar de recibir los beneficios del libro y su MANAGER insiste en que para su imagen evitar un divorcio es lo mejor.

SEBASTIÁN le asegura que no siente nada por ella.

MARTA le cree. Se mantiene en silencio.

SEBASTIÁN le sostiene la mirada y espera a que ella hable.

MARTA

¿Tengo algo que proponerte?

SEBASTIÁN

Te escucho.

MARTA

¿Quieres ir a avistar pingüinos?

SEBASTIÁN



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Está bien.

MARTA

Genial. Debemos decirle al alcalde. El me ofreció prestar el equipamiento que vamos a necesitar y ponernos en contacto con un guía.

SEBASTIÁN no está interesado en los pingüinos tanto como en aclarar su situación con MARTA.

Camina con ella mientras piensa en su siguiente pregunta.

SEBASTIÁN

Marta, lo de anoche...

MARTA

Lamento haberme emborrachado. Usualmente no bebo..

SEBASTIÁN no la deja rehuir. Le hace ver que la noche anterior hubo algo entre ellos innegable.

MARTA

Lo que pasa en la Patagonia se queda aquí. Podemos disfrutar estos días, pero el jueves te prometo que estaré sentada en mi oficina.

SEBASTIÁN acepta el viaje finalmente, algo decepcionado. MARTA intenta mantener su actitud que no la importa aunque sus miradas a SEBASTIÁN cuando este no la ve, la delatan.

42. SECUENCIA EXPEDICIÓN.

MARTA y SEBASTIÁN van con un guía siguiendo un camino que trepa la montaña y que conduce la ruta por la que los pingüinos se adentran en el norte para poner huevos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La relación de ambos es difícil porque MARTA insiste en provocar a SEBASTIÁN y a momentos ser más que amigos y a momentos recordarle lo efímero de la situación.

Ambos sufren innecesariamente aunque el hermoso paisaje matiza esta situación.

MARTA va tomando fotografías todo el viaje. En un momento, pierden a su guía y se extravían en un sendero montañas.

El clima cambia y empieza a nevar, su camino de regreso se bloquea.

SEBASTIÁN y MARTA tienen que refugiarse en una cueva mientras la nevada empeora y pone en riesgo sus vidas.

MARTA

¿Cómo podrías hacer para demostrar tu teoría?

SEBASTIÁN

Debería ver cada estrella del maldito firmamento.

MARTA

Es mejor que empieces. Gracias por este viaje. En realidad estos años he viajado fotografiando sin fijarme en nada. Puro trabajo.

Si llegamos a salir vivos ya se lo que quiero hacer. Mirarlo todo.

SEBASTIÁN

Trato.

MARTA

Es mejor que empecemos a cumplir nuestras promesas.

MARTA saca la fotografía y se la entrega.

SEBASTIÁN

Debí besarte ese día.

MARTA

Si lo hubieras hecho, no sé si ambos hubiéramos llegado tan lejos. A veces creo que el amor ata a la gente.

El guía llega y los libera. No hay tiempo para seguir charlando.
REGRESAMOS AL PRESENTE.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

43. INT. CABAÑA - DÍA.

Marta observa extrañada a Dennisse que en cambio está fascinada con la historia.

MARTA

No estoy segura de haberle dado la fotografía. Él no la quiso aceptar.

DENNISSE

¿Y cómo más podría no tenerla usted?

MARTA se encoge de hombros.

MARTA

¿No te dijeron en tu revista a quién se la compraron?

Dennisse está lista para irse. Su historia está incompleta y si quiere hacerlo deberá investigar en su revista. *Existe la posibilidad de que la trama se amplíe en este punto, si Dennisse va a buscar a Sebastián y conocemos un tercer encuentro de los dos (EN ALGUN PAÍS donde consigamos coproducción) donde se intercambian la foto y donde finalmente se declaran su amor. Aún así, sin la historia de Dennisse encontrando a Sebastián para completar su artículo, la película puede funcionar como una historia de amor triste, que gracias a los recuerdos vagos de Marta deja abierta la puerta de que se hayan reencontrado y así se cambiaron la foto.

44. INT. CABAÑA MARTA - NOCHE.

MARTA contempla la fotografía que le ha dejado la reportera. Se queda dormida.

45. EXT. CARRETERA LLUVIOSA - (1990)

MARTA camina por la carretera lluviosa. Lleva envuelta su cámara consigo. Se fija en un rastro de sangre que viene desde la llanta del auto. Lo sigue.

Descubre horrorizada el cuerpo arrollado de un perro. Aún está con vida. Intentan en vano ayudarlo pero está agonizando.

SEBASTIAN observa la escena asustado. Los demás chicos van llegando a contemplar el perro.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Es un momento fuerte para todos. Se quedan mirándolo sin saber que hacer. La lluvia va cediendo.

SEBASTIAN observa los ojos sin vida del perro.

Una estrella se refleja en uno de ellos.

SEBASTIAN la observa en el cielo.

SEBASTIÁN

Juro que se alejan.

MARTA lo ha visto. Le toma la mano. Mientras todos vuelven ella va hacia el perro. Lo encuadra.

Ajusta el lente para que sea un plano hiper detalle.

Un solo ojo azul del perro en el que se refleja la estrella.

Dispara.

A NEGRO.