

UCUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine

Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Flores, habitaciones y desapariciones*

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Cine

Autores:

Paúl Esteban Sempértegui Durán

C.I: 0105709760

Correo electrónico: paul.sempertegui8@gmail.com

Juan Pablo Luzuriaga Andrade

C.I: 0106500374

Correo electrónico: j.pluzuriaga2342@gmail.com

Elian Roberto López Ramón

C.I: 0106329899

Correo electrónico: lopezrelianr@gmail.com

Tutor:

Pedro Gustavo Andrade Polo

C.I: 0102417383

Cuenca - Ecuador

1 de Diciembre, 2022

Resumen

El proyecto cinematográfico de cortometraje de no-ficción *Flores, habitaciones y desapariciones* tiene dos componentes: la carpeta de preproducción y los ensayos individuales por área. Áreas referentes a la producción, montaje y dirección de fotografía que corresponden a los trabajos del referido ensayo: en el área de producción se trabajó con los recursos mínimos e indispensables para lograr una producción de bajo presupuesto que no afecte la calidad del cortometraje. En el área de montaje se realizó un acercamiento hacia un sistema de articulación expresiva del material, tomando en cuenta las técnicas de postproducción como herramientas discursivas. El área de dirección de fotografía, en lo concerniente a la composición, buscó crear atmósferas para el cortometraje.

En el área de producción se aplicaron estrategias necesarias para optimizar recursos materiales y financieros para la realización del cortometraje, así mismo, en el área de montaje se logró sintetizar los conocimientos que sirvieron de guía para estructurar el montaje según lo planteado en el esquema. Por último, en el área de dirección de fotografía, se llegó a manejar el uso de atmósferas con respecto a la composición de un espacio. La operacionalización de la propuesta con respecto al montaje, fotografía, producción, sonido y dirección, es un modesto aporte del presente trabajo.

Palabra clave: Cortometraje. No-ficción. Producción. Bajo presupuesto. Montaje. Herramientas discursivas. Fotografía. Composición.

Abstract

The non-fiction short film project *Flowers, Rooms and Disappearances* has two components: the pre-production folder and the individual essays by area. Areas related to the production, assembly and direction of photography that correspond to the work of the aforementioned essay: in the production area, work was carried out with the minimum and essential resources to achieve a low-budget production that does not affect the quality of the short film. In the editing area, an approach was made towards a system of expressive articulation of the material, taking into account post-production techniques as discursive tools. The photography direction area, regarding the composition, sought to create atmospheres for the short film.

In the production area, necessary strategies were applied to optimize material and financial resources for the production of the short film, likewise, in the assembly area, it was possible to synthesize the knowledge that served as a guide to structure the assembly as stated in the scheme. Lastly, in the area of photography direction, the use of atmospheres with respect to the composition of a space was managed. The operationalization of the proposal with respect to editing, photography, production, sound and direction, is a modest contribution of this work.

Keyword: Short film. Non-fiction. Production. Low budget. Editing. Discursive tools. Photography. Composition.

Índice de contenidos

Índice de tablas	5
Índice de figuras	5
Cláusula de licencia y autorización para la publicación en el repositorio Institucional	7
Cláusula de autoría, originalidad y responsabilidad.	10
Introducción	12
1.PRIMER COMPONENTE	16
1.1 Carpeta de preproducción del proyecto cinematográfico	16
1.1.1 Guion Flores, Habitaciones y Desapariciones	16
1.1.2 SINÓPSIS	19
1.1.3 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 1	19
Propuesta de producción: Paúl Esteban Sempértegui Durán	19
1.1.4 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 2	20
Propuesta de dirección: Juan Pablo Luzuriaga Andrade	20
1.1.5 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 3	21
Propuesta de fotografía: Elian Roberto López Ramón	21
1.1.6 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 4	22
Propuesta de sonido: Gianella Adriana Vintimilla Andrade	22
1.1.7 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 5	24
Propuesta de montaje: Juan Pablo Luzuriaga Andrade	24
1.1.8 PRESUPUESTO	25
1.1.9 CRONOGRAMA	25
1.1.10 Talento Humano	26
1.1.11 AUTORIZACIÓN PARA USO DE LOCACIÓN	27
1.1.12 AUTORIZACIÓN PARA USO DE LOCACIÓN	28
2.SEGUNDO COMPONENTE - REFLEXIÓN TEÓRICA	29
ÁREA TÉCNICO - CREATIVA DE UIC	29
Ensayo - Tratamiento	29
2.1 Propuesta de producción cinematográfica de bajo costo en el proyecto de no-ficción Flores, Habitaciones y Desapariciones	29
2.1.1 Antecedentes	29
2.1.2 Marco teórico	30
2.1.3 Análisis fílmico	32
2.1.3.1 Análisis de la película News from home (1977), de Chantal Akerman	32
2.1.3.2 Análisis de la película Baratometrajes (2005), de Daniel San Román	34
2.1.3.3 Análisis de la película 52” (2017), de Javier Andrade	36
2.1.4 Análisis y discusión de la propuesta de producción para el cortometraje de no-ficción: Flores, habitaciones y desapariciones.	38
2.1.4 Conclusiones	39

2.2 El montaje como herramienta discursiva en el proyecto de no-ficción Flores, habitaciones y desapariciones	40
2.2.1 Antecedentes	40
2.2.2 Marco Teórico	41
2.2.3 Análisis Fílmico	48
2.2.3.1 Análisis de la película Sombras Envolventes (2019), de Michael Lojano.	48
2.2.3.2 Análisis de la película Curupira: Criatura del bosque (2018), de Félix Blume	53
2.2.3.3 Análisis de la película JLG – Autorretrato en diciembre (1995), de Jean-Luc Godard.	59
2.2.4 Análisis y discusión de la propuesta de montaje para el cortometraje de no-ficción: Flores, habitaciones y desapariciones.	64
2.2.5 Conclusiones	68
2.3 Propuesta de fotografía: la composición como creadora de atmósferas para el proyecto cinematográfico Flores, Habitaciones y Desapariciones	70
2.3.1 Antecedentes	70
2.3.2 Marco teórico	70
2.3.3 Análisis Fílmico	72
2.3.3.1 Análisis de la película El Ciudadano Kane (1941), de Orson Welles	72
2.3.3.2 Análisis de la película El árbol de la vida (2011), de Terrence Malick	76
2.3.3.3 Análisis de la película Sombras envolventes (2019), de Michael Lojano	78
Bibliografía	81
Filmografía	84

Índice de tablas

Tabla 1: Cronograma	23
Tabla 2: Talento Humano	24

Índice de figuras

Figura 1: <i>Fotograma del interior del metro de New York.</i>	33
Figura 2: <i>Fotograma de una calle de New York</i>	34
Figura 3: <i>Poster publicitario película Baratometrajes</i>	35
Figura 4: <i>Póster de la película 52” Tráiler</i>	37
Figura 5: <i>Fotograma del escombros en las costas de Ecuador película 52”</i>	38
Figura 6: <i>Fotograma de la casa de las mansardas en decadencia.</i>	49
Figura 7: <i>Fotograma de reloj en habitación destruida.</i>	50
Figura 8: <i>Fotograma de plano inmovil.</i>	52
Figura 9: <i>Fotograma de orificio en la pared.</i>	53

UCUENCA

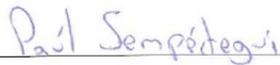
Figura 10: <i>Hombre escuchando los sonidos de la selva</i>	55
Figura 11: <i>Hombre cierra los ojos para sentir.</i>	56
Figura 12: <i>No se ve a la Curupira pero se la escucha</i>	57
Figura 13: <i>La anciana escucha la selva mientras suena canción acapella.</i>	58
Figura 14: <i>Godard filmando su televisor.</i>	60
Figura 15: <i>Vista de un rincón de la casa de JLG.</i>	61
Figura 16: <i>Paisaje con árbol solitario en Rolle, Suiza.</i>	63
Figura 17: <i>Transición de 4:3 a 19:9 y yuxtaposición de imágenes, Tatiana recuerda la casa y la relación de sus padres.</i>	65
Figura 18: <i>La cama de Raul y Tilita, abandonada.</i>	66
Figura 19: <i>Secuencia de cierre de Raul hablando con Tatiana: Flechas, huecos en el muro, cuadro del Che Guevara.</i>	67
Figura 20: <i>Fotograma de Trineo en medio de la nieve</i>	73
Figura 21: <i>Fotograma de contraluz en habitación Ciudadano Kane</i>	74
Figura 22: <i>Fotograma Claro oscuro conversación Ciudadano Kane</i>	75
Figura 23: <i>Fotograma de un paisaje a contraluz El árbol de la vida</i>	77
Figura 24: <i>Fotograma de hueco en la película El árbol de la vida</i>	77
Figura 25: <i>Fotograma del recinto cacaotero</i>	79
Figura 26: <i>Objetos registrados que cuentan el paso del tiempo y el desgaste del lugar</i>	80
Figura 27: <i>Maderas en Sombras Envolventes</i>	81
Figura 28: <i>Fotograma de tragaluz de Flores, habitaciones y desapariciones</i>	82
Figura 29: <i>Fotograma de Flores, habitaciones y desapariciones</i>	82

Cláusula de licencia y autorización para la publicación en el repositorio Institucional

Paúl Esteban Sempértegui Durán en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Flores, habitaciones y desapariciones*, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconoce a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autoriza a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 1 de Diciembre, 2022.



Paúl Esteban Sempértegui Durán

C.I: 0105709760

Cláusula de licencia y autorización para la publicación en el repositorio Institucional

Juan Pablo Luzuriaga Andrade en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Flores, habitaciones y desapariciones*, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconoce a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autoriza a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 1 de Diciembre, 2022



Juan Pablo Luzuriaga Andrade

C.I: 0106500374

Cláusula de licencia y autorización para la publicación en el repositorio Institucional

Elian Roberto López Ramón en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Flores, habitaciones y desapariciones*, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconoce a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autoriza a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 1 de Diciembre, 2022



Elian Roberto López Ramón

C.I: 0106329899

Cláusula de Propiedad Intelectual.

Paúl Esteban Sempértegui Durán autor del trabajo de titulación *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Flores, habitaciones y desapariciones*, certifica que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 1 de Diciembre, 2022

Paúl Sempértegui

Paúl Esteban Sempértegui Durán

C.I: 0105709760

Cláusula de Propiedad Intelectual.

Juan Pablo Luzuriaga Andrade autor del trabajo de titulación *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Flores, habitaciones y desapariciones*, certifica que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 1 de Diciembre, 2022



Juan Pablo Luzuriaga Andrade

C.I: 0106500374

Cláusula de Propiedad Intelectual.

Elían Roberto López Ramón autor del trabajo de titulación *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Flores, habitaciones y desapariciones*, certifica que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 1 de Diciembre, 2022



Elían Roberto López Ramón

C.I: 0106329899

Paúl Sempértegui

Dedicatoria

Dedicado a mi madre por su abnegado sacrificio.

Agradecimientos

Mi sincero agradecimiento a todos quienes nos apoyaron.

Juan Pablo Luzuriaga

Dedicatoria

A Raul,
que nunca dejó de jugar.

Y Tilita,
que supo amar sin límites.

Agradecimientos

A mi madre Tatiana, por heredarme su voluntad de fuego.

A mi padre Juan Pablo, por levantarse una y mil veces.

A Juan Francisco y Valentina, por ser mi razón de quedarme.

A Leo Espinoza, Diego Piedra, Maka Suarez,
y Santiago Oviedo, por compartir la luz.

Elian López

Dedicatoria

A mi mamá, a mi papá, hermanos y hermana, a mi sobrina

Y a mí mismo, por el esfuerzo, el aprendizaje, y la constancia para llegar a este punto y querer seguir.

Agradecimientos

A mi mamá y papá, Rosa y Klever, por haberme apoyado y animado a seguir esta carrera y haber confiado totalmente en mí, por sus consejos.

A mis hermanos, Juan y Darío, por saber aconsejarme, apoyarme, por haberme dado cobijo durante todos estos años.

A mi hermana, Karla, por escucharme cuando más lo he necesitado, y a pesar de su poca paciencia, haberme enseñado cuando no entendía un tema en el colegio. Y a mi sobrina, Emily, por ser un rayito de luz en mi vida, su afecto y recordarme volver a vivir mi segunda niñez con sus juegos.

A mi familia (tíos, tías, primos, primas, cuñado, abuela) por preocuparse por mí, apoyarme en mis proyectos. A mi prima, Liz, por haberme prestado su equipo de foto durante mis primeros años. Y a mi abuela, por todas las historias que me ha contado y su alegría cuando regreso y voy a visitarla.

A mi novia, Ale, por ser mi compañía y apoyo durante toda esta etapa. Por haber estado presente cuando he necesitado, por escucharme, apoyarme en mis proyectos y estar en primera fila.

A mis amigos (los Athens) y amigas por haberme acompañado durante toda esta etapa, por las risas, por las fiestas, por las aventuras, los rodajes, las desveladas de edición, y por todo.

A Santiago Oviedo por todo lo que he aprendido, por reforzar mis conocimientos, guiarme durante todo el proceso de pre, rodaje y post. A Galo Palchisaca, por guiarnos durante la escritura de nuestra tesis.

Y a cada una de las personas que han estado conmigo.

Introducción

El proyecto cinematográfico para el cortometraje de no-ficción *Flores, habitaciones y desapariciones* propone la realización y teorización sobre la historia de una familia tradicional cuencana. La historia inicia un año después de la muerte de los padres de Tatiana, persona de quien escuchamos el testimonio en el cortometraje, quien recuerda la evolución de su relación de pareja, que permite reflexionar sobre la paternidad, la separación, la convivencia y la muerte, eventos que se desarrollan en la casa en la cual creció y que se encuentra abandonada, pero cuyas paredes guardan en su piel la historia de un complejo matrimonio.

El proyecto incluye la carpeta de preproducción -que consta de las propuestas de las áreas de producción, dirección, dirección de fotografía, dirección de sonido y montaje- y tres áreas correspondientes a la producción, montaje y dirección de fotografía.

Propuesta de producción cinematográfica de bajo costo en el proyecto de no-ficción Flores, Habitaciones y Desapariciones, se basa en los trabajos de Daryanani Melwani (2016), quien se centra en la combinación de herramientas *low cost* con el proceso de la industria tradicional; del mismo modo, en el aporte de Ricard Mamblona Agüera (2012), que proporciona al contenido del documental valores, creencias y representaciones y los problemas que cada uno de estos conlleva; y por último Daryanani Melwani (2021) que se centra en el cine hecho en España a partir de la crisis de 2008, que promovió a las Escuelas de cine facilitar la experimentación a la hora de producir un audiovisual.

El montaje como herramienta discursiva en el proyecto de no-ficción Flores, habitaciones y desapariciones, utiliza varios conceptos desarrollados por autores relevantes, para guiar el proceso de postproducción de un proyecto cinematográfico de no-ficción: *El lenguaje del cine* de Martin Marcel (1955); *Esculpir en el tiempo* de Andrei Tarkovsky (1984); *La imagen-tiempo* de Giles Deleuzze (1985); y *La forma del cine* de Sergei Eisenstein (1986). *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico* de Teresa Olabuenaga (1991); *Cine, discurso filmico y semiótica cinematográfica* (1993) de Renato Oropeza; *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos* de Agustin Rubio (2006); *El Documental expandido: pantalla y espacio* de Jacobo Sucari (2009); y *Retórica y representación en el cine de no-ficción* de Carl Platinaga (2014).

Propuesta de fotografía: la composición como creadora de atmósferas para el proyecto cinematográfico Flores, Habitaciones y Desapariciones, se basa en el tema de la composición y la atmósfera emocional dentro de un filme, los textos a utilizar son: *Composición del encuadre fotográfico en la película Implicados* de Pablo Carrión (2016), que trata de establecer factores y procedimientos para que el director de fotografía, por medio de la luz, la cromática, fondo y forma, pueda desarrollar un encuadre fotográfico en constante recomposición. La tesis *El tiempo y la fotografía: reel de dirección de fotografía*, de Gabriel Baca (2017), donde escribe sobre cómo la cinematografía busca generar, a través de la imagen, emociones en el espectador. “*El sentido del traslado de la imagen del pasado al presente en el documental ' Sombras Envolventes ’*” (2019), por George Kennedy Torres; “*La atmósfera psíquica en la creación artística 1939-2017. Tipologías y métodos. Influjos de las enfermedades, trastornos y conflictos mentales*” (2019), de Yaiza Salmón Morales; y *¿Qué es la atmósfera de cine?* (2020), de Roberto Spadoni.

Estos ensayos constan de los siguientes componentes: antecedentes, marco teórico, método, análisis fílmico, análisis y discusión de la propuesta y conclusiones.

1.PRIMER COMPONENTE

1.1 Carpeta de preproducción del proyecto cinematográfico

1.1.1 Guion Flores, Habitaciones y Desapariciones

Por: Juan Pablo Luzuriaga

1. Máscara		
<p>(Casa de Yunguilla) Tatiana recuerda su infancia y juventud. Recuerda a Raúl y Tilita cuando tuvieron una buena relación, ambos trabajando por su familia.</p> <p>Habla sobre la casa de campo vacacional familiar, una decisión que tomaron como padres, para sus hijos y nietos, para compartirla con toda su familia.</p> <p>La voz en off de Tatiana evoca los últimos restos de la máscara de la paternidad que mantenía la relación de sus padres en armonía.</p>		
Preguntas planeadas hacia Tatiana para la construcción del testimonio. (inaudibles)	Banda de imagen: (no hay video del testimonio de Tatiana)	Sonido (Voz en off del Testimonio de Tatiana presente intermitentemente entre sonidos incidentes)
<p>¿Cuál es el recuerdo o imagen o sentimientos más viejo que tienes de tus padres?</p> <p>¿De dónde surgió la idea de tener una casa en yunguilla?</p> <p>¿Qué recuerdos claros tienes de tus padres cuando eras niña?</p> <p>¿Cómo se trataban entre ellos? ¿Cómo se comportaban en las reuniones familiares?</p> <p>¿Cómo era su personalidad hacia sus hijos?</p>	<p>El sol del amanecer ilumina las montañas del valle de Yunguilla. Exteriores de la casa de campo familiar.</p> <p>Mucha vegetación alrededor de la casa.</p> <p>Un pequeño estanque con un muelle olvidado.</p> <p>Una vieja mesa de fútbolín.</p> <p>Una planicie de césped con dos postes dispuestos para una red de voleibol, no hay red.</p> <p>Flores Frutos caídos cerca de su árbol.</p> <p>Retoños. Una piscina vacía. El agua inmóvil.</p>	<p>Cantos de aves.</p> <p>El viento moviendo las hojas de los árboles.</p> <p>Grillos, Sapos, Perros</p> <p>Niños jugando, riendo, gritando en la lejanía.</p>

<p>¿En qué sentido piensas que el papel de padre implica una máscara?</p>	<p>Figuras de adorno en la cocina, trabajadores con rostros de madera.</p> <p>Una mesa grande con espacio para 15 personas, vacía.</p>	<p>Chapoteo en la piscina.</p> <p>Una conversación ininteligible de una familia numerosa, varias personas a la mesa, vasos, platos, cubiertos, risas.</p>
---	--	---

2. Nido

(Se introduce la casa de Cuenca, vemos sus exteriores)

Se introducen las casas pequeñas en el patio trasero, y su razón de ser. Son las viejas casas de los hijos de Raúl y Tilita, pero esos hijos tampoco viven ahí desde hace tiempo. La voz de Tatiana revisita el capítulo de su partida a Quito, y la gradual partida de sus hermanos lejos de la herencia de sus padres.

<p>Preguntas planeadas hacia Tatiana para la construcción del testimonio. (inaudibles)</p>	<p>Banda de imagen: (no hay video del testimonio de Tatiana)</p>	<p>Sonido (Voz en off del Testimonio de Tatiana presente intermitentemente entre sonidos incidentes)</p>
<p>¿Cómo es la casa de Cuenca?</p> <p>¿El patio de atrás siempre estuvo pensado para las futuras casas de los hijos? ¿O cómo salió esa idea?</p> <p>¿Cómo se fue dando la partida de la casa tus hermanos?</p> <p>¿Cómo les dijiste a tus padres que te ibas a vivir en Quito? ¿Cómo lo recibieron?</p> <p>¿Qué factores te convencieron para que decidieras irte? ¿Sabías cuándo volverías?</p>	<p>Jardines y patios externos a la casa.</p> <p>Una casa grande con un patio trasero, en este patio, 3 casas más pequeñas...rodeadas de jardines.</p> <p>Ventanas, cornisas, jardines, caminos.</p> <p>Aves en los árboles junto a la casa.</p> <p>Nidos de pájaros, vacíos.</p> <p>El cielo sobre la chimenea de la casa.</p> <p>Un nido vacío en una rama.</p> <p>El cielo despejado de la mañana.</p>	<p>Sonido directo.</p> <p>Árboles moviéndose con el viento, autos pasando afuera, pasos de peatones.</p> <p>Niños jugando, gritando, riendo.</p> <p>Aves lejanas.</p> <p>Crujir de ramas.</p> <p>Trinar.</p> <p>Aleteo de un ave emprendiendo vuelo.</p>

3. (Des) conocidos

(conocemos el interior de la casa de Cuenca de Raúl y Tilita)

Tatiana recrea una imagen mental de sus padres sin el filtro de los hijos.

Los recuerda como dos seres convivientes a quienes les cuesta encontrarse como pareja.
 Se erosiona su vínculo, las paredes se descascaran, los adornos se rompen, se vuelven visibles ciertas capas internas, las habitaciones cambian, ellos cambian.
 Luego de tantos años cumpliendo solamente el papel de padres, ya no se encuentran como marido y mujer.
 Su dinámica se vuelve dependiente y antagónica, sus diferencias salen a la luz,
 ¿Es esta su "verdadera esencia"?

Preguntas planeadas hacia Tatiana para la construcción del testimonio. (inaudibles)	Banda de imagen: (no hay video del testimonio de Tatiana)	Sonido (Voz en off del Testimonio de Tatiana presente intermitentemente entre sonidos incidentes)
<p>¿Qué te imaginas o sabes de la relación tus padres cuando se quedaron solo los 2?</p> <p>¿Cuáles eran sus diferencias más grandes?</p> <p>¿Cómo ha ido cambiando la casa con los años?</p> <p>¿Te acuerdas de anécdotas con ellos que hayan dejado marcas en la casa?</p>	<p>Pasillos desolados.</p> <p>Closets vacíos.</p> <p>Cocina abandonada.</p> <p>Closet vacío.</p> <p>Dormitorio vacío, únicamente un mueble de cama con un colchón encima.</p> <p>Viejas pertenencias empolvadas en el suelo.</p> <p>(imágenes dependen de lo que diga en esta parte)</p> <p>Techo roto</p> <p>Paredes manchadas, Golpeadas, Erosionadas por humedad.</p> <p>Huecos en las paredes, Capas desprendidas</p>	<p>Sonido directo.</p> <p>Ruidos de afuera de la casa, la calle, los autos.</p> <p>Picaporte girando</p> <p>Manecilla de reloj</p> <p>Bisagras viejas rechinando</p> <p>Crujidos de madera</p> <p>Pasos en la madera de los pisos y las gradas.</p>

4. Corte

Tatiana visita el recuerdo de su decisión de divorciarse.
 A pesar de esto, no regresa al nido.
 Recuerda lo que le llevó a tomar esta decisión
 Recuerda la opinión de sus padres.
 Piensa en sus propios hijos.

Preguntas planeadas hacia Tatiana para la construcción del	Banda de imagen: (no hay video del testimonio de Tatiana)	Sonido (Voz en off del Testimonio de Tatiana presente)
---	---	--

<p>testimonio. (inaudibles)</p>		<p>intermitentemente entre sonidos incidentes)</p>
<p>¿Qué escuchabas sobre el divorcio cuando eras niña?</p> <p>¿Qué dijeron tus papás cuando les contaste que pensabas divorciarte?</p> <p>¿Una vez soltera...por qué no volviste a Cuenca?</p> <p>¿Qué piensas de esta idea de quedarse juntos por los hijos?</p>	<p>Ramas de los árboles Hojas secas en el patio de la casa</p> <p>Una cruz en el tejado. Otra cruz colocada en el filo de la ventana</p> <p>Un árbol seco en medio del patio trasero, cortado en medio del tronco, sin retoños, absolutamente inmóvil.</p> <p>En medio del patio trasero, las hojas bifurcadas de una palma.</p>	<p>Crujidos de madera constantes.</p> <p>Rechinidos largos de puertas.</p> <p>Un vaso de vidrio se estrelló contra el suelo de la cocina.</p> <p>Viento fuerte. Ramas de los árboles moviéndose en el viento... agitándose cada vez más violentamente.</p> <p>Ruptura de una rama.</p>
<p>5. Inerte</p> <p>Tatiana recuerda su relación con su mamá alrededor de sus últimos días. El lugar en el que falleció. El duelo de su papá. La casa pierde sentido para Raúl, la abandona, y la casa se queda estática, deja de cambiar, deja de sonar. (¿Existe el silencio?) Recuerda el tiempo de Raúl viudo, extrañando a su conflictiva compañera.</p>		
<p>Preguntas planeadas hacia Tatiana para la construcción del testimonio. (inaudibles)</p>	<p>Banda de imagen: (no hay video del testimonio de Tatiana)</p>	<p>Sonido (Voz en off del Testimonio de Tatiana presente intermitentemente)</p>
<p>¿Cómo estaban las cosas entre Tilita y Raúl poco antes de marzo del 2020?</p> <p>¿En dónde falleció Tilita? ¿Y dónde estaba Raúl?</p> <p>¿Qué pasó con la casa en ausencia de su matrona?</p> <p>¿Que hizo Raúl después de que se fue su compañera?</p>	<p>Comedor y cocina de Tilita y Raúl.</p> <p>Dormitorio de Tilita, vacío.</p> <p>Habitación donde estaba la sala, vacía.</p> <p>Corredor que llega al comedor, vacío. Gradas que suben hacia a la ventana con la cruz.</p> <p>Taller de tiro con arco de Raúl, vacío.</p> <p>Un zapato botado en el suelo sucio del estudio.</p> <p>Muro de práctica de tiro con arco, lleno de cicatrices de</p>	<p>Silencio abrupto.</p> <p>Ruido sordo de la casa vacía.</p> <p>Ruido lejano de una tv encendida, suena casi ininteligible.</p> <p>un noticiero? una película de vaqueros? ¿Una telenovela?</p> <p>Una secadora de pelo a lo lejos.</p>

	flechas clavadas con el tiempo.	Pasar de las páginas de un libro.
<p>6. Legado</p> <p>(De vuelta en Yunguilla)</p> <p>Tatiana recuerda la partida de su padre un año después. Sus últimos días. La cantidad de gente que vino a verlo. Recuerda que su madre antes de morir le dijo que siga con su vida luego del divorcio. Piensa en sus hijos, en lo que quisiera para ellos. Le habla a su primogénito del legado que quisiera dejarle.</p>		
<p>Preguntas planeadas hacia Tatiana para la construcción del testimonio. (inaudibles)</p>	<p>Banda de imagen: (no hay video del testimonio de Tatiana)</p>	<p>Sonido (Voz en off del Testimonio de Tatiana presente intermitentemente entre sonidos incidentes)</p>
<p>¿Cuánto tiempo después de la partida de Tilita empezó a enfermar Raúl?</p> <p>¿La familia en la que creció Raúl era numerosa?</p> <p>¿Cómo pasó antes de sus últimos días?</p> <p>¿Quiénes vinieron a verlo? ¿Cómo fue ese día?</p> <p>¿Antes de fallecer Tilita...te dijo algo con respecto a la vida luego de la separación, verdad? ¿Cómo se dio esto?</p> <p>¿Qué piensas de la idea de que un padre/madre sacrifica su felicidad o parte de su vida por sus hijos?</p> <p>¿Qué piensas que te dio el haber crecido con los padres con los que creciste?</p>	<p>Vemos una vez más el exterior de la casa de Yunguilla, pero esta vez la luz es distinta, empieza a caer la tarde.</p> <p>Los planos son parecidos a los de la primera secuencia, pero estos tienen indicios de que hay movimiento (fuera de foco).</p> <p>Hay actividad en el interior de la casa, no vemos quien es.</p> <p>Hay mochilas en los muebles, Zapatillas en el suelo,</p> <p>Flores frescas.</p> <p>Frutos tiernos.</p> <p>El agua de la piscina se mueve.</p> <p>Tatiana sentada en la orilla de la piscina (da la espalda a la cámara).</p>	<p>Cantos de aves.</p> <p>El viento moviendo las hojas de los árboles.</p> <p>Grillos, Sapos, Perros.</p> <p>Niños jugando, gritando, <u>muy a lo lejos.</u></p> <p>Suaves movimientos del agua.</p> <p>Pasos en las baldosas de los pasillos.</p> <p><u>Voces ininteligibles a la distancia.</u></p> <p>Cantos de aves.</p> <p>El viento moviendo las hojas de los árboles.</p>

<p>¿Qué piensas que nos deja a mí y a mis hermanos haber crecido con mis abuelos...y contigo?</p>	<p>El sol se oculta en el valle de Yunguilla.</p> <p>(Mismo tiro que el plano inicial)</p>	<p>Grillos, Sapos, Perros.</p> <p>Aleteo.</p>
---	--	---

1.1.2 SINÓPSIS

Un año después de la muerte de sus padres, Tatiana recuerda la evolución de su relación, y reflexiona sobre la paternidad, la separación, la convivencia y la muerte, desde la casa en la cual creció, que ahora está abandonada, y que guarda en su piel la historia de un complejo matrimonio.

1.1.3 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 1

Propuesta de producción: Paúl Esteban Sempértegui Durán

La propuesta de producción realizada para el cortometraje *Flores, habitaciones y desapariciones* tiene como fin la utilización de recursos mínimos y necesarios para consolidar una producción de bajo costo sin afectar su calidad. Para esta propuesta se pondrá en evidencia las oportunidades que brinda la carrera de cine como comunidad que proporciona una serie de contactos, insumos, equipos y grupos de trabajo para el desarrollo de diferentes proyectos de producción cinematográfica. Se expresa también en la motivación de una producción *low cost*, la conjunción de particularidades de dicha modalidad.

Se identifican tres focos de atención para la logística: recursos técnicos y humanos, transporte a las locaciones y alimentación para los miembros del rodaje. La solución -que se constituye en el principal aporte de la presente área de producción- se ha resuelto en una vertiente del modelo de producción en cooperativa, donde se pide a cada integrante apoyar de forma financiera al proyecto, donde todos asumen idénticos gastos relacionados a la alimentación y transporte, en el caso de la locación en la ciudad de Cuenca. Para el medio de transporte dispuesto para la locación de Yunguilla, que queda a más de 70 kilómetros de distancia de Cuenca, y sabiendo que se necesita transportar equipos de sonido y video, fue necesario proponer la utilización de dos autos para el viaje -los gastos de consumo de combustible de los vehículos del productor y director correrán por su propia cuenta.

Para cubrir una de las necesidades principales de este proyecto, que es la obtención de los recursos técnicos para el registro audiovisual, se hizo uso de los contactos conseguidos a lo largo de la experiencia académica: Juan Pablo Luzuriaga, director del cortometraje, por medio de prácticas laborales, ha logrado afianzar el contacto con Zombi Studios, una compañía multinacional con diez años en el mercado, prestando servicios gráficos y audiovisuales enfocados a la publicidad digital y física; la cual ha cedido el uso de sus equipos tales como cámara, varios lentes, gimbal, entre otras herramientas para la producción de este documental.

De igual manera, para el registro de audio se utilizarán equipos de propiedad de los autores del presente proyecto: una *tascam*, micrófonos y *lavaliers* que servirán para desarrollar la banda de sonido. Y para la parte de montaje y corrección de color, se cuenta con computadores capaces de soportar sin problema programas de edición que permitan la realización, tanto de colorización como de montaje y edición dentro del marco de la postproducción.

Dicho esto, podemos con seguridad confiar que el modo de producción de bajo costo (*low cost*) no será un impedimento para una producción de calidad. Se incluirá una bitácora de resultados para registrar las oportunidades aprovechadas en la eficiencia de producción en el cortometraje y se encontrarán y analizarán las dificultades y desventajas que resulten de esta forma de producción.

1.1.4 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 2

Propuesta de dirección: Juan Pablo Luzuriaga Andrade

Flores, habitaciones, y desapariciones es un proyecto que pretende explorar una parte muy específica e íntima de la historia familiar del director del presente cortometraje Juan Pablo Luzuriaga, la compleja relación de sus abuelos: su mutación a través de los años, como padres compañeros convivientes y antagonistas, desde la perspectiva de quien lo experimentó a plenitud, su madre Tatiana.

Los vestigios de una vida caracterizada por la alternancia entre el valle y la urbe, forjó en la memoria familiar, especialmente de Tatiana, una casa de paredes desgastadas, habitaciones vacías, sitios muertos. Así que, ésta será una visita a algo inmaterial y ausente,

las imágenes y los sonidos sugieren, guían, susurran, y Tatiana se sumerge en la memoria que despierta el hábitat de su infancia y juventud.

La atmósfera del proyecto está pensada como “un paseo de Tatiana por su propia mente”. La *voz en off* con una textura íntima e informal, y las imágenes donde no figuran personajes ni seres humanos, acercan al espectador a un ejercicio introspectivo, a una conversación imaginaria, a un *collage* mental; por esta razón se toma como referente las películas *Autorretrato en diciembre* (1995) de Jean-luc Godard, y *Walden* (1970) de Jonas Mekas, que utiliza en el audiovisual para observar hacia adentro.

1.1.5 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 3

Propuesta de fotografía: Elian Roberto López Ramón

Flores, habitaciones y desapariciones es un cortometraje no ficcional que gira en torno a una historia familiar, donde a través de imágenes de grabación propia (sin imágenes ni videos de archivo), se explora y cuenta un relato que surge de los recuerdos de Tatiana, mediante la experimentación y la exploración de los espacios donde convivieron los integrantes de la familia, en cada uno de los espacios de las viviendas en ciernes.

En este cortometraje no existen personajes visuales, Raúl y Tilita, los padres de Tatiana están presentes en los recuerdos evocados por Tatiana a través de su voz. La propuesta visual se centra en crear una historia y una conexión visual- sonora, a través de los espacios que se constituyen en mudos testigos de la historia familiar, el patio, habitaciones, sala, jardín, las flores, y todo el menaje que formó parte de su día a día, como elementos fundamentales que fortalezcan la narración.

En cuanto a la iluminación, se propone seguir una estética natural. Si bien, dentro de la propuesta se permitirá utilizar luz de origen artificial (rebotadores, difusores, luces extra), esta seguirá la misma lógica y física de la luz propia de estos espacios (ventanas, puertas, reflejos o las sombras creadas por los árboles), es decir, la iluminación del lugar; ésto, con la intención de seguir un enfoque documental. Se busca que el lugar se perciba como si no hubiese existido intervención humana en la construcción y la presentación de una estética que evoque la técnica de pintura claroscuro y una mezcla de naturalismo. Se creará un ambiente con sombras tenues, con una imagen cruda, que evoque nostalgia y el misticismo que viene junto a los recuerdos. Al igual que la iluminación, el color buscará ser lo más natural posible, evitando llegar a tonos de fantasía.

En tanto, los valores de plano que se utilizarán durante el film, al tratarse de espacios y objetos, pasan de planos generales a planos enteros, con la intención de mostrar los espacios en su estado natural; asimismo, en su estado de soledad acorde al paso del tiempo. Los planos detalle serán usados para mostrar aquellos objetos o cosas que denoten caducidad, olvido, recuerdo y nostalgia. La cámara de video, más allá de ser un objeto de registro, tiene la intención de ser como un niño curioso que explora y espía una conversación de adultos.

1.1.6 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 4

Propuesta de sonido: Gianella Adriana Vintimilla Andrade

Flores, habitaciones y desapariciones es un cortometraje documental que gira en torno a una historia familiar donde se explora el relato que surge de los recuerdos de Tatiana, mediante la experimentación y exploración de los espacios donde transcurre su vida familiar. A lo largo de la narrativa, no se presenta a los personajes visualmente, pero se transmitirá su presencia a través de la *voz en off* de Tatiana, los espacios donde habitaron y convivieron, patio, habitaciones, sala, jardín como guías que introducen al relato.

El registro consiste en sonidos directos grabados dentro de las distintas locaciones con el objetivo de enfatizar el peso en las palabras de Tatiana. Su voz dentro del argumento es nítida; se hará uso de un *lavalier* y un micrófono direccional para tener un sonido con profundidad y cuerpo. Para los audios que detallen sonidos específicos como el aleteo de aves, las hojas, crujidos o pisadas en madera, se recurrirá a *wildes*. Se propone que los sonidos que se registran, no necesariamente serán acompañados de imágenes (fuente que los provocó). Los lugares también “hablan” y su voz será plasmada a través del paso del tiempo en estos espacios.

Para la primera parte del documental, “Máscara”, se propone sonidos que evocan la infancia de Tatiana, ya que se indagará su pasado, y sus recuerdos en la casa familiar de Yunguilla. Se escucharán sonidos de aves, el chapoteo en la piscina, en primer plano, y se incorporará el sonido incidente de hojas movidas por el viento. En un segundo plano estarán sonidos como el viento, zumbidos de grillos, croar de sapos y aullido de perros.

Al situarse en un recuerdo nostálgico -tal y como lo es la infancia- se escucharán voces de niños, jugando, gritando, corriendo en un plano lejano, evocadores de nostalgias y recuerdos. Se escuchará además, sonidos abstractos, una conversación inteligible de una familia numerosa reunida en el comedor, con el bullicio que generan los cubiertos y las risas

de la sobremesa. Adicionalmente, se hará un recorte de frecuencias. Para la captación de estos sonidos se buscará el registro a un mismo nivel, tanto en voz como en sonido ambiente.

En el capítulo de “Nido” Tatiana habla de cómo abandonó su hogar; se escuchará los sonidos de la naturaleza en un segundo plano, presentes, pero no tan cercanos a su voz. El ambiente sonoro estará enfocado en los exteriores de la casa: ruido de autos, voces de peatones, mientras que en un plano incidente estará el crujir de ramas, el trinar y aleteo de un ave emprendiendo su vuelo, como invitación para ingresar a la casa.

En la sección de “Desconocidos” los sonidos serán específicos. Crujidos, bisagras, picaportes girando, manecilla de reloj y los pasos, estarán presentes al mismo nivel de voz que el de Tatiana, aumentando la sensación de que la casa de Raúl y Tilita, los padres, está desolada. Los ruidos fuera de la casa estarán en un plano alejado y en un nivel bajo. La ausencia de sonido estará presente cuando se enfoque el dormitorio vacío, que al vincularse con sus pertenencias personales, permitirá una pausa, un respiro, donde se encuentra impregnada la presencia de sus antiguos ocupantes.

El capítulo “Corte” acompaña el recuerdo de la separación conyugal de Tatiana cuando decide divorciarse; lo cual fue una decisión difícil, no solo para ella sino para sus hijos. Los sonidos serán estruendosos, creando asincronía entre las imágenes estáticas que tienen como protagonista sonidos estridentes. El sonido será intensificado: crujidos constantes de madera, rechinos de puertas, viento fuerte, ramas de árboles moviéndose violentamente con el viento. La naturaleza se vuelve estridente y sus sonidos se vuelven como golpes estrepitosos que de pronto se intensifican.

En “Inerte” Tatiana evoca el recuerdo de los últimos días de su madre y cómo este evento le afectó a Raúl, su padre. El sonido será abrupto, pero se volverá silencioso a diferencia del segmento anterior. Se escuchará el silencio de los lugares (*ruido blanco*). Los ruidos serán lejanos como una televisión prendida con un sonido ininteligible, una radio, una cafetera, una secadora de pelo. Se escuchará el sonido incidente de las páginas de un libro siendo pasadas.

Por último, “Legado” es el capítulo que permite regresar a la casa de Yunguilla. Los sonidos de la naturaleza: trinar de aves, movimiento de árboles, hojas, grillos, sapos, perros, estarán mucho más presentes. Y, a lo lejos se escuchará a niños jugando, gritando, correteando, risas, voces inteligibles. En primer plano se escuchará movimientos en el agua,

al igual que pasos en las baldosas, en los pasillos. Concluye el capítulo con un aleteo de ave, y el retorno de Tatiana a la vida actual, junto a sus hijos.

1.1.7 PROPUESTA DE ÁREA TÉCNICO- CREATIVA DE UIC 5

Propuesta de montaje: Juan Pablo Luzuriaga Andrade

Para este proyecto que busca llevar a la audiencia a un universo etéreo como la mente, y en especial, una mente que reconstruye y reflexiona, la propuesta de montaje sugiere hacer uso primordialmente de la modalidad tonal. El montaje invitará a *saborear* las imágenes y *acariciar* los sonidos.

Este acercamiento va a permitir que la voz de Tatiana y los recuerdos sonoros que la atraviesan, tengan la libertad de entrar en conversación con las imágenes, las cuales, mediante su propio lenguaje, moldearán la percepción del tiempo, de lo que se fue y de lo que permanece. Además, se propone el uso específico de las transiciones planteadas en ciertos momentos clave, como la erosión y transformación de la casa con los años, o la muerte de Tilita, (en las secuencias “Desconocidos”, e “Inerte”), que la banda visual pueda entrar en conversación consigo misma mediante la yuxtaposición, potenciando su voz y ganando mayor valor expresivo.

Del mismo modo, en contraste con esta transición tan lenta que genera la apariencia de doble exposición, se planea utilizar los cortes en seco para superlativizar la experiencia de Tatiana al ser atravesada por emociones que tienen un efecto más violento en su ser, bajo este argumento, en la secuencia número 4 llamada “Corte”, las imágenes se suceden de manera abrupta, como una cuerda que es rebanada de golpe, o una rama siendo arrancada.

Estos elementos hacen eco en las propuestas de fotografía y sonido, y se construyen sobre los elementos metafóricos que plantea el guión. La mezcla sonora plantea que los sonidos incidentes de la naturaleza tengan la misma presencia que la voz de Tatiana; esta interacción exige dejar un espacio para respirar, tanto a la voz como a los sonidos. En definitiva, la técnica de montaje tonal y los referentes íntimos e introspectivos de Godard, Félix Blume y Jonas Mekas resultarán ser las herramientas más adecuadas para los objetivos propuestos.

1.1.8 PRESUPUESTO

El presupuesto expresado para la producción de *Flores, habitaciones y desapariciones* es de cien dólares norteamericanos. Monto que contempla alimentación, transporte y requerimientos básicos para un adecuado desenvolvimiento en los procesos de grabación de este cortometraje no-ficción, y será financiado en su totalidad por los integrantes del proyecto dividiendo sus consumos de manera individual.

En alimentación se prevé contar con sesenta y cinco dólares que serán usados a lo largo de cuatro días de rodaje, y que se consumirán entre los cinco integrantes de la producción. Se buscará un gasto de dos dólares con cincuenta centavos en la adquisición de almuerzos para cada miembro, y un gasto de setenta y cinco centavos para la cena.

Para el combustible de los vehículos que servirán de transporte a la locación de Yunguilla se invertirá treinta dólares -este monto será responsabilidad del dueño de cada automóvil. Además, para el transporte urbano dentro de la locación de Cuenca se prevé un gasto de tres dólares por día.

En aspectos técnicos se utilizarán *powerbanks* para el uso de la *tascam* y pilas recargables para los *lavaliers* y micrófonos con el fin de limitar gastos para el registro de audio. En la parte de video no se cuenta con gastos extra y de igual manera, el montaje y corrección de color estará a cargo de los compañeros Juan Pablo Luzuriaga y Elian López respectivamente, con sus computadores y programas que posibiliten el cumplimiento de estas tareas.

Por último, se incluyen gastos imprevistos y requerimientos básicos para el rodaje: cintas, papel difusor, pinzas y medicamentos. El monto para estos gastos es equivalente a cinco dólares.

1.1.9 CRONOGRAMA

Tabla 1
Cronograma

Fecha	Actividad
25 de marzo	Scouting Cuenca

30 de marzo	Scouting Yunguilla
3 de abril	Registro auditivo de conversación de Tatiana con Juan Pablo
7 de abril	Prueba de fotografía y sonido Cuenca
16 de abril	Prueba de fotografía y sonido Yunguilla
21 - 22 de abril	Rodaje casa Yunguilla
17 - 18 de abril	Rodaje casa Cuenca
9 de junio - 12 de julio	Postproducción: Montaje
13 de julio	Muestra de primer corte
16 de julio	Exhibición de cortometrajes

1.1.10 Talento Humano

Tabla 2

Crew de la producción del cortometraje

Flores, Habitaciones y Desapariciones		
Nombre	Cargo	Ciclo
Dirección	Juan Pablo Luzuriaga	8
Producción	Paul Sempertegui	8
DF	Elian López R.	8
Sonido	Gianella Vintimilla	8
Montaje	Juan Pablo Luzuriaga	8
AF	José Carpio	6

Fuente. Trabajo de Graduación.

Elaboración. Propia.

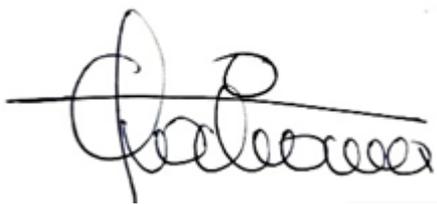
1.1.11 AUTORIZACIÓN PARA USO DE LOCACIÓN

Cuenca, 06 de Mayo 2022

Yo, Tatiana Alexandra Andrade Guambaña, con cédula de identidad N. 0103365227 en mi condición de propietario o poseedor legal del establecimiento/domicilio: *Casa de la familia Andrade Guambaña*, ubicado en la dirección: Obispo Miguel León 4-63, y Mariano Veintimilla, autorizo a Paúl Esteban Sempértegui Durán, con cédula de identidad No. 0105709760, como productor del cortometraje de titulación de la Universidad de Cuenca denominado *Flores, habitaciones y desapariciones*, para que utilice esta locación de manera gratuita con el fin de realizar la grabación de esta obra en el transcurso del año 2022.

Paúl Esteban Sempértegui Durán, productor de la mencionada obra, se encargará de entregar la locación en las mismas condiciones en que fue prestada. El propietario o poseedor legal del bien garantiza que puede otorgar la presente autorización sin limitación alguna y por el tiempo que sea necesario. En todo caso, responderá por cualquier reclamo que en materia de derecho de autor se pueda presentar, exonerando de cualquier responsabilidad al Productor, equipo profesional, institución educativa y auspiciantes o colaboradores involucrados en el antes mencionado proyecto de cortometraje.

La autorización que aquí se concede sobre esta locación es exclusiva para la grabación de la obra audiovisual en mención. El productor podrá difundir las imágenes grabadas bajo la presente autorización para los fines comerciales o no comerciales que estime convenientes, en cualquier ventana de exhibición, en el territorio nacional o en el exterior, sin requerir para ello ninguna otra autorización salvo la presente.



Nombre: Tatiana Alexandra Andrade Guambaña

Cédula: 0103365227



Nombre: Paúl Sempértegui

Cédula: 0105709760

Paúl Esteban Sempértegui Durán, Juan Pablo Luzuriaga Andrade, Elian Roberto López Ramón

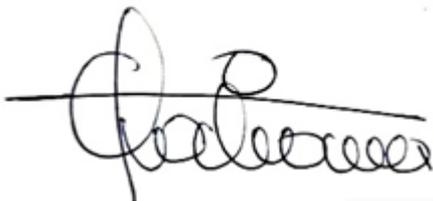
1.1.12 AUTORIZACIÓN PARA USO DE LOCACIÓN

Cuenca, 06 de mayo 2022

Yo, Tatiana Alexandra Andrade Guambaña, con cédula de identidad N. 0103365227 en mi condición de propietario o poseedor legal del establecimiento/domicilio: *Quinta Tililila*, ubicado en el valle de Yunguilla en el sector de La Unión, autorizo a Paúl Esteban Sempértegui Durán, con cédula de identidad No. 0105709760, como productor del cortometraje de titulación de la Universidad de Cuenca denominado *Flores, habitaciones y desapariciones*, para que utilice esta locación de manera gratuita con el fin de realizar la grabación de esta obra en el transcurso del año 2022.

Paúl Esteban Sempértegui Durán, productor de la mencionada obra, se encargará de entregar la locación en las mismas condiciones en que fue prestada. El propietario o poseedor legal del bien garantiza que puede otorgar la presente autorización sin limitación alguna y por el tiempo que sea necesario. En todo caso, responderá por cualquier reclamo que en materia de derecho de autor se pueda presentar, exonerando de cualquier responsabilidad al Productor, equipo profesional, institución educativa y auspiciantes o colaboradores involucrados en el antes mencionado proyecto de cortometraje.

La autorización que aquí se concede sobre esta locación es exclusiva para la grabación de la obra audiovisual en mención. El productor podrá difundir las imágenes grabadas bajo la presente autorización para los fines comerciales o no comerciales que estime convenientes, en cualquier ventana de exhibición, en el territorio nacional o en el exterior, sin requerir para ello ninguna otra autorización salvo la presente.



Nombre: Tatiana Alexandra Andrade Guambaña

Cédula: 0103365227



Nombre: Paúl Sempértegui

Cédula: 0105709760

2.SEGUNDO COMPONENTE - REFLEXIÓN TEÓRICA

ÁREA TÉCNICO - CREATIVA DE UIC

Ensayo - Tratamiento

Autor/Área 1: Paúl Esteban Sempértegui Durán/ Productor

2.1 Propuesta de producción cinematográfica de bajo costo en el proyecto de no-ficción *Flores, Habitaciones y Desapariciones*

2.1.1 Antecedentes

En el repositorio de la Universitat Internacional de Catalunya se ha encontrado un estudio relacionado con la presente investigación: *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo* de Ricard Mambona Agüera (2012), que tiene como objeto de estudio al nuevo cine documental a partir de la digitalización que ha abierto camino a nuevas reflexiones entre la imagen y lo real. Otra investigación que interesa a este ensayo es *El cine Low Cost como Modelo de Negocio. Nuevas formas de producir, distribuir y consumir el cine español* de Vibha Daryanani Melwani (2016), quien se centra en la combinación de herramientas *low cost* con el proceso de la industria tradicional y que ayudará a definir el concepto de producción con insumos estrictamente necesarios. Por último, desde la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la investigación *Análisis de la producción cinematográfica de bajo presupuesto en el documental Siguiendo Round* de Gabriela Arellano (2018), quien se centra en el sustento de la hipótesis de que se puede producir cine documental de bajo presupuesto con una calidad óptima y su posibilidad de exhibición en salas de cine comercial.

Entre los trabajos más actuales aparecen tres autores importantes que aportan conceptos asociados con el tema en cuestión, se reitera la tesis titulada *El cine Low Cost como Modelo de Negocio. Nuevas formas de producir, distribuir y consumir el cine español* de Vibha Daryanani Melwani (2016), quien se centra en la combinación de herramientas *low cost* con el proceso de la industria tradicional; otro libro de interés es *Introducción al documental* de Bill Nichols (2013), que aborda las características de los problemas que tienden a proporcionar el contenido o tema para el documental, problemas que giran alrededor de valores, creencias y representaciones. Por último, el *Manual de producción low cost* de Daryanani Melwani (2021), donde se centra en el cine hecho en España a partir de la

crisis de 2008, que promovió a las Escuelas de cine facilitar la experimentación a la hora de producir un audiovisual.

Como se puede observar, todos estos trabajos están orientados hacia la producción centrados en varios temas de interés para este ensayo, mientras que la presente propuesta se centrará en la producción de bajo presupuesto de manera eficiente sin perjudicar la calidad y profesionalidad al momento de producir el cortometraje de no-ficción *Flores, Habitaciones y Desapariciones*.

A lo largo del presente estudio en la carrera de cine, el productor declara que siempre se sintió inclinado hacia la producción y, de hecho, ha participado como productor en varios proyectos cinematográficos realizados dentro de la carrera, donde ha recolectado experiencias que contribuyeron a una eficiente y no costosa producción, con el uso de recursos mínimos e indispensables; es por ello que para este ensayo de graduación nuevamente cumplirá con el rol de productor para el proyecto de no-ficción *Flores, Habitaciones y Desapariciones*, cuyo guion cuenta la historia de Tatiana. Con la especificidad de esta investigación se espera que aporte a la biografía y teoría sobre el cine y su realización desde el rol de productor.

2.1.2 Marco teórico

Como se ha indicado en el resumen, los textos y autores que serán claves en el presente ensayo son: *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo* de Ricard Mamblona Agüera (2012); *El cine Low Cost como Modelo de Negocio. Nuevas formas de producir, distribuir y consumir el cine español* de Vibha Daryanani Melwani (2016); y *Análisis de la producción cinematográfica de bajo presupuesto en el documental “Siguiente Round”* de Gabriela Arellano (2019).

En esta panorámica, Gabriela Arellano (2019) sostiene que la industria de cine en el Ecuador ha entrado en un proceso de franca evolución, inclusive prescindiendo del alto presupuesto que normalmente demanda un proyecto cinematográfico:

El auge de las producciones cinematográficas de bajo presupuesto de cine documental con el paso del tiempo están evolucionando en nuestro país [Ecuador], sin embargo, su análisis de producción en todas sus fases no se ha visualizado ni investigado exhaustivamente desde la academia. A pesar de que se producen obras audiovisuales de esta misma índole en instituciones educativas, en la parte teórica su proceso de

ejecución y el modo para llegar a ser exhibido en la pantalla grande no se conocen del todo (Arellano, 2019, p. 14).

De acuerdo al título del presente ensayo, los conceptos a desarrollarse son los siguientes: el cine *low cost*, que según Melwani (2016, p. 27) incluye “aquellos que lo ven como una amenaza o un mal endémico del cine como son José Luís Castro y Ángel Badillo”; ésto, debido al argumento de que el cine, al ser un arte, requiere recursos humanos y recursos materiales, por lo que deben estar asentados sobre una base sólida de financiamiento para su correcto funcionar; sin esta base, las producciones cinematográficas están condenadas a una realización defectuosa, en el mejor de los casos, o simplemente no realizable. La autora ubica “en segundo lugar [a] aquellos que lo ven como una oportunidad e incluso una necesidad, como son Altabás, Rocío Arantzazu, Marius Carol” (2016, p. 27); es decir, la interpretación de una producción de bajo costo debe exponerse como una oportunidad para simplificar lo complejo y acentuar lo práctico, termina aseverando que “finalmente, están los que empiezan con miedo y acaban por aceptar que existe otro cine que está creciendo y ganando adeptos aunque al principio hubiera resistencia” (2016, p. 28); donde se plantea otro tipo de cine, cine independiente que se puede hacer con bajos costos, recursos mínimos, en correspondencia a una forma de exploración y necesidad creativa.

En lo que respecta al nuevo cine documental, según Ricard Mamblona (2012) “si hay algo de lo que el documental puede afirmar con rotundidad es de trabajar con elementos propios de la realidad que le envuelve” (2012, p. 56), es decir, que el documental no puede ni debe ser estudiado desde un enfoque únicamente audiovisual, sino que debe ser entendido desde su proceso como parte del mismo resultado; el cine documental empieza con una idea, se magnifica y moldea con su producción y montaje para finalmente deleitarse y compartirse en su exhibición.

Para culminar con esta parte, se resumen los siguientes enunciados: El cine documental *low cost* según Melwani (2016), José Luís Castro y Ángel Badillo (2016), y Altabás, Rocío Arantzazu, Marius Carol (2016) es propuesto como concepto que se desarrolló a finales del siglo XIX y ha sido abordado desde distintas perspectivas desde ese entonces: la instauración del concepto llega con la era digital, se la ha categorizado como una amenaza a la calidad estándar de cine que se busca mantener, y que puede desencadenarse en un estancamiento a nivel de producción de futuras entregas cinematográficas. En los últimos años, por otra parte, el concepto se ha destacado también como una oportunidad o necesidad

en la que se acepta el uso de recursos básicos o mínimos como principal objetivo en una producción con el fin de hacer más accesible a estas nuevas formas de producción documental como la exploración y la necesidad creativa.

El nuevo cine documental, como concepto, abarca recientes ideas que aún siguen explorando variantes alternativas. Sin embargo, es importante considerar que éste trabaja siempre con elementos propios de la realidad que lo envuelve, por lo que es notorio, que no hay un nuevo cine documental en sí, sino que el nuevo cine documental continúa y se piensa como quebrantador de esquemas, modas, tiempos y estéticas.

2.1.3 Análisis filmico

2.1.3.1 Análisis de la película *News from home* (1977), de Chantal Akerman

Ficha técnica:

Año: 1977

Duración: 85 min.

País: Bélgica

Dirección: Chantal Akerman

Guion: Chantal Akerman

Fotografía: Babette Mangolte

Productora: Coproducción Bélgica-Francia-Alemania del Oeste (RFA); UNITE 3, Paradise Films, Institut National de l'Audiovisuel

Género: Drama. Documental

Sinopsis: Largometraje no-ficción donde se observan registros de video de la vida de Akerman en Nueva York que son sobrepuestas a las cartas que le envió su madre desde Francia.

Figura 1

Fotograma del interior del metro de New York.



Nota. Captura de 67':51" del largometraje *News from Home*, de Chantal Akerman (1977).
<https://www.youtube.com/watch?v=zg4I2G1x78I>

News from home (1977), de la cineasta francesa Chantal Akerman es un largometraje de 85 minutos donde se muestran imágenes filmadas por Chantal de la ciudad de Nueva York. Podemos identificar espacios turísticos y no turísticos, metros, restaurantes, calles y sus habitantes. Se acompañan estas imágenes con la lectura de cartas que la madre de la directora de la película le envía desde casa, en Francia. Akerman hacia el año 1982 dice: “he intentado encontrar un compromiso entre los demás y yo. Pienso que cuanto más partículas soy, más me dirijo al universal”; donde aborda los conceptos de comunicación fragmentada entre su madre y ella que los traduce en forma audiovisual influenciada por el movimiento artístico de la época que lideraba Andy Warhol. Esta doble realidad que crea el largometraje sobre la búsqueda de la madre de Chantal y las imágenes que rodean a la directora que rompen la barrera del espacio para conjugarse en una emoción dual de lejanía y cercanía en esta relación. Se refuerza también la relación de lo público y privado ya que los espacios filmados en New York se mezclan con la intimidad de las cartas de la madre que compiten por ganar el espacio tanto sonoro como visual dando un nuevo significado, viéndose victoriosa la banda de imagen con sonidos que disminuyen la voz de Chantal mientras lee las cartas de su madre. Las recriminaciones expuestas en las cartas son respondidas con imágenes.

Figura 2

Fotograma de una calle de New York



Nota. Captura de 30':28" del largometraje *News from Home*, de Chantal Akerman (1977).

<https://www.youtube.com/watch?v=zg4I2GIx78I>

La película nace casi de la improvisación. Akerman manifiesta formas diferentes de filmar. Siempre en busca de narrativas que permitieran ser transformadas en imágenes. Dado ésto, es importante reconocer el mérito artístico y creativo que concibió al tratar con una película totalmente independiente y con los recursos más básicos como son la cámara y el micrófono. El cine documental históricamente ha surgido marcando diferencias muy claras con el cine ficción, una de estas diferencias es la poca o nula financiación de sus ejemplares. Los instrumentos concretos del documental estimulan la necesidad de querer contar algo, profundizan los contenidos y mediante el recurso fílmico, producir esa idea y conceptualizar la propuesta a través del montaje para así llegar a su fin mayor: la exhibición.

2.1.3.2 Análisis de la película *Baratometrajes* (2005), de Daniel San Román

Ficha técnica:

Año: 2005

Duración: 23min

País: España

Dirección: Daniel San Román, Hugo Serra Andueza

Guion: Daniel San Román, Hugo Serra Andueza

Fotografía: Daniel San Román

Productora: Daniel San Román, Feng Shui Films S.L, Laura Gil

Género: Documental

Sinopsis: Cortometraje documental sobre varios largometrajes españoles de bajo presupuesto y sus problemas de producción debido a sus escasos recursos.

Figura 3

Poster publicitario película *Baratometrajes*



Nota. Póster con fotogramas de distintos cineastas entrevistados en la película *Baratometrajes*.

<http://www.baratometrajes.es/>

Baratometrajes (2005), es un cortometraje dirigido por Daniel San Román donde se reflexiona sobre el cine *low cost* en el país de España a través de 40 entrevistas a críticos, productores y especialistas de cine que comparten sus experiencias en sus años de búsqueda de producción y exhibición de películas contra todo pronóstico de obtener éxito. La gran mayoría de los productores o directores en cuestión han producido sus proyectos con su propio dinero y, en el mejor de los casos, han logrado ganar premios concursables que han servido para cubrir parcialmente los gastos de producción. Los formatos de exhibición de estas producciones no alcanzan las salas de cine y son reducidos a las ventas ambulantes en

DVDs gracias a la digitalización, pero que hoy en día ha sido fuertemente disminuida casi hasta su extinción debido a las plataformas digitales de streaming que han replanteado a los usuarios el consumo de cine en formatos físicos hacia formatos digitales en su totalidad y con conexión a Internet.

2.1.3.3 Análisis de la película 52” (2017), de Javier Andrade

Ficha técnica:

Año: 2017

Duración: 52min

País: Ecuador

Dirección: Javier Andrade

Guion: Javier Andrade

Fotografía: Javier Andrade

Productora: Punk S.A

Género: Documental

Sinopsis: Documental sobre la memoria, la pérdida, y el regresar a casa en medio del terremoto de magnitud 7.8 en la costa ecuatoriana del 16 de abril de 2016 que causó varios estragos.

Figura 4

Póster de la película 52" Trailer



Nota. Póster con fotograma de la película 52" (2017).

<https://vimeo.com/groups/651656/videos/222211571>

52" (2017), largometraje documental de Javier Andrade aborda de forma personal el trágico terremoto con magnitud de 7.8 grados ocurrido el 16 de abril del 2016 en la costa ecuatoriana y causó varias pérdidas humanas y materiales. Javier se embarcó en la producción de este largometraje documental sin guión ni equipo de producción; aprovechando su tiempo para recorrer la ciudad con su cámara buscando que la gente le cuente sus experiencias sobre la tragedia y darle más cuerpo a su historia. Sin una guía central para el desarrollo de la historia, Andrade decidió utilizar como medio narrativo a su familia que también salió afectada materialmente por el terremoto. Fué así, que sin presupuesto alguno, con cámara en mano y una historia que se construía a medida que el cineasta grababa, tomaba forma el largometraje '52 Segundos'. Hemos identificado en esta película la facilidad y comodidad que tuvo el director para adentrarse a la vida íntima y privada de su familia que sufría los estragos de perder su lugar de trabajo, desarrollada mediante una producción muy improvisada y sin ánimos lucrativos inicialmente.

Figura 5

Fotograma del escombros en las costas de Ecuador película 52"



Nota. Captura de 33':28" del largometraje 55", de Javier Andrade (1977).

<https://vimeo.com/groups/651656/videos/222211571>

2.1.4 Análisis y discusión de la propuesta de producción para el cortometraje de no-ficción: Flores, habitaciones y desapariciones.

Ficha técnica:

Título original: Flores, habitaciones y desapariciones.

Año: 2022

Duración: 19 min. 11 seg.

País: Ecuador

Guion / Dirección / Montaje: Juan Pablo Luzuriaga

Fotografía: Elían López

Productor: Paul Sempértegui

Género: No-ficción

Sinopsis: Un año después de la muerte de sus padres, Tatiana recuerda la evolución de su relación, y reflexiona sobre la paternidad, la separación, la convivencia y la muerte, desde la casa en la cual creció, que ahora está abandonada, y que guarda en su piel la historia de un complejo matrimonio.

Paúl Esteban Sempértegui Durán, Juan Pablo Luzuriaga Andrade, Elían Roberto López Ramón

Se puede identificar un desarrollo de producción bastante coherente con la propuesta planteada. Se alcanzaron los objetivos principales con respecto a una producción de bajo presupuesto escatimando recursos sin perjudicar la calidad del producto final del cortometraje de no-ficción *Flores, Habitaciones y Desapariciones* con un equipo humano y técnico que sirvió para la realización de la preproducción, producción y postproducción. Al respecto, Mauricio Acosta (2018) sostiene que:

Una de las características más importantes del cine guerrilla es que el rodaje de una película no depende completamente del levantamiento de fondos [...] al contrario, son trabajos que han manifestado manejar presupuestos, pero con características diferentes a los de la industria cinematográfica. Se trata de una serie de estrategias que no son necesariamente económicas, y que más bien tienen relación con formas organizativas del tipo cooperativas (Acosta, 2018, p. 48-49).

Dentro de las fronteras aquí propuestas, los recursos propuestos y utilizados para la realización de este cortometraje fueron provistos por los integrantes del equipo: Paúl Sempértegui como productor, Juan Pablo Luzuriaga como director y montajista, Elian López como director de fotografía, Gianella Vintimilla como directora de sonido y José Carpio como asistente de fotografía; la productora Zombi que generosamente facilitó equipos consistentes en una cámara Sony Alpha 7 RIII y con cuatro lentes; la Universidad de Cuenca con el préstamo de equipos tales como una cámara Sony Alpha 7 RIII, un lente y varias luces que sirvieron para mejorar la iluminación en varias tomas realizadas en la producción.

Lamentablemente en el cronograma establecido ocurrió un desastre natural en el Valle de Yunguilla, lugar donde se realizó un buen porcentaje del registro fotográfico para este cortometraje. Sin embargo, se supo aprovechar los tiempos establecidos para poder terminar con todos los planos, escenas y capítulos propuestos desde la preproducción.

“La única vía con la que cuentan constantemente estos directores es la autofinanciación. Lo que significa que sus películas se producen por el aporte de las personas que intervienen en la producción” (Ibid. 2018, p. 50), agrega Mauricio Acosta (2018), la autofinanciación que resuelve hacer una productora independiente resulta ser una medida viable en la realización cinematográfica destinando un bajo presupuesto, que sin embargo alcanzó a cubrir todas las necesidades de la producción y postproducción ya que se realizó un acompañamiento adecuado de los gastos y se previó gastos innecesarios o urgencias de

cualquier tipo. De igual manera, en la postproducción, con ayuda de insumos de propiedad de los miembros del equipo, se logró manejar un montaje y edición adecuados.

2.1.4 Conclusiones

La producción para el cortometraje *Flores, habitaciones y desapariciones*, con una inversión de recursos mínimos pero necesarios, logró consolidar una producción de bajo costo sin afectar su calidad, lo que permite arribar a las siguientes conclusiones:

- Estas modalidades *low cost* tienen sus ventajas y desventajas. Entre las ventajas cuenta una austera producción cinematográfica que da como resultado una forma de inversión de recursos eficiente que busca redirigir las estrategias financieras hacia la postproducción, ya sea en su etapa de distribución o promoción sin perjudicar su calidad.
- Otra de las ventajas importantes es la posibilidad de trabajar con un mínimo de personal, estrategia que permite agilizar la producción en cuanto a tiempos, materiales, insumos, plazos, al tiempo que optimiza el talento humano.
- Una desventaja encontrada es que la producción del cortometraje puede verse limitada en su capacidad creativa por falta de financiamiento para equipos y tecnologías que se encuentran en una constante innovación para facilitar el trabajo.
- El tiempo que se invierte en la parte de postproducción, puede resultar contraproducente en producciones de bajo presupuesto, debido a la agilidad que brindan empresas pagas, especialmente aquellas que ofertan resultados óptimos en cuanto a tiempo y calidad, pero que elevan los precios en etapas destinadas a la corrección de color, efectos especiales, sonorización, entre otras, que quedarían a manos de un grupo limitado en recursos y equipos capaces de solventar estos requerimientos.
- El proyecto cortometraje *Flores, Habitaciones y Desapariciones (2022)* dirigido por Juan Pablo Luzuriaga, bajo la producción de Paúl Sempértegui, con la dirección fotográfica de Elian López, asistencia de José Carpio y Dirección de Sonido de Gianella Vintimilla, logró realizarse satisfactoriamente. Pese a varios contratiempos climáticos, se supo aprovechar los tiempos establecidos y lograr un producto final adecuado a la propuesta realizada por el director.

Se puede concluir que para la producción de un cortometraje no-ficción es posible proponer una producción de bajo presupuesto sin afectar su calidad gracias a la participación Paúl Esteban Sempértegui Durán, Juan Pablo Luzuriaga Andrade, Elian Roberto López Ramón

de un equipo con conocimientos en producción cinematográfica y desempeño en varias áreas técnicas requeridas para la realización del cortometraje en cuestión.

Autor/Área 2: Juan Pablo Luzuriaga Andrade / Director-Montajista

2.2 El montaje como herramienta discursiva en el proyecto de no-ficción *Flores, habitaciones y desapariciones*

2.2.1 Antecedentes

En el repositorio de la Universidad de Cuenca, se ha encontrado un estudio relacionado con esta investigación, se trata de *Teoría y práctica del montaje aplicado al documental realista y contemplativo Lira de Oro*, de Torres Carrasco M. (2019); donde en base a un estudio teórico e histórico del Direct Cinema, el «cine contemplativo», y la naturaleza del cine de no-ficción, se genera una propuesta de montaje para un mediodocumental, haciendo un repaso de elementos prácticos del montaje; en la Universidad de las Artes, George Torres desarrolla su tesis de grado titulada *El sentido del traslado de la imagen del pasado al presente en el documental “Sombras Envolventes”* (2019), donde toma como referentes a Alain Resnais y Andrei Tarkovski que vienen desde el documental y la ficción, para analizar sus narrativas visuales y componer la imagen del documental *Sombras Envolventes* (2019); en el repositorio de la USFQ, se encuentra el trabajo *El Montaje Cinematográfico: Herramienta Artística*, de Garcés Espinoza G. (2015), en el cual se rescatan ideas de varios autores y se construye una visión de la edición como una herramienta versátil que debe siempre contribuir a la estética del filme y subordinarse a sus necesidades, construyendo la experiencia del espectador al saber cómo y cuándo afectarlo emocionalmente.

Además, Manuel Silva, en su publicación llamada *Formas de entender el documental: preceptivas, variaciones y reencuadres conceptuales*, investiga los nuevos discursos que han surgido en obras documentales que ponen en evidencia que esta práctica no se ha restringido a la función de informar y de servir de instrumento ideológico; Maria Carla Puppi, realiza su tesis de grado en la Universidad Nacional de la Plata titulado *Desde lejos* (2017), donde describe cómo a través del trabajo de montaje, su proyecto documental explora las nociones de tiempo y espacio del personaje, donde el material registrado cobra sentido y se vuelve un reflejo de la realidad.

Por último, en la Universidad Autónoma de Barcelona, está la tesis doctoral de Alejandro Cock Pelaez (2012), titulada *Retóricas del cine de no-ficción en la era de la* Paúl Esteban Sempértegui Durán, Juan Pablo Luzuriaga Andrade, Elian Roberto López Ramón

post-verdad, la cual intenta mapear los límites discursivos del género, analizando los cambios de sus discursos que exploran territorios más allá de los paradigmas clásicos siendo conscientes de su subjetividad intrínseca y la complejidad de representar lo real. En este marco de aportes, surge la pregunta: ¿De qué manera el montaje funciona como herramienta discursiva para este proyecto cinematográfico? El presente trabajo pretende brindar un análisis de los recursos técnicos del montaje documental, y su valor comunicativo en función de la intención discursiva del proyecto fílmico, para constituir una base teórica que sustente la propuesta de montaje para el cortometraje documental *Flores, habitaciones y desapariciones*.

2.2.2 Marco Teórico

Los textos y autores que nos harán de guía en este trabajo serán: *El lenguaje del cine* (1955) de Martin Marcel; *Esculpir en el tiempo* (1984) de Andrei Tarkovsky; *La imagen-tiempo* (1985) de Giles Deleuze; y *La forma del cine* (1986) de Sergei Eisenstein. *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. (1991) de Teresa Olabuenaga; *Cine, discurso fílmico y semiótica cinematográfica*. (1993) de Renato Oropeza; *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*. (2006) de Agustin Rubio; *El Documental expandido: pantalla y espacio* (2009) de Jacobo Sucari; y *Retórica y representación en el cine de no-ficción*. (2014) de Carl Platinaga.

Gracias a la labor de estos autores, el presente ensayo se desarrolla apoyado por los siguientes conceptos fundamentales:

El de “discurso cinematográfico”, como lo plantea Teresa Olabuenaga (1991) dice que:

La base formal del discurso cinematográfico se encuentra en la acción de acercamiento a la realidad, cuya distancia, al reducirse, transforma a la realidad hasta convertirla en abstracción.

[...] El encuadre se entiende entonces como un fraccionamiento de la realidad, y en una de esas partes elegidas para comenzar a discurrir, se encuentra la primera oposición dentro del discurso. La universalidad del arte se entiende en el encuadre o, más bien, desde el encuadre. El fraccionar es una manera de abstraer, y también, de encontrarse con el deseo de la realidad de ser erotizada a través de una acción salvaje, violadora. El encuadre arranca al mundo lo que éste había olvidado, su vacío. Esta es la acción del espíritu humano. (Olabuenaga, 1991, p. 46)

Esta descripción vincula fuertemente al discurso cinematográfico con el encuadre y el montaje, y su facultad de acercarse o alejarse de la realidad.

Carl R. Platinaga (2014) hace un riguroso acercamiento hacia el discurso y la representación, pero específicamente en el cine de no-ficción, y lo define así:

Las características superficiales de las películas de no ficción —imágenes particulares en movimiento o sonidos— adquieren significado en relación con cadenas más profundas de organización textual. Las imágenes son rodeadas por aquello que viene antes y después, y son acompañadas por una narración con voz en off, música, y/o sonido ambiental. El cine de no ficción permite entender únicamente en la medida en que coloca imágenes y sonidos en una secuencia significativa.[...]Indagar sobre la retórica de las películas de no ficción es en parte explorar la compleja red de significación de la que las imágenes y sonidos son parte; éste es el discurso de la película de no ficción. (Platinaga, 2014, p.121)

Esta perspectiva contempla mucho más que el encuadre y su acercamiento a la realidad, invita a pensar el discurso como una *red de significación* donde el sentido del film de no-ficción viene de la articulación secuencial del audiovisual . Ahora bien, Platinaga habla de significación y retórica, aquí es importante contar con una guía de como analizar este discurso, entrando un poco en el campo de la semiótica, en este punto, Oropeza (1993) brinda una muy necesaria luz cuando habla del discurso fílmico y semiótica cinematográfica:

El estudio pertinente y competente de estos sistemas semióticos, entre ellos, el fílmico puede ser realizado, entre otras, por una teoría, como la greimasiana que, al basarse en un modelo más dinámico y no "lingüístico" como es el hjelmsleviano, nos ofrece la posibilidad de enfrentarnos a la constitución de una semiótica general que al postular la articulación del significado principalmente en la relación constitutiva de "forma del contenido" y "forma de la expresión "; relación que no genera sólo signos (aunque pudiera hacerlo en la lengua), sino dimensiones significativas diferentes y más amplias, hasta llegar al discurso. (Oropeza, 1993, p.22)

Se puede ver que la semiótica de Greimas es la escogida por Oropeza para estudiar el discurso fílmico, por su apertura hacia las formas artísticas, y contempla sistemas de significaciones fuera del marco lingüístico.

También serán cruciales nociones desarrolladas por Deleuze (1985) como "imagen-tiempo", la cual es descrita primero en función de la imagen-movimiento:

La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos cuya posición relativa ella hace variar, y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. Si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo. De allí una primera tesis: el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen «del» tiempo. Es, por tanto, el acto principal del cine. [...] toda una actividad de selección y coordinación, para dar al tiempo su verdadera dimensión y al todo su consistencia. Esta posición de principio implica que la propia imagen-movimiento esté en presente, única y exclusivamente. (Deleuze, 1985, p. 56)

Utiliza el tiempo y el montaje para definirla como una pieza en la construcción del montaje, de la reproducción de un todo; el mismo concepto del tiempo en la imagen cinematográfica se define así por el mismo Deleuze (1985)

El punto en que la imagen cinematográfica se confronta más estrechamente con la fotografía es aquel en que más radicalmente se distingue de ella. Las naturalezas muertas de Ozu duran, tienen una duración, los diez segundos del jarrón: esta duración del jarrón es precisamente la representación de lo que permanece, a través de la sucesión de los estados cambiantes. Una bicicleta también puede durar, es decir, representar la forma inmutable de lo que se mueve a condición de permanecer, de quedarse inmóvil, apoyada contra la pared (Ukigusa). La bicicleta. el jarrón. las naturalezas muertas son las imágenes puras y directas del tiempo. Cada una es el tiempo. Cada vez, bajo tales o cuales condiciones de lo que cambia en el tiempo. El tiempo es lo lleno, es decir, la forma inalterable llenada por el cambio. (Deleuze, 1985, p. 56)

Y nos propone mirar al mismo como el contenedor de los cambios, también reconoce la representación de la permanencia y de lo inmovil en el cine; sobre la imagen-tiempo dice:

[...] mientras que la imagen-movimiento y sus signos sensoriomotores sólo estaban en relación con una imagen indirecta «del» tiempo (dependiendo del montaje), la imagen óptica y sonora pura, sus opsignos y sonsignos, se enlazan directamente a una imagen-tiempo que ha subordinado al movimiento. Es la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo (Deleuze, 1985, p. 38).

De esta manera plantea el movimiento en la imagen como un elemento que determina y articula la percepción del paso del tiempo construida en el montaje.

Deleuze, en el mismo libro *La imagen-tiempo* (1985), provee una definición del “tiempo subjetivo”, que es otro concepto crucial para este trabajo:

La subjetividad nunca es la nuestra; el tiempo, o sea el alma o el espíritu, es lo virtual. Lo actual es siempre objetivo, pero lo virtual es lo subjetivo: primero estaba el afecto, lo que experimentamos en el tiempo; después, el tiempo mismo, pura virtualidad que se desdobra en afectante y afectado «la afección de sí mismo por sí mismo» como definición del tiempo. (Deleuze, 1985, p.115-6)

Se plantea entonces, el tiempo como lo virtual, intrínsecamente subjetivo en función de ser experimentado, de afección. Hablando específicamente de la percepción del tiempo en el cine, Tarkovsky (1984) lo contextualiza en la construcción del ritmo de un film, que realiza el director:

En el cine, el ritmo surge orgánicamente, en correspondencia al sentimiento de la vida que tiene el propio director, en correspondencia a su búsqueda del tiempo. Yo tengo la impresión de que, en una toma, el tiempo tiene que discurrir de forma independiente y con su propia dignidad.

Únicamente entonces las ideas encuentran un sitio en él, sin presurosa intranquilidad. La sensibilidad del ritmo es lo mismo que -por ejemplo- la sensibilidad de la palabra exacta en la literatura. Una palabra inexacta en determinada obra literaria destroza el carácter verídico de ésta, de la misma manera que un ritmo impreciso lo hace en la obra cinematográfica.

Pero aquí se llega a una dificultad natural. Supongamos que quiero que en una toma el tiempo discurra con su propio valor y de forma independiente, para que no se dé al espectador la impresión de ser forzado a algo, para que voluntariamente se entregue a ser prisionero del artista, percibiendo el material de la película como su propio material, adoptándolo como una experiencia nueva, absolutamente suya. Sin embargo, aquí hay una aparente contradicción. Porque el sentimiento del tiempo del director en cualquier caso supone forzar al espectador. Del mismo modo se le impone el mundo interior del director. O bien el espectador cae en tu propio ritmo (en tu mundo) y se convierte en tu aliado o bien no lo hace, lo que significa que no se llega a comunicación alguna. Por eso hay espectadores afines y otros absolutamente extraños, lo que para mí no sólo es absolutamente natural, sino también -desgraciadamente- inevitable. (Tarkovsky, 1984, p. 147)

Pareciera que Tarkovsky sigue una línea de pensamiento alineada con la de Deleuze en su concepción del tiempo, y lo define en correspondencia con la sensibilidad de quien construye el filme, aunque esto suponga una imposición hacia el espectador, quien a su vez desde su sensibilidad, se dejará llevar por este ritmo, o bien lo rechazará.

Y por último, para empezar a construir un concepto de montaje expresivo, Martin Marcel (1955) lo describe así:

En segundo lugar, existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en fin: lejos de tener por objeto ideal desdibujarse ante la continuidad facilitando al máximo las relaciones más elásticas de un plano a otro, por el contrario, tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y a hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vívida en él la idea expresada por el realizador y traducida por la confrontación de los planos. (Marcel, 1955, p. 144)

De esta manera, plantea una actitud muy clara en el proceso de manejo del material, deja de lado la continuidad y la creación de relaciones lógicas entre planos, para configurar estas “rupturas” intelectuales que sirvan para potenciar la transmisión de la idea que el realizador busque.

Siguiendo la misma línea, Eisenstein, en su libro *La forma del cine* (1986), define con similares características el montaje tonal, de esta forma:

En el montaje tonal se percibe el movimiento en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca todas las emociones del trozo de montaje. Aquí el montaje se basa en el sonido emocional del fragmento de su dominante. El tono general del trozo. (Eisenstein, 1986, p. 75)

Esto brinda a la investigación una clara guía para enfrentarse al material con una perspectiva que busca la afeción y la emoción, o como él lo llama, el «sonido emocional».

Un aporte interesante, y entrando en un contexto más contemporáneo, lo hace Gabriel Sucari (2009) en su tesis doctoral sobre el documental expandido, en donde habla sobre los recursos digitales del montaje.

Las herramientas expresivas propias del cine cambian nuestros modos de percepción. A partir de las técnicas de cámara lenta (slow motion), los primeros planos, (close-up) y los estudios del movimiento, el cine produce una nueva manera de observar la naturaleza y el entorno. Las técnicas de montaje, por su parte, consiguen estructurar y combinar imágenes y secuencias, de manera que trastocan nuestra noción de tiempo y espacio en formas nunca antes experimentadas. (Sucari, 2009, p. 36)

En este trabajo, Sucari resalta el papel que juega la manipulación digital del movimiento en la percepción que tiene el espectador del espacio y el tiempo, y de la configuración de nuevos sistemas de entender la realidad.

Finalmente, Agustín Rubio (2006) en su tesis doctoral sobre los efectos expresivos de la postproducción digital, vincula varios elementos característicos del montaje expresivo, con lo que otros autores describen como *collage*.

Estas características arrastraban a la secuencia de montaje desde el terreno de la metonimia al de la metáfora.[...] Las dos grandes aportaciones de Llinás y Maqua consisten, por un lado, en sacar a la luz el hecho de que, por encima de su discontinuidad, es una vez más la obsesión narrativa lo que alumbra la secuencia de montaje; y, por otro, en ponerla en relación con una tendencia simbólica a la que el modelo clásico, en sí, no era en absoluto ajeno: del cine mudo, según ellos puro *collage*. [...] “Hojas secas, faros, océanos embravecidos, árboles retorcidos, nubes tormentosas, vientos, fuegos, campos floridos, puestas de sol...serán los elementos convocados por el melo y el film rio para expresar estados de ánimo, elementos claramente extraídos de una orientación literaria, romántica y simbolista a la que Jakobson atribuye la metáfora, relaciones analogicas, sinonimia, simbolos...” (Rubio, p. 115)

Aquí, Rubio destaca el valor simbólico en la manera de articular el montaje, y su rol crucial en la expresión de emociones mediante una configuración de imágenes totalmente liberada de las leyes convencionales de narratividad y *raccord*.

Con estos aportes es posible concluir conceptos adecuados para fundamentar este trabajo. El concepto de “discurso cinematográfico” en el cine de no-ficción (Olabeuena, 1991; Oropeza, 1993; Platinaga, 2014) comienza con una fraccionamiento y abstracción de la realidad, luego plantea nuevas dimensiones significativas, y finalmente genera una red de significaciones mediante su articulación de las imágenes y los sonidos.

Adicionalmente, el concepto de “imagen-tiempo” (Deleuze, 1985) adquiere varios aspectos cruciales: determina al movimiento como una medida que le da perspectiva del tiempo, además le da a la imagen cinematográfica el poder de representar la permanencia, lo inmutable de lo que se encuentra inmóvil a través el tiempo, y por último, mediante el montaje, le da al tiempo su verdadera dimensión, construye una “imagen del tiempo”.

Esta noción brindada por Deleuze, plantea las bases para la construcción del “tiempo subjetivo” (Tarkovsky 1984, Deleuze, 1985), del cual se puede decir que: la construcción del tiempo en el cine está determinada por el montaje interno mediante el movimiento (o falta de

éste) y por el montaje externo según la duración de los planos, contiene y es capaz de representar tanto el cambio como lo inmutable, contiene un valor afectivo subjetivo en lo que se experimente a través de él, y la articulación del tiempo en ritmo cinematográfico responde necesariamente a la sensibilidad de un autor y a una cierta imposición de su mundo interior.

Para terminar, del montaje expresivo (Marcel, 1955; Eisenstein, 1985; Sucari, 2009; Rubio 2006) se puede entender que, en primer lugar consiste en la yuxtaposición de planos de manera que se busque una ruptura intelectual en el espectador para transmitir mejor la idea deseada; luego toma en cuenta el movimiento y sonido emocional de cada fragmento para cortar; además se permite el uso de herramientas digitales como el *slow motion* y otros recursos para alterar la percepción del espacio-tiempo; todo esto articulando una especie de collage audiovisual donde la imagen y el sonido lleguen a un plano metafórico desligándose del lógico narrativo, para transmitir ideas y emociones desde otra manera de entender los símbolos, la realidad, y el tiempo.

2.2.3 Análisis Fílmico

2.2.3.1 Análisis de la película *Sombras Envolventes* (2019), de Michael Lojano.

Ficha técnica:

Dirección: Michael Lojano

Edición: Marcela Roura y Michael Lojano

Producción: Rafael Méndez Meneses

Sonido: John Vines

Fotografía: George Torres

Compañía Productora: Tibu Films / Wave Sound

Lanzamiento: 2019

Duración: 15 minutos

Formato: Digital, codec pro res 422

Relación de aspecto: 1:85

País: Ecuador

Lanzamiento: 2019

Sinopsis: Este documental recoge las historias que se encuentran latentes en tres casas patrimoniales del centro histórico de la ciudad de Guayaquil, a través de las voces de los habitantes del sector, de su herencia y memoria de la cultura oral, hablan de los muros, las ventanas, y las ruinas.

¿Qué testimonio podrían dar ciertos lugares de la historia de una ciudad? Michael Lojano se propone responder esta y más preguntas en su documental, mediante la voz en off de varios habitantes y personas que interactuaron con estas casas patrimoniales, activa la memoria de una comunidad y recontextualiza la sociedad guayaquileña y su evolución a través de los años. En el presente texto se pretende analizar algunos elementos del montaje de esta obra, a partir de los conceptos descritos anteriormente en el marco teórico.

Con respecto al discurso cinematográfico del filme, Lojano plantea varios elementos clave desde el inicio, cada plano individual es un fraccionamiento y abstracción de la realidad, y define su recorte y plano de acción de una forma inmediata, empieza con un plano abierto del centro histórico actual de Guayaquil, que lentamente es enmarcado por una ventana vieja y sucia revelando que el ojo de la cámara se encuentra en el interior de una casa, se corta al título, e inmediatamente después se ve el interior de la edificación (1':16"), seguido de un plano de una desolada y sucia habitación (1':56"). Como se observa en la Figura 1, esto da cuenta del campo de acción narrativo, el Guayaquil antiguo, pero desde la perspectiva de estas casas específicas, en decadencia.

Figura 6

Fotograma de la casa de las mansardas en decadencia.



Nota. Captura de 1':56" del cortometraje Sombras envolventes, de Michael Lojano (2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=ikw8yhUBom0>

A continuación, el montaje empieza a plantear nuevos significados, se introducen tres voces distintivas que hablan de la casa desde su experiencia, los planos se relacionan entre sí mediante asociación, se ven texturas de deterioro, humedad filtrada, pintura descascarada, y habitaciones vacías empolvadas (2':33" - 2':55"). Pero sobre todo sienta las bases para la lectura de todo el film, las voces que escuchamos relatan anécdotas, leyendas y rumores que tienen lugar alrededor de estos lugares: en 4':15" se cuenta la historia del "tuerto Alfonso", en 4':43" se habla sobre las "boquitas pintadas", y en 6':13" sobre "el Conde". Estas intervenciones son muy breves pero establecen la manera en que funcionan los elementos significativos de la película.

Lojano articula las imágenes y los sonidos de maneras sugerentes, esto a fin de reforzar ciertas ideas en la mente del espectador, de guiar su atención y sus sentidos hacia elementos estratégicos que sirven tanto de hilo conductor que mantiene la relación entre la imagen y el sonido, como de mapa sensorial que acompaña y agrega textura a las emociones que se transmiten. En 1':19" se introducen varios sonidos mientras se observa un decadente muro superior de una casa desde donde cae un halo de luz del sol que deja ver el polvo, se escucha un suave goteo que denota humedad filtrada; varios ruidos muy reverberados que dan a entender un espacio vacío; y además se escucha el segundero de un reloj mecánico, el cual va a ser un tema recurrente a lo largo del cortometraje.

El manejo del tiempo subjetivo es un tema importante en esta obra, el director deliberadamente nos recuerda el paso del tiempo en varias ocasiones, tanto en la banda de imagen como en la sonora, y construye una perspectiva propia del tiempo con la ayuda de varios elementos; uno de ellos es el movimiento en el montaje interno, Deleuze (1985) sostiene que la inmovilidad era la forma del cine de representar la permanencia, y *Sombras Envolventes* hace eso justamente; varios planos como en el minuto 2, o en 3':21", no se tiene movimiento perceptible alguno, las casas permanecen absolutamente estáticas a través del tiempo de duración del plano; en 3':11" se tiene un plano desde el interior de un salón mirando hacia la playa afuera, las olas y las aves se mueven pero la casa se mantiene en total quietud.

Otra forma que tiene el film para caracterizar este aspecto, es la representación tanto del cambio como de lo inmutable, en 6':35" se tiene un paneo hacia la izquierda dentro una habitación bastante decadente, en donde de entrada se observa en la Figura 2, colgado en un muro, un viejo reloj descompuesto.

Figura 7

Fotograma de reloj en una habitación destruida.



Nota. Captura de 6':35" del cortometraje *Sombras envolventes*, de Michael Lojano (2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=ikw8yhUBom0>

Hacia el final del plano, al otro lado de la habitación, un sucio y torcido espejo refleja parte del reloj, lo curioso es que durante este plano se puede escuchar claramente el movimiento rítmico de unas manecillas. Esto sugiere lecturas desde varias perspectivas, el

paso del tiempo imparabile, la inercia de la casa que se encuentra estancada a través del mismo, y el paneo hacia la izquierda (contrario a la convención occidental de avanzar hacia la derecha en un tiempo lineal) puede ser leída como un viaje hacia el pasado.

La configuración del tiempo en este cortometraje está marcada también por la duración de los planos con relación a su montaje interno, que es determinante en su factor afectivo, y lo que se experimenta en estos intervalos. En el minuto 8:16 tiene lugar una secuencia que consta únicamente de un plano donde se observa la ciudad desde el río Guayas, mientras un testimonio relata una anécdota sobre “la calle de chocolate”. En 9:15, como se ve en la Figura 3, existe un plano que dura casi 30 segundos donde ningún objeto se mueve, y solamente una luz, que parece ser de automóvil afuera, ilumina por breves instantes la habitación.

Figura 8

Fotograma de plano inmóvil.



Nota. Captura de 9':15" del cortometraje Sombras envolventes, de Michael Lojano (2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=ikw8yhUBom0>

Estos momentos sirven como respiros en los cuales se nos invita a sentir ceremoniosamente el plano, al mostrar un cuadro donde el movimiento puede dar cuenta del paso del tiempo, con una duración relativamente larga, y acompañada del sonido del reloj, se obliga al espectador a experimentar el paso real del tiempo, al menos por un momento.

Por último, y como consecuencia de varias decisiones autorales ya mencionadas, la manera de articular el material audiovisual da cuenta de un montaje expresivo, en medida en que la yuxtaposición genera una ruptura intelectual que funciona como herramienta para llegar de forma más efectiva a una emoción. En el minuto 7, la secuencia empieza con una losa destruida llena de basura en la parte de abajo, sigue con un gran agujero en una pared que deja ver el blanco edificio del frente (Figura 4), se escucha un testimonio que habla sobre unos túneles secretos que usaban personajes religiosos para esconder escándalos sexuales, y continúa con varios planos dentro de lo que se presume que son tales túneles.

Figura 9

Fotograma de orificio en la pared.



Nota. Captura de 7':11" del cortometraje *Sombras envolventes*, de Michael Lojano (2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=ikw8yhUBom0>

En este punto el material interactúa entre sí de forma muy natural, la basura amontonada en la oscuridad, el muro destruido que ya no es capaz de tapar, la confrontación de la edificación blanca con la suciedad, y el material de video de los túneles contextualizado como evidencia, dan como resultado una secuencia cinematográfica que grita y llora.

2.2.3.2 Análisis de la película *Curupira: Criatura del bosque* (2018), de Félix Blume

Ficha técnica:

Título original: *Curupira, bicho do mato*.

Paúl Esteban Sempértegui Durán, Juan Pablo Luzuriaga Andrade, Elian Roberto López Ramón

Año: 2018

Duración: 35 min.

País: México

Dirección: Félix Blume

Productora: Coproducción México-Francia.

Género: Documental

Sinopsis: Félix Blume se adentra en la selva amazónica, en Tauary - Brasil, a realizar grabaciones de los sonidos de la jungla, pero se encuentra con varios ruidos curiosos entre ellos; para descifrarlos, escucha las historias de los habitantes del lugar, que hablan sobre un ser muy peculiar que vive entre los árboles, y los invita a escuchar junto a él.

¿Podemos confiar solamente en lo que vemos para saber que algo existe? Este filme utiliza el sonido y el montaje para llevar al espectador por un viaje sensorial en el que escuchamos a la selva amazónica en busca de un famoso personaje, mientras los habitantes del sector relatan lo que saben de él. En este análisis se describirán los elementos que actúan como agentes cruciales para configurar tanto el discurso cinematográfico, el tiempo subjetivo, y el montaje expresivo en esta obra, y de qué manera contribuyen a la lectura de la película.

El discurso se empieza a construir desde los primeros segundos de material, se contextualiza rápidamente al espectador y se define el recorte de la abstracción de la realidad, pero lo primero en entrar en contacto con nuestros sentidos después del texto inicial, no es el video, es el sonido de los animales de la selva. Acto seguido, vemos en la Figura 5, el plano frontal de un hombre con audífonos en lo que se puede suponer es el mismo sitio (0':20"), luego la pantalla queda en absoluta oscuridad, una de las primeras frases que escuchamos decir es "el observaba pero no veía nada" (1':52"). Se manejan abstracciones sonoras sobrepuestas que interactúan: una humana narrativa, y otra del entorno; por su lado, la imagen tiene intervenciones esporádicas y entra en conversación con ambos.

Figura 10

Hombre escuchando los sonidos de la selva



Nota. Captura de 0':20" del cortometraje *Curupira: Criatura del bosque* de Félix Blume (2018).
<https://vimeo.com/264924154>

Esto propone una lectura muy clara de la pieza cinematográfica, tenemos un paisaje sonoro que es protagonista, un video que humaniza la experiencia de escucha, una voz en off que relata, y que sugiere que lo importante es lo que escuchamos por encima de lo que se ve. La manera en que los movimientos de la persona en video parecen reaccionar a los sonidos incidentes en el ambiente sugiere que hay una sincronía entre los dos (0':50"); aunque se dé por sentado que existe una mezcla de sonido, la diégesis crea una relación directa entre ambos elementos; lo mismo sucede con la voz en off, la cual nunca se encuentra con el video, dando como resultado una ilusión de causalidad, se puede o no asumir que las voces pertenecen a quienes se ven brevemente en pantalla, sea o no este el caso, de este modo la mente del espectador puede concentrarse en asimilar nuevas maneras de decodificar los significantes que se le vayan presentando.

Ahora, la manera en que dialogan entre sí estas piezas, construye un modelo de asociaciones y conexiones sintácticas que constituyen la voz del film, la deliberada forma en que se encuentran sincronizadas no solamente las imágenes con los sonidos, sino los testimonios con los registros, configuran una lengua audiovisual propia a partir de asociaciones intuitivas. La voz en off le dice al espectador qué buscar y a qué sonidos prestarles más atención, si la voz habla de silbidos, se escuchan silbidos (2':15"), si se escuchan golpes contra madera (8':55"), se relata más adelante sobre el hábito de la curupira de golpear los troncos de los árboles. Toda esta interconexión de signos da cuenta de un

discurso puntual, que prescinde por momentos de la evidencia del video y del documento visual, que invita a explorar con los oídos.

La percepción del tiempo que presenta aquí Blume se consolida de manera que también actúe como una guía para el espectador; el montaje interno está planteado para presentar la menor cantidad de distracciones visuales (8':40"), movimiento mínimo e imagen-afección; los primeros planos de los oyentes sirven para que el espectador se reconozca y adopte una actitud contemplativa, pero la construcción del tiempo subjetivo está determinada en el montaje externo, los largos planos fijos permiten que la audiencia experimente el tiempo sin cortes, y se pueda concentrar en explorar y sentir los sonidos, así como lo hacen los sujetos de tales planos, podemos ver un ejemplo en la Figura 6.

Figura 11

Hombre cierra los ojos para sentir.



Nota. Captura de 32':17" del cortometraje *Curupira: Criatura del bosque* de Félix Blume (2018).

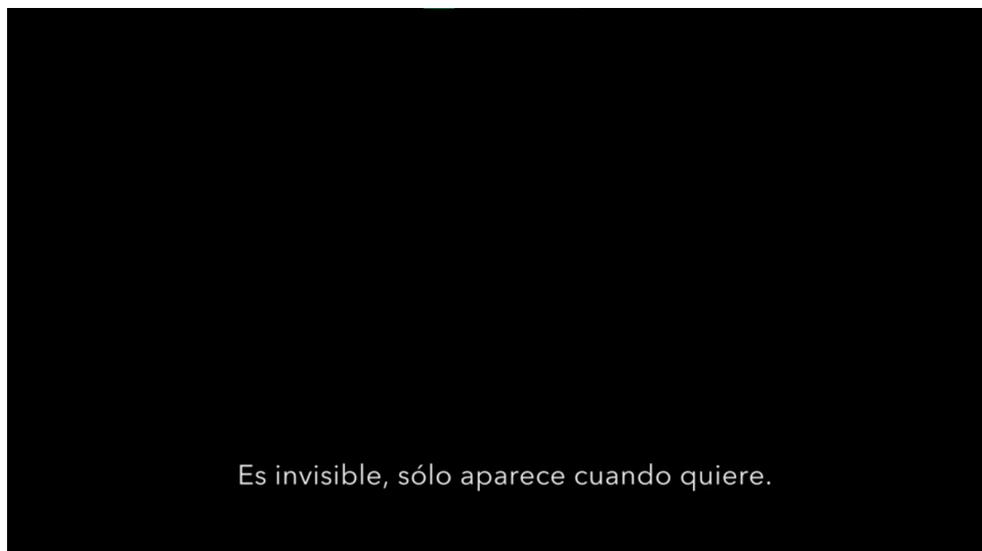
<https://vimeo.com/264924154>

Incluso se llega a prescindir de la imagen en sí; entre un plano y otro, Blume pone al público a ciegas, y solamente a oscuras se escuchan los testimonios, imposibilitando cualquier instancia de raccord. Los saltos espaciales y temporales entre un plano y otro, le dan al montaje una apariencia de collage, donde la exploración auditiva es la que conduce la narrativa.

Este formato de collage, si bien incluye discontinuidad espacial y temporal, mantiene una línea de relación interna (distintos momentos en distintos sitios, pero todos en la selva amazónica), y es esta conexión la que cohesiona el tiempo subjetivo. Tarkovsky (1985) sostiene que tanto el cambio como lo inmutable están ligados en necesidad al paso del tiempo, siendo que contiene la permanencia y la dinámica de los seres; de esta manera, *Curupira: Criatura del bosque* (2018) retrata una selva viva, inquieta, y diversa; las vistas varían pero la amazonía prevalece, y solo cuando se la escucha (16':20") se pueden percibir estas texturas móviles y cambiantes trinares, lloviznas, truenos, y una criatura escurridiza a los ojos pero no a los oídos (Figura 7).

Figura 12

No se ve a la Curupira pero se la escucha



Nota. Captura de 16':46" del cortometraje *Curupira: Criatura del bosque* de Félix Blume (2018). <https://vimeo.com/264924154>

La composición rítmica del material responde a la intención explícita del autor; esta modalidad en la que se intercalan vistas del bosque con intervalos de "ceguera" donde se intensifica la escucha, funciona como una suerte de ejercicio de respiración consciente, una instancia de inhalación, y otra de exhalación, o de abrir y cerrar los ojos. Este diseño parece haber nacido de la invitación contemplativa de Blume, y actúa con herramientas similares a las de la meditación, que incluyen focalizar la atención en un detalle específico del espectro sensorial, así todo el ritmo del film trabaja para facilitar la exploración y búsqueda auditiva.

Tomando en cuenta la propuesta discursiva y temporal de este cortometraje, el montaje expresivo se revela como la herramienta más eficaz para configurar la voz y la elocuencia del documental; la lógica de la yuxtaposición del material de video, como ya se mencionó anteriormente, opera con el objetivo de minimizar las distracciones de la escucha atenta, por esto la yuxtaposición de elementos sonoros adquiere una importancia aún mayor. La voz en off interactúa con los sonidos del bosque, le dicen al oyente hacia dónde dirigir su atención, y los ruidos de los animales juegan con las expectativas; el autor sabe que los oídos buscan a la curupira, y la película nos invita a “sentir” su presencia, así que se yuxtaponen ruidos semejantes a los que son descritos de modo que la audiencia se cuestione su percepción y examine cada sonido.

Esta noción de “sentir” se encuentra presente en varios aspectos de la producción, específicamente en el montaje se distingue que la duración de los planos corresponde a una sensibilidad hacia lo que Eisenstein (1985) llama el “sonido emocional” de una pieza; en planos como los de 6’:47” ; 22’:18”; y 33’:06”, esto es especialmente poderoso como se ve en la Figura 8, pero si bien la imagen por su cuenta tiene este valor sensible, este se ve crucialmente alimentado por la articulación del registro sonoro, que obedece a exactamente la misma lógica; a cada momento emocional se le da un tiempo filmico para dejarlo resonar y permitir que se impregne en el público.

Figura 13

La anciana escucha la selva mientras suena una canción acapella.



Nota. Captura de 33’:50” del cortometraje *Curupira: Criatura del bosque* de Félix Blume (2018). <https://vimeo.com/264924154>

Paúl Esteban Sempértegui Durán, Juan Pablo Luzuriaga Andrade, Elian Roberto López Ramón

Hacia el final, todo este diseño de montaje le permite a Félix Blume construir un collage donde el material, tanto de video como auditivo, trabajan en una dimensión metafórica y desarrollan formas propias de expresión. El cortometraje utiliza la voz en off a ciegas para desconectar a los individuos de su discurso, y plantea otra lectura, en la que este puede ser entendido como colectividad (rostros, sexos, y edades diversas), su oralidad es mezclada con los paisajes sonoros vibrantes del Amazonas, como si fuera la misma selva hablando de lo que en ella acontece (32':15"). Curupira toma la leyenda y la representa como una fuerza de la naturaleza, algo que se siente y se contempla, una madre, un grito de rabia.

2.2.3.3 Análisis de la película *JLG – Autorretrato en diciembre (1995)*, de Jean-Luc Godard.

Ficha técnica:

Título original: JLG/JLG - autoportrait de décembre

Año: 1995

Duración: 62 min.

País: Francia

Dirección y Guion: Jean-Luc Godard

Fotografía: Christian Jacquenod

Productora: Gaumont

Género: Documental

Sinopsis: Jean-Luc Godard, o como él se denomina, "JLG", deja en claro que esto no es una autobiografía, ni un diario personal, es un autorretrato. Una impresión que trasciende lo pictórico explorando los límites del cine; en un autorretrato no existe progresión o recorrido, el retrato es un recorte de vida.

Este film es una reflexión sobre varios temas recurrentes en las últimas obras de JLG, estos incluyen tanto preguntas de orden filosófico, como gestos minúsculos de la intimidad. Godard sostiene que las palabras no son capaces de decirlo todo, y acude a la imagen, la cual compone también usando palabras. Incluso indaga en el concepto mismo de lo que es una imagen, destaca la importancia de la asociación de ideas y reimagina las teorías de montaje

Paúl Esteban Sempértegui Durán, Juan Pablo Luzuriaga Andrade, Elian Roberto López Ramón

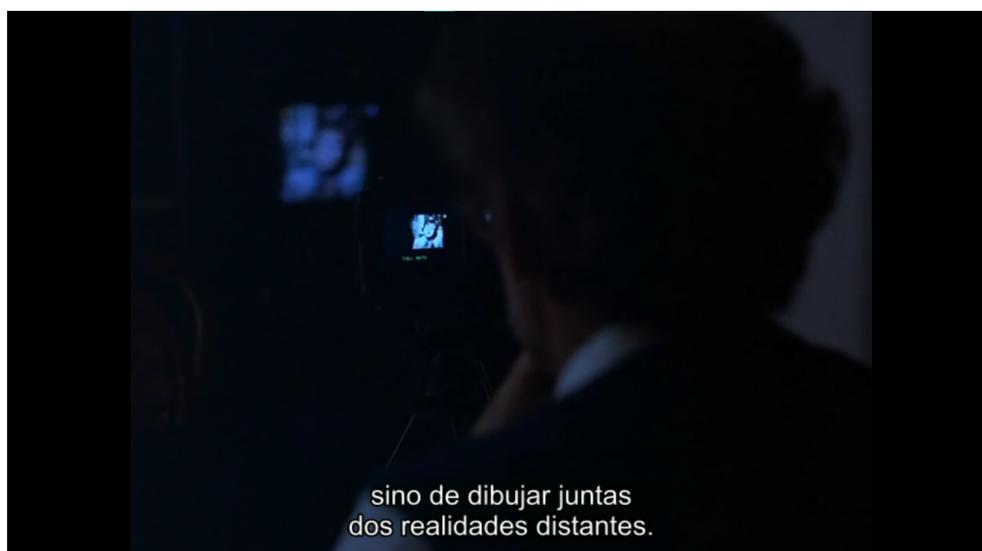
de Eisenstein. Este texto analizará de qué forma funciona el montaje en el discurso de Autorretrato en diciembre.

Para empezar, el discurso cinematográfico de esta obra se compone de acuerdo a lo que había descrito Olabuenaga (1993) y más adelante Oropeza (2014), y parte desde un recorte de la realidad, una abstracción. Esto está presente en todo momento, vemos fragmentos de la casa de Godard, momentos cortos de sus días y sus paisajes, mientras escuchamos su voz. La abstracción se plantea desde los planos iniciales, se destaca uno de ellos (0':58") en el cual apenas se distingue, sobre una mesa junto a la ventana, un rostro joven retratado en sombras, sobre el cual cae la sombra del mismo Godard en el presente; mientras su voz habla sobre problemáticas de dirección de cine.

El uso que se les da a estas abstracciones establece nuevas dimensiones significativas, y JLG las explica de forma muy consciente de sí misma, por ejemplo en 11':07" habla de la naturaleza de la imagen y el origen de su fuerza, de la asociación de ideas y de las realidades entrelazadas, paralelas u opuestas, que se pueden relacionar dando como resultado una imagen como creación pura de la mente; todo esto mientras se observa un plano (Figura 9) de una pantalla de tv, saltando de canal en canal, lejana en un salón siendo filmada por una cámara digital cuya pantalla repite exactamente lo mismo pero solo encuadrando la tv, y de cerca la silueta sombreada de Godard observando todo; planteando tres niveles de realidad y de asociación al mismo tiempo.

Figura 14

Godard filmando su televisor.



Nota. Captura de 11':07" del film *JLG – Autorretrato en diciembre* de Jean-Luc Godard, (1995).

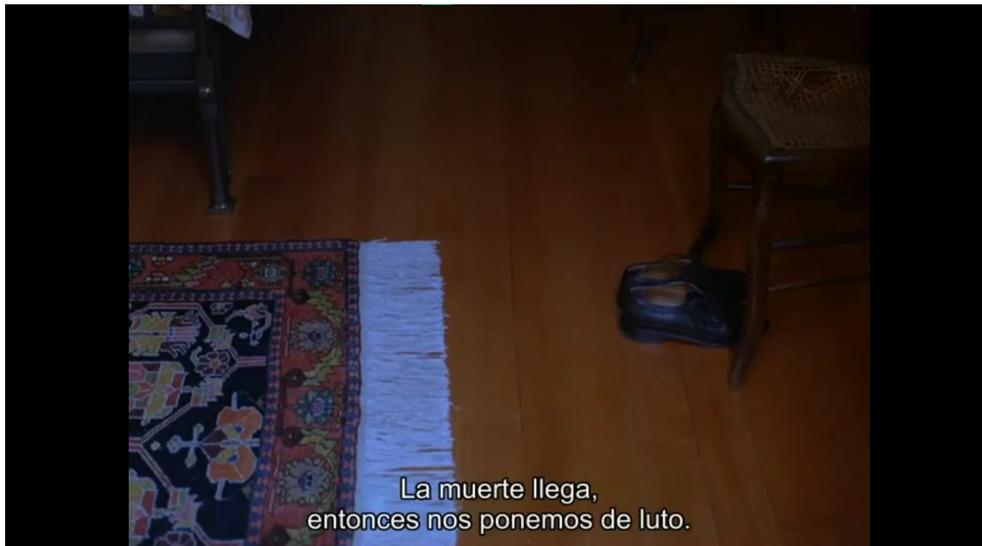
https://m.ok.ru/dk?st.cmd=movieLayer&st.discId=1498295765705&st.retLoc=default&st.rtu=%2Fdk%3Fst.cmd%3DuserAllSearch%26st.search%3Dautoportrait%2B%2Bgodard%26st.frd%3Don%26st.page%3D1%26_prevCmd%3DuserAllSearch%26tkn%3D5913&st.discType=MOVIE&st.mvId=1498295765705&_prevCmd=userAllSearch&tkn=5533#

Los saltos de sincronía, la asociación libre de ideas, el uso evidenciado de herramientas de construcción cinematográfica, los cortes de audio y la guía tanto didáctica como poética de la voz en off constituyen un sistema de significados propios de la obra. En 36':58" se observa escrito en papel la frase: *le papier blanc est le vrai miroir de l'homme* (el papel blanco es el verdadero espejo del hombre), inmediatamente a continuación, un bosque cubierto casi por completo de nieve, un cuadro casi totalmente blanco. Esto sucede al inicio del último tercio del film, para este punto los paisajes cubiertos de nieve han sido un elemento recurrente en el autorretrato, al igual que las hojas de papel; este es un ejemplo de cómo la articulación del material constituye una red de asociaciones en el espectador.

El tiempo subjetivo en esta obra es un elemento sumamente notorio, siguiendo las definiciones de Tarkovsky (1984) y Deleuze (1985), se empezará por destacar el tiempo construido por el montaje interno. El cual mantiene un consistente ritmo lento y pausado; durante la secuencia inicial (0':28"-4':00") se tienen planos inmóviles (como se ve en la Figura 10) o con mínimo movimiento interno, lo que Deleuze considera una representación de lo inmutable que permanece inmovil a través del tiempo.

Figura 15

Vista de un rincón de la casa de JLG.



Nota. Captura de 2':41" del film *JLG – Autorretrato en diciembre* de Jean-Luc Godard, (1995).
https://m.ok.ru/dk?st.cmd=movieLayer&st.discId=1498295765705&st.retLoc=default&st.rtu=%2Fdk%3Fst.cmd%3DuserAllSearch%26st.search%3Dautoportrait%2B%2Bgodard%26st.fwd%3Don%26st.page%3D1%26_prevCmd%3DuserAllSearch%26tkn%3D5913&st.discType=MOVIE&st.mvId=1498295765705&_prevCmd=userAllSearch&tkn=5533#

Más adelante se incorporan suaves movimientos de cámara, pero en ningún momento se acelera el paso, esta paciencia y quietud se reflejan tanto en el montaje externo que otorga el espacio a cada plano para ser asimilado, como en la figura misma de Jean-Luc Godard.

El montaje expresivo en esta película está fuertemente ligado al valor afectivo del tiempo, Godard, como autor y protagonista del retrato, estructura el tiempo de manera que el espectador pueda saborear cada vista a detalle y entrelazarla con lo que se escucha; es de este lazo del que nace el hilo emocional de la cinta, el cual inevitablemente está determinado desde la sensibilidad personal de su mismo constructor. Empezando el segundo tercio (18':15" - 22':45") existe una secuencia montada muy tradicionalmente que empieza con JLG leyendo un libro que explica las abstracciones como "identificaciones" y que en su conjunto producen el sinsentido, e inmediatamente se continúa con una suerte de collage audiovisual donde escuchamos grabaciones de una película romántica en inglés, un largo paneo de Jean-Luc caminando en una playa, hojas con escritos, hojas en blanco, hacia el final, una voz en off ajena se sobrepone a la de Godard por única ocasión. El filme prepara al espectador para asimilar lo que está por venir y presenta varios elementos que la misma narrativa invita no a entender, sino a sentir.

Godard no se hace uso de herramientas digitales como el slow motion para alterar la percepción del tiempo, pero no se sienten en absoluto necesarias, en secuencias como la de la mitad de la cinta (28':15" - 31':00"), los largos planos, tanto de paisajes como de rincones, sean estáticos o paneos, tienen por sí solos un sonido emocional, y un ritmo apacible y contemplativo que al trabajar en yuxtaposición, o incluso en cercanía, adquieren nuevos valores simbólicos e interactúan con ambas lecturas de JLG en su estudio. Los bosques nevados, ríos, mares, colinas y árboles secos se vuelven un elemento recurrente en el film, y aparecen en momentos de introspección emocional sobre todo 37':00", 37':11", 44':49" y 37':22" que se observa en la Figura 11; constituyendo un sistema de collage audiovisual con un sistema de significaciones complejo que ignora la lógica tradicional de raccord y plantea una expresión propia desde el diseño del montaje.

Figura 16

Paisaje con árbol solitario en Rolle, Suiza.



Nota. Captura de 2':41" del film *JLG – Autorretrato en diciembre* de Jean-Luc Godard, (1995).
https://m.ok.ru/dk?st.cmd=movieLayer&st.discId=1498295765705&st.retLoc=default&st.rtu=%2Fdk%3Fst.cmd%3DuserAllSearch%26st.search%3Dautoportrait%2B%2Bgodard%26st.frd%3Don%26st.page%3D1%26_prevCmd%3DuserAllSearch%26tkn%3D5913&st.discType=MOVIE&st.mvId=1498295765705&_prevCmd=userAllSearch&tkn=5533#

2.2.4 Análisis y discusión de la propuesta de montaje para el cortometraje de no-ficción: *Flores, habitaciones y desapariciones.*

Ficha técnica:

Título original: Flores, habitaciones y desapariciones.

Año: 2022

Duración: 19 min. 11 seg.

País: Ecuador

Guion / Dirección / Montaje: Juan Pablo Luzuriaga

Fotografía: Elian López

Productor: Paul Sempértegui

Género: No-ficción

Sinopsis: Un año después de la muerte de sus padres, Tatiana recuerda la evolución de su relación, y reflexiona sobre la paternidad, la separación, la convivencia y la muerte, desde la casa en la cual creció, que ahora está abandonada, y que guarda en su piel la historia de un complejo matrimonio.

Este cortometraje de no-ficción pretende mirar una historia familiar a través de pequeñas grietas en los recuerdos de Tatiana, y para construir un discurso cinematográfico acorde a esto, el montaje se fundamenta desde lo planteado por Olabuenaga (1991) y Oropeza (1993), empezando desde el fraccionamiento y abstracción de la realidad, la secuencia introductoria consiste en varios fragmentos de lugares, paisajes y rincones (0':04" - 0':30"); lo heterogéneo de los planos, y los cortes a negro que los separan, refuerzan la idea del fraccionamiento, de recuerdos que saltan entre el pasado reciente y el lejano, desde la perspectiva del presente.

Con respecto a la manera de significar el material, se construye una conversación no solamente entre los planos en sucesión, sino también con el testimonio de Tatiana; desde su introducción se plantea una manera de entender el film; hay saltos de locación en la banda de imagen, saltos de tiempo en los recuerdos sonoros y yuxtaposición de planos. En 2':23", se tiene un cambio de relación de aspecto, donde las remembranzas sobre lo vivido en la casa

(observados en 4:3), se abren hacia la percepción de la relación de Raul y Tilita, se funde a un plano desenfocado y difuso, y el aspecto se expande a 16:9 como se ve en la Figura 12. La manera en que los espacios responden a la sensibilidad de los recuerdos, y anticipan su peso emocional, dota a la abstracción fragmentada y articulada de una dimensión háptica.

Figura 17

Transición de 4:3 a 19:9 y yuxtaposición de imágenes, Tatiana recuerda la casa y la relación de sus padres.



Nota. Captura a los 2':30" de *Flores, habitaciones y desapariciones* (2022).

Esta forma de articular el audiovisual constituye no solamente la significación de sus piezas individuales sino una red interconectada de estos elementos los cuales una vez que han sido cargados de voz propia y de peso emocional, pueden, bajo sus propias reglas y significados, trazar un camino discursivo y desarrollar un lenguaje autorreferencial para crear nociones que sean elementos recurrentes y que tengan el poder de guiar a la mente del espectador y sugerirle que recuerde algún detalle del pasado, alimente nuevas conexiones e incluso estimular la imaginación. Elementos como la luna, los frutos tiernos de limón, las aves, las cruces y las flores, son elementos que forman pilares clave en el discurso cinematográfico por su significación en el lenguaje ensamblado en el montaje.

El asunto del tiempo en este film responde al concepto que manejan Tarkovsky (1984) y Deleuze (1985), empezando por la perspectiva del tiempo a través del movimiento, y de la representación de la permanencia desde lo inmóvil. Estas nociones están presentes a lo largo

de todo el cortometraje, y la absoluta quietud de la casa siendo acariciada por el sol y el viento es un ejemplo de ello, como se observa en la Figura 13, y en 9':22", 9':55", o 12':42".

Figura 18

La cama de Raul y Tilita, abandonada.



Nota. Captura a los 13':16" de *Flores, habitaciones y desapariciones* (2022).

En 13':38" ella habla sobre la muerte en vida de Raul luego del fallecimiento de Tilita, y vemos un plano de dos árboles talados, absolutamente secos e inmóviles junto a mucha otra vegetación viva que baila con el viento. Esta inercia no representa solamente a la casa en sí, se sugieren también elementos inmóviles como representaciones de personas o emociones, según cómo interactúa el plano con la voz de la memoria de Tatiana.

Siendo que lo anterior corresponde a una percepción temporal determinada por el montaje interno, cabe mencionar que desde el montaje externo se trabaja una temporalidad discontinua y dispersa, como una mente que salta entre recuerdo y recuerdo, en varias ocasiones durante el film, existen cortes de audio abruptos, o se corta a negro totalmente como cerrando un capítulo (7':48" - 8':00"), o se pasa de un recuerdo a otro sin transición alguna (4':00" - 4':17"). La secuencia inicial también es un buen ejemplo de esta discontinuidad, con un ritmo similar a una respiración calmada en la que se cierra los ojos y se visualizan distintos rincones y paisajes; esta guía de corte permite al espectador asimilar completamente cada plano como inhalar y exhalar.

Tarkovsky (1984) habla sobre la sensibilidad al ritmo inherente al autor, y que esta imposición de su mundo personal es inevitable, por esto aunque la narrativa plantee una mirada a la vida de Raul y Tilita desde el filtro de Tatiana, el film está necesariamente determinado por el filtro de la sensibilidad del autor hacia el sonido emocional no solamente al cortar los planos sino también al cortar los silencios, las ausencias y los espacios vacíos, esta sensibilidad hacia el valor afectivo determina la subjetividad del tiempo en la composición audiovisual del cortometraje. De este doble filtro dan como resultado secuencias como la de la muerte de Tilita (11':53" - 13':42") donde el ritmo de la sucesión de planos trabaja con el de la voz y los recuerdos de Tatiana construyendo un tono unificado.

El tipo de montaje del que hace uso este film es definitivamente expresivo, y se fundamenta en los principios planteados por Marcel (1955), Eisenstein (1985), Sucari (2009), y Rubio (2006) para configurar su voz propia y hacerse entender de la manera más efectiva. Comenzando por un sistema de yuxtaposición del material diseñado para causar una ruptura intelectual y generar nuevas asociaciones, buscando así transmitir emociones e ideas que trascienden el lenguaje oral. Así, secuencias como la de la Figura 14 donde Raul se quiebra y va a hablar con su hija a pesar de ser un "papá satélite" (16':11" - 17':10"), o la de Tilita liberando a Tatiana de la desaprobación (14':50" - 15':10") adquieren un valor expresivo más allá de lo que revela el recuerdo.

Figura 19

Secuencia de cierre de Raul hablando con Tatiana: Flechas, huecos en el muro, cuadro del Che Guevara.



Nota. Captura a los 16':41" de Flores, habitaciones y desapariciones (2022).

Este cortometraje no tiene reparo en usar herramientas digitales como recursos expresivos para configurar la percepción de estos recortes y abstracciones de la realidad, el slow motion es utilizado en un contexto de punto de vista, como la memoria de Tatiana en actitud contemplativa, que reflexiona desde el beneficio de la retrospectiva, desmenuza y saborea cada detalle de las imágenes en sus recuerdos. De este modo planos como el del ave dando de comer a su cría (14':38") o las gotas de lluvia cayendo sobre la piscina (17':50") aparecen cuando se explora un recuerdo muy profundo de manera minuciosa, con una intención de saborear cada fracción de segundo.

Toda esta lógica de composición, y sensibilidad frente al material, configuran un estilo de collage en el montaje del proyecto, lo liberan de las convencionalidades de la lógica narrativa tradicional; tanto la banda de imagen como la de sonido funcionan desde una dimensión metafórica y simbólica gracias a la red de nuevas significaciones que se estableció a lo largo del cortometraje. Como resultado se tiene una secuencia como la del conflicto entre Raul y Tilita al encontrarse como pareja (8':00" - 10':20") donde las paredes agrietadas, las manchas de humedad, los muebles olvidados, y todas las cicatrices de la casa, son un testimonio de la vida que hizo de ella su nido.

2.2.5 Conclusiones

El objetivo de esta investigación era construir una base teórica para articular los mecanismos mediante los cuales la propuesta de montaje configuraría el discurso del proyecto, y se encontró referentes importantes, los cuales brindaron conceptos que resultaron cruciales en el proceso de post producción; una vez que se organizó los aportes de todos estos autores en el marco teórico, se pudo entender de mejor manera la propuesta de montaje de las películas referentes para direccionar más conscientemente la voz del cortometraje. Se planeaba que los conocimientos sintetizados en este trabajo fueran de guía para estructurar el montaje según lo planteado en la propuesta, y eso es precisamente lo que sucedió; en especial en el caso de los conceptos de "tiempo subjetivo" y "montaje expresivo".

Una vez que se tuvo un esquema claro de cómo funcionan estos elementos, el acercamiento que se había buscado tomar frente al material se volvió mucho más detallado y complejo. El estudio del manejo de la percepción del tiempo determinó la sensibilidad con la que se cortaban los planos, así como la importancia y semiótica del movimiento mínimo o

nulo. El montaje expresivo resultó ser mucho más efectivo que el tonal que se había propuesto en un principio, esto por su libertad recursiva que viene desde el cine de vanguardia y no-ficción, este estilo se separaba aún más de las lógicas narrativas tradicionales y se acerca hacia las herramientas digitales contemporáneas.

Otros elementos planteados desde el guión y la propuesta de montaje inicial resultaron alterados o desechados, la fragmentación episódica de 6 partes fue descartada porque seguía una lógica narrativa espacial que limitaba las posibilidades de crear planos cinematográficos con una interesante carga expresiva y discursiva en la yuxtaposición de imágenes pertenecientes a lugares totalmente diferentes. Algo similar sucedió con la separación narrativa entre la casa de Cuenca y la de Yunguilla, en la libertad del montaje expresivo, esta distinción dispersaba la atención de los temas realmente importantes que son la memoria familiar, el apego, la pérdida y el amor, así que se optó por tener a ambas casas como un solo personaje inerte, y darle al material libertad de interconectarse de manera más orgánica con el testimonio, resultando en un montaje que existe absolutamente al servicio de la emoción.

Autor/Area 3: Elian Roberto López Ramón/Director de Fotografía

2.3 Propuesta de fotografía: la composición como creadora de atmósferas para el proyecto cinematográfico *Flores, Habitaciones y Desapariciones*

2.3.1 Antecedentes

En la biblioteca de la Universidad de Cuenca no se ha encontrado temas relacionados con la presente investigación que hable sobre la relación entre la composición y las atmósferas, sin embargo, la siguiente tesis trata el tema de la composición: *Composición del encuadre fotográfico en la película Implicados* (2016), de Pablo Carrión, que trata de establecer factores y procedimientos para que el director de fotografía, por medio de la luz, la cromática, fondo y forma, pueda desarrollar un encuadre fotográfico en constante recomposición.

Por otro lado, en la Universidad San Francisco de Quito se encontró la tesis *El tiempo y la fotografía: reel de dirección de fotografía*, de Gabriel Baca, donde escribe sobre cómo la cinematografía busca generar, a través de la imagen, emociones en el espectador. La labor del director de fotografía consiste en abstraer las ideas del director y plasmarlas en imágenes dramáticas. Partiendo de los conceptos generales de la fotografía cinematográfica, se realiza una investigación sobre cómo los tres tiempos del cine (el objetivo, subjetivo y el

cinematográfico) afectan la percepción de duración del tiempo en el espectador, a veces dilatándolo y otras veces contrayéndolo.

2.3.2 Marco teórico

Los textos y autores que serán claves en el presente ensayo son: *L'oeil à la caméra. Le cadrage au cinéma* de Dominique Villain (1984); *El Diccionario Técnico Akal de Cine* de Ira Konigsberg (2004); *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media* de Bruce Block (2007); *Crear o construir una "Atmósfera Visual"* de Raúl Zevallos Ortiz (2015); *El sentido del traslado de la imagen del pasado al presente en el documental "Sombras Envolvertes"* por George Kennedy Torres (2019); *La atmósfera psíquica en la creación artística 1939-2017. Tipologías y métodos. Influjo de las enfermedades, trastornos y conflictos mentales* de Yaiza Salmón Morales (2019); *¿Qué es la atmósfera de cine?* de Roberto Spadoni (2020); de acuerdo con el título de nuestro ensayo los conceptos a desarrollarse son los siguientes:

Al hablar de composición se hace referencia a la disposición, colocación o arreglo de los elementos dentro de un espacio visual o un lugar delimitado por un marco, esto para determinar el propósito y el significado de la creación visual. Según Dominique Villain (1984) en su libro *L'oeil à la caméra. Le cadrage au cinéma* se refiere a la misma como "el arte de la composición plástica consiste en llamar la atención del espectador hacia la misma dirección y el mismo orden deseados por su creador" (1984, p. 112) es decir, guiar la lectura visual del espectador hacia las zonas de interés del plano deseado mediante el uso de distintos componentes visuales.

Podemos definir los componentes visuales, como los distintos elementos que constituyen las imágenes que representan la realidad dentro del film. Bruce Block (2007) en su libro *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media* (2007), dice que:

los componentes visuales básicos son el espacio, la línea, la forma, el tono, el color, el movimiento y el ritmo.

Estos componentes visuales se encuentran en todas las imágenes fijas o en movimiento que vemos. Actores, lugares, decorados, atrezzo y vestuario están hechos de estos componentes. Un componente visual comunica estados de ánimo, emociones, ideas y, aún más importante, marca una estructura visual en una imagen. (Block, 2007, p. 2)

Por otro lado, en el *Diccionario Técnico Akal de Cine*, según Ira Konigsberg (2004), define a la atmósfera como “el ambiente o clima de una escena creado mediante algunos de los siguientes elementos: el decorado, el vestuario, el maquillaje, el color, la iluminación, el estilo interpretativo, los ángulos y el movimiento de la cámara, el montaje y el sonido” (2004, p. 43), una definición que complementa lo que esta investigación busca es la que Yaiza Salmón (2019) sostiene en su tesis doctoral “La atmósfera psíquica en la creación artística 1939-2017. Tipologías y métodos. Influjos de las enfermedades, trastornos y conflictos mentales” la cual se refiere a la misma como “la impresión afectiva global que transmite la obra mediante un conjunto de recursos formales; la tonalidad general, las diferencias cromáticas, la composición, la luminosidad, la factura, etc.” (2019, p. 26), es decir, la atmósfera hace referencia al estado emocional que puede generar un plano o un cuadro.

La creación de una determinada atmósfera visual genera, mantiene y potencia la base del tono dramático y narrativo de la pieza audiovisual, cuya percepción, en mayor medida, depende de la conjunción del trabajo de la dirección de fotografía y la dirección de arte; Raúl Zevallos (2015) en su texto *Crear o Construir una “Atmósfera Visual”* dice:

Además de las características básicas del soporte y el formato de registro, los recursos fundamentales que maneja la dirección de fotografía para crear una atmósfera visual se encuentran, sobre todo, en las diversas posibilidades de los lentes, en las decisiones de composición, en el control de la iluminación y en el uso o restricción del movimiento. (Zevallos, 2015, p. 1)

Para cerrar el marco teórico, como parte del desarrollo de los conceptos tratados, la composición se refiere a la disposición, colocación o arreglo de los elementos dentro de un espacio visual o un lugar delimitado por un marco; mientras que la atmósfera visual se refiere al ambiente favorable o desfavorable creado en cada escena, es decir, es el espacio emocional de una escena que se transmite al espectador, por lo que se puede decir que ésta hace sentir al espectador la sensación o el estado emocional que prevalece en la historia.

2.3.3 Análisis Fílmico

Las películas que vamos a analizar y que serán centrales para nuestro estudio teórico y propuesta son: *El Ciudadano Kane* de Orson Welles (1941); *El árbol de la vida* de Terrence Malick (2011) y *Sombras envolventes* de Michael Lojano (2019), estas mismas van a ser

analizadas desde la parte visual, (composición visual, iluminación y atmósfera) de cada una de ellas.

2.3.3.1 Análisis de la película *El Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles

Ficha técnica:

Duración: 119 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Orson Welles

Guion: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles

Música: Bernard Herrmann

Fotografía: Gregg Toland (B&W)

Reparto: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, George Coulouris, Dorothy Comingore, Ray Collins, Agnes Moorehead, Paul Stewart, Ruth Warrick, Erskine Sanford, William Alland, Alan Ladd, Arthur O'Connell, Fortunio Bonanova

Productora: RKO, Mercury Theatre Productions

Género: Drama | Periodismo. Película de culto. Nochevieja / Año nuevo

Sinopsis: Un importante multimillonario, Charles Foster Kane, propietario de importantes medios de comunicación y una colección extensa de obras de arte, que ha muerto en Xanadú, su magnífica mansión de estilo oriental. La última palabra que pronunció segundos antes de su muerte, "Rosebud", despertó la curiosidad tanto de la prensa como del público. Así que un periodista empieza a indagar sobre la vida privada de Kane con el objetivo de descubrir el significado de su última palabra al morir. El periodista entrevista a los amigos y compañeros del magnate para desentrañar el misterio.

Construcción de la Atmósfera a través de la iluminación y la composición en *Ciudadano Kane* (1941)

El ciudadano Kane, una obra magistral dirigida por Welles, llena de innovaciones técnicas y narrativas, con grandes aciertos en la parte visual; su director de fotografía Gregg Toland aprovechó las cualidades dramáticas de la iluminación, los efectos ópticos producidos por los

Paúl Esteban Sempértegui Durán, Juan Pablo Luzuriaga Andrade, Elian Roberto López Ramón

objetivos de las cámaras, la disposición de elementos dentro de cuadro y el movimiento de la cámara, para de esta manera dar intencionalidad, dramatismo y crear un ambiente emocional adecuado dependiendo de las necesidades de cada plano y escena.

Por un lado, al hablar de la composición dentro de esta obra, se puede observar como el director de fotografía más allá de crear imágenes bonitas o que en su época las considerasen así, decidió crear planos funcionales que tienen una intención dramática muy fuerte, como dice Dominique Villain (1984) en su libro *L'oeil à la caméra. Le cadrage au cinéma*, “el arte de la composición consiste en llamar la atención del espectador hacia la misma dirección y el mismo orden deseados por su creador” (1984, p. 112) de esta manera Toland crea imágenes con detalles donde dispone los elementos de tal manera que su interpretación genera en las emociones debidas en el espectador.

Figura 20

Fotograma de Trineo en medio de la nieve



Nota. Captura de 23':01" del filme *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles donde vemos cómo el objeto que representa la niñez de Kane queda cubierto de nieve, olvidado.

<https://www.filmaffinity.com/es/film615891.html>

Por otro lado, la iluminación, en su gran mayoría un juego sombras y luces, recuerdan al estilo de pintura claroscuro y al expresionismo alemán por sus fuertes contrastes y en algunos momentos también por su escenografía o referencias en cuanto al encuadre y diseño de los planos, con una fuerte intención de dar cualidades más especiales a la luz, como mayor dramatismo y un valor emocional a la escena.

Figura 21

Fotograma de contraluz en habitación Ciudadano Kane



Nota. Captura de 12':45" del filme *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles. Vemos como el juego de luces y sombras en esta escena genera intriga. <https://www.filmaffinity.com/es/film615891.html>

Se trabaja de manera que, todo lo que no era necesario para la escena sea ocultado por la oscuridad total, además, se daba a las sombras un uso más creativo como en la Figura 22, donde se oculta de manera simbólica las intenciones del protagonista. Mientras que las zonas claras, en la mayoría de los casos, dirigen la atención a los centros de interés creados por el contraste lumínico que aportan al estado anímico o intencionalidad de los personajes.

Figura 22

Fotograma Claro oscuro conversación Ciudadano Kane



Nota: Captura de 38':51" del filme *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles. Vemos el rostro de Kane en sombras, haciendo alusión a la ruptura de sus principios.

<https://www.filmaffinity.com/es/film615891.html>

Al finalizar el análisis, se puede concluir que la iluminación y la composición son vitales para construir y fortalecer el dramatismo de un filme, siempre y cuando las mismas sean usadas de manera creativa y con intenciones dramáticas, más allá de querer representar la realidad de manera demasiado fiel; tratando al cine como una máquina creadora de realidades, aprovechando sus cualidades ficcionales, al apoyarse de la luz, las sombras, el movimiento para apoyar a la atmósfera de emociones del proyecto filmico, sin embargo, evitando llegar al sin sentido, sin una intención específica. *El Ciudadano Kane*, es una muestra de ello, del uso de la iluminación y composición al generar emociones. Por ejemplo, en muchas zonas, la oscuridad es usada para denotar la soledad que predomina en los espacios donde se encuentra Kane.

2.3.3.2 Análisis de la película *El árbol de la vida* (2011), de Terrence Malick

Ficha técnica:

Duración: 133 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Terrence Malick

Guion: Terrence Malick

Música: Alexandre Desplat

Fotografía: Emmanuel Lubezki

Reparto: Brad Pitt, Jessica Chastain, Hunter McCracken, Sean Penn, Laramie Eppler, Tye Sheridan, Fiona Shaw, Crystal Mantecon, Pell James, Joanna Going, Irene Bedard, Kari Matchett, Will Wallace, Michael Showers, Kimberly Whalen

Productora: Fox Searchlight, River Road Entertainment, Plan B Entertainment, Brace Cove Productions

Género: Drama | Familia. Infancia. Años 50

Sinopsis: Jack es un niño que vive con sus padres y hermanos. Mientras que su madre encarna el amor y entendimiento, su padre es una persona dura, que quiere enseñar a su hijo a enfrentarse al mundo. Ahora, Jack tiene 50 años, es un exitoso arquitecto, casado y con un

Paúl Esteban Sempértegui Durán, Juan Pablo Luzuriaga Andrade, Elian Roberto López Ramón

hijo. Sin embargo, parece agotado de su vida entonces recuerda los momentos trascendentes de su infancia e intenta comprender qué influencia tuvieron sus padres sobre él.

La expresividad y la emotividad a través de la imagen en *El Árbol de la Vida* (2011)

Al hablar de esta película, denotan los planos placenteros con una estética llamativa, que evocan una sensación de melancolía y recuerdos permanentes; a través del uso de la cámara en mano, junto al uso de la luz natural, en especial de la madrugada y atardeceres, para crear emotividad debido a que sus colores permiten evocar paz, nostalgia en el espectador, generando la atmósfera adecuada para los recuerdos.

Figura 23

Fotograma de un paisaje a contraluz El árbol de la vida



Nota. Fotograma del min 120':19" perteneciente a la película *El árbol de la vida* donde vemos a el padre caminar a la orilla de una laguna en medio de una multitud.

<https://www.filmaffinity.com/es/film447606.html>

Malick nos enfrenta al dolor de afrontar la muerte de alguien allegado e importante, a través de la historia hace experimentar la dureza de crecer y vivir la adultez cargando el impacto de los recuerdos, mediante el uso de imágenes que se pueden definir como *sensoriales*, pues de manera figurativa se pueden sentir las mismas por su construcción, es decir, por el uso de lentes angulares, el encuadre, composición y la profundidad de campo, además de los movimientos y acciones de cada personaje.

Figura 24

Fotograma de hueco en la película El árbol de la vida



Nota. Fotograma del minuto 119':09" perteneciente a la película *El árbol de la vida* donde vemos a la madre desde la perspectiva de una hendidura en el suelo.

<https://www.filmaffinity.com/es/film447606.html>

La cámara está sobre los actores en escenas muy complejas: Malik trabajó con un equipo simple y buscó el entorno adecuado para que los eventos realmente sucedieran, en lugar de ser falsos o ficticios. Una técnica muy compleja de realizar debido a que requiere varias horas por su delicadeza y dificultad donde Malik pudo captar muchos momentos mágicos en los que se asemejaba al azar, la improvisación e incluso a la verdad de manera inesperada.

De igual manera, la cámara y el camarógrafo tenían la libertad de moverse dependiendo de las necesidades de los personajes en el espacio. La fotografía dentro del filme es puramente subjetiva, aspecto que podemos apreciar claramente en las fotografías que Lubezki plantea desde diferentes ángulos. Por ejemplo, podemos ver al pequeño Jack con planos nadir cuando se dirige a su padre y, en contraposición, planos cenitales en momentos donde el adulto es el que toma la dirección de la conversación.

2.3.3.3 Análisis de la película *Sombras envolventes* (2019), de Michael Lojano

Ficha técnica:

Duración: 15 min.

País: Ecuador

UCUENCA

Director: Michael Lojano Cabrera

Guion: Michael Lojano Cabrera

Producción: Rafael Méndez Meneses

Fotografía: Michael Lojano Cabrera

Operador de cámara: George Torres

Sonido: Jhon Vínces

Musicalización: Fredy Vallejos

Banda sonora: Michael Lojano

Diseño sonoro: Jhon Vínces

Color: George Torres, Bryan Portocarrero

Género: Documental

Sombras envolventes (2019) es un cortometraje documental que relata, a través de las casas patrimoniales del centro de Guayaquil que están llenas de historias, la memoria de tres casas condensadas en sus rincones, espacios, muros y cimientos que tienen un pasado valioso e interesante.

Según George Kennidy Torres (2019), en su tesis *El sentido del traslado de la imagen del pasado al presente, en el documental Sombras Envolventes* el proyecto transcurre en tres casas de Guayaquil: la Casa del Cacao, Casa Gonzembach y Villa Rosa.

Cada una representando una característica de la ciudad: el trabajo duro, el hogar y la familia, la vida bohemia y promiscua, en ese orden, esto además representado por los componentes narrativos de la imagen, el trabajo es representado por los tonos cafés (cálidos) que se graba en la casa del cacao, mientras que la Villa Rosa, citando a George Kennidy Torres (2019), “filmada en la noche con luces de colores neón con el ambiente que se le caracterizaba, con la música alta y la algarabía de las personas, para simular este ambiente bohemio de la noche de festejo nocturno en Guayaquil” (2019, p. 15).

Figura 25

Fotograma del recinto cacaotero

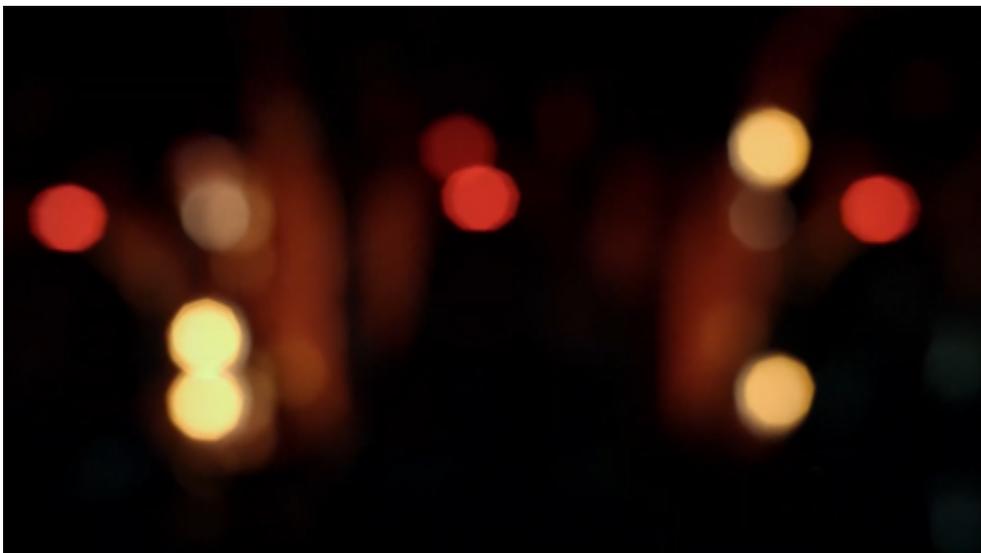


Nota. Captura de 01':32" del documental *Sombras envolventes* (2019). Imagen del recinto cacaotero, colores evocan el trabajo y la antigüedad del lugar.

<https://www.youtube.com/watch?v=HfXr47U64k8&t=1s>

Figura 26

Fotograma de luces en el cortometraje Sombras envolventes (2019)



Nota. Captura de 12':46" *Sombras envolventes* (2019). Luces sin enfoque.

<https://www.youtube.com/watch?v=HfXr47U64k8&t=1s>

De esta manera se puede observar cómo George usa el color de tal manera que el mismo simbolice cualidades que para él tiene un guayaquileño, es decir, crea la atmósfera del

proyecto a partir de las características que traen emociones y sensaciones ayudando al entendimiento de la obra.

Figura 27

Objetos registrados que cuentan el paso del tiempo y el desgaste del lugar



Nota. Captura de 07':42" del documental *Sombras Envolventes* (2019). Objetos registrados que cuentan el paso del tiempo y el desgaste del lugar.

<https://www.youtube.com/watch?v=HfXr47U64k8&t=1s>

Para finalizar, la imagen cinematográfica tiene el poder para crear espacios o ambientes necesarios para una obra, crear memoria, y evitar el olvido, hacer notar las voces que han sido apagadas por el paso del tiempo, aprovechando las cualidades de los distintos espacios para hacer que la historia rueda, nos transmita y nos den a conocer cosas que pasan más allá de nuestro saber, y que las entendemos solo cuando los fantasmas o los objetos abandonados por las personas que habitaron el lugar nos cuentan su historia.

Figura 27

Maderas en Sombras Envolventes



Nota. Fotograma 06':46'' de estantes y ventana de una casa abandonada en la película *Sombras envolventes* (2019) <https://www.youtube.com/watch?v=HfXr47U64k8&t=1s>

2.3.4. Análisis y Discusión de la propuesta

El análisis de la propuesta inicia con el relato a partir de los recuerdos evocados por Tatiana sobre sus papás, por lo que la intención de la fotografía es crear un medio visual que se conecte con lo sonoro a través de la experimentación y la exploración de los espacios donde convivieron cada uno de los personajes, ya sea en el interior o en el exterior de estos lugares.

El propósito de la propuesta de fotografía es crear una conexión con el espectador, evocar emociones a través de la composición, la iluminación y el movimiento de cámara; por lo que se creó un apartado para cada uno de estos temas. En cuanto a la iluminación, se propone seguir una estética natural, pero de igual manera con una técnica que evoque a la pintura claroscuro y una mezcla de naturalismo, donde se crea un ambiente con sombras tenues, con una imagen cruda, que evoque nostalgia y el misticismo que viene junto a los recuerdos.

Figura 28

Fotograma de tragaluz de Flores, habitaciones y desapariciones.



Nota. Captura a los 14':03" de *Flores, habitaciones y desapariciones* (2022) donde encontramos un tragaluz con suciedad debido al descuido de la casa.

Mientras que los valores de plano que se utilizaron durante la realización, al tratarse de espacios y objetos, pasarán de planos generales a planos enteros, con la intención de mostrar los espacios en su estado natural y en un estado de soledad, consecuencia del tiempo y el cambio. Los planos detalle serán usados para mostrar aquellos objetos o cosas que denoten el paso del tiempo, el olvido, el recuerdo y el descubrimiento.

Figura 29

Fotograma de Flores, habitaciones y desapariciones



Nota. Captura a los 09':15" de *Flores, habitaciones y desapariciones* (2022).

Por último, se acordó con el director que el movimiento de cámara debía ser como el de un niño chiquito que está jugando por la casa y espiando conversaciones; es decir, el movimiento será en algunos momentos rápido, y en otros lento, dependiendo de la situación que se narre.

Una vez definida la propuesta creativa, realizamos varios ensayos, y para alcanzar los objetivos propuestos para el rodaje; se probaron distintos tiros de cámara, analizando desde otros planos e identificando objetos que se podrían grabar para alimentar el proyecto, de tal manera que, el día oficial de rodaje se llegó con nociones claras de lo que se iba a grabar y de qué manera se haría para crear imágenes que evocaran la intencionalidad y emocionalidad que cada plano y etapa necesaria.

2.3.5. Conclusión

El desarrollo del presente proyecto al centrarse en un tema emocional implicó un arduo trabajo que parte de un punto en común, donde las decisiones creativas fueron evaluadas de tal manera que se compaginara y se llegara a un filme que tenga su propio ambiente dramático, esto con el fin de lograr un proyecto que agrupe el conocimiento de cada uno de sus miembros.

Para llegar al objetivo final del proyecto, se atravesó por una extensa investigación, donde se conoció, evaluó y aplicó lo aprendido, de tal manera que cada toma o plano realizado para el proyecto fuere el resultado de una investigación y la ejecución de la propuesta creativa. A su vez, cada toma mantuvo un tiempo de premeditación y ejecución, donde se analizó su encuadre y qué constaría dentro del mismo, planteando las líneas de lectura, el color, movimiento diegético y extradiegético.

En conclusión, el resultado final del proyecto fue un éxito, pues se cumplió el primer objetivo de la propuesta; el crear una conexión visual- sonora y el diseño visual incorporó un lenguaje que se conecta de manera simbólica y significativa con la narrativa sonora del mismo. Además, el cortometraje logra transmitir un mensaje expresivo y emocional que motiva al espectador el encontrar muchas posibilidades de interpretar la pieza audiovisual.

Bibliografía

Acosta, Mauricio. (2018). *Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla en Ecuador entre 2010 y 2016*. Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura Mención en Estudios y Artes Visuales. Tutor: Christian Manuel León Mantilla. Quito:

Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6580>

- Arellano, Alexandra. (2018). Análisis de la producción cinematográfica de bajo presupuesto en el documental *Siguiente Round* [Trabajo de titulación, Universidad de Católica de Santiago de Guayaquil]
<http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/12341/1/T-UCSG-PRE-FIL-CCS-219.pdf>
- Arnau, I.(2020) Construcción de la narrativa de un documental experimental: Estudio de caso de Chaturthi, un paseo por la India. [Tesis de grado Universidad Politécnica de Valencia] Repositorio:RiuNet.
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/152661/Arnau%20-%20CONSTRUCCI%20C3%93N%20DE%20LA%20NARRATIVA%20DE%20UN%20DOCUMENTAL%20EXPERIMENTAL.%20Estudio%20de%20caso%20de%20%20Chaturthi....pdf?sequence=1>
- Baca, G. (2017). El tiempo y la fotografía: reel de dirección de fotografía. [Tesis (Licenciado en Cine y Video), Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Comunicación y Artes]. Repositorio Digital USFQ: <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/6690>
- Block, B. (2007). Narrativa Visual. Estados Unidos: Ediciones Omega.
- Carrión Parra, P. (2016). Composición del encuadre fotográfico en la película Implicados [Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca]. Retrieved from: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/24047>
- Cock Peláez, A. (2012) *Retóricas del cine de no-ficción en la era de la post-verdad*. [Tesis doctoral Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio: Tesis Doctorals en Xarxa (TDX) <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/96533/acp1de1.pdf?sequence=1>
- Deleuze, G. (1983.) *La imagen-tiempo*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Eisenstein, S. (1985) *La forma del cine*. Siglo veintiuno editores.Madrid.
- Garcés Espinoza, G. (2015) *El Montaje Cinematográfico: Herramienta Artística*. [Tesis de grado Universidad San Francisco de Quito]. Repositorio USFQ.
<https://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/5628>
- Hernández Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. Bases para un debate sobre investigación, 9-40. Ministerio de Educación y Ciencia de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado.
- _____. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. Universidad de Murcia, Facultad de educación.
- _____. (2015). Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística. ANIAV. Asociación nacional de investigación en Artes Visuales.
- _____. (2015). Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística. ANIAV. Asociación nacional de investigación en Artes Visuales. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1658>.

- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Tres Cantos: Editorial Akal.
- Marcel M. (1955) *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa.
- Morales Morante, F. (2009). Montaje o edición : Un diseño y modelo de clasificación basado en objetivos de comunicación. *Anagramas*, Volumen 7 (no. 14)
<http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v7n14/v7n14a10.pdf>
- Olabuenaga, T. (1991). *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. Editorial Trillas P. 46
- Oropeza R. (1993) *Cine, discurso fílmico y semiótica cinematográfica*. Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana.
- Padilla Gómez, M. (2006) *Análisis semiótico al montaje del documental universitario* [Tesis de grado Universidad de Manizales] RIDUM Repositorio Institucional
https://ridum.umanizales.edu.co/xmlui/bitstream/handle/20.500.12746/408/170_Padilla_Gomez_Monica_Marcela_2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Platinaga C.R. (2014) *Retórica y representación en el cine de no-ficción*. UNAM..
- Puppi, M. (2017). *Desde Lejos* [Tesis de grado Universidad Nacional de la Plata] Repositorio SEDICI - UNLP.
<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/70507/Tesis.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ricard Mamblona, A. (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo* [Tesis de Doctorado, Universitat Internacional de Catalunya]
https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/83917/Tesi_Ricard_Mamblona.pdf?sequence=5
- Rubio A. (2016) *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*. [Tesis doctoral Universitat Jaume] Repositorio Tesis en red.
<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10457/rubio.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Salmón, Y. (2019). “La atmósfera psíquica en la creación artística 1939-2017. Tipologías y métodos. Influjo de las enfermedades, trastornos y conflictos mentales” [Memoria para optar al grado de doctora, Universidad Complutense De Madrid]. 1Library:
<https://1library.co/document/zkxgl1py-atmosfera-psiquica-creacion-artistica-tipologias-enfermedades-trastornos-conflictos.html>
- Silva M. (2014) *Formas de entender el documental: preceptivas, variaciones y encuadres conceptuales*. *Anagramas*, Volumen 13 (no. 25).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5053610.pdf>
- Spadoni, R. (2020). What is Film Atmosphere? Quarterly Review of Film and Video:
<https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1606558>

- Sucari G. (2009) *El documental expandido: Pantalla y espacio*. [Tesis doctoral Universidad de Barcelona]. Repositorio Tesis doctoral en Xarxa.
https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/52895/GJSC_TESIS.pdf
- Tarkovsky A. (1984) *Esculpir en el tiempo*. Rialp..
- Terrence, M. (director). (2011). *The Tree of Life* [Largometraje]. Fox Searchlight Pictures.
- Torres Carrasco M.E. (2019). *Teoría y práctica del montaje aplicado al documental realista y contemplativo Lira de Oro*. [Tesis de grado Universidad de Cuenca.] Repositorio Library.
<https://1library.co/document/q7wj1kdz-teoria-practica-montaje-aplicado-documental-realista-contemplativo-lira.html>
- Torres, G. (2019). *El sentido del traslado de la imagen del pasado al presente en el documental "Sombras Envolventes"*. [Proyecto artístico previo a la obtención del título de Licenciado en Cine, Universidad de las Artes]. Repositorio Digital UArtes:
<https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/394>
- Vibha Daryanani M. (2016). *El cine Low Cost como Modelo de Negocio. Nuevas formas de producir, distribuir y consumir el cine Español* [Tesis de Doctorado, Universitat Ramon Llull]
https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/406080/Tesi_Vibha_Daryanani.pdf?sequence=6.xml
- Villain, D. (1984). *L'oeil à la caméra. Le cadrage au cinéma*. Paris: Cahiers du cinema.
- Zevallos, R. (2015). *Crear o construir una "Atmósfera Visual"*. Lima: UNMSM–EAP Carrera de Comunicación Social.

Filmografía

- Akerman, C. (1977). *News from home* [Film]. Chantal Akerman.
- Andrade, J. (2017). '52 Segundos' [Largometraje]. Javier Andrade.
- Blume, F. (Director). (2019) *Curupira*. [Cortometraje]. Félix Blume.
- Godard, J.L. (Director) (1995). *Autorretrato en diciembre*. [Film]. Jean Luc Godard
- Lojano, M. (director). (2019). *Sombras Envolventes* [Cortometraje]. Universidad de las Artes.
- Páez, G. (2018). *Sacachún* [Largometraje]. Isabel Rodas.
- San Román, D. y Serra, H. (2005). *Baratometrajes* [cortometraje]. Daniel San Román, Feng Shui Films S.L, Laura Gil.
- Terrence, M. (director). (2011). *The Tree of Life* [Largometraje]. Fox Searchlight Pictures.
- Welles, O. (director). (1941). *El Ciudadano Kane* [Largometraje]. RKO Pictures.