

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine

Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Kuruchupa Punk

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

Autores:

Juan Fernando Quezada Quezada

Juan Diego Patiño Yumbo

Allessa Altair Wambanguito Shariano

Director:

María Teresa Galarza Neira

ORCID:  0000-0003-3358-9125

Cuenca, Ecuador

2023-10-10

Resumen

El proyecto cinematográfico titulado *Realización, Exhibición y Reflexión Teórica del cortometraje Kuruchupa Punk* tiene tres componentes: el cortometraje, la carpeta de producción y los tres ensayos individuales correspondientes a cada área técnica de quienes se gradúan con el proyecto. Respecto al contenido de la carpeta de producción, esta contiene todos los elementos de la realización del cortometraje. Todos los ensayos han sido elaborados con miras a la aplicación práctica en la elaboración del cortometraje. El método de investigación que articula la realización del cortometraje es la de investigación/creación, es decir, basada en la práctica artística (Hernández Hernández, 2006). El hallazgo central del proyecto ha sido la creación de una nueva realidad/verdad cinematográfica a partir de la falsedad y la parodia, para que dote de un nuevo concepto al llamado documental y se establezca como un *mockumentary*, solidificando las bases de este a través de la construcción estética que es nutrida por el planteamiento visual en su lenguaje cinematográfico y por el diseño de producción.

Palabras clave: mockumentary, falso documental, cinematografía, estética



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The film project entitled *Production, Exhibition and Theoretical Reflection of the short film Kuruchupa Punk* has three components: the short film, the production folder and the three individual essays corresponding to each technical area of those who graduate with the project. Regarding the content of the production folder, it contains all the elements used for the build in the film. All essays have been prepared for a practical application in the elaboration of the short film. The research method that articulates the making of this short film is research/creation, namely, based on artistic practice (Hernández Hernández, 2006). The central target of the project has been the creation of a new cinematographic reality/truth based on falsehood and parody, so it gives a new concept to the called “documentary” and establishes itself as a mockumentary, solidifying its foundations through the aesthetic construction, nourished by the visual approach in its cinematographic language and by the production design.

Keywords: mockumentary, fake documentary, cinematography, aesthetic



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec>

Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstract	3
Dedicatoria	9
Agradecimientos.....	10
Introducción	11
Método.....	12
Primer componente: proyecto de producto artístico	13
Carpeta de producción de proyecto cinematográfico Kuruchupa Punk	13
Segundo componente - reflexión teórica.....	34
Autor/a/área 1: Juan Fernando Quezada Quezada	34
Resumen.....	34
Abstract	35
Introducción.....	36
Antecedentes y Justificación	37
Marco Teórico.....	38
Análisis Fílmico.....	42
Análisis de F for Fake (1973), de Orson Welles.....	42
Análisis de Zelig (1983), de Woody Allen.	46
Análisis de Un secreto en la caja (2016), de Javier Izquierdo	51
Análisis y discusión de la propuesta de dirección para el cortometraje Kuruchupa Punk (2023), de Juan Quezada	58
Autor/a/área 2: Juan Diego Patiño Yumbo.....	65
Resumen.....	65
Abstract.....	66
Introducción.....	67
Antecedentes y justificación	68
Marco Teórico.....	69
Análisis fílmico.....	73
Análisis de Borat (2006), de Larry Charles.	73
Análisis de Un secreto en la caja (2016), de Javier Izquierdo.	78
Análisis de Mr. Robot (2015), de Sam Esmail.	83

Análisis y discusión de la propuesta de dirección de fotografía para el cortometraje Kuruchupa Punk (2023), de Juan Quezada.....	87
Autor/a/área 3: Allessa Altair Wambanguito Shariano	92
Resumen.....	92
Abstract.....	93
Introducción.....	94
Antecedentes y justificación	95
Marco Teórico.....	97
Análisis fílmico.....	101
Análisis de Liquid Sky (1982), de Slava Tsukerman	101
Análisis de Sid y Nancy (1986), de Alex Cox.....	105
Análisis de No robarás... (a menos que sea necesario) (2013), de Viviana Cordero	109
Análisis y discusión de la propuesta de arte para el cortometraje Kuruchupa Punk (2023), de Juan Quezada.....	112
Referencias	118
Anexos.....	122
Anexo A: Guion.	122
Anexo B: Permisos de locaciones.	134
Anexo C: Contratos y Autorizaciones Actor	137
Anexo D: Cortometraje	141

Índice de figuras

Figura 1	43
Fotograma de <i>F for fake</i> (1973), de Orson Welles (22m36s)	43
Figura 2	44
Fotograma de <i>F for fake</i> (1973), de Orson Welles (38m55s)	44
Figura 3	45
Fotograma de <i>F for fake</i> (1973), de Orson Welles (27m55s)	45
Figura 4	47
Fotograma de <i>Zelig</i> (1983), de Woody Allen (12m18s).	47
Figura 5	48
Fotograma de <i>Zelig</i> (1983), de Woody Allen (12m33s).	48
Figura 6	49
Fotograma de <i>Zelig</i> (1983), de Woody Allen (30m30s).	49
Figura 7	50
Fotograma de <i>Zelig</i> (1983), de Woody Allen (39m33s).	50
Figura 8	52
Fotograma de <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo (21m 40s)	52
Figura 9	53
Fotograma de <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo (6m16s).	53
Figura 10	53
Fotograma de <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo (29m30s).	53
Figura 11	54
Fotograma de <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo (46m18s).	54
Figura 12	55
Fotograma de <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo (2m40s).	55
Figura 13	56
Fotograma de <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo (8m 40s).	56
Figura 14	56
Fotograma de <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo (9m41s).	56
Figura 15	57
Fotograma de <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo (14m47s).	57

Figura 16	60
Fotograma de <i>Kuruchupa punk</i> (2023), de Juan Quezada (9m 50s).....	60
Figura 17	60
Fotograma de <i>Kuruchupa punk</i> (2023), de Juan Quezada (4m 31s).....	60
Figura 18	61
Fotograma de <i>Kuruchupa punk</i> (2023), de Juan Quezada (6m 44s).....	61
Figura 19	62
Fotograma de <i>Kuruchupa punk</i> (2023), de Juan Quezada (6m6s).....	62
Figura 20	63
Fotograma de <i>Kuruchupa punk</i> (2023), de Juan Quezada (3m45s).....	63
Figura 21	75
Fotograma de la película <i>Borat</i> (2006), de Larry Charles (78m, 45s).....	75
Figura 22	75
Fotograma de la película <i>Borat</i> (2006), de Larry Charles (1m, 20s).....	75
Figura 23	76
Fotograma de la película <i>Borat</i> (2006), de Larry Charles (76m, 05s).....	76
Figura 24	80
Fotograma de la película <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo (69m 09s).....	80
Figura 25	81
Fotograma de la película <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo. (40m 01s).....	81
Figura 26	82
Fotograma de la película <i>Un secreto en la caja</i> (2016), de Javier Izquierdo. (42m, 32s).....	82
Figura 27	85
Fotograma de la serie <i>Mr. Robot</i> (2015) de Sam Esmail (t1. E5. 25m, 03s).....	85
Figura 28	86
Fotograma de la serie <i>Mr. Robot</i> (2015) de Sam Esmail (t1, e2; 12m, 16s).....	86
Figura 29	86
Fotograma de la serie <i>Mr. Robot</i> (2015) de Sam Esmail (t1, e2; 12m, 16s).....	86
Figura 30	89
Fotograma del cortometraje <i>Kuruchupa punk</i> (Juan Quezada, 2023) (8m, 33s).....	89
Figura 31	90
Fotograma del cortometraje <i>Kuruchupa punk</i> (Juan Quezada, 2023) (10m, 48s).....	90

Figura 32	102
Fotograma de Liquid sky (1982), de Slava Tsukerman (60m, 08s).	102
Figura 33	103
Fotograma de la película <i>Liquid sky</i> (1982), de Slava Tsukerman (68m, 23s).	103
Figura 34	104
Fotograma de la película <i>Liquid sky</i> (1982), de Slava Tsukerman (29m, 32s).	104
Figura 35	106
Fotograma de la película <i>Sid y Nancy</i> (1986), de Alex Cox (09m, 10s).....	106
Figura 36	107
Fotograma de la película <i>Sid y Nancy</i> (1986), de Alex Cox (69m, 14s).....	107
Figura 37	108
Fotograma de la película <i>Sid y Nancy</i> (1986), de Alex Cox (47m, 49s).....	108
Figura 38	110
Fotograma de la película <i>No robarás</i> (2013), de Viviana Cordero (02m, 01s).....	110
Figura 39	111
Fotograma de la película <i>No robarás</i> (2013), de Viviana Cordero (28m, 01s).....	111
Figura 40	114
Fotograma del cortometraje <i>Kuruchupa punk</i> (2023), de Juan Quezada (1m, 31s).	114
Figura 41	115
Fotograma del cortometraje <i>Kuruchupa punk</i> (2023), de Juan Quezada (10m, 22s).....	115
Figura 42	116
Fotografía de chaqueta con referencias <i>diy</i>	116
Figura 43	116
Fotografía de chaqueta con referencias de grafiti.	116

DEDICATORIA

Para quienes sueñan despiertos, que ellos construyen el mundo. Y para mi familia, que ellos me construyen a mí.

JUAN QUEZADA

Para la persona que con todo el cariño y amor forjó mi camino durante toda mi vida, mi mamá, Sabina.

JUAN PATIÑO

Para mi papá Celso Cobos, que nunca ha dejado de creer en mí.

ALLESSA WAMBANGUITO

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi madre, Cecilia, por apoyarme constantemente. A mis tíos, Walter y Mayra, por creer en mí. Y a todos quienes formaron parte de mi camino.

JUAN QUEZADA

A mis padres, quienes con sacrificio y amor han cultivado en mí grandes enseñanzas. A mi familia, gracias a ellos por alimentar mi pasión y amor por lo que hago. A mis formadores, por cada enseñanza impregnada en mí.

JUAN PATIÑO

Un profundo y gran agradecimiento a mis abuelos, ya que sin ellos nada de esto sería posible, a mi hermana por mantenerme con los pies en la tierra y por ayudarme a ser resiliente construyendo mi carrera.

ALLESSA WAMBANGUITO

Introducción

Como hemos indicado en el Resumen, el proyecto cinematográfico titulado *Realización, Exhibición y Reflexión Teórica del cortometraje Kuruchupa Punk* tiene tres componentes: el cortometraje, la carpeta de producción y los tres ensayos individuales correspondientes a cada área técnica de quienes se gradúan con el proyecto. El cortometraje ha pasado por todas las fases de postproducción, de tal forma que este constituye el corte final. Respecto al contenido de la carpeta de producción, esta contiene permisos, planificaciones, las propuestas planteadas por cada área y el guion final del filme; el diseño de la carpeta fue realizado por Juan Fernando Quezada Quezada, Juan Diego Patiño Yumbo y Allessa Altair Wambanguito.

Los ensayos que corresponden a las tres áreas titulares del proyecto, es decir, dirección, dirección de fotografía y dirección de arte son: “Mockumentary: ficcionalización del documental en el cortometraje *Kuruchupa Punk*” por Juan Fernando Quezada Quezada, que establece las herramientas que desde la dirección cinematográfica, se tornan necesarias para desmontar el planteamiento de veracidad del documental y, mediante la construcción de una realidad/verdad verosímil, aplicarlas al falso documental; “La ruptura de la imagen estética como propuesta creativa dentro del cortometraje *Kuruchupa Punk*” por Juan Diego Patiño Yumbo, el cual tiene como hilo conductor la búsqueda de una imagen estética dentro de los parámetros antiestéticos del falso documental, esta idea nace partir del quiebre de las reglas básicas de composición fotográfica; y por último “La identidad punk en la construcción de atmósferas del cortometraje *Kuruchupa Punk*” por Allessa Altair Wambanguito, el cual trabaja la estética artística desde el testimonio punk combinado con prácticas del diseño de producción, las cuales son la escenografía, vestuario y maquillaje.

Todos los ensayos han sido realizados con miras a la aplicación práctica en la realización del cortometraje. El método de investigación que articula la realización del cortometraje es la de investigación/creación o basada en la práctica artística (Hernández Hernández, 2006). El hallazgo central del proyecto ha sido la creación de una nueva realidad/verdad cinematográfica a partir de la falsedad y la parodia, para que dote de un nuevo concepto al llamado documental y se establezca como un *mockumentary*, solidificando las bases de este a través de la construcción estética que es nutrida por el planteamiento visual en su lenguaje cinematográfico y por el diseño de producción.

Método

Para obtener los resultados deseados en el tema de investigación *La identidad punk en la construcción de atmósferas del cortometraje Kuruchupa Punk* se optará por el método Investigación/Creación, se le llama así al método cualitativo, que se ejecuta bajo las características usadas en cine, es decir, las aplicables a un arte práctico y no cuantitativo, empleado en destrezas de la teoría cinematográfica y experiencia artística, es así como se procede a la creación del producto audiovisual (Hernández Hernández, 2006 y 2015; Carreño, 2014). Por esa razón, asumimos la investigación desde la práctica artística con el fin de que la investigación sea dirigida bajo estos criterios, usando en primer lugar los antecedentes, marco teórico, referentes fílmicos y marco metodológico, que funcionan como fuentes primarias, que corresponden a los criterios académicos, que son la lectura y escritura. Como segundo punto se presentan los análisis de referentes fílmicos que apoyarán nuestra propuesta de arte con respecto a los utilizados en el cortometraje, y por último la aplicación de la propuesta de arte en el rodaje del cortometraje *Kuruchupa Punk*.

Primer componente: proyecto de producto artístico

Carpeta de producción de proyecto cinematográfico *Kuruchupa Punk*

Autores-as/áreas técnico-creativas

Dirección: Juan Fernando Quezada Quezada

Dirección de fotografía: Juan Diego Patiño Yumbo

Dirección de Arte: Allessa Altair Wambanguito Shariano



CONTENIDO

Logline	1
Sinopsis	2
Concepto Artístico.....	3
Personaje	5
Propuestas	6
• Dirección	
• Producción	
• Fotografía	
• Arte	
• Sonido	
• Montaje	
Presupuesto	14
Cronograma	15
Crew.....	16
Reparto.....	17
Documentación	
Guion, permisos, contratos....	18



Contado como documental, recorreremos el día a día de Gonzalo Cabrera, el último punk de Cuenca, y como él emprende una lucha por revivir esta subcultura en la ciudad antes de que desaparezca.

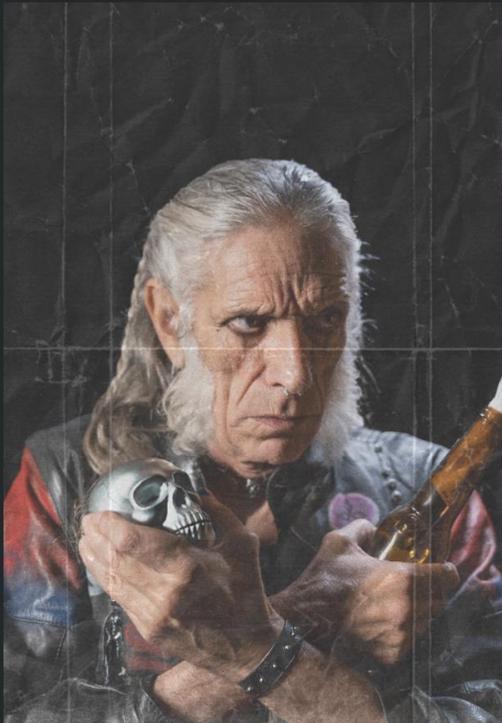
KURUCHUPA PUNK (2023), DE JUAN QUEZADA

SINOPSIS

Junto a Gonzalo Cabrera, el último punk de Cuenca (Ecuador), recorreremos su historia a través de sus memorias, material de archivo y objetos personales, así como el auge y caída de este movimiento cultural en la ciudad. Cansado de que la gente desconozca y desprestigie el punk, Gonzalo, fiel fanático a sus creencias, decide emprender una lucha en busca de revivir esta subcultura en la ciudad y lograr que todos sigan sus ideales punk.

3

GONZALO CABRERA



Es un hombre de 52 años, nativo de la ciudad de Cuenca, que pertenece a la clase media baja, de tez mestiza, y arrugas notables en el rostro. Un hombre solitario, que se mantiene por la venta de fanzines y parches de bandas musicales, artesanías, etc.

Desde pequeño conocí el punk, mismo que se vuelve su mayor ideal en la vida, practicándolo como una religión en la que cree con gran fanatismo. Gonzalo vive por y para el punk.

CONCEPTO ARTÍSTICO

El origen de *Kuruchupa Punk* parte del impulso y la necesidad de crear una historia con una identidad propia, que no imite lo hollywoodense ni abuse de un realismo sucio latinoamericano, sino que redefina su realidad a través del retrato de la cuencanidad tanto en lo curuchupa, es decir, lo conservador y cerrado, como en la Cuenca libre, diversa y cambiante. Por esta razón se vuelve importante la mezcla de estos conceptos junto a los ideales que propone el punk, siendo una cultura y concepto más globalizado, para así crear una crítica a la sociedad cuencana y al fanatismo dogmático mediante la parodia, la exageración y el reflejo social. Invitando al espectador a la reflexión sobre la fidelidad a los ideales propios.



PROPUESTA DE DIRECCIÓN

Kuruchupa Punk, es un falso documental que retrata el día a día de Gonzalo Cabrera, el último punk de Cuenca. Busca desmontar al ser humano, conocer las motivaciones, miedos y dogmas que construyen al protagonista. Y así, crear un retrato que, mediante la parodia, la exageración y la ficcionalización represente hasta qué punto una persona se sacrifica en defensa de sus creencias. Para la construcción del personaje parto desde el guión y el cómo es establecido Gonzalo, el protagonista. Él es caracterizado por la terquedad, el punk y la necesidad del sentido de pertenencia como sus rasgos principales. Estos marcan el estilo de actuación que desde la dirección se emplea, pues, en un inicio, la actuación tomará un rumbo enfocado en el realismo en base a la técnica de la memoria sensorial propuesta por Lee Strasberg. El personaje irá evolucionando conforme avance la narrativa para desembocar en una actuación cercana a la teatral bajo los lineamientos de la escuela actoral de Grotowski que remarca la búsqueda de un comportamiento extra-cotidiano y que resalte la exageración como uno de sus atributos.

El concepto artístico del cortometraje basa sus referencias cinematográficas en cintas como *F for Fake* (1974), de Orson Welles; *Zelig* (1983), de Woody Allen; y finalmente, *Un secreto en la caja* (2015), de Javier Izquierdo. La propuesta estética se define como el planteamiento del realismo dado por el documental, que se solidifica en aspectos tales como la actuación, el apartado sonoro y el hilo conductor de la historia. Mientras, se conjuga con la disruptiva audiovisual propiciada por el punk, que se ve ejemplificada en la fotografía que no se mantiene estática, el desgaste y descuido de los elementos artísticos, la presencia de música punk que resalte momentos cruciales de la trama, y en la actuación que tiende, en ciertos puntos de la historia, a ser exagerada, efusiva, y rebelde

PROPUESTA DE PRODUCCIÓN

Dado que el proyecto audiovisual titulado *Kuruchupa Punk* requiere un proceso de producción elaborado debido a las necesidades técnicas y artísticas de los distintos departamentos. Para ello, la estrategia de producción que se plantea está enfocada en establecer varias ramas para la obtención de recursos económicos, materiales o de espacios, éstas son: mediante oficios realizar vínculos centrados tanto en el patrocinio económico como material con empresas, negocios o establecimientos que tengan relación con la temática del film; a través de plataformas virtuales como *kickstarter* armar campañas de financiación para que un público a nivel global aporte económicamente al cortometraje a cambio de recompensas que corresponden al valor aportado; el uso de las redes sociales como *Instagram* para difundir el avance de las distintas etapas del cortometraje y mediante estas vender utilería "punk" del rodaje; y, la inversión personal de los titulares del proyecto.

PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA

La concepción de la propuesta fotográfica surge mediante la visión que existe sobre la cultura Punk, el desafío y desprecio hacia las normas establecidas dentro de nuestra sociedad, de este modo, se busca plasmar los conceptos del punk dentro de la fotografía. Los planos, angulaciones, movimientos de cámara o esquemas de iluminación, tienen como hilo conductor el quiebre o la realización de incorrecciones dentro de la imagen.

En Kuruchupa Punk el elemento más representativo del falso documental es el movimiento de cámara en mano, desde el inicio, se concibió la idea de incorporar este elemento a lo largo de toda la duración del cortometraje, el objetivo es desarrollar un universo dentro de la trama mediante el movimiento de la cámara, esta técnica es la muestra de que genuinamente hay alguien detrás de la cámara, convirtiéndose en un personaje más dentro la historia.



PROPUESTA DE ARTE

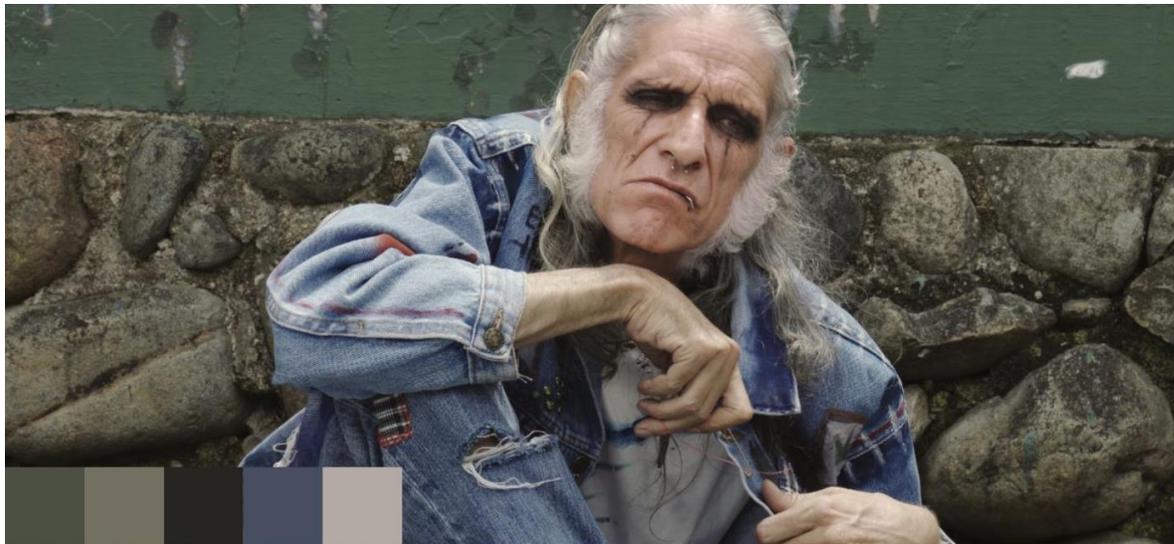
se plantea desde la construcción de una atmósfera decaída, opaca, que se muestra a través del uso de colores neutros, como los grises, azules, verdes para escenografía y fondos, estos se acompañarán del negro como color constante. Con el fin de retratar la lucha del personaje, pues la historia nos cuenta que lo más importante para él está muriendo. Así pues el color se plantea en pequeñas dosis como símbolo de lucha, en donde entran en pantalla los colores más vibrantes y la atmósfera cambia, y a pesar de la lucha del personaje la sociedad le gana.

Principales



Contrastantes





PROPUESTA DE SONIDO

La propuesta de sonido replica el diseño sonoro que comúnmente se elabora a la hora de hacer un documental, es decir, el sonido está pensado para ser grabado en directo, acompañando a la cámara como una extensión de ella. Esto, con el fin de que la experiencia sea orgánica y humana, logrando que a través del sonido el espectador se sienta como testigo de las situaciones que atraviesa el protagonista día a día. Para ello, se hará uso de un micrófono shotgun con caña, así como de micrófonos lavalier que serán usados para los diálogos del protagonista y de los distintos entrevistados. Ya que en el cortometraje el punk toma relevancia narrativa, se establece una estética predefinida en relación a éste y que hace énfasis en plantear el concepto disruptivo que simboliza esta subcultura. Por la misma razón, el tratamiento sonoro que se desarrollará prioriza destacar el sonido ambiente en rasgos como los espacios sonoros de la urbanidad, de la calle y lo que sucede en ella, así como de exaltar las acciones mismas del personaje y sus diálogos.

PROPUESTA DE MONTAJE

El montaje de *Kuruchupa Punk* se orienta por la misma rama del lenguaje del cine documental. En donde están presentes las transiciones entre material producido con el material de archivo bajo un enfoque tonal que explote los momentos y diálogos más íntimos con el protagonista. En contraste, y bajo la estética del punk, el montaje tiende a un uso constante de técnicas como los *jump cuts* que interrumpen la continuidad y no obedezcan a una lógica de *raccord* para así enfatizar que el material producido es irreplicable, único y espontáneo en base a la necesidad de la búsqueda de imitación de un documental. Por lo que para el montaje del cortometraje, se busca desentender del montaje rítmico, pero obedecer a un montaje métrico y tonal que encajen con las situaciones clímax del film como con elementos diegéticos y extra diegéticos presentes tales como las canciones y material de archivo en fotografías o videos.

CRONOGRAMA

No.	FECHA INICIO	FECHA FINAL	ACTIVIDADES	RESPONSABLE(S)	OBSERVACIONES	IMPORTANTE
1			PREPRODUCCIÓN			
	15/11/22	16/11/22	Introducción del proyecto	Juan Q		
	20/11/22	22/11/22	Formación del equipo	Juan Q		
	9/12/22	16/12/22	Propuestas de equipo	Juan Q, Juan P, Allessa		
	2/12/22	5/12/22	Elaboración de presupuesto	Juan Q		
	9/12/22	16/12/22	Cronograma	Todos		
	22/12/22	22/12/22	Reunión de presupuestos	Todos		
	26/12/22	27/12/22	Carpeta de Auspicios	Juan Q		
	05/01/23	08/01/23	Acercamiento con los auspiciantes	Juan Q		
	10/01/23	12/01/23	Casting	Dep. Producción		
	15/01/23	16/01/23	Selección y contacto con los actores	Juan Q, Camila		
	18/01/23	18/01/23	Elaboración de cartas de compromiso	Juan Q		
	25/01/23	31/01/23	Grabación de música de estudio	Equipo de sonido		
	01/02/23	05/02/23	Versión final del guión	Juan Q		
	01/02/23	15/02/23	Diseño y photoshop de material de archivo	Juan P, Diseñador		
	10/02/23	15/02/23	Scouting	Allessa, Juan Q, Juan P		
	16/02/23	16/02/23	Permisos de locaciones	Juan Q		
	16/02/23	28/02/23	Desarrollo guion técnico	Juan P, Juan Q.		
	01/03/23	06/03/23	Ensayos actores	Juan Q, Camila		
	07/03/23	08/03/23	Pruebas de maquillaje y vestuario	Allessa, Amanda, Juan Q		
	09/03/23	12/03/23	Pruebas de cámara y Arte	Juan Q, Juan P, Allessa		
	15/03/23	20/03/23	Obtención de escenografía y utilería	Allessa, Juan Q, John J, utilero		
2			PRODUCCIÓN			
	21/03/23	31/03/23	Diseño de arte	Allessa		
	21/03/23	31/03/23	Diseño de iluminación	Juan P		
	31/03/23	07/04/23	Elaboración Storyboard	Juan P.		
	21/03/23	31/03/23	Plan de rodaje	Camila Aguilar		
	01/04/23	07/04/23	Hoja de llamado	Camila Aguilar		
	20/04/23	24/04/23	Seteo de locaciones por arte	Allessa, Amanda, John		
	20/04/23	24/04/23	Seteo de locaciones por fotografía	Juan P, Ángel, Christopher, Christian S, José		
	24/04/23	30/04/23	Rodaje	Todos		
3			POSTPRODUCCIÓN			
	01/05/23	31/05/23	Montaje de video	Freddy, Xiomara		
	01/06/23	05/06/23	Montaje de sonido	Juan Q		
	05/06/23	10/06/23	Postproducción de sonido	Jannathan M.		
	11/06/23	21/06/23	Colorización	Juan P		
	22/06/23		1º Corte			
	23/06/23	28/06/23	Correcciones del primer corte			
	29/06/23		Corte Final			

CREW

ROL	NOMBRE
Productor	Juan Quezada
Productora	Kuru Studios
Co - Productora	52 Society
Productor de Campo	Dorian Pesántez
1º Asistente de Producción	Salomé Peña
2º Asistente de Producción	Brenda Arias
3º Asistente de Producción	Pamela Moyano
Director	Juan Quezada
Asistente de Dirección	Camila Aguilar
Script	Xiomara Loja
Director de Fotografía	Juan Patiño
Asistente de Fotografía	Angel Torres
Gaffer	Paulo Orellana
Grip	Rex Sosa
Grip	Christian Yuqui
Sonido	Andy Quito
Asistente de Sonido	Jonathan Mero
Boom	Mateo Ordoñez
Directora de arte	Allessa Wambanguito
1º Asistente de Arte	Kevin Peralta
2º Asistete de Arte	Sarela Wambanguito
Vestuario	Amanda Vargas
Maquillaje	Dómenica Mosquera
Diseñador Gráfico	Christian Morocho
Montaje	Christian Bermeo
Asistente de Montaje	Xiomara Loja
Post de Sonido	Jonathan Mero
Etalonaje	Juan Patiño
Tras-cámaras	Steven Moncada
Música Orginal	Amy Root

REPARTO

Gonzalo	Francisco Aguirre
Ramiro	Galo Torres
Entrevistado 1	Paulo Alarcón
Entrevistado 2	Andrea Martinez
Entrevistado 3	Dorian Pesantez
Entrevistado 4	Camila Aguilar Cedillo
Entrevistado 5	María Teresa Galarza
Entrevistado 6	Alida Correa

EXTRAS

Alberto Pacheco
Juan Iñiguez
Christian Álvarez
Patricio Sinchi
Pamela Coronel
Rafaela Mori
Santiago Bravo
Doménica Torres
Carlos Zúñiga
Ariel Arias
Gabriel Calle
Sebastián de Villa
Naty González
Fernanda Calle
José Carpio

GUIÓN

(VER ANEXO 1)

PERMISOS

(VER ANEXO 2)

CONTRATOS

(VER ANEXO 3)

Segundo componente - reflexión teórica**Área técnico - creativa de UIC 1:****Plan de ensayo/tratamiento****Autor/a/área 1: Juan Fernando Quezada Quezada****Director*****Mockumentary: ficcionalización del documental en el cortometraje Kuruchupa Punk.*****Resumen**

El trabajo de investigación titulado “*Mockumentary: ficcionalización del documental en el cortometraje Kuruchupa Punk*” tiene como objetivo desarrollar un proceso que identifique y ejecute las herramientas, que desde la dirección cinematográfica se tornan fundamentales para que el realizador sea capaz de desmontar la veracidad del género documental, manteniendo sus características principales y ejecutando estas en una narrativa aparentemente verosímil en el formato de falso documental. Entre los textos y libros que sirven para la elaboración del marco teórico están: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987), de Gilles Deleuze; *El falso documental* (2015), de Mar López; y, *Decir la verdad mintiendo. del documental al falso documental* (2018), de Sergio Aguilar. Las películas que se analizarán en el ensayo y que son la base para la propuesta de dirección son: *F for Fake* (1974), de Orson Welles; *Zelig* (1983), de Woody Allen; y finalmente, *Un secreto en la Caja* (2016), de Javier Izquierdo. Con esta investigación pretendo hacer un aporte a los estudios teóricos y prácticos sobre la dirección cinematográfica del falso documental.

Palabras clave: mockumentary, falsedad, verosímil, dirección cinematográfica

Abstract

The work entitled *Mockumentary: fictionalization of the documentary in the short film Kuruchupa Punk* aims to develop a process that identifies and executes the tools that from the cinematographic direction become vital for the filmmaker to be able to dismantle the veracity of the documentary as a film genre, thus conceiving a plausible narrative within the mockumentary. Among the texts and books that serve for the elaboration of the theoretical framework are: *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2* (1987), by Gilles Deleuze; *El falso documental* (2015), by Mar López; and, *Decir la verdad mintiendo. del documental al falso documental* (2018), by Sergio Aguilar. The films that will be analyzed in the essay and that are the basis for the directorial proposal are: *F for Fake* (1974), by Orson Welles; *Zelig* (1983), by Woody Allen; and finally, *Un secreto en la Caja* (2016), by Javier Izquierdo. The method I will employ is that of research/creation (Hernández Hernández, 2006 and 2015; Carreño, 2014). With this research, I intend to contribute to theoretical and practical studies on documentary filmmaking.

Key words: mockumentary, falsity, verisimilitude, cinematographic direction

Introducción

Como se mencionó anteriormente, el ensayo de investigación lleva el título de "*Mockumentary: ficcionalización del documental en el cortometraje Kuruchupa Punk*", el cual pretende estudiar la aplicación de lo falso, la imitación y el juego con la verdad, dentro del formato documental, y que proporcione al espectador una nueva forma de acercarse a un mundo posible. Por lo tanto, el objetivo de la obra es precisar y fundamentar teóricamente los conceptos de *mockumentary* y la ficcionalización de la verdad/realidad (adecuación entre la representación y el mundo), para, en el marco del método de investigación/creación, realizar la propuesta estética de la dirección cinematográfica del cortometraje *Kuruchupa Punk*.

En el campo del cine contemporáneo se plantean como base del proceso creativo las siguientes películas en las que la alteración de la realidad/verdad documental es esencial, estas son: *F for Fake* (1974), de Orson Welles; *Zelig* (1983), de Woody Allen; y finalmente, *Un secreto en la Caja* (2016), de Javier Izquierdo. En donde se usan como referencia y complemento al proceso creativo películas como: *Un tigre de papel* (2008), de Luis Ospina; y, *I'm Still Here* (2010), de Casey Affleck. Respecto a la teoría que trata los temas de mi investigación, se han encontrado los siguientes textos: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987), de Gilles Deleuze; *El falso documental* (2015), de Mar López; y, *Decir la verdad mintiendo. del documental al falso documental* (2018), de Sergio Aguilar. En donde han servido como complemento teórico textos tales como: *El falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea a través de la realización del guion del largometraje Estoy cansado de llamarte Jota* (2018), de Juan José Feria; y, *El falso documental en América Latina: parodia, sátira y crítica social* (2015), de D. Martínez. A partir de lo establecido, es necesario plantearse la pregunta: ¿Cuáles son los elementos que nos permiten deconstruir la realidad/veracidad del documental y son aplicables en la dirección del cortometraje *Kuruchupa Punk*? Podemos señalar que cuestionar la veracidad planteada entre el documental y la realidad se torna una práctica contemporánea que nace a partir de la exageración situacional, junto a la recreación realista de personajes y espacios pertenecientes a nuestro contexto social ordinario, pero que son falsa imitación, y que cobran sentido una vez empleados en el cargo de dirección. Es decir, se construyen mediante la concepción de una estética crítica de lo disruptivo, dando así un contraste entre lo que miramos y reconocemos con lo que desentona en nuestro sentido de lo real.

Antecedentes y Justificación

En la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca se ha llevado a cabo una tesis en relación con la temática de estudio enfocado en el falso documental, este concierne a: *Escritura del Guión de Largometraje de Falso Documental: Desconectados, un clic oculto de la comunicación* (2020), de Jonathan Chocair, el cual establece que a partir de la reconstrucción de acontecimientos reales que referencian la cultura y contexto contemporáneo es posible el desarrollo de un guion con una narrativa consolidada bajo las características de género del *mockumentary*.

En nuestro contexto nacional y latinoamericano existen otras tesis, entre pregrados, maestrías y artículos, que se vinculan con la investigación y el tema planteado, tales como: *Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine latinoamericano actual* (2012), de Darcie Doll, abordando como eje la tendencia en el cine latinoamericano actual, que ha puesto en el centro del debate la discusión acerca de la representación de la realidad latinoamericana y un supuesto regreso a los modos de representación realistas a través de la relación entre el registro documental y la puesta en escena. Así como su contraparte en el quiebre de lo convencional, la cual permite un juego de rupturas y diálogos que construye un nuevo contacto con lo real.

Otra tesis titulada *El realismo en la representación en los filmes de Cristián Sánchez* (2014), de Diego Lorca, se enfoca en descifrar e interpretar si la representación realista en el cine sirve como estrategia para introducirnos, rastrear, organizar y develar las realidades que coexisten en el campo de lo real de la representación.

Además, se plantea una tesis como *Imaginario urbano Latino-Americanos: cinemas y ciudades en las márgenes de la modernidad tardía* (2015), de Laura Hernández y Dinaldo Almendra que evoca en el establecimiento de la ciudad como un universo ficticio lleno de personajes e historias, y que a su vez, manifiesta la urbanidad misma como un personaje que resulta en el hallazgo de que en el cine esto se ha venido realizando desde su origen.

Con el fin de reforzar el concepto del falso documental, *Agarrando pueblo* (1977) de Carlos Mayolo, Luis Ospina, y *Un tigre de papel* (2008), de Luis Ospina.: *acercamiento a la realidad a través del falso documental* (2018), de Brayan Martínez, Lizeth Mahecha y Laura Soler, expone la búsqueda del lenguaje del falso documental con el propósito de analizar las películas colombianas, para profundizar en la reflexión sobre la relación del género con el cine colombiano. También, *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental* (2018), de Sergio Aguilar, que busca deconstruir el filme y plantear que las películas no tienen una naturaleza intrínseca que les dé cualidades específicas de género, sino que hace hincapié en cómo la estructura del falso documental se presta para ser entendida como un retrato real y documental

con base en la vista crítica de quien la mire; luego tenemos, *Producto artístico: realización cinematográfica individual en Mamá es una Guerrillera* (2021), de Andrea Basantes que explora el concepto, características y la aplicación ideal del falso documental para que de esta forma sea más fácil su ejecución en una realización fílmica; y, finalmente, *Falso documental latinoamericano: representación sin ficción y la ficcionalización de la realidad* (2022), de Mario Chavarriaga, que busca cuestionar el concepto de lo veraz sobre el planteamiento de falso documental y, en su lugar, establecer como verosímil como una particularidad propia del género. Las tesis, investigaciones y artículos expuestos van de la mano con la investigación de este trabajo, pues serán utilizados para su aplicación en el desarrollo teórico y práctico en el campo de la dirección cinematográfica del mismo. Conceptos como el *mockumentary*, la ficcionalización y lo real dentro del cine, son elementos presentes en la ejecución técnica y artística del cortometraje. Sin embargo, rasgos como la creación de la urbanidad como un personaje son aspectos que indirectamente guardan una relación que se torna necesaria para la realización del proyecto. A través de la dirección cinematográfica, propongo un enfoque en el establecimiento de un mundo narrativo que asemeja la verosimilitud que expone el género documental y que, además, sea capaz de cruzar la línea de lo veraz para lograr desarrollar una historia ficcional.

Marco Teórico

Del título de la investigación se desprenden los conceptos claves para el desarrollo metódico del proyecto, los cuales consisten en: *mockumentary* y la ficcionalización de la realidad/verdad. En busca de definirlos, se emplean los siguientes textos como sustento teórico: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987), de Gilles Deleuze; *Imágenes en movimiento y la retórica de la no ficción: Dos aproximaciones* (1996), de Carl Plantinga; *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales* (2004), de Jorge Latorre Izquierdo, Alfonso Vara Miguel y Montserrat Díaz Méndez; *Introducción al documental* (2010), de B. Nichols; *El falso documental en América Latina: parodia, sátira y crítica social* (2015), de D. Martínez; *El falso documental* (2015), de Mar López; *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental* (2018), de Sergio Aguilar; *El falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea a través de la realización del guión del largometraje Estoy cansado de llamarte Jota* (2018), de Juan José Feria; y, *Falso documental latinoamericano. Representación sin ficción y la ficcionalización de la realidad* (2022) de Mario Chavarriaga.

El *mockumentary* se ha presentado a través de distintos medios que van desde lo literario, informativo, radial, televisivo y cinematográfico. Su origen es difuso, ya que la ficción y la realidad han tenido múltiples roces en la creación de obras a lo largo de la historia; sin embargo, a partir de la década de los 90 es cuando se empieza a definir este tipo de narrativa como un género al cual se le denominaría *mockumentary* o falso documental, Mario Chavarriga menciona en su investigación que:

Aparecen opiniones y reflexiones que ponen de manifiesto la incertidumbre sobre la credibilidad en el maremágnum de producciones audiovisuales que trataban temas a partir de representaciones de la realidad mediante narrativas audiovisuales de ficción; desde tipos de audiovisuales con mayor fidelidad sobre la realidad como aquellos de carácter informativo o noticioso, hasta aquellos documentales que al tratar algún tema del mundo recurrían en cierto grado a relatos ficcionados. (2022, p. 14)

Al hablar del *mockumentary* se plantea por parte de Mar López que este “es la parodia de los medios de comunicación a través de los métodos formales del documental” (2015, p.175). Esto refiere a que el llamado *fake* nace a partir de la crítica mediante la parodia de los medios convencionales que utilizan un lenguaje audiovisual preestablecido por el realizador y reconocido por el espectador como un canal de información real (veraz) y objetiva. Es así que el *mockumentary* se aprovecha del planteamiento narrativo y de la estructura visual del género documental, pero que se nutre de una estética que desmonta la veracidad propia del género para poder crear una nueva interpretación de lo que conocemos como realidad/verdad dentro del film. Por ello, hay que reconocer que “a través del uso de estrategias como la sátira y la parodia, los documentalistas han desafiado las verdades oficiales y han propuesto nuevas formas de entender la realidad” (Martínez, 2015, p. 81). Dando paso a la alteración de la verdad/realidad, pues la veracidad es puesta en tela de duda, más no la verosimilitud que es constante en su planteamiento y forma que mantiene en el espectador una cercanía con esta nueva realidad alterada, sin cuestionar la verdad de la misma dado que asocia el lenguaje cinematográfico del documental y los códigos narrativos del *mockumentary* como la estructura de uno solo.

Más allá de encasillar al falso documental solamente en una crítica y/o parodia al lenguaje cinematográfico convencional, es necesario preguntarnos ¿cuál es el objetivo de este subgénero? Respondiendo a la pregunta, Alberto García define como el fin máximo del falso documental el “demostrar que hasta el más fiel *cinema-verité* no es más que un mundo posible”

(2004, p. 135). Lo que significa que para las representaciones audiovisuales es imposible alcanzar el valor de realidad/verdad, pues esta se desapega de las interpretaciones humanas asociadas con lo veraz, pero en la búsqueda de alcanzar el reflejo de la realidad el cine es capaz de crear nuevas narrativas verosímiles. Entonces, se establece que en “el cine de realidad reclamaba unas veces hacer ver objetivamente medios, situaciones, personajes reales, y otras mostrar subjetivamente las maneras de ver de estos mismos personajes, la manera en que ellos mismos veían su situación, su medio y sus problemas.” (Deleuze, 1987, p. 201). A partir de esto, el realizador es capaz de configurar un engaño audiovisual con la manipulación de sus personajes y/o situaciones en el cual el concepto de lo veraz se presta para que a los ojos del espectador se explore un producto audiovisual que narra una realidad/verdad que nace a partir de la ficción en su intento de ser una imitación de nuestro mundo.

Por ende, es clave establecer que existe una relación de credibilidad entre el realizador y el espectador al momento del visionado del filme. Ya que en el *mockumentary* además de buscar imitar a la realidad, este se emplea en imitar los mecanismos que se asocian con los géneros, como el documental, y los medios, en este caso informativos, para contar dicha verdad/realidad. Por ello, Juan José Fera menciona que “en este subgénero el énfasis se da en la construcción del discurso” (2018, p. 19). Dicho discurso se constituye mediante un proceso que modifica una verdad/realidad hasta ficcionalizar por completo, aun así, no se desprende de credibilidad, ya que esta nueva verdad/realidad resulta verosímil para el espectador, esto lo logra al tomar en sus manos el lenguaje narrativo y audiovisual que componen la estética de lo veraz, es decir, el documental.

Respecto a la ficcionalización de la verdad/realidad, es necesario tener claro que "a menudo se piensa que el documental se basa en hechos objetivos, pero lo que el cineasta selecciona, cómo la estructura y el énfasis que le da puede crear un sentido, una emoción o incluso un drama que no estaba presente en la realidad" (Nichols, 2010, p. 2). Entendiendo así que el documental siempre sufre un proceso de ficcionalización con una intención narrativa que no deforme la veracidad de la obra, pero que la moldea acorde a los fines dramáticos que requiera. Reforzando este concepto, Carl Plantinga menciona que “un documental puede mentir y seguir siendo un documental” (1996, p.321). Es decir, pone en cuestión la relación entre verosimilitud (lo posible) y veracidad (lo cierto), revalorizando el peso de ambas dentro de la construcción de un documental, y haciendo hincapié en que a partir de lo que es verdadero (lo veraz), el documental plantea y afirma un concepto de realidad/verdad propia (lo verosímil). Para ello, Alberto García

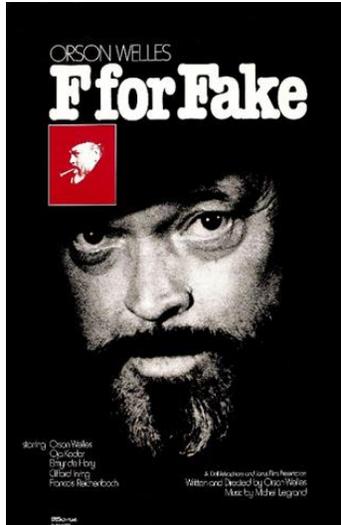
propone que “cualquier estrategia es válida para dinamitar los códigos que separan la realidad de la ficción” (2004, p. 138). De esta manera, se establece la invención de la realidad mediante la explotación de los elementos propios del documental, en un proceso de ficcionalización y planeación de los mismos: desde la espontaneidad situacional hasta los testimonios intimistas con los personajes.

Sergio Aguilar se acerca a el concepto de la ficcionalización a partir de reconocer “el estudio de la ficción y la no ficción como dos formas discursivas distintas, y a la vez como dos contratos distintos con los espectadores” (2018, p. 38); refiriéndose a que tanto la ficción como la no-ficción en el cine se han estructurado con base en las características propias que son digeribles para el espectador. Así como son recibidas, estas pueden ser moldeadas por el realizador, quien es aquel que define dichas características en su obra. Y, con base a esto, podemos remarcar que las características del cine de no-ficción pueden ser herramientas del cine de ficción, y viceversa. Es decir, provocar una ficcionalización del documental o en otras palabras una ficcionalización de la realidad/verdad.

Es así que podemos concluir en que “lo que se ve en pantalla «parece verdad» porque el falso documental juega con la estética, recurre a códigos y convenciones que el espectador reconoce como huellas de lo real y las deconstruye en el discurso” (Feria, 2018, p. 20). Y de esta manera, establecer que el *mockumentary* representa la estructuración de un discurso que extrae la verdad/realidad, a partir de lo que como espectadores asociamos como un retrato objetivo del mundo, y lo moldea en un proceso de ficcionalización mediante la aplicación de códigos de lenguaje cinematográfico, tanto audiovisuales como narrativos, para que de esta forma el falso documental se consolide dentro del género como un cine disruptivo en contra de la verdad/realidad tal cual la conocemos.

Análisis Fílmico

Análisis de *F for Fake* (1973), de Orson Welles.



Ficha Técnica

Título original: *F for Fake*.

Año: 1973.

Director: Orson Welles.

Guion: Orson Welles, Oja Kodar.

País: Francia.

Fotografía: François Reichenbach, Orson Welles.

Sonido: Michel Legrand.

Producción: Coproducción Francia-Irán-Alemania del Oeste (RFA).

Sinopsis

Falso documental que se enfoca en el fraude y el famoso artista, Elmyr de Hory, que ha destacado por sus falsificaciones de obras de arte mundialmente reconocidas, al punto de que sus falsificaciones cobran el mismo valor que las originales.

A lo largo de la carrera de Orson Welles, y a través de sus obras, se ha mantenido una relación entre lo falso y él como artífice del engaño y como creador de supuestas verdades. Claro ejemplo de esto se ve en su narración radial de la *Guerra de los mundos* (1938), misma que conmocionó a todo un país al punto de abandonar sus hogares, temer lo peor, y, sobre todo, sentir un miedo real. Es por lo que, al analizar la obra de Welles hay que hacer hincapié en los conceptos de lo verdadero y falso, reflejados en la cinta *F for Fake* (1973). Y es que el autor establece una descripción de temas como lo falso y lo real a disposición del espectador, y en el caso de la cinta, del consumidor, para que estos, con base a su experiencia con la obra artística, las emociones y sensaciones percibidas, sean los encargados de validar, no lo veraz de la obra, sino lo verosímil. Entonces, para ahondar en que dicha verdad es construida por el espectador, hay que

profundizar en cómo el cineasta es capaz de crear un proceso de ficcionalización del documental, y que desemboca en el género cinematográfico llamado *mockumentary*.

La premisa de *F for Fake* (1973), que parte de un formato documental, pone sobre la mesa la cuestión filosófica acerca de la verdad, a lo que hay que tomar en cuenta que un film documental no es necesariamente objetivo, ni fiel a la realidad que retrata, pero aun así esto no lo excluye de seguir siendo un documental (Plantinga, 1996). Ya que los mismos surgen de alteraciones narrativas y cinematográficas que trazan una línea emocional que conduce la trama y guía al espectador. Para el director, Orson Welles, el concepto filosófico y artístico se plantea meramente como una creación humana y que solamente cobra valor, cuando dicho espectador, sea o no consciente de su veracidad, le atribuye validez a través de su recepción sensorial. En el film también es puesto en tela de duda al no saber diferenciar las obras reales de las falsificaciones, en donde resalta que sin importar cuál sea, para el consumidor de la obra, basta con que se le sea dicho y este asumirá que es un cuadro auténtico, es así que Elmyr replica obras de Modigliani y estas son tomadas como auténticas (véase Figura 1) (Welles, 1973, 22m36s). Por lo que podemos deducir que la verdadera problemática acerca de lo veraz radica en que carece de cuestionamiento humano sobre nuestra realidad.

Figura 1

Fotograma de *F for Fake* (1973), de Orson Welles (22m36s)



Nota. Elmyr replica una obra de Modigliani. Obtenido directamente de la película.

A partir de ello, el planteamiento del falso documental toma más relevancia en el proceso artístico y filosófico actual, ya que, al igual que el falsificador protagonista de la cinta, lo que hace el *mockumentary* es tomar características de una obra, o en este caso de un género, para

apropiarse de ellas y así establecer una serie de nuevos conceptos respecto a la barrera entre la ficción y la no-ficción. Pues, tanto la ficción como el cine de no ficción tienen estructuras y discursos distintos uno del otro que el espectador interpreta de forma diferente (Aguilar, 2018). Por ello, lo que el falso documental marca como su objetivo es recrear la estructura del documental y su discurso, que por el espectador ya es concebida como un filme que refleja una verdad/realidad. Mientras que de la forma más sutil tiene la tarea de crear una falsificación de esta verdad/realidad que el espectador ha asumido como cierta, pese a ser una historia de ficción. Lo observamos ejemplificado en la cinta en la construcción narrativa que plantea, de la cual se representa en las íntimas charlas con su protagonista Elmyr que habla de forma cercana con el equipo documental acerca de sus aparentes trabajos, de la falsificación, y de la credibilidad mediante el recuento de supuestas de anécdotas y experiencias en su vida (véase Figura 2) (Welles, 1973, 38m55s).

Figura 2

Fotograma de *F for Fake* (1973), de Orson Welles (38m55s).



Nota. Conversación de Elmyr con el director y la cámara. Obtenido directamente de la película.

Tras haber planteado el concepto sobre lo verdadero, surge la nueva incógnita acerca de: ¿Qué es el falso documental? El *mockumentary* es la destrucción del convencionalismo a la hora de retratar un pensamiento, mensaje o realidad y, por lo contrario, señala que no existe un cine netamente real, ni aunque tratase de un *cinema-verité* puro, pues desde el acto de guionizar,

filmar, y montar una obra cinematográfica y/o artística, esta ya es condicionada a ser una representación de una verdad/realidad posible (García, 2004). Es así que podemos definir que lo verdadero en cine no es lo veraz, sino lo verosímil; pero, ¿qué quiere decir? Esto nos remite nuevamente a señalar que la verdad no es dada por quien la narra, sino por quien la asume. En *F for Fake* (1973) esto se encuentra en la credibilidad que es concebida a Elmyr y la mitología tras su nombre, que lo convierte en un personaje reconocible y asociable a un elemento que está a lo largo de toda la cinta, el arte, pues lo vemos constantemente dibujando, pintando y replicando obras en su entorno casero siendo este un *leitmotiv* del personaje, por lo que el filme nos condiciona con una supuesta cercanía y familiaridad con Elmyr y su entorno. A la vez, la misma película asume con una seriedad presta a esta supuesta verdad/realidad (véase Figura 3) (Welles, 1973, 27m55s).

Figura 3

Fotograma de *F for Fake* (1973), de Orson Welles (27m55s).



Nota. Elmyr firmando un retrato que acaba de pintar. Obtenido directamente de la película.

El cine es una herramienta artística, social y filosófica necesaria en nuestros días para enfrentar la realidad y a la vez cuestionarla. Por lo que queda en cada uno de nosotros como espectadores, entender a través de las distintas ramas de pensamiento y reflexión, que es lo que escuchamos, que es lo que vemos y que es lo que asumimos como cierto. *F for Fake* (1973), da el primer paso de la mano de Welles en que a través de la falsedad se cuenta una verdad, y dicha verdad no es más que la alerta inequívoca de que nada es realmente verdadero.

Análisis de *Zelig* (1983), de Woody Allen.**Ficha Técnica.****Título original:** *Zelig*.**Año:** 1983.**Director:** Woody Allen.**Guion:** Woody Allen.**País:** Estados Unidos.**Fotografía:** Gordon Willis.* **Sonido:** Dick Hyman.**Dirección de Arte:** Les Bloom.**Producción:** Charles Joffe.**Sinopsis**

Falso documental sobre Leonard Zelig, el supuesto hombre camaleón, pues, él encaja a la perfección en todas partes porque asume las características físicas y psíquicas de las personas con quien está con el fin de encajar y caerles bien. Su necesidad de ser aceptado lo lleva a transformarse físicamente en las personas que lo rodean.

En la cinta de *Zelig* (1983), de Woody Allen, un falso documental, lo que sobresale es su tesis o, dicho en otras palabras, la reflexión que maneja a lo largo de ella. El peso de la cinta se cierne sobre el protagonista que encamina toda la historia en las distintas facetas que atraviesa en su arco de desarrollo, haciéndolo un personaje complejo dentro de una historia entrañable, supuestamente documental y verosímil. Desde la dirección cinematográfica de Woody Allen queda claro la intención de una tonalidad paródica que aun así no deja de lado el profundizar en la psiquis del personaje, sus vínculos, su entorno y su contexto social e histórico. Por lo que es necesario desentrañar el trasfondo en la realización del falso documental y cuál es su objetivo.

Dado que Woody Allen dirige y protagoniza el filme de *Zelig* (1983), conduce a su personaje a lo que en primera instancia puede catalogarse como una actuación encerrada más cercana al estándar de ficción; sin embargo, este es estructurado bajo varios matices en los que capa a capa se explora una nueva personalidad que como director y actor debe reconocer, desarrollar y personificar que lo acerca a sentirse tal cual un personaje retratado en un documental sobre un aparente mundo real. Aunque en este supuesto mundo real, algo que sobresale es la aceptación de situaciones irreales como algo posible. Pues, hay que entender que el *mockumentary* se plantea como una imitación que se burla y critica los métodos convencionales de un lenguaje informativo y documental o, en otras palabras, verídico, haciendo que aquello falso, pero verosímil pase desapercibido (López, 2015). Esto da paso a que el director sea capaz de conocer y jugar con la seriedad que plantea su historia, llegando a extremos de lo real mediante sus personajes y/o situaciones (véase la Figura 4 y Figura 5). En la cinta esto se ve ejemplificado en los sutiles momentos del personaje de Zelig imitando las características de distintas clases de personas con las que se encuentra en su día a día, con la intención de encajar (Allen, 1983, 12m18s) (Allen, 1983, 12m33s).

Figura 4

Fotograma de *Zelig* (1983), de Woody Allen (12m18s).



Nota. Zelig subiendo 115kg para encajar. Obtenido directamente de la película.

Figura 5

Fotograma de *Zelig* (1983), de Woody Allen (12m33s).



Nota. Zelig cambiando el tono de su piel para encajar con afroamericanos. Obtenido directamente de la película.

Es importante resaltar que el realizador no se limita a construir solamente a su personaje, sino que plantea una crítica a través del planteamiento y el trasfondo de la cinta. Pues, hay que recalcar que para el *mockumentary* es vital basar la construcción de su historia, su lenguaje audiovisual y su punto de vista de la verdad/realidad en el establecimiento técnico y narrativo de su discurso (Feria, 2018). Lo que quiere decir que más allá de referir a una parodia, en el falso documental busca enviar un mensaje, mayormente, con una carga crítica con la verdad/realidad del contexto en el que se realiza y del supuesto mundo que imita. Así que podemos decir que esta representación ficticia representa al estilo de vida norteamericano que busca criticar el film en donde se denota la exclusión social de aquellos que son distintos, obligados a imitar a la sociedad para poder encajar (Allen, 1983, 30m30s), y que es construido a partir de la involucración de la realidad en la narrativa, ficcionando la misma (véase Figura 6).

Figura 6

Fotograma de *Zelig* (1983), de Woody Allen (30m30s).



Nota. La Dra. Fletcher refiriéndose a Zelig. Obtenido directamente de la película.

A partir de una fijación precisa en el discurso y la narrativa, es tarea del cineasta alterar la verdad que refiere al documental, ya que, aunque a este se le asocie con la objetividad de los hechos, el cineasta modificará el orden, la intención y la verdad/realidad contada para que el film tenga un efecto sensible sobre el espectador (Nichols, 2010). Y en el momento en el que pasamos del documental al falso documental, es evidente que se hará hincapié en coartar el mundo que imita para que, desde el guion, y en el campo de dirección se pueda representar una posible verdad/realidad que ha sido completamente alterada por el realizador. En *Zelig* (1983), desde lo paródico y lo crítico, surge el conflicto que establece la necesidad de cambio en la psiquis de nuestro personaje (Allen, 1983, 39m33s), y que será el hilo conductor que desemboca en la evolución del personaje, y que con todos sus matices trasciende y en su subtexto donde retumba el concepto de la libertad de ser (véase Figura 7). Sintiendo como espectador que, por encima de la intención crítica o la tonalidad paródica, la cinta construye una realidad palpable, empática y verosímil.

Figura 7

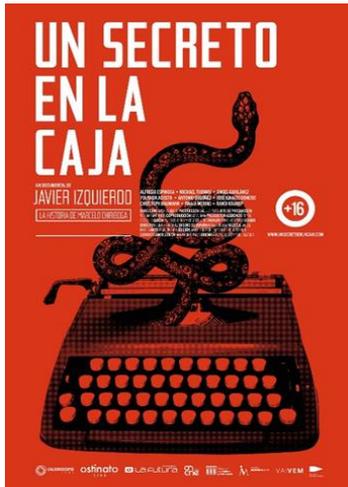
Fotograma de *Zelig* (1983), de Woody Allen (39m33s).



Nota. Zelig en un tratamiento con La Dra. Fletcher. Obtenido directamente de la película.

En conclusión, el sentido de afección con el personaje y su historia, verosímil más no verídica, están presentes en el espectador sin importar si corresponde al género de documental o no. Pues lo que se pone en tela de juicio a la hora de relacionarse emocionalmente con la cinta pasa de ser la veracidad que maneja la misma al tener el formato documental, y por lo contrario resaltan elementos chocantes que evidencian la pertenencia del filme a la ficción. Pese a que es un falso documental, se logra dicha cercanía con el espectador por el vínculo que se establece dentro de la narrativa, entre sus personajes, entornos y sucesos. Pasando así a que la veracidad pierda efecto alguno y sea sustituido por la presencia de la verosimilitud dentro de la estructura montada.

Análisis de *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo



Ficha Técnica

Título Original: *Un secreto en la caja*.

Año: 2016.

Director: Javier Izquierdo.

Guion: Javier Izquierdo, Jorge Izquierdo.

País: Ecuador.

Fotografía: Tomás Astudillo.

Sonido: Nicolás Fernández.

Dirección de Arte: François Lasso.

Producción: Isabella Parra, Javier Izquierdo.

Sinopsis

Un falso documental que indaga en la vida, obra e influencia de Marcelo Chiriboga, escritor ecuatoriano, perteneciente al boom latinoamericano, destacada corriente literaria en 1960. A partir del humor y la ironía, la película se estructura en entrevistas, material de archivo y su libro *La Línea Imaginaria*, donde se exploran los momentos, conflictos e ideales que componen la identidad del país.

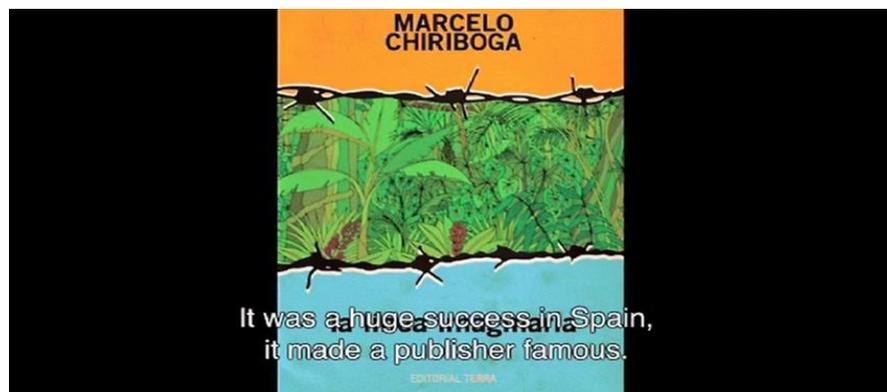
Un secreto en la caja (2016), de Javier Izquierdo, se configura a partir del engaño de lo que es veraz y lo que es falso, entre la cinta y el espectador. Para ello, tanto sus personajes como temática se construyen a través de distintas herramientas derivadas desde la dirección cinematográfica que invitan al espectador a cuestionar la veracidad de la historia más no su verosimilitud. A partir de la estructura del documental, dentro del film se dibuja una línea difusa entre aquello que es veraz y que no lo es, aterrizando en el campo del *mockumentary* para plantear una nueva forma de ver la realidad. Pero para ello es necesario definir el concepto del

mismo y qué herramientas desarrollan al falso documental y, por ende, posibilitan llegar a la ficcionalización del documental.

El *mockumentary* aprovecha e imita del documental su lenguaje narrativo y cinematográfico para establecer una nueva forma de ver la realidad reconocible para el espectador surtido del género (Martínez, 2015). Es así que en *Un secreto en la caja* (2016) su director, Javier Izquierdo, representa la exposición del retrato íntimo del sujeto protagónico mediante el uso de las herramientas narrativas que provienen del documental, pero que así mismo componen la estructura del *mockumentary* (véase la Figura 8, Figura 9 y la Figura 10). Haciendo hincapié en el film, este desglosa su historia mediante visitas a las supuestas obras que son parte de la historia y legado del protagonista (Izquierdo, 2016, 21m40s), entrevistas con testigos que aparentemente guardan relación personal con él, sea familia o viejos amigos (Izquierdo, 2016, 6m16s), y/o supuestos profesionales e historiadores con conocimiento sobre su historia (Izquierdo, 2016, 29m30s). Finalmente, cierra con un amplio catálogo de material de archivo que revive su memoria, y en el cual es necesario profundizar.

Figura 8

Fotograma de *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo (21m 40s).



Nota. Imagen de *La línea imaginaria*, de Marcelo Chiriboga. Obtenido directamente de la película.

Figura 9

Fotograma de *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo (6m16s).



Nota. Testimonio de Eloisa Chiriboga, hermana de Marcelo Chiriboga. Obtenido directamente de la película.

Figura 10

Fotograma de *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo (29m30s).



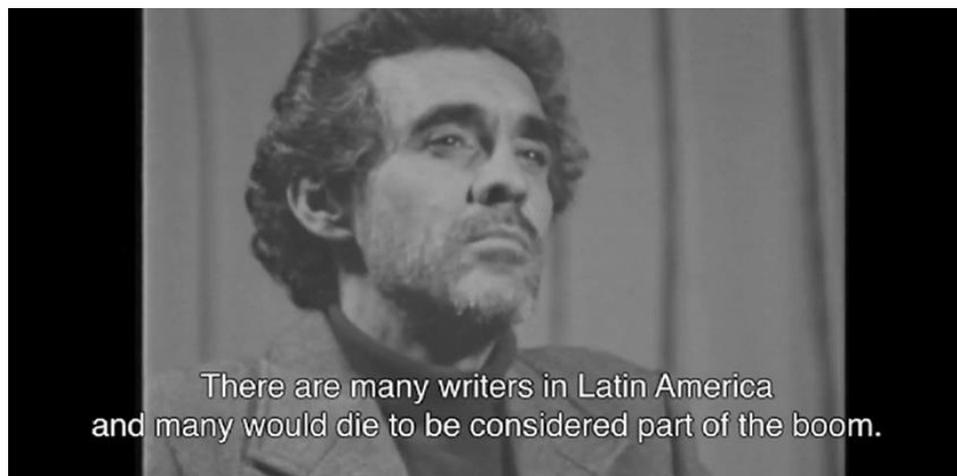
Nota. Testimonio de un profesor de literatura sobre la obra de Chiriboga. Obtenido directamente de la película.

Para complementar y fortalecer la narrativa planteada, el material de archivo se torna una pieza clave, que parte desde la investigación del equipo documental y que solidifica la aparente veracidad de los hechos, mientras respalda tanto al realizador como al espectador, para profundizar en la intimidad de nuestro protagonista (véase Figura 11 y Figura 12). En el cine

documental se plantea mostrar el retrato objetivo de sus personajes y situaciones, aunque a veces esta tienda a retratarlos de forma subjetiva a través de su propio punto de vista (Deleuze, 1987), desembocando en que se conjugue cierta alteración de la verdad/realidad, pero que proporciona una cercanía única con el sujeto retrato. Bajo una línea expositiva, *Un secreto en la caja* (2016) construye la figura de Marcelo Chiriboga en el supuesto material de archivo, que realmente son imágenes alteradas y falsificadas del personaje: periódicos, entrevistas, reportajes (Izquierdo, 2016, 46m18s) y fotografías (Izquierdo, 2016, 2m40s). Es así que la cinta da el primer golpe al discurso de veracidad promulgado por el género documental, a costa de dotar al personaje de una humanidad necesaria para enganchar con el espectador, en donde los rasgos verosímiles predominan.

Figura 11

Fotograma de *Un Secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo (46m18s).



Nota. Imagen del supuesto material de archivo. Obtenido directamente de la película.

Figura 12

Fotograma de *Un Secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo (2m40s).



Nota. Imagen del supuesto material de archivo fotográfico. Obtenido directamente de la película.

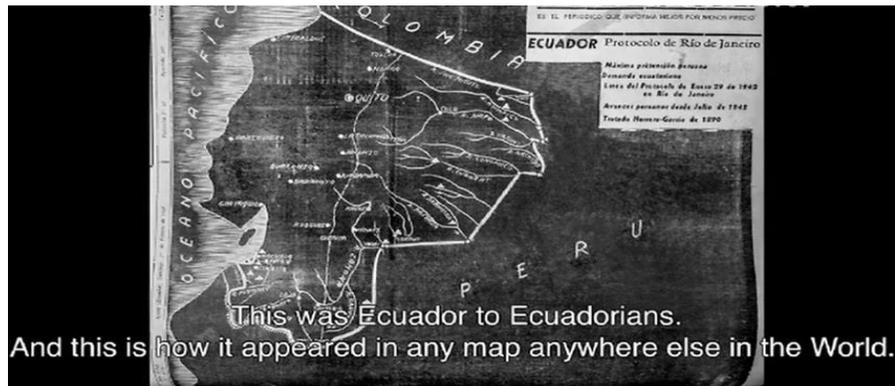
Los límites entre la ficción y la verdad/realidad, se delimitan por un lenguaje propio de cada uno, aun así, los mismos se prestan para ser rotos y entrelazarse entre sí (García, 2004), por lo que en *Un secreto en la caja* (2016), se rompe dicha línea imaginaria, ya que, si bien se altera la historia y la veracidad de la misma, mantiene lo verosímil de esta para darle un sentido de pertenencia e identidad a su protagonista. De esta forma, el falso documental representa un quebranto en la narrativa que lo separa del documental. Más no, en la estética y formato, puesto que, si bien el *mockumentary* se traduce como un género de ficción, tiene la intencionalidad de engañar entre lo real y lo falso en su planteamiento narrativo. Pero, para conseguir la credibilidad del espectador es necesario reconocer la falsedad como base estructural de la historia y que solo será validada en cuanto verosímil sea.

A lo largo de la cinta el personaje aterriza en varios momentos impactantes de nuestra historia nacional y latinoamericana, pero también el realizador moldea nuevos sucesos relevantes que cobran sentido para la construcción narrativa del personaje y del mundo donde este se desarrolla (véase Figura 13, Figura 14 y Figura 15), por ejemplo, es supuestamente incluido dentro del boom latinoamericano, aparentemente vivió los efectos de la guerra Ecuador-Perú de 1941 (Izquierdo, 2016, 8m40s), el terremoto de Ambato del 49 (Izquierdo, 2016, 9m41s), o su supuesta unión a la guerrilla de Toachi (Izquierdo, 2016, 14m47s). Todo esto resalta la atención brindada por el director a la creación del entorno del personaje pues, desde la concepción del documental

nace la intención de crear una visión más cinematográfica de la realidad, pero con ciertas limitantes trazadas por la línea de lo verídico.

Figura 13

Fotograma de *Un Secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo (8m 40s).



Nota. Mapa del Ecuador después del Protocolo de Río de Janeiro. Obtenido directamente de la película.

Figura 14

Fotograma de *Un Secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo (9m41s).



Nota. Imagen del material de archivo del terremoto de Ambato en el '49. Obtenido directamente de la película.

Figura 15

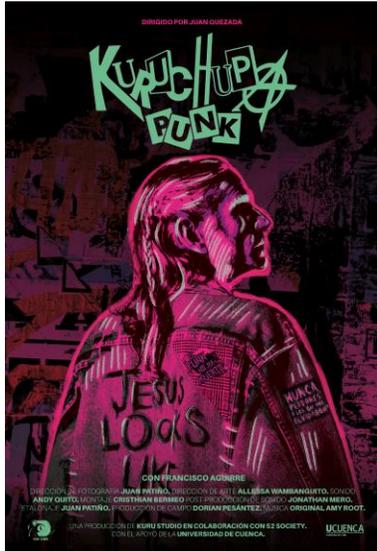
Fotograma de *Un Secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo (14m47s).



Nota. Imagen del supuesto material de archivo sobre la Guerrilla de Toachi. Obtenido directamente de la película.

Todo debe estar por una razón, es la frase que resume y simplifica el concepto de ficción por sobre el documental en *Un secreto en la caja* (2016), ya que desde la puesta en escena, los momentos históricos alterados o creados y el entorno cercano al personaje son elementos que constituyen el proceso de transformación de la realidad verídica del documental a cómo emplea la cinta la falsedad propia de la parodia sobre lo real para que esta se sienta para el espectador un filme alejado de la ficción, y por lo contrario cercano a su propio contexto. Dejando en claro que, la verosimilitud en las historias es lo que conecta y enlaza a la obra con quien la mire y, por ende, la sienta. Pues, solo a través de la ficcionalidad de la realidad es posible el traspaso a la realización del falso documental.

Análisis y discusión de la propuesta de dirección para el cortometraje *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada



Ficha Técnica

Título Original: *Kuruchupa Punk*.

Año: 2023.

Director: Juan Quezada.

Guion: Juan Quezada.

País: Ecuador.

Fotografía: Juan D. Patiño.

Dirección de Arte: Allessa Wambanguito.

Sonido: Juan Mateo Ordóñez.

Producción: Kuru Studio.

Co-Producción: 52 Society.

Sinopsis

Gonzalo, el último punk de Cuenca (Ecuador), lucha día a día por sobrevivir en una sociedad conservadora que lo está olvidando.

Kuruchupa Punk (2023) es la representación cinematográfica de la sociedad cuencana a través de un tono paródico que exagera ciertos rasgos de dicha cuencanidad con el fin de burlarse de estos como de plantear una crítica social. Es así que el cortometraje se cuelga de dos conceptos diferentes entre sí para estructurar una narrativa disruptiva y que juega con el concepto de lo aparentemente veraz y lo falso, estos conceptos son: *curuchupa*, de origen quechua, que refiere a una expresión usada para llamar a aquellas personas que tienen un pensamiento conservador religioso; y, *punk*, un movimiento ideológico y social que se antepone ante el sistema de la sociedad convencional y enuncia un ideal de protesta y rebelión. Mediante la conjugación de ambos conceptos, el filme moldea un *mockumentary* que se desarrolla en las calles de la ciudad

de Cuenca (Ecuador). Pero para contar la relación de dicho personaje con nuestra verdad/realidad hay que establecer al *mockumentary* como una herramienta útil para este proceso de realización cinematográfica; y a la vez, como la verdad/realidad extraída de nuestro contexto es ficcionada para encajar y coexistir con la supuesta verdad/realidad del personaje.

La construcción narrativa del cortometraje *Kuruchupa Punk* (2023) se arma mediante una progresión dramática que enlaza situaciones propias y reconocibles del documental con un hilo conductor que conduce al protagonista a experimentar los picos dramáticos establecidos en un guion aristotélico de ficción. Es así que la propuesta de dirección se elabora con base a la necesidad de representar cinematográficamente una verdad/realidad que parte de transportar nuestro contexto social y geográfico de la ciudad de Cuenca (Ecuador), al campo del cine, donde se preste como escenario para la intervención de un personaje ficticio que encaje como parte de la mitología urbana de esta sociedad.

Para llevar esto a cabo la aplicación del lenguaje narrativo y visual del *mockumentary*, este se ve representado en entrevistas ficticias y reales (Quezada, 2023, 9m50s), la relación del protagonista con la sociedad en su día a día, los testimonios intimistas del protagonista con la cámara (Quezada, 2023, 4m31s) y la adjudicación de un supuesto material de archivo (Quezada, 2023, 6m44s) que complemente la credibilidad de los testimonios (véase Figura 16, Figura 17 y Figura 18). Respecto a la dirección de *Kuruchupa Punk* (2023) fue necesario identificar que el equipo técnico tras el *mockumentary* es un personaje más dentro de la diégesis del supuesto documental, por lo que a lo largo del film se establece al equipo como aquel lazo conductor que une y contrasta el punto de vista del protagonista, su expresión y su relación con el mundo, contra el prejuicio de esta sociedad cuencana conservadora sobre el punk y el protagonista.

Figura 16

Fotograma de *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada (9m 50s).



Nota. Entrevista real a un transeúnte de Cuenca. Obtenido directamente de la película.

Figura 17

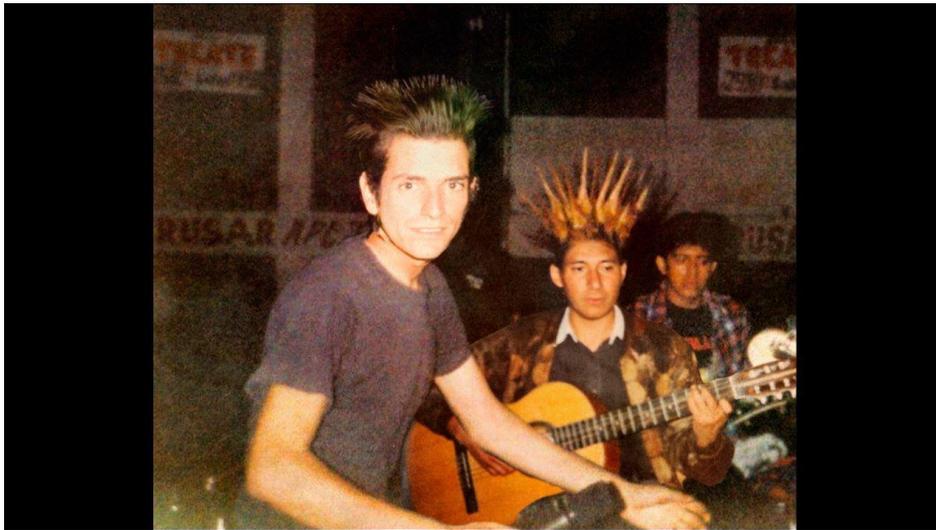
Fotograma de *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada (4m 31s).



Nota. Gonzalo habla de sus viejas anécdotas con el equipo documental. Obtenido directamente de la película.

Figura 18

Fotograma de *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada (6m 44s).



Nota. Imagen del supuesto material de archivo de la juventud de Gonzalo. Obtenido directamente de la película.

Entonces, para terminar de estructurar las bases del falso documental, en *Kuruchupa Punk* (2023) se torna vital el dotar y enganchar la realidad que imita a la narrativa planteada para que de esta forma se nutra de una verdad/realidad reconocible para el espectador con la que se le sea fácil identificarse o por lo menos asociarla como una situación cercana a su vida. Es por eso que se ve representada en el filme una sociedad cuencana contemporánea, pero que eso no la limita a poder revisitar parte del contexto histórico respecto a la influencia y escena del punk en el país, así como las crisis que marcaron un hito histórico en la memoria nacional del Ecuador y en el desarrollo del protagonista del filme (véase Figura 19). Ejemplificando lo antes mencionado, dos puntos importantes resaltan en la narrativa del cortometraje, como lo son la llegada del punk al país, que para el protagonista representa un acontecimiento bíblico que marcaría su estilo de vida, al punto de santificar a figuras como “El Prema”, pionero del punk en el país en la década de los 80; y la crisis del feriado bancario vivida en 1999 que desencadenaría una serie de consecuencias condenatorias para muchos ecuatorianos, y que, dentro de la narrativa, para el protagonista y la escena punk significó la migración de la mayoría de los miembros de esta subcultura y la caída estrepitosa de todo este movimiento en el territorio nacional (Quezada, 2023, 6m6s).

Figura 19

Fotograma de *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada (6m6s).



Nota. Gonzalo habla de la supuesta influencia del feriado bancario en la desaparición del movimiento punk en la ciudad. Obtenido directamente de la película.

Por otro lado, el retratar, imitar y parodiar rasgos de esta sociedad cuencana en el filme se volvió una tarea necesaria para corresponder a las características que definen al mockumentary (véase Figura 20), pues, a lo largo del cortometraje se ven definidos caracteres propios de la *cuencanidad*, como modismos de lenguaje exagerados, personajes representables del día a día de la urbe cuencana, gastronomía popular de las calles de la ciudad como lo es la salchipapa, y escenarios identificables de la ciudad como las locaciones que comprenden el centro histórico de Cuenca (Quezada, 2023, 3m45s). El uso de todos estos elementos se fundamenta en el aspecto creativo bajo la búsqueda de otorgar al cortometraje una identidad verosímil y aparentemente real que evoque el reflejo de la infinidad de personajes que habitan nuestro día a día y de los cuales desconocemos su verdad/realidad.

Figura 20

Fotograma de *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada (3m45s).



Nota. Gonzalo come una salchipapa. Obtenido directamente de la película.

Kuruchupa Punk (2023) es un proyecto que se construyó a través de la conjugación de todos los departamentos creativos y técnicos con el fin de alcanzar una obra que retrata la elaboración del *mockumentary* mientras expresa un mensaje acerca de la fidelidad y fanatismo sobre lo que creemos. En la elaboración de mi investigación y propuesta de dirección, el objetivo establece el planteamiento del realismo dado por el documental, que se solidifica en el cortometraje en aspectos tales como: el apartado sonoro y el hilo conductor de la historia. Mientras, se mezcla con la disruptiva audiovisual propiciada por el punk, que se ve ejemplificada en la fotografía que no se mantiene estática, el desgaste y descuido de los elementos artísticos, la presencia de música punk que resalta momentos cruciales de la trama, y en la actuación que tiende, en ciertos tramos de la historia, a ser exagerada y efusiva. Todo esto, con el fin de jugar y cuestionar los conceptos de lo real y lo falso en el filme. Por ello, en la investigación se profundiza en apartados teóricos como las características del *mockumentary* y la tarea de la ficcionalización del documental, y de los cuales es posible estructurar una sólida propuesta audiovisual y narrativa que aporte dentro del campo de dirección cinematográfica del falso documental.

Para la realización de este proyecto, existió un proceso de visualización y análisis de diversas obras cinematográficas como lo son: *F for Fake* (1974), de Orson Welles; *Zelig* (1983), de Woody Allen; y finalmente, *Un secreto en la Caja* (2016), de Javier Izquierdo. Mediante el análisis de

estas películas, es posible establecer las características y herramientas de las que se aprovecha el *mockumentary* para lograr establecer una nueva verdad/realidad que surge desde la ficción, pero que se construye con un lenguaje que es asociado con la expresión de lo veraz como lo es en el género documental. Adicionalmente, se evidenció cómo en el cine la realidad/verdad jamás podrá ser retratada por completo, pues en cada intento, sea con una intención de ficción o de no-ficción, hay una intención narrativa y creativa detrás de cada toma, plano, secuencia o escena.

Kuruchupa Punk (2023) es un cortometraje que, mediante una estética diferencial, adoptada del género documental y del movimiento punk, y una construcción narrativa que juega con lo veraz y lo falso, representa una sociedad cuencana contradictoria, pero que forma parte de nuestra identidad cultural y social. En la que, además, reconocemos nuestro lugar como espectadores y consumidores de los medios artísticos e informativos que firman hechos como veraces y a los cuales no cuestionamos si hubo o no injerencia de la falsedad. En su realización la aplicación de conocimientos técnicos y creativos fue fundamental, así como el estudio de la cultura punk dentro del país y de la sociedad cuencana, siendo un proyecto importante para el desarrollo cultural de nuestra sociedad.

Área técnico - creativa de UIC 2:

Plan de ensayo/tratamiento

Autor/a/área 2: Juan Diego Patiño Yumbo

Director de Fotografía

La ruptura de la imagen estética como propuesta para el falso documental *Kuruchupa Punk*

Resumen

El trabajo de investigación titulado “La ruptura de la imagen estética como propuesta para el falso documental *Kuruchupa Punk*” tiene como objetivo analizar e implementar los conceptos básicos de composición fotográfica que caracterizan al falso documental, estos se apoyan en crear una imagen estética a partir de incorrecciones visuales. En este trabajo de titulación los siguientes textos, artículos y libros me servirán para construir el marco teórico son: *Estética del cine* (1983), de Jacques Aumont; *Cómo leer una fotografía* (2014), de Richard Salkeld; por último, el libro *La estética de la fotografía* (2005), de François Soulages. Las películas que se analizarán en el ensayo y que son la base para la propuesta fotográfica son: *Mr. Robot* (2015), de Sam Esmail; *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo; y, finalmente, *Borat* (2006), de Larry Charles. Con este estudio se pretende hacer un aporte a las discusiones y prácticas sobre la dirección de fotografía y la ruptura de imagen dentro del falso documental *Kuruchupa Punk*.

Palabras clave: cinematografía, composición fotográfica, cámara en mano

Abstract

The research work titled *The Breakdown of Aesthetic Image as a Proposal for the Mockumentary Kuruchupa Punk* aims to analyze and implement the fundamental concepts of photographic composition that characterize the mockumentary, relying on creating an aesthetic image through visual inaccuracies. In this thesis, the following texts, articles, and books will be used to build the theoretical framework: *Estética del cine* (1983) by Jacques Aumont, *Cómo leer una fotografía* (2014) by Richard Salkeld, and finally, *La estética de la fotografía* (2005) by François Soulages. The films to be analyzed in the essay, which form the basis for the photographic proposal, are *Mr. Robot* (2015) by Sam Esmail, *Un secreto en la caja* (2016) by Javier Izquierdo, and, finally, *Borat* (2006) by Larry Charles. This study aims to contribute to the discussions and practices related to cinematography and the disruption of the image within the mockumentary Kuruchupa Punk.

Key Words: cinematography, photographic composition, handheld camera

Introducción

Este trabajo de investigación titulado “La ruptura de la imagen estética como propuesta para el falso documental *Kuruchupa Punk*” tiene como objetivo principal analizar e implementar los conceptos de la cinematografía del falso documental. En otros términos, se busca entender y justificar las incorrecciones de la cinematografía del falso documental, algunos de los elementos incluidos son los siguientes: composición, movimientos de cámara o iluminación. En el campo del cine contemporáneo, las obras cinematográficas que retratan y conceptualizan la ausencia de lo estético o la incorrección de la imagen son: *Exit Through the Gift Shop* (2010), de Banksy; *Selfie* (2017), de Víctor García León; y finalmente, *Lo que hacemos en las sombras* (2019) de Taika Waititi, Jemaine Clement. Casi en su mayoría este cine está caracterizado por ser o pretender ser un falso documental, es necesario enfatizar que estas obras audiovisuales basan parte de su propuesta fotográfica en romper las reglas clásicas de la cinematografía, logrando simular una imagen amateur a través errores visuales, similar a un documental.

Los temas de este plan de ensayo se abordan con los siguientes textos: *Estética del cine* (1983), de Jacques Aumont; *La estética de la fotografía* (2005), de François Soulages; *El Ojo del Fotógrafo* (2008), de Michael Freeman; *El Lenguaje Cinematográfico* (2011), de Edgar-Hunt, Robert Marland, John Rawle, Steven; *A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror* (2013), de Rodrigo Carreiro; *Cómo leer una fotografía* (2014), de Richard Salkeld; *El falso documental Evolución, estructura y argumentos del fake* (2016) de Mar López Ligeró; *Cámara en mano* (2020), de Carlos Avendaño; finalmente, *Una aproximación a F for Fake, de Orson Welles* (2021), de Mariel Ciafardo. A partir de los textos mencionados, se busca analizar los fundamentos de la cinematografía clásica y la cinematografía del falso documental, teniendo como base la relación entre la estética de la imagen y la realización intencional de incorrecciones visuales, entre estos aspectos tenemos: cámara en mano, composiciones inusuales, desenfocos o iluminación natural.

Tomando en consideración lo expuesto anteriormente, surge la interrogante que nos guiará en el desarrollo de nuestra investigación: ¿Cuáles son las características distintivas de la cinematografía del falso documental y de qué manera se valora positivamente la inclusión de incorrecciones visuales dentro del cortometraje *Kuruchupa Punk*? Parte del proceso de fundamentar la propuesta de dirección de foto es conocer los conceptos de la cinematografía del falso documental y la estética dentro de una imagen.

Antecedentes y justificación

A lo largo de la existencia en la Carrera de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca se han realizado trabajos con relación a nuestro trabajo de investigación, tales como: *El primer plano y la cámara en mano como medios expresivos del estado interior de los personajes del proyecto de cortometraje documental El Pequeño Cuartel* (2022), de Andrea Molina; este trabajo de titulación abarca temas técnicos de una propuesta documental, como por ejemplo el uso de la técnica cámara en mano como parte esencial del desarrollo de personajes dentro de un documental; así mismo este trabajo retrata el funcionamiento de dicha técnica desde un punto reflexivo.

En el mismo marco de investigación internacional, en la Universidad Nacional de la Plata, encontramos el siguiente trabajo de titulación: *sínTesis* (2019), de Josefina Chalde; este trabajo abarca variedad de temas con respecto a la estética de un falso documental y su cinematografía, por tal motivo, es preciso analizar el texto para entender la estructura básica de este género. Por otro lado, dentro del repositorio de la Universidad Politécnica de Valencia, encontramos el siguiente trabajo de titulación: *Estrategias de manipulación en el falso documental Operación Palace* (2015), de Ferri Escuriat; este trabajo contiene el análisis del falso documental *Operación Palace*, se investigan las estrategias y técnicas de manipulación para crear nuevos formatos híbridos, como ejemplo, el falso documental, que utiliza los códigos estéticos del documental para crear una experiencia cinematográfica convincente.

Además, dentro del repositorio de la Universidad del País Vasco encontramos el trabajo de titulación: *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual* (2006), de Alberto García; en este texto se estudia la estética en la falsificación audiovisual y estrategias de construcción dentro del documental, también invita a reflexionar sobre los límites de la representación, la credibilidad de la imagen y su capacidad de ser engañosa o manipulable.

Por último, en la editorial de la Universidad Navarra, se encuentra el texto *La información como relato: actas de las V Jornadas Internacionales de Ciencias de la Información* (1991), de Carlos Becerra y Miguel Jimeno, en la cual se encuentra el artículo *Imagen y Realidad* (1991), de Iñigo Marzabal Albaina; este texto tiene una amplia investigación relacionada con la estética de la imagen dentro del documental y la ficción, así como reflexiones teóricas y prácticas de la imagen híbrida entre documental y ficción.

Los trabajos de investigación y tesis expuestas van de la mano con la investigación de este trabajo, pues serán utilizados para su aplicación en el desarrollo teórico y práctico en el campo de la dirección fotografía del mismo. Conceptos como cámara en mano, la estética y cinematografía del falso documental, son elementos presentes en la ejecución técnica y artística del cortometraje *Kuruchupa Punk*. No obstante, elementos como las estrategias de falsificación son aspectos que, de manera indirecta, mantienen una conexión imprescindible para llevar a cabo el proyecto.

Marco Teórico

Como se desprende del título de nuestro ensayo, los conceptos que vamos a desarrollar son: estética de la imagen, la cinematografía del falso documental y finalmente, cámara en mano. Los textos, libros y autores que nos ayudarán a sustentar esta parte teórica son: *Cómo leer una fotografía* (2014), de Richard Salkeld; *La estética de la fotografía* (2005), de François Soulages; *F de Ficción. Una aproximación a F for Fake, de Orson Welles* (2021), de Mariel Ciafardo; *Estética del cine* (1983), de Jacques Aumont; *Cámara en mano* (2020), de Carlos Avendaño; finalmente, *El Lenguaje Cinematográfico* (2011), de Edgar-Hunt, Robert Marland, John Rawle, Steven; *La Ficción cinematográfica, desfictionalizada* (1998), de Inmaculada Gordillo; *A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror*. (2013), de Rodrigo Carreiro.

En el proceso de analizar y conceptualizar la estética, es fundamental conocer sus conceptos en el ámbito de la fotografía y el cine. Por tal motivo, en lo que respecta a la fotografía y su estética, en el libro *Cómo leer una fotografía* (2014), de Richard Salkeld, expresa lo siguiente: “La cuestión principal en estética es: ¿esto es arte? Es una cuestión presente desde los inicios de la fotografía y que sigue estando vigente actualmente. El problema clave al tratar este tema es determinar qué es arte” (p. 145). De este modo, el autor Richard Salkeld expresa que dentro de la fotografía siempre ha existido una estética que define a una imagen, y esta se vincula con los principios esenciales que rigen la composición de una fotografía. Haciendo mención al retrato de la realidad que conlleva tomar una fotografía, el autor menciona:

La fotografía no puede ser arte el filósofo británico Roger Scruton afirma que la fotografía no puede ser arte. La relación de una fotografía con lo que representa, dice, es una relación causal: lo que aparece en la imagen está causado por la apariencia del mundo que está delante de la cámara. (p.148)

En el siguiente texto, *La estética de la fotografía* (2005), de François Soulages, indica lo siguiente: “Esta reflexión sobre la fotografía parte de unas pocas preguntas: ¿cuáles son los fundamentos posibles de una estética de la fotografía?, ¿qué es una obra fotográfica y cuál es su especificidad?”(p.1); a partir del planteamiento de varias preguntas, François Soulages espera encontrar un significado entre los conceptos de la estética, fotografía y el estudio de la filosofía, sin dar por superficial la técnica cinematográfica.

Por último, en el ámbito del cine, el libro titulado *Estética del cine* (1983), de Jacques Aumont, explica que la estética comprende la exploración y descubrimiento de los aspectos de significado que se consideran como fenómenos artísticos. En el contexto del cine, la estética implica el análisis de esta forma de arte, investigando las películas como mensajes artísticos. Esta disciplina involucra una concepción inherente de la belleza y, en consecuencia, de gusto y el disfrute dentro del espectador. La estética del cine está intrínsecamente ligada a la estética general, una disciplina que abarca todas las artes en su conjunto. (p15)

Según Aumont, el término estética es también aplicado a las artes, en el cine tiene un significado sobre lo que es bello tanto a nivel teórico como práctico. En el mismo texto, Aumont dice lo siguiente:

La estética del cine presenta dos aspectos: una vertiente general, que contempla el efecto estético propio del cine, y otra específica, centrada en el análisis de obras particulares: es el análisis de filmes o la crítica en el sentido pleno del término, tal como se la utiliza en las artes y en musicología. (p.15)

Con respecto a la estética, Aumont explica que en el cine se divide en dos partes, la estética propia del film, y el análisis de la misma; esto nos ayudará a separar significados y concretar conceptos a partir de lo descrito.

Dentro del concepto de cinematografía del falso documental, encontramos los siguientes textos: *F de Ficción. Una aproximación a F for Fake*, de Orson Welles (2021), de Mariel Ciafardo, que analiza el surgimiento del género falso documental y estudia los principios básicos de la cinematográfica, además, la autora a través de una investigación exhaustiva, remarca la teoría de la falsificación dentro del arte y la cinematografía dentro de la mítica película *F for fake* (1975), de Orson Welles. En el texto, Ciafardo escribe: “el arte no representa al mundo tal como es, tal como se ve, sino que crea un espacio ilusorio... cualquier imagen, incluso la fotográfica o la cinematográfica, transforma lo real.” (p. 3). Dando a entender que la cinematografía es una representación alterada y contradictoria de nuestra realidad.

Por otro lado, la autora comenta que, al seleccionar un encuadre, materiales, soportes, escalas, colores, texturas, tamaños de plano, punto de vista. Habrá allí, inevitablemente ideología (p.4). Dentro del concepto de la cinematografía, Ciafardo explica que desde los encuadres hasta las texturas forman parte de un código audiovisual que evoluciona, el arte de ficción se mezcla con la realidad, obteniendo lo que llamamos un falso documental.

El texto *La ficción cinematográfica, desficcionalizada* (1998), de Inmaculada Gordillo, explica que la sensación de improvisación y las incorrecciones resultan en composiciones erróneas que crean espacios absurdos y, sobre todo, movimientos de cámara abruptos debido a los movimientos inesperados de los personajes. La cámara busca capturar las acciones de los personajes, evocando la sensación de que no hubo planificación previa a la filmación, como si fuera un testigo de un evento real y en directo (p.205). Dicho texto explica detalladamente el comportamiento de la cámara y sus movimientos, con respecto a los personajes y al espacio dentro de la diégesis de la historia, todo en el ámbito de la cinematografía del falso documental. A través del mismo concepto, la autora nos explica lo siguiente:

El personaje aparece encuadrado en un plano medio simulando una mirada a cámara, aunque realmente se dirige a la persona que los entrevista, de forma similar a multitud de programas de carácter informativo emitidos en la televisión. La mirada de los personajes remite por tanto a un espacio off que nunca es recreado. La intención se centra entonces sobre los personajes que hablan delante de la cámara. (p.206)

Según lo descrito, Gordillo indaga sobre la relación que existe entre el formato de entrevistas y los personajes dentro de la historia, y a su vez establece una relación con la composición de la imagen.

El último texto que ayudará a fundamentar el concepto de cinematografía dentro del falso documental es: *“El Lenguaje Cinematográfico”* (2011), de Edgar-Hunt, Robert Marland, John Rawle, Steven. En dicho texto se escribe lo siguiente: “El plano secuencia hace que el tiempo fílmico sea el mismo que el tiempo real, de manera que el tiempo diegético equivale a la duración del discurso (el tiempo que tarda en contar la historia).” (p. 135). Cuando hablamos de cinematografía inevitablemente caeremos en el término de plano secuencia, su versatilidad para describir acciones en un determinado momento hace de sí, un recurso muy importante dentro de la ficción del falso documental.

El elemento más importante dentro de este ensayo es la técnica audiovisual cámara en mano. Como se explica en el artículo web “Cámara en mano” (2020), de Carlos Avendaño, se realiza un análisis profundo de la técnica cámara en mano, comenzando por el auge de dicha técnica.

Esta técnica data de los finales de los años cincuenta, con el redescubrimiento de la cámara portátil 16 mm. Esto da origen a dos corrientes del cine documental centradas en la captación de la realidad: el *direct cinema* en Estados Unidos y el *cinéma vérité* en Francia. (p.1)

Por otro lado, el autor también explica brevemente los aspectos que caracterizan esta técnica audiovisual.

Las claves del shaky cinema se basan en conseguir que la película tenga una apariencia doméstica, como si a cualquiera de los espectadores pudiese haberle sucedido aplicando los siete pecados capitales de la grabación doméstica: como el abuso del zoom, el centrar la cabeza en la imagen, cerrar frontalmente el cuadro al detalle sin ver el fondo, apoyar la cámara en cualquier lugar, las tomas muy breves, buscar con la cámara movimientos rápidos. Simulando un movimiento rápido del ojo. Se considera una de las primeras películas de ficción *shaky* a la película *Holocausto Caníbal* de 1980. (p.1)

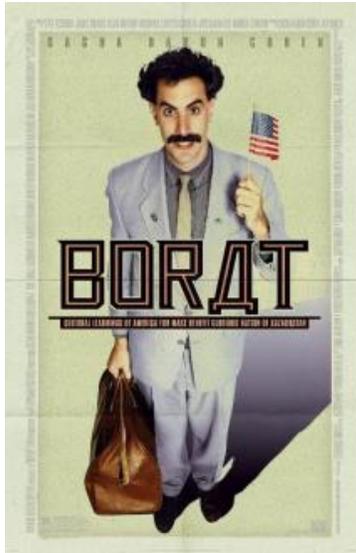
Por último, el autor Rodrigo Carreiro, en su trabajo de investigación titulado “*A câmara diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror*” (2013), expone lo siguiente: “la cámara diegética consiste en la presencia de un aparato de captura de imágenes y sonidos dentro de la diégesis, a su vez, los actores se ven influenciados por dicha presencia” (pp. 230-231). Con esta afirmación podemos remarcar que la presencia de la cámara dentro de la diégesis del falso documental es más que una simple decisión técnica, esta involucra una decisión creativa para el desarrollo del personaje y la historia.

En el mismo marco de investigación, el autor describe que la cámara y el grabador de audio, establece un vínculo subyacente entre la dimensión diegética y la narrativa. En otros términos, el personaje que opera la cámara debe atender las necesidades del narrador, más no sus necesidades (p.231). Por ende, explica que la cámara en mano adquiere un trasfondo narrativo más que un uso estético o técnico.

Análisis fílmico

Las películas que serán objeto de análisis para nuestro trabajo de investigación son las siguientes: *Borat* (2006), de Larry Charles; *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo; *Mr. Robot* (2015), de Sam Esmail.

Análisis de *Borat* (2006), de Larry Charles.



Ficha Técnica

Título Original: Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan.

Año: 2006.

Duración: 84 min.

Director: Larry Charles.

País: Reino Unido, Estados Unidos.

Guion: Sacha Baron Cohen, Anthony Hines, Peter Baynham, Dan Mazer.

Música: Erran Baron Cohen.

Fotografía: Anthony Hardwick y Luke Geissbuhler.

Reparto: Sacha Baron Cohen, Pamela Anderson, Ken Davitian, Alan Keyes, Bob Barr, Luenell y Mitchell Falk.

Género: Comedia. Falso documental. Road Movie.

Sinopsis

Borat, un reportero de Kazajistán, es enviado a los Estados Unidos para documentar la cultura norteamericana y llevar las mejores enseñanzas a sus compatriotas. Borat no está solo, en su aventura lo acompaña su amigo y asesor, Azamat, quien será cómplice de sus inoportunas y singulares experiencias de aprendizaje.

Borat es una película que pertenece al género de comedia y falso documental, dirigida por Larry Charles e interpretada por Sacha Baron Cohen. Su estreno fue en noviembre del año 2006, consiguiendo varias nominaciones y ganando a *Mejor actor* en el *Festival Internacional de Toronto*. La película se desarrolla desde el punto de vista de Borat, un ciudadano de Kazajistán, y en esta oportunidad acompañamos a este personaje en un viaje de aprendizaje sobre una cultura totalmente diferente a la que pertenece. La idea principal de este ensayo es analizar y descomponer la técnica audiovisual cámara en mano como herramienta creativa dentro del falso documental. A partir de esta idea, rescatamos varios puntos importantes: la cámara diegética dentro del falso documental; el funcionamiento de la cámara en mano dentro del universo del falso documental y, finalmente, un análisis entre *Borat* y el cortometraje *Kuruchupa Punk* a partir de la técnica cámara en mano.

Como todo falso documental, *Borat* es una pieza que desarma la cinematografía convencional y desarrolla técnicas simplificadas derivadas del género documental o del *found footage*. Un elemento que está presente en toda la película, es la denominada “cámara diegética”; Cámara diegética se refiere a la existencia de un dispositivo de grabación de imágenes y sonidos dentro del mundo ficticio de la historia. Además, los actores se ven influenciados por la presencia de este dispositivo (Carreiro, 2017). De esta manera entendemos que la cámara coexiste con los actores influyendo directamente en la narrativa de la historia, esto es muy necesario cuando se busca entablar una relación con el espectador y la historia.

En la película también se utiliza este recurso narrativo de manera similar, un ejemplo de esto es cuando el personaje principal tiene una interacción directa con la cámara (Véase Figura 21). En dicha escena Borat dirige sus palabras a la cámara como si de un personaje más se tratase, de igual manera podemos ver en la siguiente escena (1m, 20s). En esta escena, incluso sus vecinos, amigos y ciudadanos del pueblo interactúan con la cámara. (Véase Figura 22). Es pertinente mencionar que este elemento narrativo trae consigo unas reglas que están ligadas a la naturaleza del documental, por ejemplo, la técnica cámara en mano, de la cual se hablará en el siguiente apartado.

Figura 21

Fotograma de la película *Borat* (2006), de Larry Charles (78m, 45s)



Nota. Borat viendo la cámara. Obtenido directamente de la película.

Figura 22

Fotograma de la película *Borat* (2006), de Larry Charles (1m, 20s)



Nota. Borat y habitantes viendo a la cámara. Obtenido directamente de la película.

En la película *Borat* se usa de forma continua la técnica cámara en mano, esta desempeña varias funciones dentro film, primeramente, compone un paralelismo en la estética visual con respecto a la cinematografía del falso documental, es decir, mantiene

la idea de que hay alguien grabando detrás de aquella cámara diegética. Luego, la cámara en mano es una herramienta que puede aportar a la narrativa de personajes y de la historia. La clave de esta técnica audiovisual es lograr que la película luzca como si cualquier espectador pudiera haber experimentado lo mismo, utilizando los siete pecados capitales de la filmación casera, muchas veces se caracterizan por usar tomas muy breves, recrear movimientos de cámara bruscos y rápidos, simulando el movimiento de nuestros ojos (Avedaño, 2020). En *Borat* (2006), el ejemplo que representa más este enunciado es cuando el protagonista decide secuestrar a Pamela Anderson (Charles, 2006) (76m, 05s). Esta escena está representada por unos exagerados movimientos de cámara, tomas muy breves y unos desenfocos bruscos; esto en cierta manera se debe a la situación del personaje, la cual evoca un caos, finalmente todo esto se refleja en lo que llamamos como cámara en mano. (Véase Figura 23).

Figura 23

Fotograma de la película *Borat* (2006), de Larry Charles (76m, 05s)



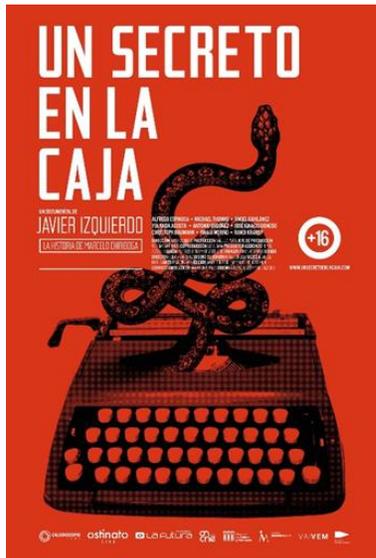
Nota. Borat sigue a Pamela Anderson. Obtenido directamente de la película.

Como último punto, se realizará un breve análisis de la relación entre *Borat* y el cortometraje estudiantil *Kuruchupa Punk*, con respecto a la implementación de la técnica cámara en mano. *Kuruchupa Punk* (2023) es un falso documental ambientado en la ciudad de Cuenca, aquí conocemos a Gonzalo, el último punkero de la ciudad. A rasgos simples la estética cinematográfica es paralela entre los dos films, estos dos usan la cámara en mano como recurso principal, en los dos films podemos apreciar la necesidad de emplear cámara en mano, pero a partir de diferentes razones. En *Kuruchupa Punk* tenemos una necesidad por involucrar al

espectador con la cámara diegética, por esa razón, resulta imperativo recrear el movimiento natural que produce la cámara en mano. Mientras tanto, en *Borat*, su razón involucra mucho más que generar estética, aquí la cámara en mano se emplea para generar y representar un estado psicológico del personaje, de la misma manera está relacionado con el lugar y situación de la escena. Podemos deducir que *Borat* (2006) y *Kuruchupa Punk* (2023) son muy similares, la distinción principal reside en el contexto cultural y social de los personajes, así como en el entorno en el que se desarrolla la historia.

En conclusión, *Borat* es una película que sobresale por su sátira y su excéntrica crítica social a la comunidad estadounidense, sin embargo, la realización de su cinematografía ha sido poco valorada por una pequeña parte de la comunidad de cineastas y críticos, por tal motivo, en este ensayo pudimos analizar varios aspectos que caracterizan su imagen, por ejemplo, la implementación de la técnica cámara en mano a partir de psicología del personaje o el desarrollo de la cámara diegética dentro de la narrativa de un falso documental. Por último, se pudo realizar un breve análisis, pero muy ilustrador, con respecto a los diseños y semejanzas de la cinematografía entre el cortometraje *Kuruchupa Punk* y la película *Borat*, aquí nos percatamos que son obras muy similares, pero con sutiles diferencias. A modo de palabras finales en este acertado análisis fílmico, se puede concluir en esta pequeña frase: “El cine nunca es arte. Es un trabajo de artesanía, de primer orden a veces, de segundo o tercero lo más” (Luchino Visconti).

Análisis de *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo.



Ficha Técnica

Título Original: Un secreto en la caja.

Duración: 70 min.

Director: Javier Izquierdo.

País: Ecuador.

Año: 2016.

Guion: Javier Izquierdo y Jorge Izquierdo.

Sonido: Nicolás Fernández.

Fotografía: Thomas Astudillo.

Reparto: Alfredo Espinosa, Michael Thomas, Ángel Gavilánez, Yolanda Acosta, Antonio Ordoñez, José Ignacio Donoso, Christoph Baumann, Amaia Merino, Randi Krarup.

Género: Falso Documental.

Sinopsis

Un Secreto en la Caja es un falso documental, en este se lleva a cabo una investigación sobre la vida del ecuatoriano, Marcelo Chiriboga, escritor más emblemático de la década de los 60. Mediante memorias colectivas, material de archivo (fotografías y video), entrevistas y manuscritos pertenecientes a Chiriboga, conocemos el camino que recorrió para convertirse en un pilar fundamental del boom literario en el año de 1960.

Un secreto en la caja (2016) es un falso documental, encaminado a retratar temas sobre política y literatura, su director es Javier Izquierdo y como protagonista el actor ecuatoriano Alfredo Espinoza. Su estreno fue el 16 de marzo del año 2016, y desde entonces ha participado en numerosos y honorables festivales como el BAFICI o el Chicago Latino Fest, ganando a Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Cuenca. Entre la ficción y la realidad nos adentramos en la investigación sobre la vida del escritor Marcelo Chiriboga, un misterioso escritor de la década de los 60. En dicha búsqueda no solo nos encontramos con la historia de este hombre, sino también la de un país entero. La idea principal de este ensayo es analizar de forma general la cinematografía del falso documental, comenzando por definir el concepto de la

cinematografía con su representación en la película, la iluminación en el desarrollo de personajes y la creación de atmósferas dentro del falso documental.

Al hablar de la cinematografía del falso documental *Un secreto en la caja*, podemos intuir que existe una marcada propuesta visual cinematográfica dentro de la película, la cual está basada en la estética visual de simular un documental. Por otra parte, tenemos que entender que la cinematografía es una forma distinta de visualizar el mundo, en el caso de este falso documental notamos un desarme de la historia de nuestro país, luego una recomposición de la realidad en forma de una historia de ficción. Pues el arte no refleja el mundo en su forma pura y tal como se presenta visualmente, incluso la cinematografía transforma lo real (Ciafardo, 2021). Es decir, la idea de visualizar una historia a través de un conjunto de imágenes en movimiento trae consigo el surgimiento de una nueva realidad.

Para entender la cinematografía del falso documental es necesario saber que está compuesta por distintos elementos: composiciones, planos, movimientos de cámara y controlada por esquemas de iluminación. En *Un secreto en la caja* estos conceptos se rigen bajo el módulo visual de un documental o de simular imagen amateur. Dentro de la imagen surgen incorrecciones, dichas imágenes están compuestas por encuadres incorrectos con espacios vacíos acompañados de movimientos bruscos de cámara debido a que los personajes se mueven inesperadamente (Gordillo, 1998). Mayormente, la historia está estructurada por entrevistas de personajes, sin embargo, hay escenas que se rigen por los elementos y conceptos mencionados, podemos apreciar esto en una escena del epílogo (69m 09s) (Véase Figura 24). La hermana del escritor Chiriboga nos guía hasta un árbol, dicho trayecto está acompañado de incorrecciones visuales como cámara en mano, desenfoces y composiciones alteradas.

Figura 24

Fotograma de la película *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo (69m 09s).



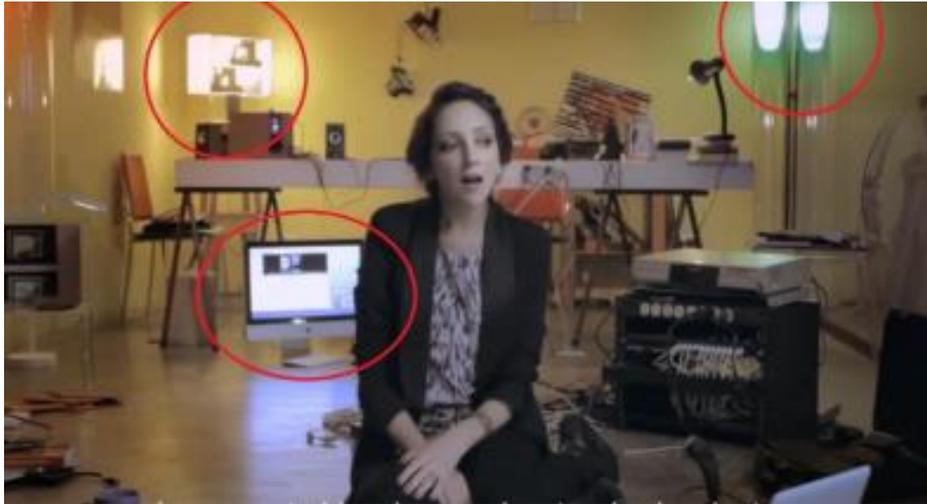
Nota. Hermana de Chiriboga guía al equipo documental hacia un árbol. Obtenido directamente de la película.

La iluminación es uno de los elementos más importantes dentro de la cinematografía del falso documental, este elemento es capaz de transformar visualmente la conceptualización de una historia. Un artista podrá tomar decisiones sobre la composición, los materiales, las técnicas utilizadas, las escalas, los colores, las texturas, los tamaños de los planos, los puntos de vista e incluso la iluminación dentro de la cinematografía (Ciafardo, 2021). Por lo mencionado, podemos afirmar que la iluminación pertenece a un grupo de elementos visuales y narrativos que hacen que una imagen funcione, bajo la mirada del cinematógrafo. En *Un secreto en la caja* (2016) se emplean varios esquemas de iluminación, estos se dividen en esquemas de interiores y exteriores, para este caso de análisis, nos concentramos en los esquemas de iluminación de interiores, con interés en la realización de entrevistas, elemento característico del falso documental. Dentro del film, las entrevistas realizadas en interiores cuentan con un perfecto manejo de luz, como ejemplo tenemos la entrevista a la única hija de Chiriboga (40m 01s) (Véase Figura 25). Dicha entrevista está compuesta por una luz principal con un ángulo casi cenital, a su vez emplea un difusor de luz con la intención de anular un pequeño porcentaje de sombras, finalmente se agrega tres luces prácticas en el fondo, dos lámparas y una luz que proviene del monitor. Explicado esto, es pertinente mencionar que en un porcentaje amplio las entrevistas

dentro del film tienen esquemas de iluminación similares, pero no todas tienen el mismo peso narrativo y, por lo tanto, son diferentes.

Figura 25

Fotograma de la película *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo. (40m 01s)



Nota. Entrevista a la hija de Chiriboga. Obtenido directamente de la película. Círculos rojos agregados por el autor de este ensayo para efectos de ejemplificación.

Como se explicó anteriormente, la iluminación es un elemento visual, inclusive capaz de desarrollar personajes dentro de una historia. Y según el propósito del director de foto, se puede elaborar distintas propuestas lumínicas para desarrollar un personaje. Landou explica “La iluminación permite al espectador sentir el impulso emocional del personaje. Las sombras oscuras pueden crear una sensación de soledad, pérdida, misterio o miedo, mientras que una imagen brillante puede cubrir la felicidad” (Landau, 2014). De esta manera podemos afirmar que, dependiendo del tipo de luz, la temperatura, el ángulo o la textura, se puede dar un buen desarrollo al personaje. En el contexto de la entrevista analizada anteriormente, se puede notar una iluminación más contrastada y oscura con respecto a las otras, el hecho de saber que es la única hija de Chiriboga y que ha tenido casi nulo tiempo compartido con su padre, nos da la razón por la que la iluminación es apegada a tonos neutros y con notables sombras en parte izquierda de la cara (42m, 32s) (Véase Figura 26).

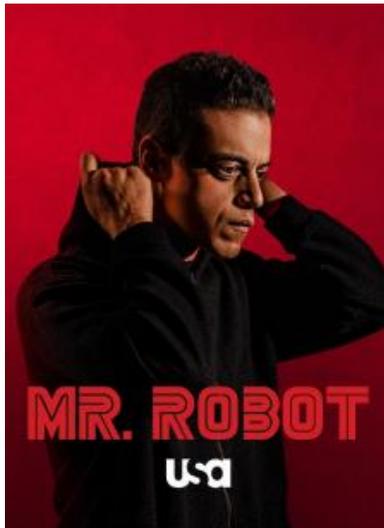
Figura 26

Fotograma de la película *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo. (42m, 32s)



Nota. Entrevista a la hija de Chiriboga. Obtenido directamente de la película.

Un secreto en la caja es un falso documental que aborda la historia de un país hundido en la desgracia por olvidar su historia, pero también es una crítica hecha desde política y la literatura, hoy a 6 años de su estreno sigue vigente como uno de los falsos documentales más representativos de la filmografía ecuatoriana. Además, se llevó a cabo un breve análisis de los principios y la estructura de la cinematografía del falso documental, un concepto fundamental en la realización de la película, que se utiliza tanto para el desarrollo de los personajes como para la creación de ambientes. A modo de palabras finales en este acertado análisis fílmico, se puede concluir en esta pequeña frase: "La ciencia de iluminar es un arte y el arte de iluminar es una ciencia" (Carlos Laszlo).

Análisis de *Mr. Robot* (2015), de Sam Esmail.**Ficha Técnica****Título original:** Mr. Robot.**Año:** 2015.**Duración:** 60 min.**País:** Estados Unidos.**Guion:** Sam Esmail, Randolph Leon, Adam Penn, Kyle Bradstreet, Kate Erickson, David Iserson, Kor Adana, Courtney Looney, Lucy Teitler.**Música:** Mac Quayle.**Fotografía:** Tod Campbell, Tim Ives.**Reparto:** Rami Malek, Christian Slater, Carly Chaikin, Michel Gill, Gloria Reuben, Portia Doubleday.**Género:** Serie de TV. Thriller. Drama.**Sinopsis**

Eliot Alderson es un genio de la programación informática, durante el día trabaja como ingeniero de ciberseguridad en una destacada compañía, y en la noche trabaja junto a habilidosos y peligrosos hackers en un revolucionario movimiento antisistema, a la par, intenta resolver sus problemas mentales y sociales que lo atormentan, tras la muerte de su querido padre.

Mr. Robot (2015) es una serie de televisión bajo el género de ficción y thriller, dirigida por Sam Esmail e interpretada por Rami Malek. Su primer capítulo fue estrenado en el año 2016, y cuenta con 4 temporadas. La serie interviene en un mundo distópico de nuestra sociedad, Eliot nuestro protagonista, un genio de la informática, busca desarmar esta sociedad capitalista mediante el movimiento revolucionario apodado *Fsociety*. Este ensayo trata de rescatar los puntos asertivos de la dirección de fotografía respecto al planteamiento de los encuadres extravagantes e inusuales que posee la serie y la aplicación de los mismos en proyectos independientes. Partiendo de esta idea, destacan varios puntos importantes a tratar como: La estética desarrollada en la imagen de *Mr. robot* (2015) a partir de la composición y encuadres aplicados

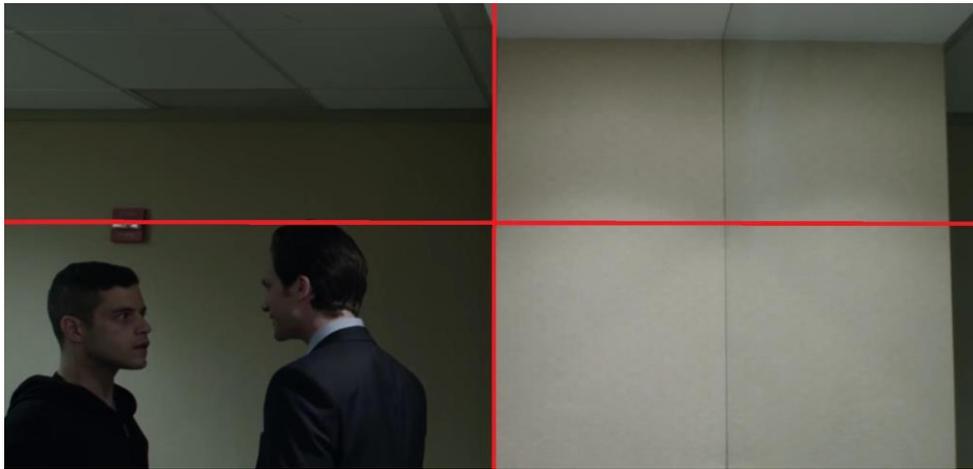
dentro de la serie.

El encargado de la cinematografía de *Mr. Robot* (2015), es el director de fotografía Todd Campbell, quien junto Sam Esmail formularon una sólida propuesta visual, la cual cuenta con un conjunto de reglas cinematográficas ampliamente usadas en la industria del cine, algunas más arraigadas que otras. Entre estas tenemos el encuadre cuadrante, la regla de los tercios o la simetría y asimetría de ciertas composiciones. En la serie se establece una estética la cual utiliza las incorrecciones de la imagen para lograr un desarrollo visual y narrativo. Ciertamente, al mencionar lo dicho, entramos en el concepto de la estética y la imagen; la estética aborda la contemplación de los acontecimientos con valor simbólico que se consideran expresiones artísticas, por consiguiente, la estética dentro del cine es el estudio del cine como un fenómeno artístico, esto implica una idea sobre la belleza y su relación con el gusto y el placer de quienes la observan y estudian. (Aumont, 1993). Es decir, la relación entre la belleza y la estética llega a ser subjetiva a cada individuo dentro de campo del cine.

En una primera impresión es notorio que la serie se rige por una descomposición de los encuadres, en las primeras temporadas se observa como la regla de los tercios es reemplazada parcialmente por el encuadre de cuadrante, según Guallar (2019) *Mr. Robot* (2015) usa cuatro cuadrículas en lugar de las nueve cuadrículas que se forman en la regla de los tres tercios. Esto se denomina encuadre de cuadrante, la cual consiste en dividir el marco con una sola línea horizontal y una línea vertical (Véase la Figura 27).

Figura 27

Fotograma de la serie *Mr. Robot* (2015) de Sam Esmail (T1. E5. 25m, 03s).



Nota. Eliot tiene una discusión con Tyrell. Obtenido directamente de la serie *Mr. Robot* y modificada con líneas verdes para ejemplificar el caso estudiado (Sam Esmail, 2015).

Por otro lado, la descomposición de la cinematografía de *Mr. Robot* (2015) se basa en generar incomodidad a partir de la ruptura de la narrativa audiovisual, según el lenguaje cinematográfico estándar, para ilustrar conversaciones entre dos personajes, se debe colocar al primer personaje en la parte derecha del encuadre, dejando un espacio negativo en la izquierda, a su vez el segundo personaje es ubicado en la parte izquierda del encuadre y un espacio negativo a su derecha, de esta forma se establece un vínculo entre encuadres para generar espacialidad en la imagen, sin embargo, *Mr. Robot* (2015) rompe estas reglas establecidas y para Guallar (2019) el primer personaje se ubica en el lado izquierdo, dejando el lado derecho de la pantalla, y el segundo personaje se ubica en el lado derecho, dejando el lado izquierdo de la pantalla, solo para causarle a la audiencia un cierto tipo de incomodidad. (Véase la Figura 28). (Véase la Figura 29). Este tipo de encuadres también ayudan a establecer una relación de poder entre los dos personajes, en este caso, Gideon, al ser jefe de Eliot, conserva el espacio negativo a la izquierda, mientras que Eliot, al estar en una posición de empleado, el espacio negativo se ubica en la parte derecha, y dejándolo sin espacio frente a él.

Figura 28

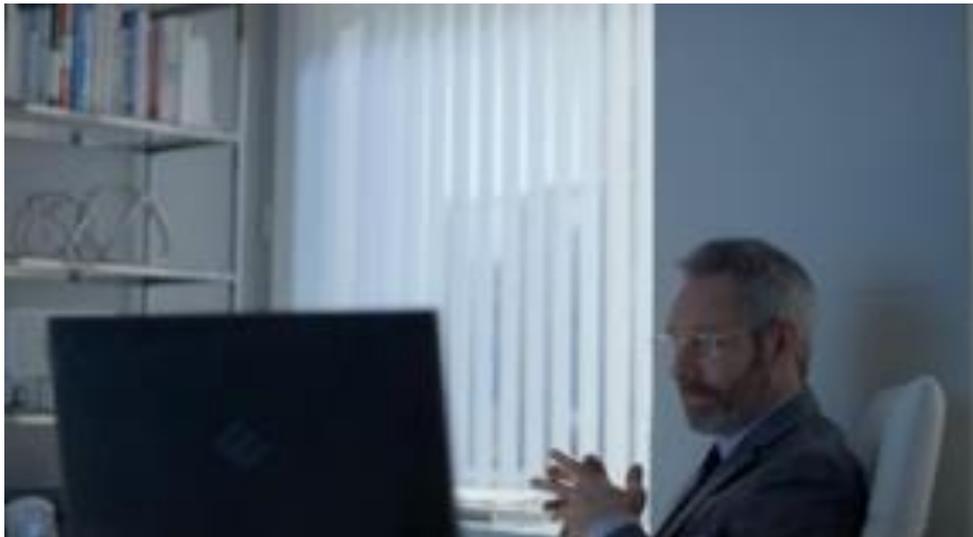
Fotograma de la serie *Mr. Robot* (2015) de Sam Esmail (T1, E2; 12m, 16s).



Nota. Eliot tiene una charla con Gideon. Obtenido directamente de la serie.

Figura 29

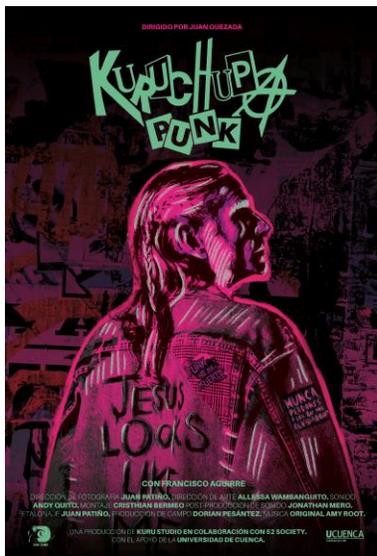
Fotograma de la serie *Mr. Robot* (2015) de Sam Esmail (T1, E2; 12m, 16s).



Nota. Eliot tiene una charla con Gideon. Obtenido directamente de la serie.

Mr. Robot (2015) a pesar del transcurso de los años ha conseguido posicionarse como uno de los grandes referentes de la cinematografía, debido a que desarrolla una creativa e inusual propuesta encaminada a la dirección de fotografía, ciertamente tiene unas marcadas directrices, como la elaboración de nuevas formas de comprender la estética y a las incorrecciones en distintas composiciones. Por otro lado, sus muy elaborados encuadres y composiciones no solamente están dispuestos a cumplir con la función visual, también profundizan la psicología de los personajes, agregando un contraste en el desarrollo de personajes y la narrativa de la historia. A modo de palabras finales en este acertado análisis filmico, se puede concluir en esta pequeña frase: “Tienes que crear confusión sistemáticamente, libera la creatividad. Todo lo que es contradictorio crea vida”. *Salvador Dalí*.

Análisis y discusión de la propuesta de dirección de fotografía para el cortometraje *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada



Ficha Técnica

Título Original: *Kuruchupa Punk*

Año: 2023

Director: Juan Quezada

Guion: Juan Quezada

País: Ecuador

Fotografía: Juan D. Patiño

Dirección de Arte: Allessa Wambanguito

Sonido: Juan Mateo Ordóñez

Producción: Kuru Studio

Co-producción: 52 society

Sinopsis

Gonzalo, el último punk de Cuenca (Ecuador), lucha día a día por sobrevivir en una sociedad conservadora que lo está olvidando.

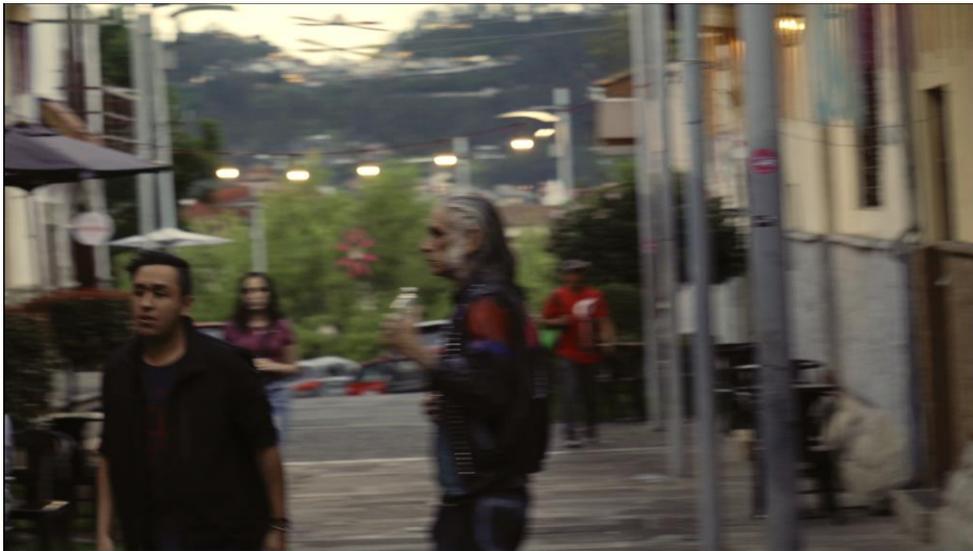
Kuruchupa Punk (2023) es un falso documental que se presenta como un autorretrato de la sociedad en la que vive el protagonista, Gonzalo. El cortometraje se enfoca en la perspectiva de una de las minorías que habitan en la ciudad, en este caso se desenvuelve en torno al movimiento punk, del cual Gonzalo es el último miembro. En este análisis filmico, se explora la propuesta visual y sus distintos elementos, así como su impacto en la narrativa dentro de la historia. En primer lugar, se fundamenta el componente técnico cámara en mano, tanto en su aplicación teórica como práctica; y, por otro lado, se evalúa la cinematografía del falso documental y sus directrices dentro del filme para poder transmitirlo.

Partiendo de la premisa de un falso documental, la propuesta de fotografía para *Kuruchupa Punk* (2023) busca retratar la realidad de la comunidad punk de una forma distinta dentro de un falso documental. La concepción de la propuesta fotográfica surge mediante la visión que existe sobre la cultura punk, el desafío y desprecio hacia las normas establecidas dentro de nuestra sociedad, de este modo, se busca plasmar los conceptos de esta subcultura dentro de la fotografía del cortometraje. Los planos, ángulos, movimientos de cámara o esquemas de iluminación, tienen como hilo conductor, el quiebre o la realización de incorrecciones dentro de la imagen. Sin embargo, parte del reto de la propuesta es encontrar el punto medio entre lo estético y lo incorrecto, es decir, siempre se busca mantener una línea creativa única en cuanto a la visión de la dirección de fotografía.

En *Kuruchupa Punk* (2023) el elemento más representativo del falso documental es el movimiento de cámara en mano, desde el inicio, se concibió la idea de incorporar este elemento a lo largo del cortometraje, el objetivo es desarrollar un universo dentro de la trama mediante el movimiento de la cámara, esta técnica es la muestra de que genuinamente hay alguien detrás de la cámara, convirtiéndose en un personaje más dentro la historia. Por otro lado, se utiliza la técnica de cámara en mano con el propósito de recrear una estética similar a la de una imagen amateur, es decir, se usan movimientos ligeros o bruscos, dependiendo del contexto de la escena, de esta manera, se busca lograr una representación más fiel a la realidad para el público, permitiendo presenciar los eventos de forma más inmediata y auténtica. (Véase la Figura 30). Esto contribuye a generar una conexión más profunda y vívida con la historia.

Figura 30

Fotograma del cortometraje *Kuruchupa Punk* (Juan Quezada, 2023) (8m, 33s).



Nota. El equipo documental sigue a Gonzalo por la calle con cámara en mano. Obtenido directamente del cortometraje *Kuruchupa Punk*.

Cuando se analiza la cinematografía en *Kuruchupa Punk* (2023), se establecen ciertos conceptos, tales como las composiciones, planos, movimientos de cámara y esquemas de iluminación. Las composiciones están estrechamente relacionadas con el movimiento de la cámara, estas composiciones se rigen por la incorrección de la imagen. En el cortometraje se busca el uso de espacios con gran cantidad de negativo o, por otro lado, se recorta al personaje con el propósito de aislarlo de acuerdo con la razón que justifique la historia (Véase la Figura 31).

Figura 31

Fotograma del cortometraje *Kuruchupa Punk* (Juan Quezada, 2023) (10m, 48s).



Nota. Gonzalo es golpeado por dos hombres. Obtenido directamente del cortometraje *Kuruchupa Punk*.

Como punto final de la propuesta fotográfica se plantea la importancia de crear atmósferas a través del desarrollo del color y la iluminación. Estas atmósferas se caracterizan por su tonalidad oscura y contrastada, generando imágenes sombrías y oscuras mediante una paleta tría da compuesta por negros, grises y verdes. La creación de estas atmósferas está estrechamente vinculada a la dirección de arte y debe seguir una estética coherente con dicho departamento. Por lo que, la propuesta sugiere utilizar colores y esquemas de iluminación que contrasten de manera efectiva con el vestuario, el maquillaje, los accesorios, los objetos de utilería y la escenografía en general.

Kuruchupa Punk (2023) es un proyecto ambicioso que requirió meses de preparación para su desarrollo y elaboración, además de una labor exhaustiva en colaboración con los distintos departamentos creativos y técnicos. En relación con el trabajo de investigación y propuesta de dirección de fotografía, el objetivo principal fue analizar e implementar los conceptos de la cinematografía del falso documental dentro del cortometraje. Esta investigación profundiza en los conceptos de cámara en mano, cinematografía del falso documental y estética de la imagen. A partir de estos fue posible formar una sólida propuesta visual, además de realizar un aporte

dentro del estudio de la dirección de fotografía en el desarrollo cinematográfico del falso documental.

Para la concepción de este proyecto, se requirió la visualización y el análisis de diversas obras cinematográficas, estas son: *Borat* (2006), de Larry Charles; *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo; *Mr. Robot* (2015), de Sam Smail. Gracias a estas películas/series se pudo determinar que la cámara en mano es una herramienta capaz de desarrollar un universo a partir de su correcta aplicación, además de ser un instrumento que involucra al espectador de forma inmediata y eficaz. También se pudo comprobar que la cinematografía del falso documental es un conjunto de reglas que componen una estética poco usual dentro del cine, esto se debe a sus composiciones con mucho espacio negativo, sus bruscos movimientos de cámara y sus esquemas de iluminación. Por último, se estudió el concepto de la estética dentro de la imagen, este es un término que implica un vínculo entre el análisis sobre el arte y la contemplación individual sobre la belleza artística.

Kuruchupa Punk (2023) es un proyecto que, a través de una propuesta visual distintiva, presenta una perspectiva única para contemplar a la sociedad, además, su inusual forma de retratar la ciudad de Cuenca, a sus habitantes y sus costumbres, permite tener una reflexión sobre el contexto cultural y social del país. Su realización no solo involucró la aplicación de conocimientos técnicos y creativos, también hubo un estudio sobre la cultura punk dentro del país, siendo un proyecto muy importante para el desarrollo personal y cultural de esta sociedad.

Área técnico - creativa de UIC 3:**Plan de ensayo/tratamiento****Autor/a/área 3: Allessa Altair Wambanguito Shariano****Directora de Arte****La identidad punk en la construcción de atmósferas del cortometraje *Kuruchupa Punk*****Resumen**

Este trabajo de investigación titulado “La identidad punk en la construcción de atmósferas del cortometraje *Kuruchupa Punk*” tiene como objetivo investigar e implementar las temáticas de construcción con respecto a la Dirección de Arte, para la formación de espacios cinematográficos alrededor de la corriente punk. Para componer el marco teórico de este trabajo me ayudarán los siguientes textos: *Film and Television Make up* (1990), de Herman Buchman; *The authentic punk: an ethnography of DIY music ethics* (2005), de Alastair Gordon; *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (2010), de Javier Abarca; *Escenografía Cinematográfica* (2011), de Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari; *El post rock latinoamericano: nuestra propia distorsión de la identidad nacional* (2012), de Abraham Jácome; *The Aesthetics of Punk rock* (2014), de Jesse Prinz; *Diseño de Vestuario* (2014), de Deborah Nadoolman Landis; *The ideology and practice of Authenticity* (2014), de Philip Lewin, Williams J; *La creación de identidad visual como elemento comunicativo* (2015), de Beatriz Zurro; *¡Rómpelo-tu-mismo! Historias del punk argentino y otras rebeldías porteñas* (2019), de Juliana Schimtt; y *El libro de los símbolos* (1930, 2021), de Rudolph Koch. Los films que se analizarán en el ensayo y que sirven de base para la propuesta estética en Dirección de Arte son: *Liquid Sky* (1982), de Slava Tsukerman; *Sid y Nancy* (1986), de Alex Cox; y, finalmente, *No robarás... (a menos que sea necesario)* (2013), de Viviana Cordero. Con este estudio se pretende hacer un aporte a las discusiones y prácticas sobre la Dirección de Arte en el cine desde la estética punk.

Palabras clave: estética punk, espacios cinematográficos, diseño de producción

Abstract

This research work entitled "The punk identity in the construction of atmospheres in the short film *Kuruchupa Punk*" aims to investigate and implement the themes of construction concerning Production Design, for the formation of cinematographic spaces around the punk current. To compose the theoretical framework of this work I will be helped by the following texts: *Film and Television Makeup* (1990), by Herman Buchman; *The authentic punk: an ethnography of DIY music ethics* (2005), by Alastair Gordon; *El Post-graffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (2010), by Javier Abarca; *Escenografía Cinematográfica* (2011), by Mónica Gentile, Rogelio Díaz and Pablo Ferrari; *El post-rock Latinoamericano: nuestra propia distorsión de la identidad nacional* (2012), by Abraham Jácome; *The Aesthetics of Punk rock* (2014), by Jesse Prinz; *Diseño de Vestuario* (2014), by Deborah Nadoolman Landis; *The ideology and practice of Authenticity* (2014), by Philip Lewin, Williams J; *The creation of visual identity as a communicative element* (2015), by Beatriz Zurro; *Rompelo-tu-mismo! Historias del punk argentino y otras rebeldías porteñas* (2019), by Juliana Schimtt; and *El libro de los símbolos* (1930, 2021), by Rudolph Koch. The films that will be analyzed in the essay and that serve as the basis for the aesthetic proposal in Art Direction are: *Liquid Sky* (1982), by Slava Tsukerman; *Sid and Nancy* (1986), by Alex Cox; and, finally, *No robarás ... (a menos que sea necesario)* (2013), by Viviana Cordero. This study aims to contribute to the discussions and practices on Art Direction in cinema from the punk aesthetic.

Keywords: punk aesthetics, cinematographic spaces, production design

Introducción

Como ya se ha mencionado, este trabajo de investigación se titula “La identidad punk en la construcción de atmósferas del cortometraje *Kuruchupa Punk*”, el cual aspira a mostrar la construcción de ambientes acerca de la corriente punk en Latinoamérica con base a la Dirección de arte, a través de la escenografía, vestuario y maquillaje, por medio de las cuales se puede entender parte de las identidades punk en Latinoamérica. Por lo tanto, el objetivo general de este estudio es identificar y fundamentar teóricamente los conceptos de escenografía, diseño de vestuario y maquillaje para, en el marco del método de investigación/creación, diseñar la propuesta estética de la Dirección de arte para el cortometraje *Kuruchupa Punk*. En el campo del cine actual, hemos encontrado las siguientes películas en las que la escenografía, diseño de vestuario y maquillaje que retratan la atmósfera del cortometraje, las cuales son: *¡We Are the Best!* (2013), de Lukas Moodysson; *Lost River* (2014), de Ryan Gosling; *Mi novia es la revolución* (2021), de Marcelino Hernández.

En cuanto a la bibliografía que trata el tema de investigación, se ha encontrado los siguientes textos actuales: “Cómo la estética del movimiento contracultural Punk, es cooptado y funcionalizado por el sistema cultural hegemónico” (2014) de Nicolás Donoso; “Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984)” (2016), de Luciano Benítez, Yanko González, y, Danniela Senn y para terminar “La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos.” (2018), de Inés Olmedo. A partir de lo anterior, y para guiar la investigación planteamos la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los elementos de Dirección de Arte para construir atmósferas sobre la identidad punk en el cortometraje *Kuruchupa Punk*? La escenografía como analogía de la identidad punk, basado en símbolos y arquitectura que responde a las creencias del protagonista, además, el diseño de vestuario, maquillaje y peinado como soporte para la construcción del carácter del protagónico y la personificación punk.

Antecedentes y justificación

Varios trabajos han sido realizados en la Carrera de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca, que guardan relación con el ámbito de nuestro estudio. Siendo uno de ellos *Historia uno: recreación del mundo del personaje a través del color, los elementos y la escenografía* (2015), de María Gabriela Gonzales, que abarca la temática de la dirección de arte, construida alrededor de elementos primordiales como la paleta de colores y complementos escenográficos para marcar la construcción de atmósferas que giran en torno al personaje principal; la autora utiliza elementos de escenografía o utilería para comunicar rasgos del protagonista o del relato.

Un estudio similar se encuentra en la Universidad de las Artes en la Licenciatura de Cine, se trata de *La construcción narrativa de espacios a través del color en el cine* (2020), de Mychaella Suárez, que se acerca a las áreas de construcción de escenografía y su función narrativa en la historia, con el fin de enriquecer y aportar en la estructura dramática de la historia. Suárez trabaja alrededor del color, en donde se utilizan importantes teorías cromáticas como referencias, y hace un uso más preciso y explicado de colorimetría, que se traduce a una manera de contar los estados de ánimo del personaje.

En la Universidad Politécnica Salesiana de Quito, se encuentra otro trabajo relacionado con el color, titulado *El color como elemento narrativo en la producción Audiovisual* (2017), de Cristina Naranjo Delgado, donde se aproxima a entender el proceso analítico del uso del color como elemento narrativo, acercándose a corrientes como el *cyberpunk* a través de películas de los años 80 y 90. Con esto, Naranjo refiere al porqué se hace determinado uso del color en un film, además, de analizar la corriente proveniente de la misma.

Siguiendo la misma línea se encuentra también desde la Universidad de las Artes un trabajo titulado *Desarrollo de la construcción simbólica del sueño en el diseño de producción del cortometraje "Nuria de piernas largas"* (2019), de Milena Contreras, que hace un acercamiento a los símbolos, y es el tema por el cual se aproxima a este trabajo, ya que los símbolos son recurrentes y tienen significado en la diégesis de la historia. En este caso, Contreras trabaja la interpretación de símbolos a partir de emociones e indaga sobre la estética de su cortometraje, en un estilo fantasmal y onírico.

En la Universidad San Francisco de Quito se encuentra un estudio acerca de la dirección de arte y arquitectura titulado *Cine y Arquitectura, las imágenes mentales* (2010), de Andreau Vega

Kennedy, que busca crear espacios para la escuela INCINE a través del diseño arquitectónico y que simultáneamente encuentra relaciones en el cine con la arquitectura, haciendo referencia a los conceptos del quehacer cinematográfico y cómo se diseña la arquitectura de estos espacios en base a la Dirección de Arte aplicada en films de distintas épocas; pues guardan relación con el diseño y construcción de espacios arquitectónicos con el fin de aportar profundidad a la fotografía y a la historia.

También, se presenta una tesis de la Universidad Libre llamada *Kill your Idols: Un estudio de la resistencia punk a partir de la escuela de Frankfurt y la Industria Cultural* (2016), de Iván Valenzuela; pues estudia el fenómeno social del punk a través de la narración y el análisis de las etapas que pasó el punk, desde la construcción de la música hasta la industria de la moda, que se forma a partir del nacimiento de la corriente y se forja a partir del auge de distintos diseñadores. Es pues, el apartado de moda en el que se concentra la investigación para diseñar la propuesta de vestuario y maquillaje de la estética punk.

Para aportar otras perspectivas sobre el punk se encuentra un estudio de la Universidad de Palermo sobre “Articulaciones entre el diseño gráfico y el punk rock en Lima” (2020), de Oscar Mas, en donde se analiza e identifica las características simbólicas y soportes del diseño gráfico del movimiento punk, a partir de fanzines, afiches, y discos. Además de profundizar en sus orígenes como el dadaísmo y el *DIY* que son elementos frecuentemente utilizados por las personas punk.

Por último, se encuentra un estudio de la Universidad Católica del Ecuador, titulado *Identidades Urbanas: La cultura basura: adultez punk entre pogos, golpes y bares* (2017), de Marcelo Naranjo, que trata aspectos de tipo simbólico y ritual acerca de la cultura punk en la ciudad de Quito, describiendo frecuentemente cómo los espacios se estructuran y la caracterización de los punks a partir de los lugares estudiados. También, se presenta un análisis antropológico de los grupos en base a la recogida de campo y la investigación teórica.

Estos estudios van relacionados con la investigación teórica de este trabajo, pues tienen características que serán utilizadas para la propuesta de arte. Rasgos como el color, la arquitectura, y moda que incluyen; vestuario y maquillaje. En algunos casos se presentan los elementos ya mencionados a través del punk, sin embargo, otros trabajos se relacionan de manera indirecta tratando aspectos relacionados con el diseño de producción de forma aplicada a la historia en la que están trabajando. Esta propuesta incluye una vinculación entre la

escenografía, maquillaje y vestuario, con el fin de formar una propuesta de arte en donde la corriente punk esté directamente relacionada con la utilización de símbolos, color y arquitectura, que ayude a la narración de la historia a través de la Dirección de Arte.

Marco Teórico

Como ya se ha mencionado, del título de esta investigación se desprenden los conceptos principales que son la identidad y estética punk sobre Dirección de Arte. Para definirlos es relevante mencionar a: *Film and Television Makeup* (1990), de Herman Buchman; *The authentic punk: an ethnography of DIY music ethics* (2005), de Alastair Gordon; *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (2010), de Javier Abarca; *Escenografía Cinematográfica* (2011), de Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari; *El post rock latinoamericano: nuestra propia distorsión de la identidad nacional* (2012), de Abraham Jácome; *The Aesthetics of Punk rock* (2014), de Jesse Prinz; *Diseño de Vestuario* (2014), de Deborah Nadoolman Landis; *The ideology and practice of Authenticity* (2014), de Philip Lewin, Williams J; *La creación de identidad visual como elemento comunicativo* (2015), de Beatriz Zurro; *¡Rómpelo-tu-mismo! Historias del punk argentino y otras rebeldías porteñas* (2019), de Juliana Schimtt; y *El libro de los símbolos* (1930, 2021), de Rudolph Koch.

Es importante resaltar que Abraham Jácome (2012) hace una acotación sobre el post rock, que es un derivado del nacimiento del punk en el mundo. En Latinoamérica especialmente da como resultado “la absoluta libertad en la música, el abandono de estructuras obsoletas de composición, de un enfoque conservador hacia la música rock, de ideas odiosas y trilladas. [...] Pero a pesar de este hecho, su libertad está bastante limitada” (p, 4). Y así es como nace el movimiento punk, que trata de romper con la limitada libertad que tienen sobre la expresión musical y la estética llevada hasta el momento. Se trata de la visualidad en el punk comunicado a través del estilo de expresión, la moda, la iconoclastia y el sonido.

En su artículo *The Ideology and Practice of Authenticity*, Philip Lewin y J. Williams (2014) sostiene lo siguiente sobre la subcultura punk y como se fue formando un estilo característico alrededor de este movimiento: “Más bien, se asumió la objetividad de la identidad mediante la asignación acrítica de categorías de membresía a participantes individuales en función de sus preferencias

estilísticas o comportamiento”¹ (p, 67). Es decir, que los miembros de esta subcultura tenían un estilo propiamente formado con características individuales únicas, propias del colectivo al que pertenecían. Además, estas se subdividían, en donde el colectivo tenía su propio nicho característico de fondo y forma, con distintos motivos y maneras de expresarse.

El movimiento punk fue acogiendo técnicas para formar su estilo, que se basaban en prácticas manuales para usar en todo tipo de decorados, hasta el de ellos mismos, es por eso que, lo denominado punk privilegiaba la resistencia, basada en prácticas que formaban la cultura DIY, así poco a poco el movimiento fue formando una interacción en diferentes escenas y contextos, con un mensaje politizado a través de la manualidad. Como una manera de protestar se valieron de distintas técnicas, que fueron meramente sin intención, pero la protesta se manifiesta a través del uso del *DIY* (do it yourself) (Gordon, 2005). Todo esto con tal de construir una imagen retardada y nueva para la sociedad de los años 80. Especialmente porque desafiaban a los movimientos resistentes, y una manera de resistir fue confeccionar sus propios materiales de protesta, plasmado en los entornos y en la ropa.

Cuando Schmitt (2019) define a la identidad punk en el territorio latinoamericano en su artículo *¡Rómpelo-tu-mismo! Historias del punk argentino y otras rebeldías porteñas*, se refiere a ella como escasa y reinterpretada, pues en inicios de los 80 los jóvenes tomaron al punk como una subcultura detonada del rock, de la que poco a poco se apropiaron con el fin de encontrar una “identidad”, que a su vez fue politizada en todo el mundo. Es por eso que muchos términos nuevos se acuñaron en Latinoamérica, que modificó la moda y los escenarios en donde los punkeros protestaban. Las telas, las paredes y los discos eran hechos por la reinterpretación que los jóvenes hacían de la música que llegaba desde Europa. Y así mismo los espacios en los que creaban se hacían a partir de la iconoclasia en forma de protesta (p. 6).

El término estética es utilizado de muchas formas, tanto para narrar como para transmitir los sentidos y referirse a ella como las condiciones en las que se estudia la belleza. Para definir la estética Prinz en *The Aesthetics of Punk rock* (2014) dice que:

Nos referimos a las obras de arte visual como estéticas cuando son bellas, gráficas o placenteras a la vista. [...] Hay un uso extranjero de "estética" que abarca características

¹ En el original inglés: “Rather, it assumed the objectivity of identity by uncritically assigning memberships categories to individual participants based on their stylistic preferences or behavior”. La traducción es de la autora. En adelante todas las traducciones del inglés serán de la autora.

estéticas limitadas, como la belleza, junto con cualquier otra característica dependiente de la respuesta que contribuya a la apreciación del arte.² (p.4)

Dicho esto, la estética punk se basa en la visualidad que requiere estar en un ambiente anarquista y lo que conlleva para la identidad punk ser parte del movimiento. También produce un prototipo de estilo que se distorsiona a través del paso del tiempo y de los lugares en que ha aterrizado, es decir que su estética ha ido evolucionando. En términos de Dirección de Arte, los elementos con los que se construyen estos espacios son tres componentes: los escenarios, el vestuario y el maquillaje.

Por esta razón, es necesario definir la escenografía cinematográfica, que según Gentile, Díaz, Ferrari (2011) “es la piedra basal de la escenoarquitectura [...] actualmente se la define como el conjunto de decorados de una obra teatral, cinematográfica, o televisiva” (p.17). Como parte de la construcción de escenografías en el cortometraje *Kuruchupa Punk* (2023) es importante mencionar a los símbolos, el grafiti que forman parte de la escenografía y el *DIY* en exteriores como parte del decorado de la historia, debido a que la propuesta va direccionada a aparentar un falso realismo.

A partir de la iconoclasia, que significa una forma de protesta que se concentra en la destrucción, se van formando nuevos significados a lo que los punkeros garabateaban en la pared, en Europa se utilizaba mucho la esvástica, en cambio Latinoamérica optó por utilizar símbolos politizados y referentes a la religión del entorno. En *El libro de los símbolos*, Koch (1930, 2021) menciona que “los símbolos son la representación de las ideas, como ejemplo de capacidad de síntesis del hombre” (p. 5). En el caso punk, para lograr esa síntesis se utilizan los mismos para comunicar a los demás su estilo de vida y una forma de protesta a través del grafiti. Los más utilizados en países sudamericanos son: la estrella de seis puntas que significa “la unión de seres humanos, al tener los triángulos una individualidad, que tiene origen católico” (1930, 2021, p.10). De igual modo, se utilizaban símbolos judíos y, las más clásica, la “A” dentro de un círculo que significa anarquismo, a través de la cual mostraban una politización del movimiento.

Avanzando en el tema, para crear la atmósfera fiel a la cotidianidad del punk es necesario mencionar a la moda como parte del mundo de la que se rige la historia. Así es como en el mundo

² En el original inglés: “There is a broader use of “aesthetic” that encompasses narrow aesthetic features, such as beauty, along with any other response-dependent features that contribute to art appreciation”.

cinematográfico se lo denomina diseño de vestuario, que se refiere a la moda en el cine, en la cual muchas veces se apoya para crear una propuesta de caracterización. La definición hecha por Deborah Nadoolman en *Diseño de vestuario* (2014) señala que “cada prenda está hecha con una historia única, que aporta a su comportamiento y contexto, y algunas veces enriquece completamente una historia” (p. 189). Por este motivo, las prendas de vestuario son necesarias para transformar un personaje, y perseguir su historia a través de lo que usa y como lo viste.

Como último elemento principal de la propuesta se encuentra la composición de maquillaje, que en la realización de cine y tv aporta al mundo que construye la o él diseñador de arte, para eso es importante decir porqué es necesario en la propuesta, así es como:

Los principios de maquillaje son directamente aplicables a la cinematografía, pues a partir del maquillaje entra una variedad de luces, sombras y complementos en cuadro, es porque el rol del maquillador es importante, con tal de lograr la estética cinematográfica que complementa un *frame*³ (Buchman, 1990, p. 16).

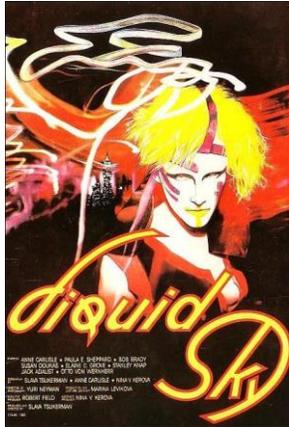
En el caso del punk juega un papel fundamental al redireccionar una estética planteada por los colectivos y las transforma en una manera de estilismo y expresión, porque hasta en el maquillaje las reglas se pueden romper.

³ En el original inglés: “the principles of makeup are directly applicable to cinematography, since from makeup a variety of lights, shadows and accessories enter the frame, it is because the role of the makeup artist is important, in order to achieve the cinematographic aesthetic that complements a frame”.

Análisis fílmico

Las películas que se analizarán son las siguientes: *Liquid Sky* (1982), de Slava Tsukerman, *Sid y Nancy* (1986), de Alex Cox, y; *No robarás (a menos que sea necesario)* (2013), de Viviana Cordero.

Análisis de *Liquid Sky* (1982), de Slava Tsukerman



Ficha Técnica

Título original: Liquid Sky

Año: 1982

Duración: 112 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Slava Tsukerman

Guion: Anne Carlisle, Nina V. Kerova, Slava Tsukerman

Director de Arte: Joan Leight

Fotografía: Yuri Neyman

Reparto: Anne Carlisle, Paula E. Sheppard, Susan Doukas

Género: Ciencia Ficción

Sinopsis

En el futuro un misterioso ser extraterrestre llega a la zona suburbana de Nueva York, en donde busca una sustancia liberada por el cerebro durante el orgasmo.

A partir de esta premisa, el director de Arte, Joan Leigh, busca una estética distinta que evoque la rebeldía del film en la zona suburbana en donde se desarrolla la historia; para eso la diseñadora de maquillaje, Lenna Rashkovsky-Kaleva, encuentra al maquillaje y peinado punk como un elemento principal para narrar el film, siendo un símbolo de construcción e identidad. De manera que a continuación se analizará la combinación de la temática futurista con la propuesta punk, el diseño de maquillaje con su colorimetría y, por último, el diseño de peinado acorde la corriente punk.

Los años 70 fueron una época en donde el arte y revolución se combinaron, dando como resultado el nacimiento de la corriente punk, que mezcla su espíritu rebelde con una estética que lo evoca (Abarca, 2010). En *Liquid Sky* (1982) existe una temática poco común, la idea no permite que colores oscuros se cuelen en la paleta, sino totalmente lo opuesto, reflejado en el color de cabello y tonalidades de delineado, que son efectivas al contar la historia. Por ejemplo, cuando se habla de la secuencia en donde ven las fotos de Jimmy casi todos siguen una estética marcada, con líneas y colores neones cruzando su cara, o como base el color blanco aplicado en el rostro, que se utiliza para el aspecto pálido y poco cálido de la estética (60m, 08s), es ahí donde el protagonista luce con ojos ahumados (véase la Figura 32). Además, si se examina el peinado y la superficie del rostro, son los únicos aspectos de ellos que carece de color, esto con el fin de terminar de construir la estética punk con lo futurista, saliendo de las normativas estéticas que el punk requiere como cultivar una apariencia áspera e insensible.

Figura 32

Fotograma de *Liquid Sky* (1982), de Slava Tsukerman (60m, 08s).



Nota. Secuencia de imágenes en una sesión de fotos. Obtenido directamente de la película.

El diseño de maquillaje debe tener en cuenta el formato y la historia, que a su vez tengan relación con el estilismo y el color (Buchman, 1990), lo incluido dentro de la propuesta de maquillaje y peinado es la colorimetría. Dentro de la paleta de colores existe una variación frecuente de verdes y anaranjados neones, que se inclinan más por la estética *cyberpunk*, que significa la mezcla de texturas y colores (68m, 23s), que se descomponen en neones y metálicos esto con el fin de darle aires futuristas a los personajes que están filmando (véase la Figura 33), para complementar la paleta de colores del diseño de producción, al maquillaje se agregan colores en

tonalidades frías, como el azul y morado, pero también con el fin de comunicar el estado a través de los personajes, cuando se usan tonos más oscuros en los personajes es cuando los personajes salen de la sátira.

Figura 33

Fotograma de la película *Liquid Sky* (1982), de Slava Tsukerman (68m, 23s).



Nota. vemos a Jimmy convertirse en su alter ego. Obtenido directamente de la película.

Algo que es muy importante para complementar los looks y la propuesta realizada por el maquillaje, es el peinado. El estilismo llevado a cabo en este apartado juega con los lamidos y lo alborotado. Según el personaje el uso de los mismos es distinto, por ejemplo, para el alter ego del personaje principal se usan los relamidos y engominados por lo prolijo que se presenta el personaje. Por consiguiente, pasa lo contrario con Jimmy, pues se usa el alborotado y los fijadores con volumen para darle un toque menos sobrio y acorde a la personalidad del personaje. Además, los decolorados son de uso recurrente para complementar la estética antes mencionada (29m, 32s), que juega con el futurismo y lo cibernético (véase la Figura 34), ya que así, se sale un poco de las normativas del punk que se describe por Partridge (2011) como nauseabundo, repugnante, degradante, espantosos como resultado la antítesis de la humanidad. En este filme, sin embargo, se ve como algo glamuroso y elegante a la vista.

Figura 34

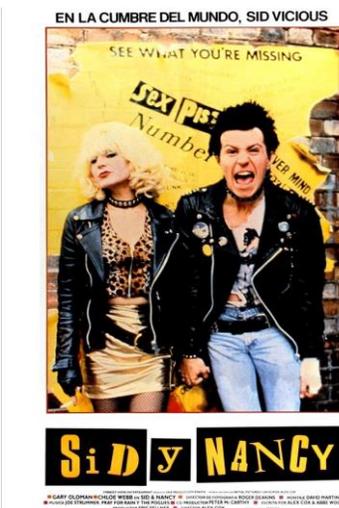
Fotograma de la película *Liquid Sky* (1982), de Slava Tsukerman (29m, 32s).



Nota. Imagen de Jimmy conversando con su madre para pedirle dinero. Obtenido directamente de la película.

En suma, lo que logra *Liquid Sky* (1982), es que a través del maquillaje complementa una atmósfera futurista, que hace juego con la temática suburbana, de alta moda, que habla a través del maquillaje de las personas que viven en ese entorno y su estilo de vida. Es así como la estética punk se hace presente a lo largo de la película, con el fin de estimular la rebeldía presentada en el film. Lenna Rashkovsky-Kaleva, la maquillista a cargo del proyecto, mezcla el punk con el futurismo, que es más conocida como *cyberpunk*, en donde el diseño de maquillaje, la colorimetría y el estilismo de peinado conforman una propuesta innovadora para la época.

Análisis de *Sid y Nancy* (1986), de Alex Cox



Ficha Técnica

Título original: Sid and Nancy

Año: 1986

Duración: 108 min.

País: Reino Unido

Dirección: Alex Cox

Dirección de Arte: Andrew McAlpine

Fotografía: Roger Deakins

Reperto: Gary Oldman, Chloe Webb, Courtney Love, David Hayman, Xander Berkeley.

Género: Drama

Sinopsis

En los años 70 nace la afamada banda punk Sex Pistols, donde surge una figura emblemática Sid Vicious, el cual fue enmarcado en la historia por su controversial relación con Nancy Spungen, la cual termina en tragedia.

Sid y Nancy (1986) sigue la historia controversial del vocalista de *Sex Pistols* y su novia, una relación en donde las cosas desencadenaron un inesperado final, ya que Nancy termina asesinada. Al seguir a la emblemática pareja y una de las historias más problemáticas del mundo punk, la estética se basa en seguir la rebeldía y anarquía de la época. Pues tratan de mantener la fidelidad de los pasos de la pareja, especialmente alrededor de los espacios y las atmósferas que los rodean. Así es como Andrew McAlpine se vale del decorado y la simbología como parte fundamental de la propuesta escenográfica, usan así el grafiti como elemento comunicativo, la destrucción y suciedad como decorado, y utilería como elementos complementarios al desorden.

El grafiti fue el elemento principal con el que se le dio fuerza a la revolución punk, pues era una manera de demostrar el descontento y la reacción de desobediencia en contra de los sistemas

sociales y morales de Inglaterra, que desemboca como una forma de interpretar las ideas subculturales (Sklar, 2013). Expresan a través de ellos frases a manera de sátira, burla, y quebrantamiento de reglas, así el aerosol se convirtió en clave para los inicios del punk. En la cinta se ejemplifica mediante Sid que con un aerosol pinta la casa pulcra y blanca en donde conoce a Nancy. Así mismo, es usado para crear profundidad en los fondos, y tener simbolismo en escenas, tal es el ejemplo de Sid y Nancy en un teatro en donde las palabras de fondo son performativas (09m, 10s), vemos “Riot now, Elvis is dead”, etc. (véase la Figura 35). Para los punkeros el acto de firmar es una demostración pública de la rebeldía y su individualidad (Abarca, 2010). Lo cual hace que sus firmas mezclan ideologías y muestran al espectador cómo surge esa identidad punk.

Figura 35

Fotograma de la película *Sid y Nancy* (1986), de Alex Cox (09m, 10s).



Nota. Imagen de Sid y Nancy en un teatro en donde *Sex Pistols* se va a presentar. Obtenido directamente de la película.

Así mismo para crear profundidad en la escenografía manejan la destrucción y suciedad como elementos primordiales. Pero también se resalta la capacidad de crear espacios que sigan la ideología punk, ya que tratan de evitar el trabajo a sueldo y buscan formas independientes de los esquemas formales. La ocupación de viviendas deshabitadas es un recurso habitual por motivos tanto prácticos como políticos (Abarca, 2010). Ejemplificado en el film a través de la escena del callejón, en donde Sid y Nancy se besan (69m, 14s), a partir de la zona, crean una atmósfera por

medio de los contenedores y la basura posicionada que solo demuestra como la relación de la pareja seguía la línea convencional de su estilo de vida (véase la Figura 36), además la luz de fondo crea un contraste eficaz al mostrar el decorado. También se utiliza la suciedad, vista a través de la luz, o en el suelo, particularmente porque Sid y Nancy no se preocupan por rodearse de esos entornos, también porque representa su relación y el decaimiento de aquella en la puesta en escena.

Figura 36

Fotograma de la película *Sid y Nancy* (1986), de Alex Cox (69m, 14s).



Nota. Imagen de Sid y Nancy se besan en un callejón. Obtenido directamente de la película.

Por lo mismo la utilería fija tiene un rol fundamental en el film, pues complementan los lugares en donde se encuentran, a lo largo de la película se exploran distintas partes de Londres, escalando clases sociales, de barrios pobres a hoteles lujosos. La estética utilizada varía en ciertas escenas, pero lo que se mantiene es la oxidación de los lugares. En este caso, en un espacio ultrajado, sucio y alterado se observa a Nancy en el teléfono expresando sus disculpas con Sid (47m, 49s) (véase la Figura 37). Para lograr esto, se proponen objetos como los licores, cigarro, además de grafitis en los fondos, o algo incompleto, lleno además de un poco de glamour como utilería de objetos que parecen trofeos. Para lograr este fin debe servirse de recursos artificiales y naturales que proporcionen la necesaria verosimilitud (Murcia, 2002) con el fin de trasladar al espectador al estilo de vida de la pareja, en este caso de Nancy. Al ser los *Sex Pistols*

una banda medianamente exitosa, tratan de mantener la apariencia desaliñada en lugares que usualmente no lo son.

Figura 37

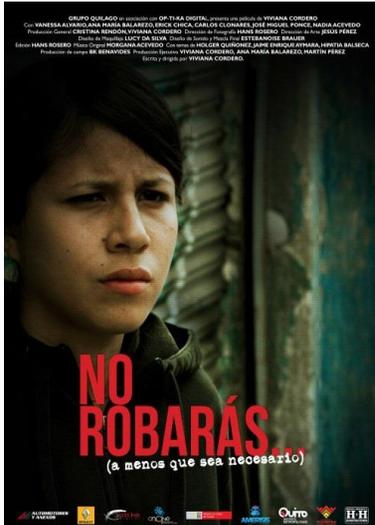
Fotograma de la película *Sid y Nancy* (1986), de Alex Cox (47m, 49s)



Nota. Nancy al teléfono discutiendo con Sid. Obtenido directamente de la película.

Finalmente, se puede concluir acerca de la Dirección de Arte de *Sid y Nancy* (1986), que complementan objetos y escenarios para formar una estética ideológica que había dejado de resurgir en las ideologías británicas, además de seguir las bases y “reglas” estilísticas del movimiento. Además, que sabe utilizar la profundidad y volúmenes de los objetos para mantener una imagen que comunica al espectador, con tal de obtener la imagen cinematográfica. Cabe recalcar que el uso de los tres elementos antes mencionados, hacen que la película sea capaz de trasladar al espectador a la historia tan íntima de una pareja polémica y en decadencia.

Análisis de No robarás... (a menos que sea necesario) (2013), de Viviana Cordero



Ficha Técnica

Título original: No robarás... (a menos que sea necesario)

Año: 2013

Duración: 95 min.

País: Ecuador

Dirección: Viviana Cordero

Dirección de Arte: Jesús Pérez

Fotografía: Hans Rosero

Reperto: Vanessa Alvario, Erick Chica, Ana María Balarezo, Carlos Clonares, Patricia Loor, José Miguel Ponce

Género: Drama

Sinopsis

Lucía ama a su madre, y su madre ama a su padrastro abusivo. La vida de Lucía cambia cuando su madre es encarcelada por defenderse de su agresor. Es cuando se introduce al mundo del hurto con tal de sacar a su madre de la cárcel y mantener a sus hermanos pequeños.

Este film ecuatoriano narra la historia de una adolescente de clase baja, tratando de sobrevivir las precarias situaciones con tal de mantener a sus hermanos, es por eso que empieza a robar en la zona suburbana de Quito. Dicho esto, se emplean estéticas que vuelven a aparecer en los años 2000 de nuestro país. Tal es el ejemplo del punk, en donde el personaje tiene un estilo prominente y que recalca sus creencias, es por eso que se usa el vestuario como forma de expresión. El diseño de vestuario toma protagonismo al ser usado como forma de expresión, este análisis descompone la propuesta realizada por Bk Benavides en los siguientes puntos: el uso de prendas comunicativas, la personalización de prendas existentes y el uso de accesorios como complementos.

Justo en la introducción del film hay una pieza clave, que son las botas militares de color rojo, donde empieza contando el relato (02m, 01s) (véase la Figura 38). Se convierte en algo necesario con el fin de encontrar el espíritu del personaje para mostrar un retrato verosímil (Beavan, 2014) y estas botas simbolizan el cambio y como el espíritu de Lucía ha decrecido, que en principio conserva ese ideal de ganarse la vida de manera justa y también representa las oportunidades que conserva. En el momento en que las adquiere su vida ha dado un vuelco, antes ella decía “trabaja en vez de robar” y cuando realiza un atraco grande, ella empieza a usar las botas, resultando en un desarrollo de personaje. Así es como las prendas deben tener la esencia etérea y al mismo tiempo respetar el estilo de la época (Makovsky, 2014).

Figura 38

Fotograma de la película *No robarás* (2013), de Viviana Cordero (02m, 01s).



Nota. Introducción del film, pasan los créditos en frente de la imagen con las botas rojas. Obtenido directamente del film.

Por otro lado, el trabajo del diseñador de vestuario se nota en la elección de prendas y personalización de las mismas. Usualmente las prendas punk están realizadas a modo de “DIY” (Do it yourself) debido a que su naturaleza está guiada por la esencia antiestética de grafitear, destruir, y de no comprar, sino hacer con lo que se tiene, de acuerdo con Hebdige (1979) la vestimenta punk es harapienta, pero a la vez muy cuidada en el diseño, que se encuentra entre el estilo indigente y el elegante. Esto le pasa al grupo de jóvenes cuando asisten a una boda para cantar, los integrantes son desaliñados donde las prendas están rotas, y personalizadas con spray de pintura para evocar la era caótica de los muchachos (28m, 01s). Las remeras de los personajes están rotas de las mangas, inclusive los jeans, con el punto de marcar su estética

que se complementa con maquillaje y peinado (Véase la Figura 39). Además, los estampados tienen el cuidado de estar alineados a la ropa de manera rústica y manual, por lo que se aprecia el trabajo detrás realizado por el diseñador.

Figura 39

Fotograma de la película *No robarás* (2013), de Viviana Cordero (28m, 01s).



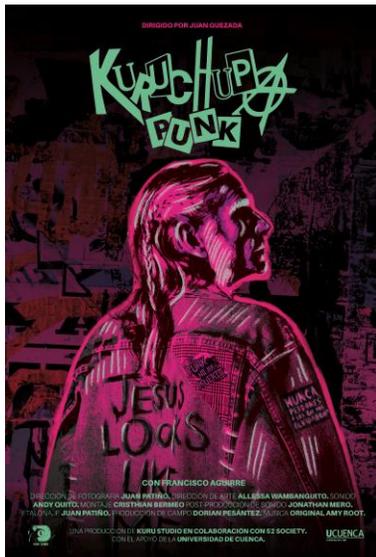
Nota. Lucía toca con su banda en una boda. Obtenido directamente del film.

Por consecuencia, es importante recalcar los accesorios que se utilizan, tal como los collares, los parches, las manillas, los botones de pines, y las medias rotas. Son estos accesorios los que terminan de construir la personalidad del punk, entre las más típicas están las manillas y collares con púas que se ven seguido en el filme, por lo que, la adición de estos al diseño de vestuario hace que se fortalezca. Ellen Mirojnick dice en *Diseño de Vestuario* (2014) que “los accesorios son aspectos que revelan, individualizan y dan forma al personaje”. De la misma manera, funcionan los pines, que, aunque no se ven en detalle, terminan de darle forma a la caracterización de cada adolescente que conforma la banda de Lucía. De esta manera los accesorios se convierten en los héroes debajo de la sombra en el departamento de vestuario (Yates, 2014). Debido a que la implementación de ellos comunica y es un portavoz del personaje, en la que el espectador se puede identificar y usar.

En resumen, el diseño de vestuario de *No robarás* (2013) tiene una propuesta completa que se hace visible e imprescindible para contar la historia, ejemplificando el uso de prendas comunicativas con las botas rojas de Lucía que evidencian un desarrollo de personaje, pasando

de la mediana estabilidad a una necesidad total de lo material. Además, de la personalización de prendas normales con base en la estética de la película y la corriente punk que completa las personalidades de los personajes. Y, por último, el infaltable complemento: los accesorios, que terminan la caracterización y en donde los espectadores asimilan la caracterización del actor como un personaje del universo de la película.

Análisis y discusión de la propuesta de arte para el cortometraje *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada



Ficha Técnica

Título Original: *Kuruchupa Punk*

Año: 2023

Director: Juan Quezada

País: Ecuador

Fotografía: Juan D. Patiño

Dirección de Arte: Allessa Wambanguito

Sonido: Juan Mateo Ordóñez

Producción: Kuru Studio

Co-producción: 52 society

Sinopsis

Gonzalo, el último punk de Cuenca (Ecuador), lucha día a día por sobrevivir en una sociedad conservadora que lo está olvidando.

La propuesta inicial de arte del cortometraje *Kuruchupa Punk* (2023) se plantea desde la construcción de una atmósfera decaída, opaca, que se muestra a través del uso de colores neutros, como los grises, azules, verdes para escenografía y fondos, estos están acompañados del negro como color constante con el fin de retratar la lucha del personaje, pues la historia cuenta que lo más importante para él está muriendo. Así pues, el color se plantea en pequeñas

dosis como símbolo de lucha, en donde entran en pantalla los colores más vibrantes y la atmósfera cambia, y a pesar de la travesía que enfrenta el personaje protagónico la sociedad le gana.

Por este motivo, los colores contrastantes que se utilizarán son el rojo y fucsia, tanto en atrezos, vestuario y maquillaje, apareciendo en pequeñas dosis de color, con el fin de que el espectro de color oriente al espectador sobre las piezas clave. Estas bases de color se harán en escenarios controlados, y se busca contrastarlo con las locaciones exteriores en donde se vela por diferenciarse con el personaje. Los elementos principales con los que trabaja esta propuesta son la escenografía, el vestuario y el diseño de maquillaje y peinado, con el fin de entender a través de lo mencionado la identidad punk de Gonzalo.

El cortometraje *Kuruchupa punk* (2023) se embarca en la historia de Gonzalo, el último punk en Cuenca, que se aventura con un elemento característico de la ciudad, el fanatismo religioso, tema que se aborda en la historia a partir de la devoción de Gonzalo hacia el punk. Con base en estos lineamientos se fue indagando sobre la correlación entre el punk y los curuchupas en la subcultura formada en territorios latinoamericanos.

La identidad punk en Latinoamérica es algo que surgió casi una década después de lo que sucedió en Europa, como respuesta a las ideologías políticas, clamando así por lo que vela el punk: la anarquía. Así, la expresión de protesta se tradujo a prácticas como el grafiti, de la misma manera la decadencia en los lugares en donde se desarrollan sus espacios, primando por encima de todo el desorden y la libertad. En este cortometraje la identidad punk, se revela principalmente en la habitación (1m, 31s), que es el lugar de confort del personaje, en donde sus deseos y anhelos se ven plasmados, por medio de sus posters, de los grafitis hechos en su habitación, y los objetos que conserva dentro (véase la Figura 40). Además, Gonzalo ve a su habitación como guarida, por lo que mantiene esta área cerrada como un espacio único en donde además de su esencia guarda el ser de antaño que jamás dejó atrás.

Figura 40

Fotograma del cortometraje *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada (1m, 31s).



Nota. Gonzalo haciendo su introducción. Obtenido directamente del film.

La escenografía es algo que es primordial para el desarrollo del personaje en los espacios. Que en el caso de *Kuruchupa Punk* (2023), mayormente se desenvuelve en exteriores (véase la Figura 41), que busca ser una antítesis de lo que es él. Siendo Cuenca la cuna de la arquitectura y la estética colonial, los lugares recorridos por Gonzalo son lo contrario a lo desaliñado del personaje, pues es pulcro y cuidado a la vista (10m, 22s). Como ya se mencionó anteriormente, la habitación de Gonzalo es el espacio más construido escenográficamente debido a que resume la identidad punk del personaje, y cuida mucho este espacio porque es su segundo santuario. Sin embargo, al mencionar los exteriores, lo que se busca es una progresión a través de la cual él quiere transformar los lugares consigo mismo.

Figura 41

Fotograma del cortometraje *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada (10m, 22s).



Nota. Gonzalo protesta por el punk en la calle. Obtenido directamente del film.

La moda, por otro lado, representa la personalidad de Gonzalo quien, a pesar de no tener demasiadas prendas, es lo que cuida más y lo define. Para el vestuario se jugó con las texturas y los accesorios, que se basan en la moda de inicios de la etapa punk en Inglaterra, y el *DIY* que se refiere a que él mismo hace sus propias prendas, y hasta sus propios parches que sirven como sustento de vida. Gonzalo transforma sus prendas para reflejarse, así poniendo texturas y estampados de los que tiene influencias (véase la Figura 42) y añade cosas que están a su alcance, como cadenas, acrílico y spray (véase la Figura 43). En otras palabras, la moda es parte importante de su vida cotidiana, es por eso que se juega con los estampados, estructuras, y colores en la ropa de Gonzalo.

Figura 42

Fotografía de chaqueta con referencias *DIY*.

**Figura 43**

Fotografía de chaqueta con referencias de grafiti.



El maquillaje actúa como un protagonista más para los *outfits* elegidos por Gonzalo, porque conjugan al personaje y su manera de expresarse, que en la vida diaria son delineados degradados con picos hacia abajo, y van evolucionando con la adición de color y degradado en sus ojos. Siguiendo la misma línea se encuentra el peinado, que se trabajó a partir de las necesidades del actor desde las pruebas realizadas por la maquilladora, esto definió que no se podían hacer propuestas extravagantes de peinado, así que se deliberó jugar con los trenzados y lamidos con gel. Además, es evidente una progresión del mismo cuando el personaje se empieza a convertir en el curuchupa obsesionado con el punk en Cuenca.

Como consta en la introducción, el objetivo general de este trabajo teórico es investigar e implementar las temáticas de construcción con respecto a la Dirección de Arte, para la formación de espacios cinematográficos alrededor del cortometraje sobre la corriente punk. Por consiguiente, los conceptos que se han desarrollado alrededor de esta temática son: la identidad punk, y la estética punk alrededor de elementos de dirección de arte, de la cual se desprenden componentes como la escenografía, diseño de vestuario y diseño de maquillaje y peinado. En los cuales se definen conceptos propios de la identidad y estética punk, que son de vital importancia para la narración, como lo es el grafiti, los símbolos, el *DIY* y la influencia *cyberpunk*.

Los análisis de los films contribuyeron de manera única y con una visión concreta de cada elemento utilizado en la Dirección de arte. Así es como *Liquid Sky* (1982), de Slava Tsukerman,

proporcionó una visión singular sobre las propuestas de maquillaje hechas para una trama futurista, encontrando en la corriente *cyberpunk* una solución a una idea inusual. Adicionando al cortometraje ideas sobre texturas y color a utilizar en la caracterización de Gonzalo, acarreando nuevas influencias y caminos para la inspiración del personaje. Seguidamente, *Sid y Nancy* (1986), de Alex Cox proporcionó formas de expresión del punk en exteriores e interiores de espacios cinematográficos. Por lo tanto, sumando al conocimiento sobre espacios punk y su forma desaliñada de vida. Por último, *No robarás* (2013), de Viviana Cordero, ayudó a establecer una visión sobre la vestimenta punk en Ecuador, en donde se utiliza el DIY para darle personalidad a las prendas, además del constante uso de determinada vestimenta, que ayuda a definir y descubrir quién es el personaje a través de lo que usa.

Así pues, a pesar de tener espacios en exteriores, el color no mantenía la paleta de colores establecida en la propuesta. Por otro lado, determinados espacios no pudieron ser manipulados debido a las ordenanzas sobre mantenimiento en el Centro Histórico. En contraparte, si se mantuvo la paleta de colores y propuesta de arte con respecto a la atmósfera y sus tonos apagados, de la misma manera los colores vivos y contrastantes se mantuvieron para los objetos que más valor tienen para el curuchupa, tales como el altar, accesorios en la vestimenta y el maquillaje en las escenas finales. En suma, se podría decir que los espacios que desde la dirección de arte se pudieron manipular sí cumplieron con la propuesta planteada, y varios cambios fueron apareciendo debido a las condiciones de producción. De la misma manera, esta investigación fue un espacio de aprendizaje sobre la identidad punk, y como su estética con respecto a la dirección de arte va develando características propias del personaje y sobre lo aparentemente falso de esta ficción.

Referencias

- Abarca Sanchís, Francisco Javier (2010) *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Tesis
- Aguilar, S. (2018). *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Allen, W. (1983) *Zelig*.
- Aumont, J. (1983). *Estética del cine*. Francia: Titivilus
- Avendaño, C. (2023, 19 de junio). *Cámara en mano*. <https://centrolaberintos.wordpress.com/2020/12/16/camara-en-mano/>.
- Beavan Jenny (Entrevista recopilada por Deborah Nadoolman Landis) (2014). *Diseño de Vestuario*. Editorial Blume.
- Becerra, C. Jimeno, M. (1991). *La información como relato: actas de las V Jornadas Internacionales de Ciencias de la Información*. Universidad Navarra. Como se señaló en el artículo. Maarzabal, I. (1991). *Imagen y Realidad*.
- Benítez, L., González, Y. & Senn, D. (2016). *Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984)*. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 14 (1), pp. 191-203.
- Buchman, H. (1990). *Film and Television Makeup*. Editorial Watson Guptill
- Carreiro, R. (2013). *A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, 40(40), 224-244.
- Chalde, J. (2019). *sínTesis*. (Tesis de Posgrado). Universidad Nacional de la Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/108653>.
- Charles, L. (2006). *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*.
- Chavariaga, M. (2022). *Falso documental latinoamericano. Representación sin ficción y la ficcionalización de la realidad*. Universidad Andina Simón Bolívar.

- Ciafardo, M. (2021). *F de Ficción: Una aproximación a F for Fake, de Orson Welles*. Nimio, (8), e042. <https://doi.org/10.24215/24691879e042>.
- Cordero, V. (2013). *No robarás... (a menos que sea necesario)*
- Cox, A. (1986). *Sid y Nancy*.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*.
- Edgar, R., Marland, J., Rawle, S. (2011). *El Lenguaje Cinematográfico*. Parramón. 2da Edición.
- Escuriet, F. (2015). *Estrategias de manipulación en el falso documental Operación Palace*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Ettedgui, P. (2002). *Diseñadores de producción, Dirección de Arte*. Ed. Océano
- Feria, J. (2018). *El falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea a través de la realización del guión del largometraje Estoy cansado de llamarte Jota*.
- Freeman, M. (2008). *El Ojo del Fotógrafo*. Barcelona: Blume.
- García, A. (2006). *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual*. Universidad del País Vasco.
- Gentile, M; Díaz, R; y, Ferrari P. (2011) *Escenografía Cinematográfica*. Editorial Buenos Aires
- González Ortega, M. G. (2015). *Historia uno: recreación del mundo del personaje a través del color, los elementos y la escenografía* (Bachelor's thesis). Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/23974>
- Gordillo Álvarez, I. (1998). La ficción cinematográfica desficcionalizada. En C. Crespo Gámez, N.C. Carreras-Lario (Ed.), *Cien años de cine: la fábrica y los sueños* (pp. 203-210). Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información.
- Gordon, Alastair R. (2005). *The authentic punk: an ethnography of DIY music ethics*. Loughborough University. Thesis. <https://hdl.handle.net/2134/7765>
- Guallar, M. (2019). *Storytelling in different media: the narrative strategies of Fight Club and Mr. Robot*.
- Hebdige, D. (1979). *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona. Editorial Paidós.

Hernández Hernández, F. (2006). *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes*. Ministerio de Educación y Ciencia de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado.

Izquierdo, J. (2016). *Un secreto en la caja*.

Jácome, A. (2012). *El post rock latinoamericano: nuestra propia distorsión de la identidad*. (Artículo web) Obtenido de <https://distintaslatitudes.net/archivo/post-rock-latinoamericano>

Koch, R. (1939, 2921). *El libro de los símbolos*. Editorial Dilema

Landau, D. (2014). *Lighting for Cinematography: A Practical Guide to the Art and Craft of Lighting for the Moving Image (The CineTech Guides to the Film Crafts)*. New York: Bloomsbury Publishing.

Latorre, J.; Vara, A.; y Díaz, M. (2004). *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales*.

Lewin, Philip & Williams, J. (2009). The ideology and practice of authenticity in punk subculture. *Authenticity in Culture, Self, and Society*. 65-83.

López, M. (2015). *El falso documental*.

Makovsky, J. (Entrevista recopilada por Deborah Nadoolman Landis) (2014). *Diseño de Vestuario*. Editorial Blume.

Martínez, D. (2015). *El falso documental en América Latina: parodia, sátira y crítica social*.

Millenoti Maurizio (Entrevista recopilada por Deborah Nadoolman Landis) (2014). *Diseño de Vestuario*. Editorial Blume.

Mirojnick Ellen (Entrevista recopilada por Deborah Nadoolman Landis) (2014). *Diseño de Vestuario*. Editorial Blume.

Molina, A. (2022). *El primer plano y la cámara en mano como medios expresivos del estado interior de los personajes del proyecto de cortometraje, documental El Pequeño Cuartel.*, Universidad de Cuenca. DOI: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/39771>

Murcia, F. (1999). *La Escenografía en el Cine, el arte de la apariencia*. Madrid: Iberautor.

Nichols, B. (2010). *Introducción al documental*.

- Olmedo, I. (2018). *La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos*. Academia de Cine Uruguay.
- Partridge, K. (2011). NOT QUITE "NO FUTURE": THE PERSISTENCE OF PUNK. MA Thesis.
- Pérez Muñoz, Belén. (2013). *"El diseñador en la producción cinematográfica"*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/332510>
- Pinero, M. d. (1998). *El espacio en el relato cinematográfico, Análisis de los espacios en un film*. Universidad de Oviedo.
- Plantinga, C. (1996). *Imágenes en movimiento y la retórica de la no ficción: Dos aproximaciones*.
- Prinz, Jesse. (2014). *The Aesthetics of Punk Rock*. Philosophy Compass. 9. 10.1111/phc3.12145.
- Richard, S. (2014). *Cómo leer una fotografía*. GG
- S.A. Esmail, S. (2015). *Mr. Robot*.
- Salkeld, R. (2014). *Cómo leer una fotografía*. España: Editorial gg.
- Schimtt J. (2019). *¡Rómpelo-tu-mismo! Historias del punk argentino y otras rebeldías porteñas*. Dobras. Vol. 12, N°. 25, 2019, págs. 253-259
- Sklar Monica (2014) *Punk Style*. Editorial Bloomsbury Academic
- Soulages, F. (2004). *Estética de la fotografía*. LA MARCA.
- Tskerman, S. (1982) *Liquid Sky*.
- Welles, O. (1973). *F for Fake*.
- Yates Janty (Entrevista recopilada por Deborah Nadoolman Landis) (2014). *Diseño de Vestuario*. Editorial Blume.
- Zurro, B. (2015). *La creación de identidad visual como elemento comunicativo*. (Tesis de Posgrado). Universidad Politécnica de Valencia, España <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/63830/TFM.%20ZURRO%20VIGO%20OBEATRIZ.pdf?sequence=1>

Anexos

Anexo A: Guion.

KURUCHUPA PUNK

FALSO DOCUMENTAL

Por Juan Quezada

Versión 7.

1 EXT. CIUDAD DE CUENCA - DÍA

FUNDIDO A NEGRO.

SOBREIMPRESIÓN:

El punk fue una contracultura. Nació de los rechazados y su necesidad de oponerse a todo aquello que buscaba silenciar un estilo de vida disruptivo, caótico y único.

INSERTO: Fotografías del punk a lo largo de la historia.

Con el tiempo, el punk se consolidó como un camino lleno de rebeldía, amargura y libertad. Pero poco a poco se volvió un dogma más en el mundo.

MONTAJE - VARIOS

NARRADOR (V.O.) (CONT'D)

En Cuenca el punk también tuvo su auge; aunque desde hace algunos años ha desaparecido. O eso pensábamos...
El punk no ha muerto.

. EXT. CATEDRAL DE CUENCA

Gente entra y sale a la iglesia, se persigna, compra velas, rosarios, dan monedas.

B. EXT. PUENTE DEL CENTENARIO.

La gente circula por el puente, caminando o en vehículos. Hay un acto en medio de los semáforos. Pasan recogiendo dinero.

C. EXT. PUENTE ROTO.

Gente fuma, gente corre, gente salta, gente baila.

D. EXT. PARQUE CALDERÓN

Entrevistas a ciudadanos de Cuenca.

DIRECTOR (O. S.)

¿Qué significa punk?

ENTREVISTADO 1 (hombre, 46, oficinista) niega con la cabeza.

DIRECTOR (O. S.)

¿Has escuchado que el punk desapareció en la ciudad?

ENTREVISTADA 2 (Mujer, 38, ama de casa) mira extrañada.

DIRECTOR (O. S.)

¿Conoce a Gonzalo Cabrera, el último punk de la ciudad?

ENTREVISTADO 3 (hombre, 23, dentista en su día libre) voltea a ver a su pareja (mujer, 22), ambos extrañados niegan con la cabeza.

ENTREVISTADO 3

No, no, no, ni idea de quien sea.

FIN DEL MONTAJE.

2 INT. HABITACIÓN - DÍA

SOBREIMPRESIÓN:

CAPÍTULO 1.

EL PUNK NUESTRO DE CADA DÍA

GONZALO (52) acostado prende una lámpara y se levanta bostezando. Toma un vaso de agua. Toca con sus dedos una vieja foto de "EL PREMA" que está pegada encima de su cama, toca su corazón. Se sienta y entrelaza sus manos.

GONZALO

*Padre punk que estás en el pogo,
santificada sea tu cresta. Venga a
nosotros tu ira y melancolía, hágase
mierda la vida y la muerte así como
nosotros nos hacemos mierda en tu dulce
abandono, no tengas miedo de darnos el
pan nuestro de cada día. Dios punk, eso
sí, nunca perdones a los que nos
olvidaron.*

GONZALO golpea una radio casetera, suena música diegética. Se pone una chompa vieja, se alza las mangas y se pone manillas.

Despeinado se para frente al espejo y acerca su rostro a él. Gonzalo empuja la cámara de su espacio.

GONZALO se sienta en su cama. Saluda con su mano a la cámara.

GONZALO

Soy Gonzalo Cabrera. El último punk de Cuenca.

3 EXT. ESCALINATAS PARQUE DE LA MADRE - DÍA

GONZALO coloca una tela sobre el piso, sobre ella tira una pila de fanzines y parches de bandas. Coloca un cartel sobre la pared que marca el precio de cada parche en 5 dólares y 1 dólar el fanzine.

GONZALO saca hilo y aguja, toma un parche de SMOG y se lo cose en su chompa.

GONZALO

Este me encanta. Los parches se venden más, pero solo a estos pelados que no tienen ni idea de la buena música. ¿Han escuchado de "Todos Tus muertos"? ¿O de "Pinochet Boys"? Como de guambra moría por ir al sur a escucharles.

GONZALO desafina su vieja y deteriorada guitarra.

GONZALO (CONT'D)

Empecé a tocar cuando era un pelado sin rumbo, ahí desafinaba la guitarra en mi cuarto. Y ponía a todo volumen a los "Tanque". Hijue' puta siempre quise estar en el mismo escenario que esos manes.

Pasa el día. GONZALO come una salchipapa.

GONZALO (CONT'D) (MASTICANDO)

Soy de la idea de querer cambiar las cosas, hacer algo diferente, algo que arreche al mundo. "Los Saicos", esos manes peruanos son los padres del punk. Allá, acá, no importa dónde, solo importa demoler las cabezas y liberar a todos los giles.

GONZALO pasa el día sentado mirando a la gente, pocas personas paran a ver su puesto.

4 INT. BODEGA - DÍA

SOBREIMPRESIÓN:

CAPÍTULO 2.
EL EVANGELIO SEGÚN GONZALO

FADE IN:

GONZALO busca entre sus cosas.

GONZALO

La forma en la que yo vivo el punk, es creer en él y joder hasta el final. No dejarme ver las huevas. Me acuerdo cuando era más pelado que salía con mis amigos a romper señales, a prender basureros, y dejar nuestro credo en cada pared. Era un acto casi, casi poético.

GONZALO saca una caja que contiene fotos, viejas manillas, partes rotas de guitarras, discos de su banda SMOG y de bandas como NOTOKEN, TANQUE, MAMA VUDU, parches, fanzines, señales de tránsito, spray de pintura, collares, banderas con el símbolo de anarquía, ropa y fundas de pircings. GONZALO toma las fotos en su mano, y las muestra a la cámara.

INSERTO: fotos a la edad de 5 y 10 años, tiene un peinado que llama la atención que se mantiene a lo largo de todas las fotos.

GONZALO

Desde peladito soy punk. Siento que es algo que siempre estuvo ahí y seguirá. El primer álbum que tuve es uno de los "Descontrolados". Pucta, me dolió tanto la muerte del Prema, pero sé que punkea donde sea que esté.

Hace un puño y lo pone sobre su pecho.

INSERTO: fotos de adolescente, a los 17 años, con un cartel de su banda tras de sí y sus amigos. GONZALO voltea a ver una tela dentro de la caja.

GONZALO

Justo esto quería mostrarles. En el 87 con mis amigos teníamos una banda de punk del puctas, se llamaba SMOG. Movíamos a la gente, todos querían ser como nosotros. Fuimos a tocar en Quito, Guayaquil, Ambato, y aquí en Cuenca. Nuestro lugar favorito era el Prohibido, pero eso sí, en cada concierto lo destrozábamos todo. Nos terminaban botando de cada lugar.

MATERIAL DE ARCHIVO DE SU VIEJA BANDA

GONZALO saca una vieja camiseta que tenía escrito SMOG en ella. GONZALO sonríe, mientras pasa las fotos hay menos gente en ellas. Muestra fotos a los 29. GONZALO niega con su cabeza.

MATERIAL DE ARCHIVO LIBERADO DE DERECHOS DEL FERIADO BANCARIO.

GONZALO

La única forma de sobrevivir en este país es siendo punk. La sociedad está tan corrompida por esos políticos de mierda. Y las crisis, las crisis nos debieron unir. Pero en el 99 nos disolvimos como banda. Ese feriado mando a muchos de mis panas a buscarse la vida afuera, donde los putos gringos. Y el resto, pues...

INSERTO: Fotos a sus 36 y 43 años.

En cada foto RAMIRO, su amigo, aparece en todas llevando un collar punk de un crucifijo invertido, hasta que deja de salir.

GONZALO se queda viendo la foto con RAMIRO. GONZALO pasa, y llega a una foto actual en la que está completamente solo.

GONZALO

(tono iracundo)

Nadie cacha lo que es ser punk de verdad. Se abren con estupideces y se

niegan a sí mismos. No, no. Ser punk es para toda la pueta vida.

5 EXT. PARQUE DE LAS FLORES - DÍA

Un viejo amigo, RAMIRO (49, crucifijo en el cuello), que salía en las fotos de Gonzalo, frente a la cámara en una banca, mientras que con sus manos ve una foto suya con GONZALO.

RAMIRO

(voz firme y formal)

Sinceramente, creo que es un niño que no supo madurar. Porque alguna vez si hacíamos todo lo que les contó, pero hasta ahí, era un juego. Ya toca crecer por Dios, formar una familia, tener un trabajo de verdad, sentar cabeza y encaminar por el bien a nuestros hijos.

6 INT. SANTUARIO PUNK - TARDE

SOBREIMPRESIÓN:

CAPÍTULO 3.
APOCALIPSIS

GONZALO frente a su "Santuario", se adentra. GONZALO, sonriendo, guía al equipo documental a lo que llama su santuario punk por un camino.

GONZALO

(Entusiasmado)

Esto lo construimos para tener un lugar donde reunirnos. Algo en lo que creemos, algo que podamos dejar y decir: Cuenca sí es punk. Nuestro templo. Y aunque ya no esté nadie más que yo, lo he conservado. Es toda la esencia punk.

GONZALO lo encuentra destruido, las banderas anarquistas están rasgadas, las velas apagadas, en el centro un disco partido a la mitad de su banda, SMOG. Y encima de todo, una imagen de "EL PREMA" rayada. GONZALO se queda parado en medio de todo.

GONZALO se arrodilla, toma el disco destruido y niega con la cabeza. Mira la foto de "EL PREMA" dañada.

GONZALO

No, no, no. Ellos no saben lo que hacen.
¡No! Perdónalos.

La respiración de GONZALO se empieza a agitar, recorre por todo el espacio, se toma la cabeza. GONZALO se agacha para recoger un trozo de bandera. El equipo documental se acerca a él.

DIRECTOR

Gonzalo, ¿Estás bien?

DIRECTOR toca el hombro de GONZALO. Él voltea bruscamente, la mano se quita. GONZALO mira extrañado a la cámara. Se levanta, empuja la cámara de su rostro y se va.

7 EXT. CALLE - TARDE

GONZALO tiene una botella en sus manos, está a la mitad. GONZALO salta y grita en la calle. Mientras sacude su cabeza como si escuchará música punk. La GENTE que camina a su alrededor lo mira. GONZALO mantiene su mirada sobre la GENTE.

GONZALO

¿Qué? ¿Qué me ven? ¿Qué chuchas me ven?

GONZALO toma un gran sorbo de alcohol. GONZALO señala con el dedo a todo el que pasa.

GONZALO (CONT'D)

Ustedes tienen la culpa. Todos ustedes le faltaron el respeto. Todos están condenados.

GONZALO toma otro sorbo, pasa un poco y escupe el resto.

GONZALO (CONT'D)

Pero escuchen clarito, ¡EL PUNK NO HA MUERTO!

GONZALO cae sobre su espalda.

8 EXT. CALLE - DÍA

SOBREIMPRESIÓN:

CAPÍTULO 4.
LA PASIÓN DEL PUNK.

Gonzalo grafitea una pared con pintura spray. Los diseños son símbolos anarquistas, y la frase "EL PUNK NO HA MUERTO".

ENTREVISTADA 4, (Mujer, 68, jubilada) mantiene presionado su rosario, y mira al cielo.

ENTREVISTADO 4

Oiga, ¿qué es eso? ¿Algo satánico, no? Que diosito le perdone por tanto daño que hace a esta ciudad tan decente. No, no puede ser, pero mire ese loco ya está condenado.

9 EXT. CALLE - DÍA

GONZALO marcha agitando una bandera negra por las calles. Se para en los semáforos. A la gente que pasa entrega fanzines, parches, manifiestos.

GONZALO

¡Dios punk, eso sí, nunca perdones a los que nos olvidaron!

La gente que pasa cerca de él, lo ve indiferente, con asco, con pena.

ENTREVISTADA 5 (Mujer, 29, madre de familia), sentada junto a su hija, sigue con su mirada a GONZALO.

ENTREVISTADA 5

¿Cómo alguien de su edad va a estar haciendo esas cosas? Solo quiere llamar la atención y molestar al resto. ¿Tendrá algo mal en la cabeza?

ENTREVISTADO 6 (hombre, 18, estudiante), mira al equipo documental, tratando de responderse a sí mismo.

ENTREVISTADO 6 (JOVEN)

¿Qué es el punk? ¿Alguna cosa de viejos, no? Me da pena ese man.

10 EXT. CALLE - TARDE

GONZALO camina de vuelta a casa. A lo lejos ve dos personas. Ellos se acercan. GONZALO hace una seña con la mano para que el equipo documental se aleje.

Lo rodean, GONZALO empuja a uno de ellos, poco a poco lo empiezan a golpear. El equipo documental trata de ayudarlo. Toman su bandera, la rompen, y se van.

GONZALO se levanta, rechaza la ayuda, trata de apagar las llamas, sigue su camino a casa.

11 INT. HABITACIÓN, CASA GONZALO - NOCHE

GONZALO, con moretones, entra en su habitación, deja caer la bandera rota sobre el suelo y se sienta sobre la cama, respira fuerte. Mira sobre el cabezal de su cama. La fotografía de "EL PREMA" sigue ahí, como si observase a GONZALO.

Él se centra en la fotografía, se acerca y postra ante ella.

GONZALO

¿Por qué me has abandonado?

GONZALO niega con la cabeza.

GONZALO (CONT'D)

¿Por qué?

¿¡Por qué!?

¿¡Por qué!?

GONZALO se limpia la nariz y sus ojos llorosos.

GONZALO (CONT'D) (Sollozando)

Padre punk hágase mierda la vida y la muerte así como nosotros nos hacemos mierda en tu puto abandono.

Padre punk, nunca me abandones...

Padre punk, perdóname.

GONZALO toma la fotografía de "EL PREMA", en su mano cierra el puño, arrugándola la tira. Mira su habitación, empieza a quitar todas las imágenes de las paredes y estando agitado destruye el orden en su habitación.

GONZALO se ve así mismo frente al espejo, respirando fuerte. Se toca su herida del rostro, sus piercings, su ropa magullada se mantiene en silencio por un rato, mientras se mira fijamente frente al espejo.

12 INT. BAR - NOCHE

SOBREIMPRESIÓN:

CAPÍTULO 5 LA RESURRECCIÓN DEL PUNK.

En el bar hay un ambiente agradable con música que acompaña la velada.

GONZALO, con moretones, entra al bar con una caja llena de sus recuerdos y artículos, camino al escenario analiza a todos los que alcanza a ver y a los más cercanos los provoca con sus gestos o les tira fanzines en sus rostros.

GONZALO con una botella rota de cerveza en la mano sube al escenario, mira al MÚSICO que toca el saxofón, se acerca a él. Él retrocede y se va del escenario asustado. GONZALO suelta la botella, da un paso hacia el frente y mira a todos sentados en el público, suspira. Toca un poco el micrófono.

GONZALO

Solo tengo una cosa más que decir, solo una huevada más.
El punk es...

La gente lo ve, lo ignoran y siguen su plática. Se vuelve más fuerte el sonido de las conversaciones, se sobreponen una sobre otra hasta saturar el sonido.

In crescendo, música extra-diegética punk.

GONZALO sigue hablando, la intensidad de sus gestos aumenta hasta que baja del escenario, se acerca a las mesa y empieza a beber sus bebidas y tomar su comida. Algunos reaccionan pero él los empuja. GONZALO se vuelve más iracundo.

Varios del público, afectados por GONZALO, se levantan tras él, casi rodeándolo. GONZALO en medio de la GENTE empieza a empujarlos en todas las direcciones. Una marea de manos cubre a GONZALO.

GONZALO está cubierto por todas las manos que lo golpean.

FIN.

Anexo B: Permisos de locaciones.

UCUENCA
CARRERA DE CINE

Cuenca, 15 de Abril del 2023

AUTORIZACIÓN PARA USO DE LOCACIÓN

Yo, Luis Enrique Alvarez Weira, con cédula de identidad No. 0105839906 en mi condición de PROPIETARIO o POSEEDOR LEGAL DEL ESTABLECIMIENTO/DOMICILIO: LA VEINTIÚNICA, ubicado en la dirección: Presidente Córdova y Presidente Borrero, AUTORIZO a JUAN FERNANDO QUEZADA QUEZADA, con cédula de identidad No. 0106183726, como PRODUCTOR del cortometraje de titulación de la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca titulado *KURUCHUPA PUNK*, para que utilice esta locación de manera gratuita con el fin de realizar la grabación de esta obra en el transcurso del año 2023.

JUAN FERNANDO QUEZADA QUEZADA, 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: Luis Alvarez Weira
CI: 0105839906


JUAN FERNANDO QUEZADA QUEZADA
PRODUCTOR
CI: 0106183726

Cuenca, 15 de Abril del 2023

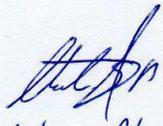
AUTORIZACIÓN PARA USO DE LOCACIÓN

Yo, Mateo Alvarez, con cédula de identidad No. 0106690662 en mi condición de PROPIETARIO o POSEEDOR LEGAL DEL ESTABLECIMIENTO/DOMICILIO: VEVOS Gastro-Arte, ubicado en la dirección: Paseo 3 de Noviembre, AUTORIZO a JUAN FERNANDO QUEZADA QUEZADA, con cédula de identidad No. 0106183726, como PRODUCTOR del cortometraje de titulación de la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca titulado *KURUCHUPA PUNK*, para que utilice esta locación de manera gratuita con el fin de realizar la grabación de esta obra en el transcurso del año 2023.

JUAN FERNANDO QUEZADA QUEZADA, 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: Mateo Alvarez
CI: 0106690662


JUAN FERNANDO QUEZADA QUEZADA
PRODUCTOR
CI: 0106183726

UCUENCA
CARRERA DE CINE

Cuenca, 15 de Abril del 2023

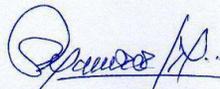
AUTORIZACIÓN PARA USO DE LOCACIÓN

Yo, Ruth Noirelda Ayovaca Quispe, con cédula de identidad No. 0104660482 en mi condición de PROPIETARIO o POSEEDOR LEGAL DEL DOMICILIO ubicado en la dirección: Av. Loja e Isabel Landívar, AUTORIZO a JUAN FERNANDO QUEZADA QUEZADA, con cédula de identidad No. 0106183726, como PRODUCTOR del cortometraje de titulación de la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca titulado *KURUCHUPA PUNK*, para que utilice esta locación de manera gratuita con el fin de realizar la grabación de esta obra en el transcurso del año 2023.

JUAN FERNANDO QUEZADA QUEZADA, 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:
CI:
0104660482
JUAN FERNANDO QUEZADA QUEZADA
PRODUCTOR
Ci: 0106183726

Anexo C: Contratos y Autorizaciones Actor

UCUENCA
CARRERA DE CINE

1-3

Contrato por obra cierta y de cesión de derechos

Que se suscribe entre CARRERA DE CINE, debidamente representado por su director, Gonzalo Gonzalo, en calidad de productor del cortometraje provisionalmente titulado **KURUCHUPA PUNK**, por una parte; y, por otra, Francisco Aguirre A., en su calidad de actor/actriz; partes que en adelante se denominarán LA CARRERA DE CINE y ACTOR/ACTRIZ respectivamente; firma también el presente contrato el/la estudiante **Juan Quezada**, quien en su calidad de JEFE DE PRODUCCIÓN es el/la responsable de cumplir y hacer cumplir este contrato, que se contiene en las siguientes cláusulas:

PRIMERA, ANTECEDENTES. LA CARRERA DE CINE produce, como parte de su programa de formación, una gran variedad de cortometrajes al término de cada semestre de estudios. Para completar el elenco –formado principalmente por estudiantes– estos deben recurrir a actores y actrices profesionales cuando se trata de interpretar personajes en rangos de edad mayores a los de los estudiantes, como es el caso del ACTOR/ACTRIZ aquí contratado para filmar el cortometraje **KURUCHUPA PUNK**, y del promocional tras cámaras del mismo, obras en adelante denominadas de manera conjunta simplemente como CORTO.

SEGUNDA, OBRA CIERTA. Para filmar el CORTO, LA CARRERA DE CINE contrata por este medio al ACTOR/ACTRIZ para que interprete el personaje provisionalmente denominado **Gonzalo** (en adelante, PERSONAJE), como consta en el guión que el/la ACTOR/ACTRIZ declara conocer y aceptar, a sabiendas que este puede cambiar en el rodaje y posproducción. La interpretación incluirá ensayos, pruebas de maquillaje y vestuario, rodajes, y eventuales doblajes en posproducción. Establecida la apariencia del PERSONAJE, el/la ACTOR/ACTRIZ no podrá modificar su propia apariencia convenida mientras no termine el rodaje del CORTO. El/la ACTOR/ACTRIZ declara conocer también el plan de rodaje, en el que constan las locaciones, horarios, días de ensayo y de rodaje, y acepta que el plan puede modificarse, según lo acuerde con el/la JEFE DE PRODUCCIÓN. Por tratarse de un

c1190630

UCUENCA

CARRERA DE CINE

2-3

contrato de servicios profesionales por obra cierta, se especifica que este no establece relación laboral alguna entre las partes.

TERCERA, CRÉDITO. Por su aporte en la interpretación del PERSONAJE, el PRODUCTOR reconocerá el respectivo crédito en pantalla al ACTOR/ACTRIZ, como es usual.

CUARTA, PAGO. Por su interpretación del PERSONAJE, el PRODUCTOR pagará al ACTOR/ACTRIZ la cantidad de USD \$200, el ACTOR/ACTRIZ firmará la autorización de uso de imagen y voz.

QUINTA, CESIÓN DE DERECHOS. El/la ACTOR/ACTRIZ cede al PRODUCTOR, por tiempo indefinido, para todos los territorios y para todos los usos y medios, ventanas y plataformas audiovisuales habidos y por haber, los derechos que le puedan corresponder por la interpretación del PERSONAJE. Esta cesión incluye el derecho de uso, por parte del PRODUCTOR, del nombre del ACTOR/ACTRIZ, de sus imágenes fijas y móviles y voces como ACTOR/ACTRIZ y como PERSONAJE, para la promoción, difusión, transmisión, exhibición y comercialización de la OBRA.

SEXTA, USO AUTORAL. El/la ACTOR/ACTRIZ puede hacer uso autoral de la OBRA por tiempo indefinido, esto es, usarla todo o en partes para presentar su aporte en la obra con fines de promoción autoral y profesional, siempre que no implique difusión pública de la obra por ningún medio y, menos aún, cobro por ello.

SÉPTIMA, PLAZO. Un mes a partir de la firma de este contrato. Si terminado este plazo, el CORTO no se produjera, este contrato queda sin efecto.

OCTAVA, CONTROVERSIAS. La interpretación del presente contrato se regirá por las prácticas, usos y definiciones de la industria cinematográfica y, en su defecto, por la legislación común. Para resolver dudas, discrepancias insalvables o aspectos no contemplados en este contrato, y una vez agotado el diálogo, las partes acuerdan someterse, en primer lugar, al dictamen de Mediación y Arbitraje de la Cámara de

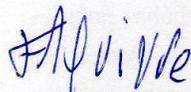
cl 190630

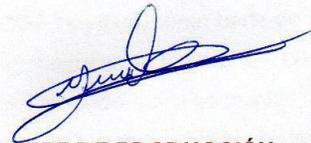
UCUENCA
CARRERA DE CINE

3-3

Comercio de Cuenca. De persistir la duda o discrepancia, las partes se someterán a la competencia de los Juzgados y Tribunales de Cuenca.

En señal de conformidad, las partes firman el presente contrato por duplicado el 25 de Abril de 2023.


ACTOR/ACTRIZ
C.I. 1707794937


JEFE DE PRODUCCIÓN
C.I. 0106183726

cl 190630

24/4/23, 17:46

Autorización de uso de imagen.docx - Documentos de Google

<h2>UCUENCA</h2> <p>CARRERA DE CINE</p>	
PROYECTO/PRODUCCIÓN:	Kuruchupa Pink
PRODUCTOR:	Juan Quezada
FECHA:	27 de abril del 2023
LUGAR:	Cuenca, Azuay - Ecuador
AUTORIZACIÓN DE USO DE IMAGEN Y VOZ	
NOMBRE COMPLETO:	Francisco Esteban Aguirre Andrade
CEDULA:	1707794937
DIRECCIÓN:	Andrés F. Córdova 1-22 y Eloy Alfaro
EDAD:	59 años
FECHA NACIMIENTO:	3 de Julio 1963
TELÉFONO:	2 86 4420
POR FAVOR LEA Y FIRME LAS CONDICIONES PARA AUTORIZAR EL USO DE SU IMAGEN Y VOZ	
<p>Al firmar este formulario acepto y entiendo todas y cada una de las siguientes condiciones:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- La información que he escrito en este formulario es correcta y veraz. 2.- Al firmar este formulario autorizo expresamente al productor, a sus sucesores, concesionarios, cesionarios, y a cualquier otra persona o compañía que pudiese obtener propiedad o derechos sobre la Producción, a utilizar, difundir y exhibir las imágenes y la voz en las cuales el que suscribe esta autorización o su representado aparezca, y a emplearlas en cualquier tiempo y en cualquier tipo de formato y/o medio de difusión (papel, web, comunicación, video, etc.) dentro de reportajes, artículos y/o material periodístico de los diferentes productos del medio. 3.- El Productor tiene el derecho a filmarme y grabar mi voz, utilizar, doblar y transformar tales filmaciones y grabaciones con cualquier motivo relacionado con la Producción, y podrá utilizar las imágenes para los fines mencionados, en la forma en que considere conveniente y se comprometo a que la utilización de estas imágenes en ningún caso supondrán un menoscabo de la honra y reputación, ni será contraria a los intereses de quien expresamente autoriza el uso de su imagen (o la de su representado, según corresponda), respetando la legislación vigente. 4.- Así mismo libero al Productor, equipo profesional, institución educativa y auspiciantes o colaboradores involucrado en el proyecto de cualquier tipo de responsabilidad por el uso de las imágenes y voz conforme lo que aquí explícitamente he consentido y manifiestamente acepto el contenido del presente convenio, renunciando a presentar cualquier reclamo o acción en virtud del presente instrumento. 5.- Esta autorización se la realiza en estricto cumplimiento de lo dispuesto en artículos 155 a 161 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación que establecen y en la Ley Orgánica de Comunicación en su Art.10.- "Normas deontológicas, por el cual todas las personas naturales o jurídicas que participen en el proceso comunicacional deberán considerar las siguientes normas mínimas, de acuerdo a las características propias de los medios que utilizan para difundir información y opiniones: 1. Referidos a la dignidad humana: A. respetar la honra y la reputación de las personas; B. Abstenerse de realizar y difundir contenidos y comentarios discriminatorios; y C. Respetar la intimidad personal y familiar, en concordancia con lo preceptuado en el Art. 66 de la Constitución de la República del Ecuador en relación a los Derechos de Libertad." 6.- Certifico que poseo la capacidad física, manual e intelectual, para las labores que he sido convocado. 7.- He leído en su totalidad las condiciones descritas en este formulario y al firmarlo confirmo que las entiendo y acepto en todo su contenido. 	
FIRMA	
NOMBRE:	Fco. E. Aguirre
CÉDULA:	1707794937

Anexo D: Cortometraje

- https://drive.google.com/drive/folders/1CtSWsIJOsYUTYYcGFxDSQQoxLGZLu6QB?usp=share_link