

UCUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine

Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Habita*

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

Autores:

Alison Marcela Salinas Pérez

CI: 1803651841

Correo electrónico: Ali.Salinas.perez@gmail.com

Paul Sebastián Zeas Uyaguari

CI: 0105598445

Correo electrónico: zeaspauls@gmail.com

Daniela Estefanía Coronel González

CI: 0104751037

Correo electrónico: danielacg90@hotmail.com

Tutor:

Mg. Gonzalo Gonzalo Jiménez

CI: 0107476970

Cuenca – Ecuador
9-noviembre-2022

HABITA

Alison Salinas - Paul Zeas - Daniela Coronel



RESUMEN

El proyecto cinematográfico del cortometraje *Habita* tiene tres unidades: la carpeta de producción y los ensayos individuales por cada área. En el primer componente se encuentran permisos, planificaciones, guion final y propuestas de parte de cada área creativa, mismas que, serán sustentadas teóricamente en el segundo apartado, bajo las temáticas de: *Propuesta de dirección: transexualidad y su contexto (2010-2020) en Ecuador*, de Alison Salinas Pérez, bajo el estudio de los siguientes textos: *La importancia de la dirección de actores en el cine (2020)*, de Ana Lucía Jeri; *Mujeres directoras de cine: Un reto, una esperanza (2010)*, de Trinidad Núñez Domínguez; *Estudio de historias de vida de personas transexuales para la creación de personajes de una obra de teatro (2021)*, de Pablo Valdivieso; *Sistematización del proceso de producción de un cortometraje de temática LGBTI (2019)*, de Rosibel Nivicela; *Manual del director del cine (2007)*, de Leonardo Polverino; *Discurso & Sociedad (2009)*, de Neila Pardo; y, *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico (2012)*, de Elisenda Ardevol. *Propuesta de fotografía: uso de la luz natural como elemento narrativo*, de Paul

Sebastián Zeas, inspirado en el análisis de las siguientes obras literarias: *La Iluminación en el cine como recurso expresivo (2014)*, de Alcañiz Iris; *La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual (2002)*, de Begoña Gutiérrez; *Teoría y uso del color (1985)*, de Luigina De Grandis; *La visión del cineasta (2011)* de Gustavo Mercado; *El encuadre cinematográfico (1997)*, de Donique Villan; y, *El Lenguaje del Cine (2002)*, de Marcel Martin. Y, *Dirección de arte: el estilo visual y la progresión dramática en el proyecto Habita*, de Daniela Coronel, quien estudia su propuesta con los siguientes textos: *El arte cinematográfico (1995)*, de David Bordwell y Kristin Thompson; *Escenografía cinematográfica (2011)*, de Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari; *La Escenografía en el Cine, el arte de la apariencia (1999)*, de Félix Murcia; *Teoría y Uso del Color (1984)*, de Luigina De Grandis; *Narrativa Audiovisual (1994)*, de Jesús García Jiménez; *El lenguaje del cine (2002)*, de Marcel; *La Poética del Espacio (2002)*, de Gastón Bachelard; y, *El espacio en el relato cinematográfico, análisis de los espacios en un film (1998)*, de María del Rosario Neira Pinero. Todos estos estudios, de antecedentes y análisis fílmicos, serán aplicados

en la práctica durante el rodaje del cortometraje y su monografía analítica posterior. Finalmente, el tercer módulo es el cortometraje. Siguiendo el método de investigación desde y para las artes, o basada en la práctica artística (Hernández Hernández, 2006). El hallazgo central del proyecto es crear una atmósfera completa que nos ayude a entender la caracterización de un personaje en todas sus dimensiones y estas se vean reflejadas en el lenguaje fotográfico y artístico del producto audiovisual.

Palabras clave:

Dirección. Fotografía. Luz natural. Estilo visual.

ABSTRACT

The cinematographic project for the short film *Habita* consists of three units: the production folder and the individual essays for each area. The first component contains the permits, plans, final script and proposals for each creative area, which will be supported theoretically in the second section, under the themes of: *Direction proposal: transsexuality and its context (2010-2020) in the Ecuador*, by Alison Salinas Pérez, under the study of the following texts: *The importance of directing actors in the cinema (2020)*, by Ana Lucía Jeri; *Women film directors: A challenge, a hope (2010)*, by Trinidad Núñez Domínguez; *Study of life stories of transsexual people for the creation of characters for a play (2021)*, by Pablo Valdivieso; *Systematization of the production process of an LGBTI-themed short film (2019)*, by Rosibel Nivicela; *Film director's manual (2007)*, by Leonardo Polverino; *Speech and Society (2009)*, by Neila Pardo; and, *In search of a look: Visual Anthropology and Ethnographic Cinema (2012)*, by Elisenda Ardevol. *Photographic proposal: use of natural light as a narrative element*, by Paul Sebastián Zeas, inspired by the analysis of the following literary works: *Lighting in the cinema as an expressive resource*

(2014), by Alcañiz Iris; *Light as an expressive element of audiovisual narrative (2002)*, by Begoña Gutiérrez; *Theory and use of color (1985)*, by Luigina De Grandis; *The vision of the filmmaker (2011)* by Gustavo Mercado; *The cinematographic framework (1997)*, by Donique Villan; and *The Language of Cinema (2002)*, by Marcel Martin. and, *Art Direction: Visual Style and Dramatic Progression in the Habita Project*, by Daniela Coronel, who studies her proposal with the following texts: *El Arte Cinematográfico (1995)*, by David Bordwell and Kristin Thompson; *Film set design (2011)*, by Mónica Gentile, Rogelio Díaz and Pablo Ferrari; *The set design in the cinema, the art of appearance (1999)*, by Félix Murcia; *Theory and use of color (1984)*, by Luigina De Grandis; *Audiovisual Narrative (1994)*, by Jesús García Jiménez; *The language of cinema (2002)*, by Marcel; *The poetics of space (2002)*, by Gastón Bachelard; and, *The space in the cinematographic story, analysis of the spaces in a film (1998)*, by María del Rosario Neira Pinero. All these studies, background and film analysis will be applied in practice during the shooting of the short film and its subsequent analytical monograph. Finally, the third module is the short film. Following the research method

from and for the arts, or based on artistic practice (Hernández Hernández, 2006). The central finding of the project is to create a complete atmosphere that helps us understand the characterization of a character in all its dimensions and these are reflected in the photographic and artistic language of the audiovisual product.

Keyword:

Direction. Photography. Natural light. Visual style.

ÍNDICE

Resumen	5	Personajes	48	Conclusiones	100
Abstract	6	Cronograma	50	Autor/ área 3: Daniela Coronel / Directora de Arte	101
Índice	7	Presupuesto	51	Introducción	101
Cláusula de autoría, originalidad y responsabilidad	9	Créditos	52	Antecedentes	102
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el repositorio institucional	15	Permisos	53	Marco teórico	103
Dedicatoria	21	SEGUNDO COMPONENTE	56	Análisis fílmico	105
Agradecimientos	23	Autor/ área 1: Alison Salinas / Directora	56	Propuesta	121
Introducción	29	Introducción	56	Conclusiones	127
Ficha técnica	31	Antecedentes	58	Bibliografía	128
PRIMER COMPONENTE	33	Marco teórico	59		
Carpeta de producción	33	Análisis fílmico	61		
Guion	34	Propuesta	75		
Propuestas	39	Conclusiones	79		
Dirección	39	Autor/ área 2: Paul Zeas / Director de Fotografía	82		
Fotografía	40	Introducción	80		
Arte	41	Antecedentes	82		
Sonido	44	Marco teórico	83		
Locaciones	47	Análisis fílmico	85		
		Propuesta	97		

Cláusula de Propiedad Intelectual

Daniela Estefanía Coronel González, autora del trabajo de titulación "Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Habita*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 9 de noviembre de 2022



Daniela Estefanía Coronel González

C.I: 0104751037

Cláusula de Propiedad Intelectual

Alison Marcela Salinas Pérez, autora del trabajo de titulación "Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Habita*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 9 de noviembre de 2022



Alison Marcela Salinas Pérez

C.I: 1803651841

Cláusula de Propiedad Intelectual

Paul Sebastian Zeas Uyaguari, autor del trabajo de titulación "Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Habita*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 09 de noviembre de 2022



Paul Sebastian Zeas Uyaguari

C.I: 0105598445

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Daniela Estefanía Coronel González en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Habita*", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

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

Cuenca, 9 de noviembre de 2022



Firmado electrónicamente por:
DANIELA ESTEFANÍA
CORONEL GONZÁLEZ

Daniela Estefanía Coronel González

C.I: 0104751037

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Alison Marcela Salinas Pérez en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Habita*", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

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

Cuenca, 9 de noviembre del 2022

Alison Marcela Salinas Pérez

C.I: 1803651841

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Alison Marcela Salinas Pérez en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Habita*", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

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

Cuenca, 9 de noviembre del 2022

Alison Marcela Salinas Pérez

C.I: 1803651841

DEDICATORIAS

A Dios por crearme,
A mamá por criarme,
A papá por sostenerme.
A Lu por enseñarme a creer,
A Iker por inspirarme a crear.
A mis abuelas por todas las bendiciones
que me protegen.

ALISON

A mis padres, por su apoyo y amor incondicional.
A mis hermanos, por ser pilares y ejemplos a seguir.
A mis amigos, por las risas en el camino de
superación.

PAUL

A JD, por ser, al mismo tiempo, el mapa y la brújula.

DANIELA

AGRADECIMIENTOS

A Dios por todos los puentes que crucé para habitar en la felicidad que ahora tengo.

A Lore por ser mi portal para llegar a esta vida y acompañarme en el camino.

A Iván por escucharme y velar por mi seguridad en la calma y el silencio.

Mami y papi gracias por apoyarme en una carrera que en la que no todos reciben soporte, sin ustedes no estaría aquí.

A Tati por defenderme, yo chiquitita y ella siempre ahí, protectora.

A Vacho por enseñarme el valor de la familia.

A Nico por enseñarme sobre la dulzura e inocencia de la vida.

A Lu por compartir la bendición de su existencia, por motivarme a crear un mundo mejor y más seguro para ella.

A Iker porque desde que vio el mundo me sostiene con sus abrazos.

A mis amigas por inspirarme mientras crecemos juntas.

A José, Paul y Dani por estos años en la universidad apoyándonos.

A mi amigo que vio en mí a los 14 años una futura cineasta.

A mi profesor de arte en el colegio que me inspiró a seguir esto.

A todos los que creen en mis ideas.

A Victoria por dejarme ser parte de su transición.

A Taika Waititi por su discurso en los Oscar.

Y como dice Snoop Dogg, por último, pero no menos importante,

quiero agradecerme por creer en mí,

por hacer todo este trabajo duro,

quiero agradecerme por nunca haber renunciado.

ALISON

A Dios, por darme la vida, la sabiduría y la salud.

A mi madre, por ser el pilar que me sostiene día a día.

A mi padre, por enseñarme los valores de la vida.

A mis hermanos, por ser quienes me inspiran a superarme.

Gracias a mi familia por apoyarme en este difícil camino y por creer en mí.

A Ali, José y Dani, por acompañarme a caminar juntos en la zona de promesas.

A Javi, Jorge, Christopher, Marco y Josué por ser una segunda familia.

A Galo, por su motivación, preocupación y apoyo en la realización de este ensayo.

Gracias a la vida, por permitirme conocer profesores, amigos y alumnos magníficos que se cruzaron en esta etapa de mi vida universitaria.

PAUL

Gracias a mi familia, amigos y profesores, quienes con su dedicación, sugerencias y paciencia contribuyeron en la culminación de este proyecto.

DANIELA

INTRODUCCIÓN

Este proyecto cinematográfico titulado *Habita*, consiste en la escritura, realización de una obra cortometraje ficción, cuyo guion nos remita a un país religioso, donde Tulia, una anciana criada en los alocados 60s, está a punto de morir. Una canción y una fotografía serán las únicas oportunidades para que, en un viaje de carretera, ella y Andrea, su nieta transexual, hablen sobre la religión, la vida y el pasado, teniendo al final del día su mejor legado, la libertad.

En la carpeta de producción se encuentra la sinopsis, propuestas por cada área, locaciones, personajes, referencias visuales y permisos correspondientes a la obra. Sumado a esto, los componentes teóricos de este trabajo de titulación son: *Propuesta de dirección: transexualidad y su contexto (2010-2020) en Ecuador*, de Alison Salinas Pérez, cuyo objetivo es el ayudar al director o directora a una mejor caracterización de personaje mediante un análisis real del contexto social, político y económico de las personas transexuales en Ecuador en la última década; *Propuesta de fotografía: uso de la luz natural como elemento narrativo*, de Paul Sebastián Zeas, que conceptualiza la elaboración de una propuesta basada en el control de la luz natural para que esta sea utilizada como un elemento narrativo, creando de esta manera,

una mejor caracterización en los personajes principales; y, *Dirección de arte: el estilo visual y la progresión dramática en el proyecto Habita*, de Daniela Coronel Gonzalez, en el que se analiza la propuesta estética visual conjunta que integra los elementos, tanto cromáticos como arquitectónicos, y que permite diferenciar a través de valores propios la perspectiva de la dirección de arte.

En la Universidad de Cuenca no se ha realizado ninguna obra cinematográfica con perspectiva de género que implique una temática sobre las disidencias sexo genéricas, por lo cual es importante tratar este tema desde la mirada estética, artística y conceptual. Para lograr el objetivo propuesto en nuestro estudio titulado *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Habita*, se estima que la metodología adecuada para la creación y práctica cinematográficas es la “investigación/creación”; podemos definir la investigación/creación como una metodología cualitativa, operativa para creadores de cine, basada en la teoría cinematográfica y la experiencia artística, con vistas a la aplicación práctica, es decir, a la creación de un producto artístico, cinematográfico en este caso; que a la vez conjuga la experiencia subjetiva del creador/cineasta con la investigación teórica y filmográfica. Reforzando así la idea de que el saber debe ir de la

mano con el hacer. Por ello, se asume la investigación desde y para las artes, o basada en la práctica artística (Hernández Hernández, 2006) como una indagación en el ámbito del cine y los audiovisuales, la cual señala un “proceso” metódico regido en tres fases: teorización, análisis fílmico y aplicación. Por consiguiente, el proceso metódico que seguirá nuestra investigación comprende tres fases: primera, la búsqueda bibliográfica que ayudará a construir los antecedentes, el marco teórico, los referentes fílmicos y el marco metodológico, que se hará en fuentes primarias y siguiendo las técnicas que lectura y escritura académicas; segunda, el análisis de los referentes fílmicos que sustentarán nuestra propuesta, análisis que se hará en atención al tema propuesto y la especialidad en la realización; tercera, desarrollo de la propuesta de dirección para el proyecto cinematográfico *Habita*, la discusión de sus resultados, logros y dificultades.

UCUENCA

Sinopsis: En un país religioso, Tulia, una anciana criada en los alcados 60s, está a punto de morir. Una canción y una fotografía son las únicas oportunidades para que, en un viaje de carretera, ella y Andrea, su nieta transexual, hablen sobre la religión, la vida y el pasado, teniendo al final del día su mejor legado, la libertad.

FICHA TÉCNICA

Habita

Año:	2022
Duración:	8 minutos
País:	Ecuador
Productores:	Alison Salinas Pérez, Paul Sebastián Zeas, Daniela Coronel.
Dirección:	Alison Salinas Pérez
Guion:	Alison Salinas Pérez
Fotografía:	Paul Sebastián Zeas
Directora de arte:	Daniela Coronel
Reparto:	Victoria Iñiguez, María Coronel
Música:	Oswaldo Pérez
Género:	Roadmovie



PRIMER COMPONENTE

Carpeta de producción del proyecto cinematográfico Habita



GUION

ESCENA 1 INT. DORMITORIO - AMANECER

Se escucha una voz orando.

FADE

ANDREA (25 años, camisa, pantalón) Sentada en el pie de la cama. Mira a la nada mientras ora. Se persigna. Camina hasta llegar al closet. Ropa ordenada por color. Vibra el teléfono. "Mamá". Se miran detalles del cuarto, una foto en blanco y negro de una mujer adulta con pañuelo y un niño. Se corta la llamada. Suena nuevamente.

Voz femenina (O.S)

La Tulita... dice que quiere verte

CORTE EN NEGRO

ESCENA 2 INT. PASILLO HOSPITAL - DÍA

Se escuchan pasos a lo lejos. Andrea entra con una cartera. Al final del pasillo Tulia (70 años, estilo retro) está sentada tapada con una cobija naranja. El sol alumbra su rostro. Tulia tiene una revista y un esfero en sus manos. Tulia regresa a ver a Andrea con nostalgia y regocijo.

TÍTULO

HABITA

ESCENA 3 CARRETERA - DÍA

Andrea maneja un auto que tiene un crucifijo colgando del retrovisor. Tulia fuma en el asiento de al lado. La revista de crucigramas está en sus piernas y el esfero en su oreja. La caja de galletas abierta y vacía la mitad en el tablero. Suena la intermitencia de la radio en volumen bajo. Tulia cambia de emisora hasta encontrar una con señal. Suena LA AVECILLA.

Tulia

Esa canción me recuerda a mi abuelo,
éramos pobres, pero...

Andrea

Ah, Anibital.

(CONT)

Tulia

...Éramos pobres, pero como sea salimos.
Me enseñó a fumar.

Tulia alza el volumen. Fuma y canta la canción. Mira los paisajes a su alrededor.

ESCENA 4 CARRETERA – DÍA

Nadie habla dentro del carro. Se escucha el motor. Andrea maneja. Tulia realiza su crucigrama, el carro se detiene a raya. Al lado de la carretera sale una procesión que cruza la vía con la imagen de SANTA MARIANITA.

Tulia

Después de sesenta años y siguen haciendo esto.
Ni las calles son laicas

Andrea

Déjalos es el día de Santa Marianita.
Tulia junta sus manos en plegaria con el esfero entre sus dedos.
Burlona mira al cielo.

Tulia

Yo no soy necesaria,
te ofrezco mi vida para que cesen los males.
Tulia se ríe sarcástica

Tulia

¿Pero con exclusividades no?
Yo sigo viendo como sufren los maricones
Andrea regresa a ver incómoda.

Tulia

Ya, homosexuales.
Es la verdad, tú lo sabes.

ESCENA 5 CARRETERA – TARDE

Tulia escribe la última palabra en el crucigrama. Andrea estaciona el carro frente a un mirador. Tulia le regresa a ver.

Andrea

Bájate.

Andrea mira a Tulia. Tulia se acomoda su pañuelo mirándose en el espejo del acompañante.

Andrea

pensé que te gustaría venir.

Andrea se baja. Busca algo en su cartera mientras caminan hacia el mirador. Saca la foto. Se sienta. Tulia se acomoda a su lado.

Andrea

Tienes una foto aquí conmigo cuando era pequeña

Tulia

Pequeño

Andrea regresa a verla

Tulia

Y no te juzgo.

Andrea no quita su mirada de Tulia.

Tulia

Tienes la libertad que yo no tuve. Habita

Andrea la mira de reojo.

Andrea sonríe. Tulia se arrima en su hombro. El sol comienza a ocultarse. Tulia afloja su mano de la mano de Andrea

· CORTE A NEGRO.

ESCENA 6 INT. DORMITORIO DE ANDREA – DÍA

La luz entra por la ventana y aclara todo el dormitorio. Andrea tiende la cobija naranja en su cama. Camina y asienta la aguja en el tocadiscos. Se escucha La Vecilla. Andrea sale del dormitorio. Baila al son de la música por el pasillo hasta llegar a la luz.

FIN

PROPUESTAS

DIRECCION

ALISON SALINAS PEREZ

Como directora, me es esencial pensar en lo que quiero sentir con este cortometraje, que trata de un tema considerado tabú en nuestra sociedad y a la vez, como un homenaje a las mujeres que me han acompañado a lo largo de mi vida. Ellas son lo que representa el personaje de Tulia en *Habita*, son luz.

Bajo la idea de íntimo, cercano y pensando siempre en la singularidad, imagino esta obra con una narrativa que sea expuesta subjetivamente en su fotografía y sonido. Por fotografía, considero útil el hacer que su función estética hable por sí sola mediante paneos y valores de planos. Como valor adicional a la imagen la manejaremos con un formato de 16:10, haciéndola extensiva en lo ancho para conocer su alrededor, pero compacta en su altura, para saber que, queriendo o no, ambas se encuentran atrapadas en una realidad que debe ser hablada por primera vez, aunque

sea el final de la vida, la sexualidad de Andrea. El sonido va a ser alejado del bullicio, pese a que se escucha está totalmente difuminado, solo Tulia y Andrea importan. La canción la *Avecilla*, se escuchará dos veces, y será la encargada de romper la burbuja creada.

En dirección es importante mencionar que el trabajo con las actrices es especialísimo y busca, de esta manera, un casting que llene los espacios de, por un lado, una mujer transexual joven y por otro de una anciana con mente abierta. Juntas interpretan a dos personajes que deben hacer clic, propio de quienes serían familia en la vida real. Esto será trabajado en talleres de actuación donde el método principal a utilizarse sea la adaptación y convivencia entre las actrices para germinar una relación personal y cercana donde compartan sus experiencias personales, así se logrará que no sean papeles vacíos, sino más bien, que puedan ser sentidos como reales.

Un giro muy relevante dentro del proyecto es la procesión religiosa a Santa Marianita, en esta podremos ver personajes propios de nuestra cultura como el diablo de Pillaro o La Mama Negra, rompiendo la normalidad y dotándole al corto de un toque onírico. Este tiene una gran importancia, no solo por su excusa narrativa que da paso a hablar sobre lo apegada que está la religión en temas que competen únicamente al Estado, sino también porque se busca retratar lo colorido del país, sus costumbres y pese a que este *roadmovie* llega a un “no lugar” que podría ser cualquier parte del Ecuador, nos hace sentirnos pertenecientes a un espacio y una tradición.

FOTOGRAFIA

Sebastian Zeas Uyaguari

Habita es un proyecto de cortometraje basado en la lejanía de dos personas y toda la divergencia que estas presentan, es muy importante demostrar el interior de los personajes, sus emociones, sus interrelaciones y sus sentimientos, hasta llegar a ser uno, para esto, desde la fotografía se debe proyectar estos aspectos para representar la lejanía y cercanía, el principal objetivo es representar esa evolución dentro de los personajes.

El formato de visualización que se propone es de 16:10 porque esto nos permite tener una mirada lejana de lo que vemos, desde la lejanía podremos ver su relación y su cambio interior, el formato refuerza la idea de dirección, de representar inmersión de los personajes dentro de los paisajes, sobre todo en las escenas del vehículo.

Los dos personajes, Andrea y Tulia siempre estarán representadas de diferente manera, esto para

definir sus diferencias. Estos personajes son polos opuestos, el yin y yang, ya que esto es un principio filosófico y religioso que explica la existencia de dos fuerzas opuestas pero complementarias, siendo estas esenciales en el universo: el yin (Andrea), asociado a lo femenino, la oscuridad, la pasividad y la tierra; y el yang (Tulia), vinculado a lo masculino, la luz, lo activo y el cielo. Según esta filosofía, ambas energías son necesarias para mantener el equilibrio universal, aunque Andrea y Tulia son mundos diferentes, la una necesita de la otra. Desde la fotografía esto estará representado con la luz, Andrea al ser la oscuridad, su puesta en escena siempre será con sombras duras, luz tenue y tonos fríos, mientras que Tulia al ser la luz, su tonalidad siempre será cálida, con luces brillantes, y flares creados en cámara.

Los planos en su gran mayoría serán abiertos (generales, enteros, medios) para expresar la distancia de los personajes, el encuadre siempre las mantendrá alejadas. En gran parte del cortometraje se verán a los

personajes encuadrados en planos diferentes, esto irá cambiando progresivamente hasta irlos encerrando en un solo plano que será únicamente en la penúltima escena, para demostrar la cercanía que alcanzaron. Esto ayudará a fortalecer los sentimientos de familia que se busca alcanzar, la nieta transexual es aceptada por su abuela que le hace dar cuenta que tiene que ser tal cual es. Además, en su gran mayoría los planos serán desde el posterior del personaje, porque refuerza la idea de dirección de mantener lo oculto en ellos, así mismo hasta llegar a la penúltima escena en la que se llegará al clímax de evolución de personaje y se podrán ver sus rostros frontales.

La perspectiva de lo que se ve será en su mayoría subjetiva, porque esto nos mantiene dentro de los personajes. También habrá transiciones en los diálogos de los personajes, no con corte sino con paneos de tercio a tercio, dejando un aire grande entre ellas, reforzando la lejanía que se tienen.

ARTE

Daniela Coronel González

Un factor primordial en *Habita* es el contraste entre los personajes, Andrea y Tulia son contrarias tanto física como intelectualmente, evolucionan juntas durante su viaje y esto marca el cortometraje a nivel narrativo, visual y sonoro. A partir de esta progresión de la narrativa y de la personalidad característica de los dos personajes, se articula la propuesta de arte de este proyecto de ficción. La propuesta de dirección de arte en este corto busca principalmente diferenciar a las dos protagonistas y lo que significan la una para la otra. Para esto se utilizarán recursos como contrapuntos cromáticos, atmosféricos, espaciales y de vestuario; con la finalidad de generar características visuales que faciliten la lectura del espectador. Por otra parte, en esta película se emplea una estética con colores fuertes y contrarios, y con objetos, utilería y vestuario que reflejan el día a día de los personajes. Por ejemplo: en cuanto al vestuario, la

ropa de Andrea será de colores enteros, con la presencia de patrones líneas, que representan su personalidad dividida, solamente en accesorios como su mochila y joyas, en cambio Tulia tiene ropa colorida y de patrones abstractos y nada lineales, presentes en toda su vestimenta. En la utilería podemos ver esto en una caja de galletas que es muy simbólica para los personajes, está caja es diseñada con dos colores principales, azules y naranjas, representándolas a las dos en un mismo objeto, juntas al fin.

El color será un factor primordial dentro del corto, ya que servirá, por un lado, para establecer la evolución de la historia, potenciar la identidad tanto de los espacios como de los personajes y además para diferenciar notoriamente sus personalidades. A partir de lo anterior, el color adquiere una relevancia fundamental en las locaciones y en el vestuario de los personajes. Cada una se caracteriza por tener una paleta de color

particular que se complementa con la paleta general del corto, el cual es aplicado en el diseño de arte de cada locación. El color naranja, a pedido de la dirección, será el color simbólico, en sus diferentes tonos y en diferente cantidad, su presencia aumentará en paralelo con la progresión de la narración y estará presente en toda la historia, ya que este color transmite juventud, diversión y atrevimiento.

Con respeto a Tulia, y reforzando la idea de su personalidad abierta y extrovertida y no muy acorde a su edad, al mismo tiempo con pesares y arrepentimientos, la paleta de color contiene colores vivos y principalmente el naranja intenso, amarillos y variedades de verde, los cuales corresponden a tonos mayoritariamente encendidos para acentuar el tono emocional de su personalidad. En cuanto a Andrea, siendo su personalidad contraria a la de Tulia, más tranquila y callada, con cierto inconformismo en su vida, la paleta de color contiene colores tierra como;

café, beige, crema, variedades de café, combinados con el color azul, que será su color característico, los cuales corresponden a tonos mayoritariamente desaturados para acentuar su intento de pasar desapercibida.

LOCACIONES

A medida que la narración avanza, la paleta de color en la trama irá cambiando, del azul al naranja, esto se verá reflejado puntualmente en los espacios, desde el departamento casi vacío de Andrea, donde hay poca presencia de color y accesorios, Mientras se cambia de locación el color va de sombrío a alegre, con el ambiente orgánico de la naturaleza y la vegetación tomando un lugar protagonista en la narración. Este cambio responde a la progresión emocional del personaje, y su acercamiento a Tulia, cuya presencia será constante en la narración.

DORMITORIO DE ANDREA: El dormitorio de Andrea es pulcro, lleno de luz, con un aire antiguo y nostálgico, el

color azul asomará en detalles, como un pinchazo dentro de un sitio vacío. También estará dividido, como ella y su identidad, esto será reflejado en la utilería del dormitorio, la cama dividida en dos por los cobertores, ropa dividida en dos colores, accesorios diseñados en doble color.

HOSPITAL TULIA: El pasillo del hospital de Tulia es un sitio frío y blanco, común de cualquier hospital, pero se pueden ver rastros de su ocupante como su cobija naranja y su cartera.

PROCESIÓN SANTA MARIANITA: En la procesión de Santa Marianita, estará formada por un grupo de 10 a 15 personas de todas las edades, vestidas de manera cotidiana, de las que resaltan algunas disfrazadas con trajes típicos de la ciudad y el folklore local, así como las imágenes religiosas, como retratos y esculturas.

TULIA: A pesar de tener una avanzada edad, su look es fresco y con diferentes texturas debido a su personalidad, siempre más abierta y liberal que Andrea. Las telas a utilizar son seda, casimir o lino. A Tulia le gustan los

estampados y los zapatos cómodos, tiene predilección por las faldas y vestidos, las joyas hechas a mano y materiales artesanales y su característico pañuelo, su cabello generalmente está suelto y se acomoda naturalmente, aunque este con una bata de hospital podemos ver su estilo en sus accesorios como son manillas de mullos y collares coloridos que van desde el amarillo, el azul, el verde y por supuesto, el naranja.

ANDREA: Mientras que el personaje de Tulia no cambia demasiado mientras avanza la narración, Andrea sí, y también lo hace su vestimenta, evoluciona desde ropa seria y de tonos tierra y azules, a más juvenil y relajado, de colores más parecidos a la vestimenta de Tulia, un reflejo de la evolución de su personaje. Viste de manera sencilla, ropa de diario seria y cómoda.

SONIDO

José Quimis

Habita es un cortometraje de ficción, que se inclina al género dramático, considerando la introspección y la evolución emocional de sus personajes, ya que la motivación principal de Andrea es potente y su necesidad comprende ser reconocida y aceptada como una mujer trans por su abuela Tulia, la cual está enferma y a punto de morir. La carga emocional de este conflicto es intensa, el viaje de Andrea como personaje es íntimo, inmersivo, y a veces silencioso. La historia es de Andrea y Tulia y únicamente sobre ellas, el resto de la sociedad parece no estar presente, y el guion tiene en cuenta este aspecto, lo que nos da paso a considerar sonoramente dicho contexto. Habita está escenificado en el año de 2019, se desarrolla específicamente en una habitación, un hospital y en una carretera de la sierra ecuatoriana como testigo de la memoria.

ESPACIOS: Tenemos tres escenarios principales, la habitación de Andrea, el hospital y la carretera, de

este último espacio es necesario considerar que se desarrolla con el carro en movimiento, y también una conversación en el exterior. Podríamos decir que gran parte del cortometraje se desarrolla en la carretera, desde este referente espacial nos encontramos con una procesión a Santa Marianita y el guion nos sugiere directamente acotaciones sonoras necesarias para enfatizar la naturalidad de la escena. La procesión de Santa Marianita es una celebración religiosa que se realiza como muestra de la fe y la creencia religiosa, Andrea y Tulia son testigo de dicho acontecimiento que debería ser introducido desde un segundo plano sonoro, ya que ellas tienen una conversación dentro del carro que es primordial, es decir, que mientras escuchamos en un primer plano sonoro a Andrea y a Tulia, en el fondo también se escuchan cánticos y/o alabanzas.

Continuando con el referente espacial, nos situamos en un mirador en medio de la nada, un lugar lejos de la ciudad y con un significado íntimo para

los personajes, mi propuesta para este momento es alejarnos lo más posible de otras presencias sonoras provenientes de la presencia de la sociedad, no se escucharán autos, ni aviones, camiones, etc., nos concentramos puramente en lo “natural” del territorio, en el vacío, y lo alejado, claramente teniendo como prioridad la conversación entre Tulia y Andrea.

UNIVERSO SONORO DE ANDREA: El dormitorio de Andrea es un espacio sonoramente interesante, el guion nos permite identificar este lugar como una forma íntima de acercarnos al personaje, es su zona segura, por ende, el tratamiento sonoro para este espacio depende de lo sensorial para complementar el campo emocional del personaje. Para la escena inicial, el dormitorio se destaca por su silencio, resalta el sonido de los movimientos de Andrea, sus pasos, el sonido del celular, su respiración.

Para la escena del pasillo en el hospital, tenemos acotaciones específicas que parten del

conflicto emocional de Andrea. El eco de los pasos se podría complementar con voces y susurros diegéticos que están fuera de campo que van perdiendo intensidad cuando Andrea se encuentra con Tulia, esto con la idea de retratar este reencuentro especial en un ambiente algo gris.

Hacia la escena final, volvemos a la habitación de Andrea nuevamente, luego de este proceso de “evolución emocional”, sonoramente se debe sentir distinto a la escena inicial, a pesar de que sea relativamente corta, podríamos incluir el sonido exterior como una forma de presencia y conexión con Andrea, luego de ello empezamos a escuchar la Avecilla y el sonido de fondo desaparece paulatinamente, hasta tener la melodía en un primer plano sonoro.

BANDA SONORA

LA AVECILLA, INTERPRETADA POR EL DÚO BENÍTEZ VALENCIA.

Una melodía esencial para la directora, un símbolo de identidad familiar y cultural. Esta canción es un icono del albazo ecuatoriano, con ritmos alegres y usualmente interpretadas por bandas de pueblo. Este género se escucha e interpreta tradicionalmente en cantones de algunas provincias como Chimborazo, Pichincha y Tungurahua. Esta melodía va intencionalmente atada a la búsqueda de la identidad, complementándose con el espacio geográfico desde el guion y con la metáfora del viaje que plantea el cortometraje.

Avecilla - https://youtu.be/p_GhTI3dOss

REFERENCIAS SONORAS

ALBA, 2016 – ANA CRISTINA BARRAGÁN

Para este trabajo vamos a tener en cuenta la película Alba de Ana Cristina Barragán, en la escena del minuto (1:10:30), podemos observar una conversación en un auto en movimiento, la escena planteada es muy significativo y crucial para la película, tiene como

intención establecer un vínculo entre un padre y su hija, muy similar a la escena de Andrea con Tulia en la carretera de la sierra ecuatoriana, obviamente se considera que son espacios geográficos opuestos, pero partimos de la potencia emocional que se muestra. Por otro lado, es importante considerar el punto de escucha de Alba, ya que está vinculado estrechamente con la intimidad del personaje protagonista.

QUE TAN LEJOS, 2004 – TANIA HERMIDA

En la película Que tan lejos, se puede tomar como referencia el aspecto sonoro, por el hecho de que, en varias de sus escenas, los personajes se encuentran en medio de la carretera y a través de ello se logra apreciar el tratamiento sonoro de los espacios en el exterior. El sonido, en este caso, considera la inmensidad y majestuosidad de los paisajes como un complemento de sus personajes, ya que hasta cierto punto son muy silenciosos y tranquilos.



DEPARTAMENTO ANDREA
Edificio Soho - Av. Ordoñez Lasso



HOSPITAL SANTA INÉS
Agustín Cueva y Daniel Córdova



LAGUNA LA TOREADORA
Parque Nacional Cajas

LOCACIONES

El cortometraje narrativamente cuenta con tres espacios: el departamento de Andrea, la protagonista, el espacio en el que veremos su evolución. El hospital que es el vínculo inicial con su abuela y, por último, la carretera que conduce hasta la laguna Toreadora, última locación donde el personaje logra su objetivo de ser aceptada y amada por cómo es.

PERSONAJES

ANDRES MIRANDA

Primer hijo de la familia Miranda Sevilla, nacido en Ambato en 1994. Tiene una hermana menor, Manuela, a quien lleva solo dos años de diferencia. Mide 1.72 y su contextura siempre ha sido delgada, de cabello castaño oscuro, ojos color miel y piel color oliva. Su familia siempre gozo de una buena posición económica lo que le permitió estudiar en un buen colegio de la ciudad en la que pese a su buena educación no le fue fácil socialmente. Es introvertido, dulce y paciente. Desde muy pequeño sintió que él no pertenecía a su cuerpo, nunca se sintió atraído por los juguetes que son normalizados para niños, sin atracción alguna hacia el fútbol o cosas que se consideran normal en hombres. Más bien siempre le llamó la atención las cosas pequeñas y sencillas como las flores y los animales frágiles. Por esta razón ya en su juventud en su colegio le llamaban maricón, algo que considera peyorativo y por varios años le hizo sentir mal. Desde que salió del colegio empezó a conocer nuevas personas que le apoyaron y entendieron, fue ahí cuando empezó su cambio transexual. Tiene una relación cercana con Dios y es una persona llena de fe, creyente y cristiana por convicción, además siempre ha tenido

un gran respeto por las creencias e ideologías de los demás.

Actualmente vive sola en un departamento en Ambato, su dormitorio tiene una ventana por la que todas las mañanas entra el sol. Solo mantiene una comunicación con su hermana pues nadie más quiso saber nada de su vida, sin embargo, ella quiere mucho a su familia, siempre lleva una foto con ellos cuando era pequeño y visitaron el volcán Chimborazo. Tiene un Volkswagen tipo 1 que considera su mayor tesoro y símbolo de libertad. Siempre es moderna y pulcra al momento de vestirse, le gusta maquillarse y llevar tonos claros en sus labios. Debido a su temperamento flemático no es de tantos amigos u amoríos, no tiene una vida sexual desenfadada. De igual manera por recuerdos y exclusiones del pasado tiene miedo a mostrarse empoderada de quien es frente a todos.



TULIA CARRILLO

Nacida en Riobamba en 1957, la segunda de cuatro hijos, huérfana de padre y criada por sus abuelos maternos, tanta fue la cercanía que a su abuelo le decía papá y fue él quien le enseñó a fumar desde los 17 años. Estudió hasta séptimo grado por problemas económicos, sin embargo, años después logró culminar sus estudios y graduarse de bióloga en la universidad de su ciudad. Siempre tuvo un espíritu libre y aventurero que cuestionaba todo lo impuesto por la sociedad, teniendo una postura que luchaba por la libertad y los derechos antes que por la religión o la cultura machista normalizada. Mide 1.67 y de contextura normal, cabello corto y lleno de canas por su edad, siempre luce pañuelos y ropa de colores alegres. Nunca tuvo gusto por maquillarse sino más bien presumía de su piel blanca al natural. Camina lento pero erguido, sus manos son suaves. Creció escuchando pasillos y ya en su juventud escuchó a grupos nacientes como Promesas Temporales, La Máquina de Hacer Pájaros y Almendra. La música siempre fue importante en su vida y la asocia con momentos importantes de la misma. En un viaje de carretera conoció a quien sería su esposo, Antonio Sevilla, un hombre que después

del casamiento se tornaría violento, proveniente de una familia adinerada de la ciudad de Ambato, con él tendría una hija y dos nietos, Andrés y Manuela. Después de años de casados, se divorciaron debido a sus maltratos, siendo centro de críticas por parte de sus conocidos y visto como algo anormal, posterior a su separación regreso a su vida profesional y se dedicó al estudio de las montañas. Desde que sus nietos eran muy pequeños ella les enseñaba sobre la tolerancia, el respeto y la libertad, pese a que en su juventud perdiera un contacto cercano con los mismos, siempre se mantuvo intacto el cariño. Gustaba viajar, las montañas y el mar, al cual no regresó debido a un gravísimo cáncer de pulmón por su adicción al cigarrillo. Sus últimos días vive en un hospital de Ambato al que por la ventana del pasillo alado de su dormitorio sale a recibir todas las mañanas el sol.



CRONOGRAMA

FECHA	ACTIVIDAD
12 de abril	Entrega de propuestas actualizadas
	Lista de equipos a utilizarse por cada equipo
	Búsqueda de referencias para cada equipo
	Búsqueda de derechos de canción
13 - 15 de abril	Revisión y trabajo con dirección de sonido
18 - 22 abril	Revisión y trabajo con dirección de fotografía
25 abril - 4 de mayo	Revisión y trabajo con dirección de arte
	Reunión con actrices
4 - 5 de junio	Rodaje
6 junio - 6 julio	Edición y musicalización
7 julio - 12 julio	Colorización
13 de julio	Entrega final

PRESUPUESTO

	GASTO	NOTA
PRE PRODUCCION		
Impresiones	\$10	
PRODUCCION		
Alimentación Crew y Actrices	\$140	Almuerzo 2.50, Merienda 3.00
Snacks	\$30	
Bebidas	\$15	
Refrigerio Pase del niño	\$50	
Gasolina	\$40	Tucson \$25, Carro extra \$15
Arte	\$100	Incluye vestuario y utilería
Alquiler lentes	\$80	
Gastos imprevistos	\$50	
TOTAL	\$515	

CRÉDITOS

<i>ROL</i>	<i>NOMBRE</i>
Producción ejecutiva:	Alison Salinas Pérez
	Daniela Coronel
	Paul Sebastián Zeas
Dirección:	Alison Salinas Pérez
Producción de campo:	Byron Alvarado
Asistente de producción:	Fabián Pesantez
Asistente de dirección:	Katherine Cueva
Asistente de dirección	Juan Quezada
Logística:	Juan Diego Arízaga
Dirección de fotografía :	Paul Sebastián Zeas
Grips:	Josh Salazar
	Belén Alvarado
Foto fija:	Camila Aguilar
Operador de dron:	José Quimis
Data Manager:	José Suing
Dirección de sonido:	José Quimis
Asistente de sonido:	Jessica Pucha

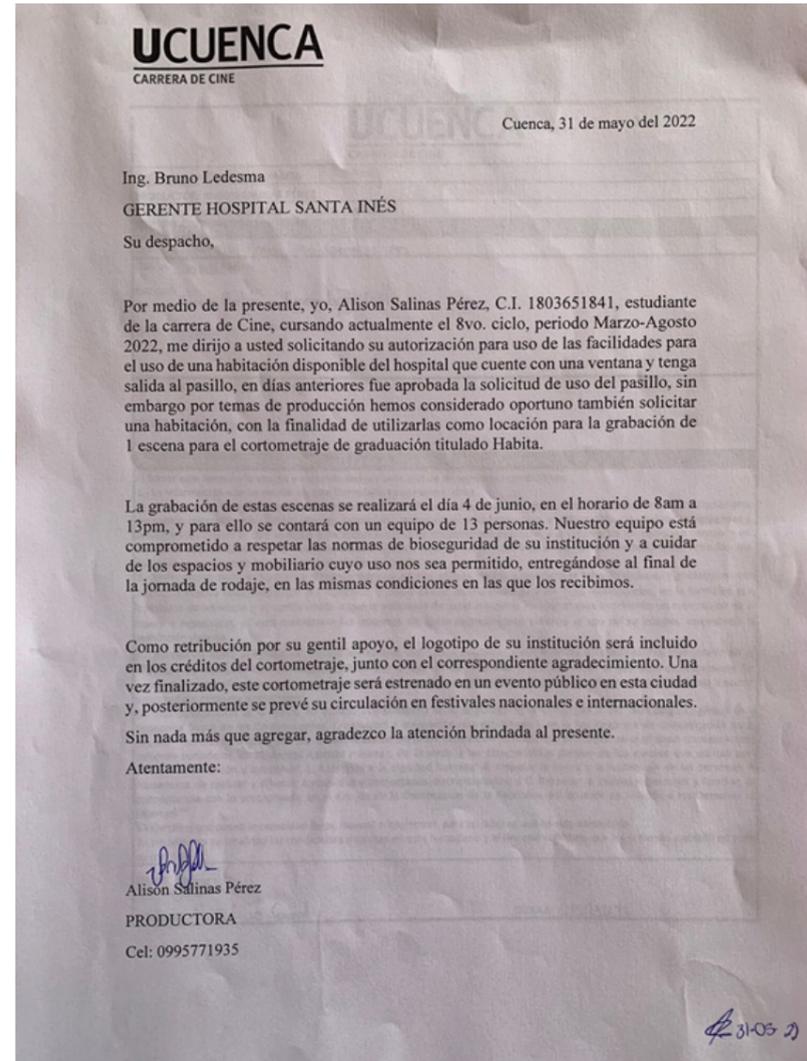
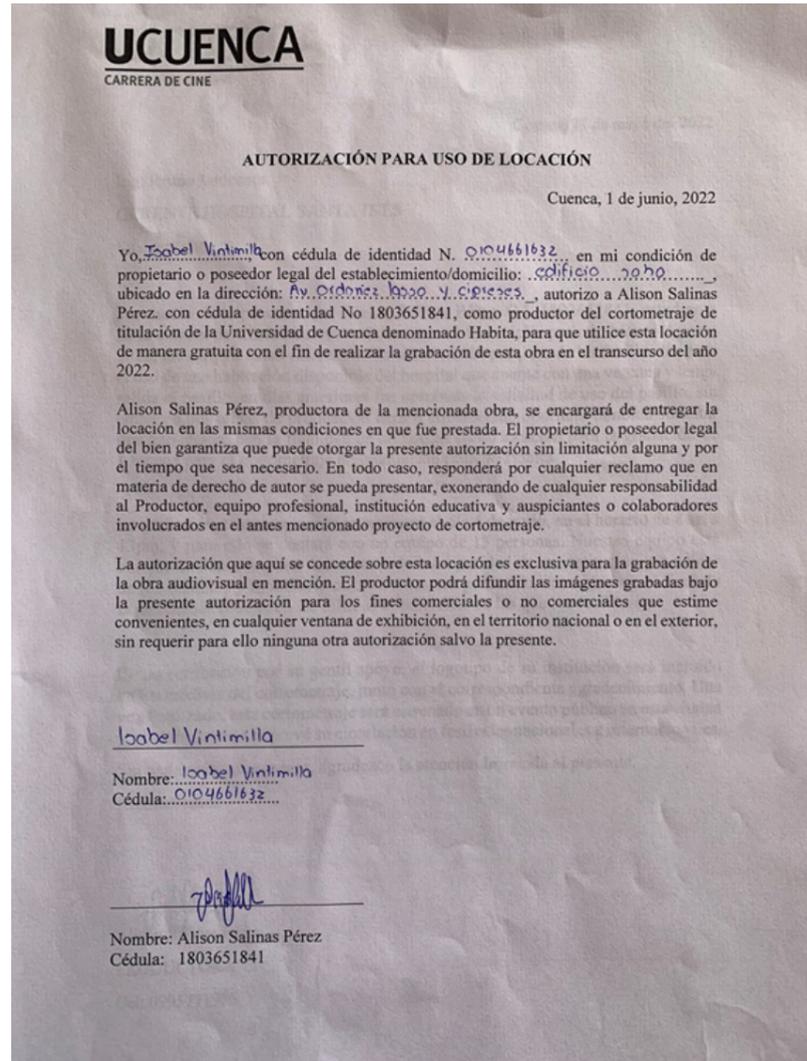
<i>ROL</i>	<i>NOMBRE</i>
Musicalización Requinto:	Oswaldo Pérez
Dirección de arte:	Daniela Coronel
Asistente de arte:	Mariel Ayala
Vestuario:	Masquerade
	Matrioska Design
Montaje:	Paul Sebastián Zeas
Script:	Juan Quezada
Actrices:	Victoria Iñiguez
	María Coronel
	Fredy Pinos
	Rene Coronel
	Olga González
	Rene Santiago Coronel
	Patricia Coronel
	Daniela Coronel
	Joffre Castillo
	Isabella Castillo

	Kerly Santos
	Jaime Palacios
	Abdiel Palacios
	Martina Palacios
	Aida Coronel
	Andrea Mejía
	Silvia Coronel
	José Álvarez

PERMISOS

UCUENCA CARRERA DE CINE	
PROYECTO/PRODUCCIÓN: HABITA	
PRODUCTOR: ALISON SALINAS PÉREZ	
FECHA: 13 DE MAYO DEL 2022	LUGAR: CUENCA
AUTORIZACION DE USO DE IMAGEN Y VOZ	
NOMBRE COMPLETO: VICTORIA ALEXANDRA IÑEGUEZ DELGADO	
CEDULA: 0150564102	
DIRECCIÓN N: Dos de agosto y Manuel Quiroga	
EDAD: 20 AÑOS	
FECHA NACIMIENTO: 31 de marzo del 2002	
TELÉFONO: 0987017160	
POR FAVOR LEA Y FIRME LAS CONDICIONES PARA AUTORIZAR EL USO DE SU IMAGEN Y VOZ	
Al firmar este formulario acepto y entiendo todas y cada una de las siguientes condiciones:	
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 compromete 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, 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:	CÉDULA: 0150564102
NOMBRE: VICTORIA ALEXANDRA IÑEGUEZ DELGADO	

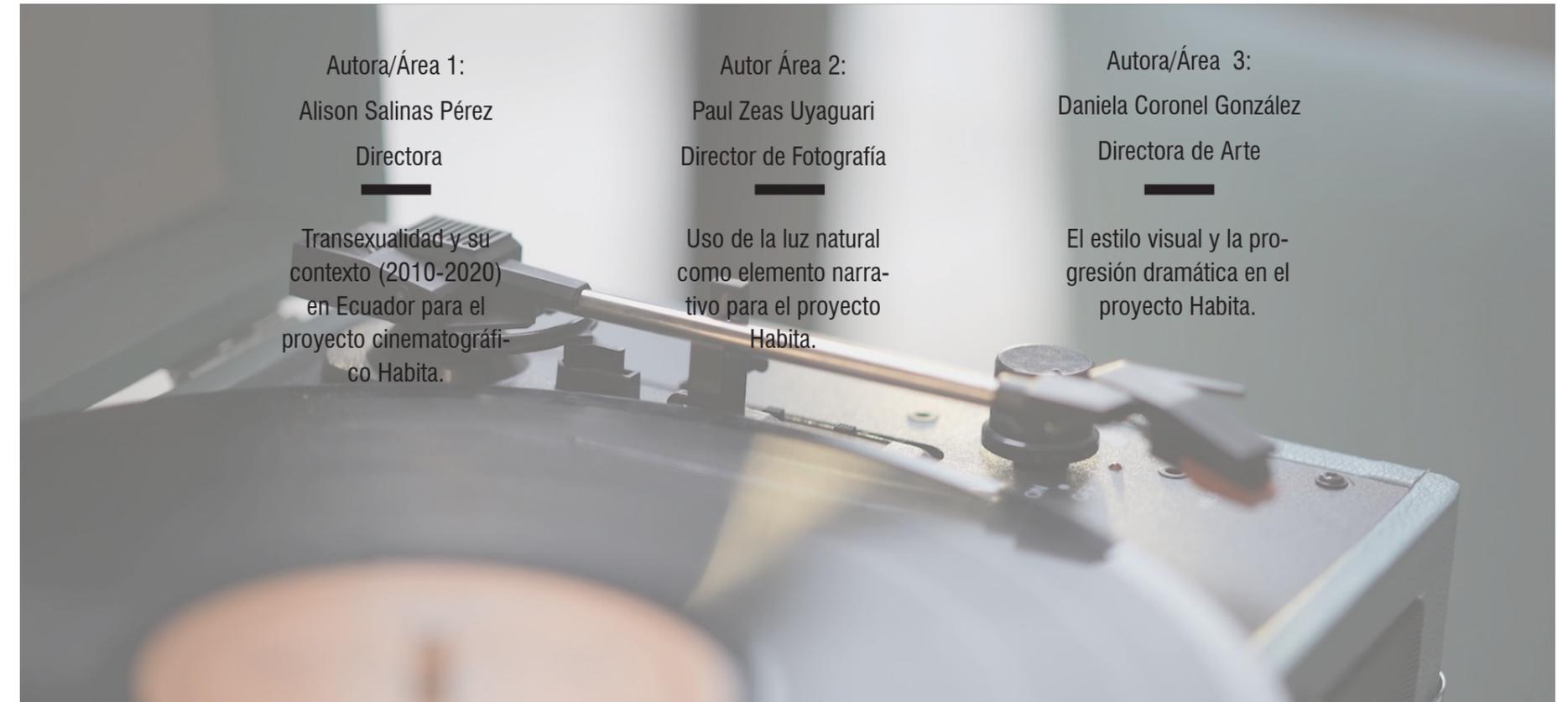
UCUENCA CARRERA DE CINE	
PROYECTO/PRODUCCIÓN: HABITA	
PRODUCTOR: ALISON SALINAS PÉREZ	
FECHA: 13 DE MAYO DEL 2022	LUGAR: CUENCA
AUTORIZACION DE USO DE IMAGEN Y VOZ	
NOMBRE COMPLETO: Maria Luisa Coronel Escobar	
CEDULA: 010132676	
DIRECCIÓN N: Nicolas Machón y Egonio Espino 7-49	
EDAD: 66 años	
FECHA NACIMIENTO: 05 /03 /56	
TELÉFONO: 0977344710	
POR FAVOR LEA Y FIRME LAS CONDICIONES PARA AUTORIZAR EL USO DE SU IMAGEN Y VOZ	
Al firmar este formulario acepto y entiendo todas y cada una de las siguientes condiciones:	
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 compromete 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, 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:	CÉDULA: 010132676
NOMBRE: Maria Luisa Coronel	



SEGUNDO COMPONENTE

Reflexión Teórica- Área Técnico / Creativa de UIC

Ensayo – Tratamiento



AUTORA/ÁREA 1: ALISON MARCELA SALINAS PEREZ / DIRECTORA

Transexualidad y su contexto (2010-2020) en Ecuador para el proyecto cinematográfico *Habita*.

Introducción

Este plan de ensayo titulado *Propuesta de dirección: transexualidad y su contexto (2010-2020) en Ecuador para el proyecto cinematográfico Habita* dialoga con películas actuales como *Prometeo Deportado* (2010), de Fernando Mielles, que trata la cultura e idiosincrasia ecuatoriana; *El diablo es magnífico* (2016), de Nicolás Videla; y, *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio que enfatiza el rol de personas transexuales en obras actuales del séptimo arte. A más de los autores cinematográficos, estudios teóricos recientes que se han interesado en el contexto social, político y económico de los y las transexuales en el país son: *Estudio de historias de vida de personas*

transexuales para la creación de personajes de una obra de teatro (2021), de Pablo Valdivieso, quien aborda las vivencias, conflictos y situaciones por las que pasan los grupos marginados de la sociedad que forman parte de la comunidad LGBTI. *Memorias posibles para el movimiento trans en Ecuador* (2018), de Fernando Sancho, quien analiza los últimos veinte años en Ecuador y sus transformaciones en materia de derechos sociales que incluye a las personas trans. Mediante una metodología cualitativa que incluye entrevistas a activistas, relatos de prensa, documentos bibliográficos y experiencias compartidas de activismo LGBTI+; y, *Situación de las mujeres lesbianas,*

En la vida hay tinieblas, mi niña,

pero también hay luces.

Y tú eres la luz de toda luz.

BRAM STOKER

bisexuales, transexuales, transgénero e intersex en Ecuador en relación a la discriminación (2008), de Soledad Varea y Tatiana Cordero, quienes estudian los cambios legales y sociales a partir de la creación de una nueva Constitución en Ecuador en el año 2007. Estos trabajos teóricos no fueron escritos como fundamentación para la realización cinematográfica; al contrario, mi propuesta teórica está destinada a la realización de una obra audiovisual. A partir de esto, se plantea la siguiente pregunta para nuestro estudio: ¿Cuál es la utilidad narrativa de un análisis contextual de las personas transexuales en Ecuador en la última década y cómo operativizar en la propuesta de dirección y caracterización dentro del proyecto cinematográfico *Habita*? El método que seguirá nuestro ensayo es el de investigación creación (*Hernández Hernández, 2006, 13, 19 y 29; 2015; Carreño, 2014*). Este método cuenta con tres fases: primera, la búsqueda que ayudará a construir la parte teórica; segunda, el análisis de los referentes fílmicos que sustentan la propuesta; y la tercera, que es la aplicación de la propuesta en el proyecto.

Antecedentes

En la Universidad de Cuenca se han realizado cuatro tesis de pregrado acerca de la dirección. Estas son: *El trabajo con el actor novel en el primer plano desde la dirección del cortometraje de ficción Summer Beats* (2015), de Jairo Granda, el cual considera la necesidad de implementar una metodología de trabajo con el actor novel, para fin de poder prepararlo en los procedimientos tanto técnicos como interpretativos que demandan el proceso de una producción cinematográfica. *Sistematización del proceso de producción de un cortometraje de temática LGBTI* (2019), de Rosibel Nivicela, quien trata sobre el cine en Ecuador, aludiendo su cinematografía en desarrollo y su falta de leyes para producirlo, distribuirlo y exhibirlo mucho más si es sobre discursos que hablan de la diversidad sexo genéricas. *El lugar y la mirada del “otro” por parte de la realizadora en la propuesta de dirección para el largometraje documental Lira de Oro* (2020), de Priscilla Arias, que retrata la responsabilidad e importancia del director en el cine siendo una de las tareas fundamentales a desarrollar dentro de una

obra cinematográfica. *El trabajo emocional actoral desde un punto vivencial a través de la dirección en el cortometraje Pasos de duda* (2021), de Patricio Aucapiña, que examina el trabajo del director y actor de cine desde su relación profesional conjunta para desarrollar emociones verdaderas, generadas a través de técnicas afines al plano vivencial del actor. *El ángulo de cámara y el punto de vista aplicados a la dirección del cortometraje Tercera visita* (2021), de Paul Urgilez, que estudia el ángulo cinematográfico, es decir, la ubicación de la cámara respecto al objeto filmado, así como lo que transmite al espectador al constituir el punto de vista. *Estudio de historias de vida de personas transexuales para la creación de personajes de una obra de teatro* (2021), de Pablo Valdivieso, quien aborda las vivencias, conflictos y situaciones por las que pasan los grupos marginados de la sociedad que forman parte de la comunidad LGBTI para de esta manera crear una caracterización creíble en una obra.

Marco Teórico

Como hemos indicado en el resumen, los textos y autores que serán referenciales en nuestro ensayo, bajo las siguientes temáticas de dirección desde la perspectiva femenina, transexualidad y contexto para caracterización del personaje, son: *La importancia de la dirección de actores en el cine* (2020), de Ana Lucía Jeri, quien conceptualiza a la dirección de actores de la siguiente manera: “La dirección de actores es una de las profesiones basadas en la actuación y conducción de actores, este debe estar preparado para dar vida a los guiones y resaltar las cualidades o característica de cada personaje a tratar” (p 15), desde esta percepción entendemos el importantísimo rol que un director o directora tienen para que el actor o actriz que está por representar un personaje se sienta guiado en este camino. Sumado a este libro, Jeri expresa que “La existencia de un conector entre la historia y el actor es de suma importancia para poder expresar lo desarrollado durante la trama según lo planteado por el director” (p 18), resaltando así la importancia de una persona transexual y conocer su

contexto personal para desarrollar una historia veraz. Encontramos también la tesis, *Mujeres directoras de cine: Un reto, una esperanza* (2010), de Trinidad Núñez Domínguez, quien trata sobre la perspectiva femenina en el cine. Núñez asegura que “dentro del cine femenino una mujer (en el 60% de las ocasiones) es la que consta como primera protagonista. Se rompe y se invierte con las directoras una tendencia del cine español, en general, que sitúa a los personajes masculinos como los grandes protagonistas en el 62% de los casos.” (p 131), es decir, a más de abrir espacios a mujeres técnicas detrás de cámaras, se empieza a contar sus historias desde una perspectiva realista y cercana.

Estudio de historias de vida de personas transexuales para la creación de personajes de una obra de teatro (2021), de Pablo Valdivieso, indica que “Con la constitución del 2008 hubo importantes avances en temas sociales, sin embargo, no se ha normado nada con respecto a la transexualidad específicamente, dejando importantes vacíos legales, esto deja en el aire temas como la filiación.”, así se

puede notar que pese a que se han dado varios avances en materia de derechos humanos, en nuestro país siguen existiendo vacíos constitucionales que dejan, en varias ocasiones, en el aire los derechos de las personas transexuales, lo cual aumenta el riesgo a falta de oportunidades laborales y muertes tempranas debido a asesinatos transfóbicos. *Sistematización del proceso de producción de un cortometraje de temática LGBTI* (2019), de Rosibel Nivicela, indica que en nuestro país “La película *Feriado*, del director Diego Araujo (2014), fue beneficiaria del fondo de fomento otorgado por el ICCA. Esta fue la primera cinta en el país en abordar el tema de la homosexualidad y tuvo que enfrentar intentos de censura que buscaban darle una restricción para mayores de 18 años para los espectadores de las salas en Quito” (p 27), reconociéndose de esta manera que, el cine LGBTIQ en nuestro país es un tema nuevo y a más de esto, censurado debido a la ideología tradicionalista. De igual manera, Nivicela recalca que “Aunque en Ecuador se publica la Ley de Fomento de cine nacional en 2006, no es sino hasta 2014 cuando por primera vez una película que aborda el tema de la homosexualidad obtiene dicho fondos” (p 35), indicando así que, aunque el fondo concursable ha existido desde hace casi dos décadas, solo una ha sido la ganadora retratando, de forma abierta, el tema de las disidencias sexuales.

Manual del director del cine (2007), de Leonardo Polverino, que habla sobre la necesidad de “crear un contexto real para el desarrollo de los personajes, a más de dar parámetros para la creación de los mismos” (p 104). Un personaje es más de lo que vemos en ese momento en la pantalla, necesita un pasado y un ansiado futuro para mantenerse. *Discurso & Sociedad* (2009), de Neila Pardo, conceptualiza que, “Los contextos son constructos mentales a través de los cuales los interlocutores y los analistas pueden reconocer experiencias, percepciones, opiniones, conocimientos, puntos de vista y emociones, en relación con la situación comunicativa; proceden de modelos de experiencia y, en este sentido, son subjetivos” (p 207), Pardo entiende que el contexto es subjetivo, más, sin embargo, se busca que sea un constructo social común dentro de quienes viven la misma situación. En, *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico* (2012), de Elisenda Ardevol, retrata que “El poder del cine en la construcción de nuestra mirada sobre las sociedades humanas no puede ser pasado por alto y menos, cuando pretende presentar imágenes objetivas, de la llamada realidad social y de lo que entendemos como diferencias culturales o miradas interiores, de las propias gentes representadas” (p 151), es decir, todo aquel que crea cinematográficamente,

debe ser consciente de que está creando un medio de transmisión que debe ser posicionado por un contexto real y latente dentro de una sociedad, sea esta minoritaria o mayoritaria.

En resumen, los conceptos tratados nos deberían llevar a la ampliación y mejoramiento de la dirección y caracterización de un personaje dentro de una obra. Empezando por la dirección desde la perspectiva femenina, la cual según Ana Lucía Jeri (2020), como hemos visto, es una de las profesiones basadas en la actuación y conducción de actores, misma que está diseñada para dar vida a los guiones y resaltar las cualidades del personaje. En cuanto a la representación de la transexualidad en las distintas artes, específicamente en nuestra rama la cinematografía, citamos nuevamente a Rosibel Nivicela (2019), quien retrata la dura realidad de la no representación de la comunidad LGBTIQ en el cine ecuatoriano. Finalmente, para conceptualizar el contexto sociocultural, última ramificación de este ensayo, se cita a Neila Pardo (2009), quien dice que el contexto social implica los siguientes componentes: experiencias, percepciones, opiniones, conocimientos, puntos de vista y emociones todas de manera subjetiva.

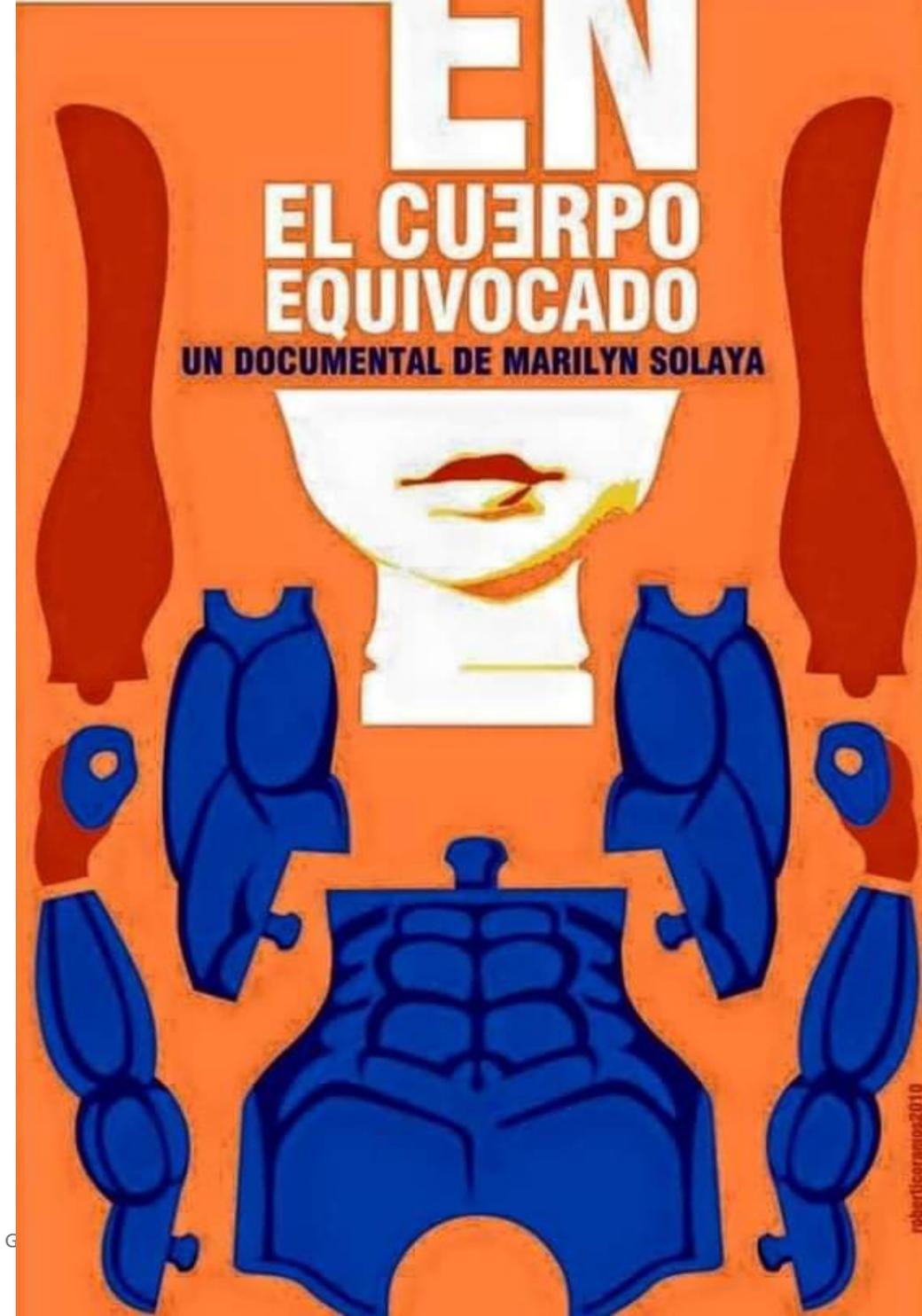
ANÁLISIS FÍLMICO

Sinopsis: Este es un documental que trata sobre la vida de Mavi Susel, una mujer adulta cubana transexual, que relata su historia desde su infancia hasta su actualidad, teniendo con ella un hilo conductor muy importante, la música.

FICHA TÉCNICA

En el cuerpo equivocado (2010)

<i>Productores:</i>	ICAIC
<i>Director:</i>	Marilyn Solaya
<i>Director de fotografía:</i>	Raúl Pérez
<i>Diseño de producción:</i>	Lorenzo Urbiztondo
<i>Actores:</i>	Mavi Susel, Sissi, Aidée Linares
<i>Género:</i>	Documental
<i>País:</i>	Cuba
<i>Duración:</i>	52 minutos



Intimidad, diferentes transiciones y el no ser habitante del cuerpo en el que una persona nace es la perfecta descripción para *El cuerpo equivocado* (2010), de Marilyn Solaya, directora cubana que en sus relatos busca hacer énfasis a las historias que en medio de la gran multitud pueden ser minimizadas. Este es un documental que trata sobre la vida de Mavi Susel, una mujer adulta cubana transexual, que relata su historia desde su infancia hasta su actualidad, teniendo con ella un hilo conductor muy importante, la música. El arte para escapar de la cruda realidad, pero a su vez para enfrentarla y entender que, por ejemplo, una canción va más allá de unos compases. Los conceptos a tratar en este ensayo son: dirección con enfoque femenino, transexualidad y contexto de la obra para dar paso a una historia potente y creíble ante el espectador.

Empecemos por Marilyn Solaya, mujer directora nacida en Cuba, reconocida por ser una de las tres únicas mujeres que han realizado largometrajes dentro de la isla. En *El cuerpo equivocado* (2010) tiene su primera experiencia como directora de este tipo de causas sociales, aunque la consolidación como una autora intachable llegaría con *Vestido de novia* (2014), largometraje de ficción que retrata a una Cuba en 1994 y cuenta la historia de la pareja formada por Rosa Elena, una asistente de enfermería, y Ernesto, jefe de una obra en construcción. Su matrimonio se ve amenazado cuando un secreto los envuelve en sucesos violentos,

por los prejuicios y estereotipos de una sociedad machista y patriarcal.

Ahora en *El cuerpo Equivocado*, Marilyn retrata la vida de Mavi Susel, siendo una espectadora de su vida, más no una testigo dentro de la misma y nos invita a eso, a conocerla y escucharla. Marilyn se demuestra como una mujer que busca expresar sus ideas y unir a la vida de la protagonista por medio de metáforas que nos muestran maniqués a lo largo de la obra. La primera vez que vemos estos maniqués (09':50"), Mavi camina entre ellos, alejada, incluso en un intento de esquivo, sin embargo, estos se van acomodando a lo largo de la trama, ya no están en la calle, son parte de un laboratorio que desarma, crea e intenta nuevas figuras (42':44"), tanto así para representar lo que la protagonista nos va relatando, su transición corpórea, pero a la vez lo que significan estos cambios dentro de la sociedad. Esta metáfora junto a la idea de la familia, hacen que Solaya nos ayude a entender por dónde quiere llevar esta historia; no busca representar la imagen del abandono nuclear sino más bien de uno estructural que ha llevado que las personas transexuales no tengan las mismas oportunidades dentro de la hetero normalidad.

Si tratamos sobre la transexualidad dentro de la historia se debe resaltar que la directora no tiene esta como único fin sino a su vez intenta retratar el destino tradicional y doméstico que el patriarcado intenta

imponer a las mujeres y con esto también a Mavi Susel, la primera persona que pudo acceder a una cirugía de reasignación de sexo en Cuba, realizada el 22 de mayo de 1988. El testimonio de la mujer, a 21 años de la intervención va más allá de la transexualidad, busca adentrarse en la construcción de género y prevalencia de su modelo tradicional de la mujer en la sociedad, no solo cubana sino también latinoamericana. La especialista en género y cine, Dánae Diéguez afirma lo siguiente:

Después de esa capacidad que tuvo Mavi de ser tan transgresora, tuvo un límite también. Fue la mujer que siempre quiso ser, ha aprendido a ser y la sociedad le ha enseñado a ser: tradicional y doméstica. (Diéguez, 2010)

Pues es la misma protagonista que después de ver logrado su objetivo de transicionar se encuentra con el tope patriarcal en el que ya existen roles preestablecidos que podemos ver al inicio de la cinta donde Mavi los realiza día a día. (01':21" – 04':55").

El documental a su vez nos da breves rasgos de un personaje que podría ser considerado muy secundario dentro de la trama, sin embargo, es necesario que exista dentro de ella, para crear un contrapunto de la vida de Mavi, quien fue apoyada por su entorno familiar, social e incluso estatal (24':17"). Sissi, es una mujer transexual que vive en la misma ciudad que la protagonista y que

Figura 1: Fotograma de *En el cuerpo equivocado* (2010), de Marilyn Solaya. Todos los derechos reservados.



Figura 2: Fotograma de *En el cuerpo equivocado* (2010), de Marilyn Solaya. Todos los derechos reservados.



Nota: Refuerzo de idea por medio de escenografía.

llega a la historia después de la reasignación de sexo de la mujer, ella a diferencia siempre ha sido discriminada en todas sus esferas sociales, teniendo incluso que abandonar la escuela y terminarla en horarios en los que no existan tantas personas que aborden prejuicios en su contra. Sissi, es peluquera y una admiradora de Mavi, tanto así que cuando la conoce le cuenta como ha sido su vida, muy distinta a la ya conocida he incluso sobre su estado de salud, en el que el VIH ha formado parte desde hace diez años atrás. Después de este relato sobre la enfermedad, no se vuelve a mencionar a la mujer sino más bien se retorna al transcurso de la protagonista.

Es momento para hablar del contexto de la obra, se tiene dos puntos muy importantes: apoyo gubernamental y situación de las personas transexuales en la Isla. Para el primer punto, es importante conocer la situación socio política que ha vivido Cuba desde los años 70s, años en lo que llegaría Fidel Castro del partido comunista al poder, este bloque político se ha mantenido por más de cuarenta años teniendo pros y contras dentro de materia de derechos y solvencia económica. Es bajo este gobierno que se crea el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX), al mando de Mariela Castro, que en el año 1988 se realiza la primera intervención quirúrgica de reasignación de sexo a Mavi Susel, protagonista de esta historia. A más de esto, en el año 2010, año de estreno del documental se realizó la primera intervención de cambio de sexo a Juani Santos, hombre transexual,

Figura 3: Fotograma de *En el cuerpo equivocado* (2010), de Marylin Solaya. Todos los derechos reservados.



Nota: Mavi realiza actividades diarias..

uno de los dos casos en toda la isla.

Es de vital importancia conocer estadísticas sobre las personas transexuales en Cuba y su situación dentro de las esferas públicas. En Cuba en el año 2018, habitaban 11.2 millones de personas, de las cuales 20 se auto perciben como hombres transgénero, es decir el menos del 0.01% de la población de La Habana, Matanzas, Cienfuegos, Holguín y Santiago de Cuba tengan o no una operación de reasignación (Gutiérrez, 2018). En cambio, existen 4447 mujeres transexuales lo cual equivale al 0.04% siendo solo 37 de ellas operadas. En el año 2001 se crea la *Red TransCuba*, red de transexuales reconocida

por la CENESEX que constantemente hace campañas de educación sexual y contra el VIH (00:34:01), en Cuba hasta el 31 de diciembre de 2010, se diagnosticaron 14 038 casos de personas positivas al VIH, de ellos 11 369 pertenecen al sexo masculino (para un 80,99 %) y 2 669 al sexo femenino, para un 19,01 % (Gómez, 2012).

La población trans en Cuba es minoritaria y discriminada en los ámbitos sociales y culturales, teniendo bajas oportunidades en el desarrollo educativo y laboral. En el documental, Mavi reconoce la dificultad de un cupo laboral trans que le permita desenvolverse en la carrera de sus sueños, enfermería y Sissi por su parte expone como la falta de oportunidades laborales hace que actualmente labore como peluquera cuando su meta era ser doctora. Ambas han sido recriminadas y no aceptadas por su identidad sexual (28':00"). Estos dos casos no están alejados de la realidad cubana en la cual, según la *Red TransCuba* de Cienfuegos, solo 20 de las 138 mujeres transexuales de ese poblado tienen un trabajo estable. Entre el 80 y 90 por ciento de esas mujeres se dedican al trabajo sexual. A más de esto, la Oficina Nacional de Estadística e Información del país caribeño realizó un informe en base a una encuesta realizada a personas cis en el año 2017 que indica lo siguiente: 41,9% de los hombres y 33% de las mujeres opinaban que las personas transgénero no pueden desempeñar cualquier trabajo. 62 % de los hombres y 54,6% de las mujeres no aprobaba que se permitiera

que las personas transexuales puedan impartir clases en una escuela. El 34,1% de los hombres y casi una de cada 5 mujeres (21,5%) no admitían atenderse por un profesional de la salud que fuera travesti o transexual. Uno de cada 4 hombres (29,2%) y el 13,5% de las mujeres ni siquiera aceptarían recibir servicios generales de una persona trans (Linares, 2017).

El cuerpo equivocado (2010) es solo una pequeña muestra de una mujer que es un símbolo dentro de la diversidad sexo genérica en la isla, sin embargo, quedan muchas historias más que contar. Ampliar el mundo cinematográfico y con esto rechazar la brecha que existe entre el tabú y la concientización social debería ser un trabajo primordial de los cineastas. Marylin, directora del documental no habla solo de esta vida, sino de las muchas que buscan una Cuba y una Latinoamérica más libre y solidaria con el otro.



for NONNA ANNA

MAYA HENRY . JACQUELINE TARNE . ANNA PECCHIA

cinematography KELLY JEFFREY . art LINDSAY HOGAN
wardrobe SYDNÉ BARNES . edited by KRISTY NEVILLE
producers NAVA RASTEGAR . LUCAH ROSENBERG-LEE
... written and directed by LUIS DE FILIPPIS ...

Sinopsis: Su nombre es *For Nonna Anna* y es una obra cinematográfica filmada en el año 2017 y dirigida por Luis de Filipis, director transgénero italiano que ve una oportunidad de hablar desde adentro una situación que muchas veces es simplemente juzgada desde la comodidad de la hetero normalidad. Trata la historia de una jovencita que, bajo la premisa simple de bañar a su abuela, tiene una excusa perfecta para saber si ella la acepta tal y como es actualmente y no como cuando era niño.

FICHA TÉCNICA

For Nonna Anna (2017)

<i>Productores:</i>	Nava Rastegar
<i>Director:</i>	Luis de Filipis
<i>Director de fotografía:</i>	Kelly Jeffrey
<i>Diseño de producción:</i>	Lindsay Hogan
<i>Actores:</i>	Maya Henry, Jacqueline Tarne
<i>Género:</i>	Drama
<i>País:</i>	Italia
<i>Duración:</i>	13 minutos

el González

UCUENCA

Si hablamos de la intimidad y la aceptación familiar en el cambio de género de una persona, aún más en su corta edad, es necesario mencionar un cortometraje que fue parte de la selección de varios festivales importantes del mundo, pudiendo mencionar a TIFF y Sundance. Su nombre es *For Nonna Anna* y es una obra cinematográfica filmada en el año 2017 y dirigida por Luis de Filipis, director transgénero italiano que ve una oportunidad de hablar desde adentro una situación que muchas veces es simplemente juzgada desde la comodidad de la hetero normalidad. Trata la historia de una jovencita que, bajo la premisa simple de bañar a su abuela, tiene una excusa perfecta para saber si ella la acepta tal y como es actualmente y no como cuando era niño. En este ensayo se propondrá los conceptos antes estudiados, cuales son: dirección desde la perspectiva femenina, transexualidad y estudio de contexto para la caracterización del personaje.

En principio, la dirección desde la perspectiva femenina nos invita a replantear un ambiente íntimo, en una casa donde conviven tres mujeres, la abuela, la hija y la nieta. Es bajo la premisa de un baño cotidiano que la nieta busca conocer la aceptación o no de su abuela. Pero, ¿Cómo crear esto en dos mujeres que son actrices teniendo que llevarlo hasta el máximo que es la desnudez de los cuerpos? Como directora, Luis, lo primero que busca es la confianza entre sus actrices, la memoria del proceso de cambio de la actriz que interpreta a la nieta

y afinar su tacto sensorial hacia lo que llega a ser su verdadero propósito, el cual vale la pena recordar, no es la ducha sino la búsqueda a una respuesta afirmativa de su cambio.

La dirección nos lleva a estimular al actor o actriz para que este a partir de sus recuerdos pueda entender al personaje, todo esto siendo conscientes de que son personas que han vivido de manera personal el trauma que puede significar reconocerse y hacer que los demás la reconozcan como en realidad es. Aquí podemos citar a Ana Lucía Jeri, en su libro *La importancia de la dirección de actores en el cine* (2020) quien nos ayuda a entender que la dirección de actores está basada en la actuación y conducción de actores y debe estar preparada para dar vida a los guiones, resaltando las cualidades del personaje. Teniendo la directora en el cortometraje a una actriz tan brillante como Maya Henry, quien nos ayuda a entender la complejidad de la aceptación, pero a su vez, revivir para nosotros la necesidad de una persona transgénero al saberse o no aceptada por el otro.

En segunda instancia tenemos a la transexualidad. Empecemos por la directora, Luis de Filipis, es una directora italiana transgénero que ve en el cine un mundo para contar historias muy ligadas a su personalidad, no siendo esta su única obra que aborda este tema sino sumándose a *Take me to prom* (2019) en el que ejerció la titularidad en el diseño de producción. Por otro lado, tenemos a la actriz protagonista, Maya Henry, actriz

UCUENCA

Solo 21 estados de los 50 prohíben expresamente la discriminación por identidad de género en el empleo, la vivienda y los alojamientos públicos en virtud de la legislación estatal, lo que hace que las personas transgénero sean especialmente vulnerables a los malos tratos en muchas partes del país, teniendo opciones laborales limitadas y trabajando en economías informales como el trabajo sexual. (Watch, Human Rights, 2021)

estadounidense transgénero conocida a su vez por su activismo mediático en redes como YouTube donde busca dar un espacio de conocimiento sobre su vida y a la vez, de cómo es vivir en un país transfóbico como Estados Unidos donde, según el portal de Human Right Watch, se acierta lo siguiente:

Solo 21 estados de los 50 prohíben expresamente la discriminación por identidad de género en el empleo, la vivienda y los alojamientos públicos en virtud de la legislación estatal, lo que hace que las personas transgénero sean especialmente vulnerables a los malos tratos en muchas partes del país, teniendo opciones laborales limitadas y trabajando en economías informales como el trabajo sexual. (Watch, Human Rights, 2021)

Luis de Filipis se pone la carga al hombro y entiende que la mejor manera de hacerlo, es siendo un observador de su propia realidad. De Filipis no busca otorgarnos una mirada de los otros exteriores, sino más bien desea intimar en todas las acciones que la actriz realiza a lo largo de la obra. Todo tiene un porqué. Presentarnos a un personaje tan integra, una muchacha con una vida cualquiera que rompe la esfera de cristal

Figura 4: Fotograma de *For Nonna Anna* (2017), de Luis de Filipis. Todos los derechos reservados



Nota: Aceptación de Anna del cambio

cuando nos hace entender, por medio de cintas de video, que su realidad en la infancia era otra, mostrándola con vestidos de la misma abuela a la que ahora pide una respuesta antes del baño (10':29"). Ser, conocer y aceptar son los pasos que se dan en este cortometraje para que, terminados en un hecho tan simple, saber que la aceptación es un acto innegable.

Finalmente, tenemos al contexto donde se desarrolla esta historia internamente y externamente. Para empezar, se retratará el primer punto de vista. Ciertamente es un no lugar, marcado por dos idiomas que nos conectan con las dos actrices principales. El italiano para hablar con la abuela y el inglés para tratar con la adolescente (01':51"),

Figura 5: Fotograma de *For Nonna Anna* (2017), de Luis de Filipis. Todos los derechos reservados



Nota: Simbología para creación de contexto.

presentando así un primer argumento que podría causar un conflicto, la comunicación. La jovencita, quien permanece en el espacio que habita su abuela, no hace más que encontrarse con objetos religiosos a su paso, lo cual nos da una idea del contexto que se vive dentro de la historia, el de una mujer anciana que siempre ha estado anclada a la religión (05':04"); es por esto, que surge la duda de que si la ahora fémina será admitida por la ideología tal vez retrógrada de su ancestra.

Ahora, si tratamos sobre el contexto exterior que empujó a la directora a hacer una historia tan cercana y además que esta sea su opera prima, debemos analizar el momento que estaba presenciando en el año 2017

y 2016 globalmente. Este estudio será analizado bajo dos subtemas: político y social. Empezando por el contexto político de mediados de la década pasada se puede resaltar que países como Colombia, Dinamarca, Irlanda y Malta eliminaron significativas barreras al reconocimiento legal del género. Por primera vez, la gente puede cambiar su indicador de género en los documentos simplemente con la presentación de los formularios correspondientes. Socialmente en un estudio realizado por The Lancet se expone que,

Hasta el 60% sufre depresión, y el rechazo de la familia o en el entorno laboral favorece la adopción de comportamientos de riesgo, como la prostitución, que aumenta un 50% su riesgo de contraer VIH. Además, la violencia supone una amenaza mortal. Entre 2008 y 2016 se registraron 2.115 asesinatos de personas transgénero en todo el mundo y es probable que fuesen más, aunque no se documentasen. (The Lancet, 2016)

Es de esta manera que *For Nonna Anna*, nos muestra una propuesta muy sencilla, pero a la vez muy sensible, íntima y apegada a la primera realidad de las personas transgénero, la aceptación en su núcleo familiar. Luis de Filipis, su directora nos muestra una obra que abre la brecha social y cultural, que incluso siendo del mismo núcleo, tienen dos personas de distintas generaciones. El contexto de estudio y el tema central, la transexualidad, nos dan la oportunidad de seguir analizando esta realidad social, la cual por muchos años ha sido desprestigiada y ocultada de los temas visibles socialmente, dando paso a crear nuevos proyectos que tengan el mismo enfoque.



SE DICE ELLAS
ANA BELÉN BARRAGÁN CASTAÑEDA
2018 - 25 MIN

MC

el González

Sinopsis: En Latinoamérica, los derechos que deberían ser considerados como vitales han sido los más buscados en los últimos años, esto por la creciente oleada de grupos sociales que claman por ellos, entre estos está el de la identidad. *Se dicen Ellas* (2018), es un documental rodado en Argentina por la cineasta ecuatoriana Ana Belén Barragán. Esta obra trata sobre la vida de Fanny, Agustina y Constanza, tres mujeres transexuales que, a través de su experiencia, retratan la transición y vida de una persona trans en nuestro continente.

FICHA TÉCNICA

Se dice ellas (2018)

Productores:	Ornella Corigliano
Director:	Ana María Barragán
Director de fotografía:	Leila Ugarte
Actores:	Fanny Bustos, Agustina Ottani, Constanza Chiosso
Género:	Documental
País:	Argentina / Ecuador
Duración:	27 minutos

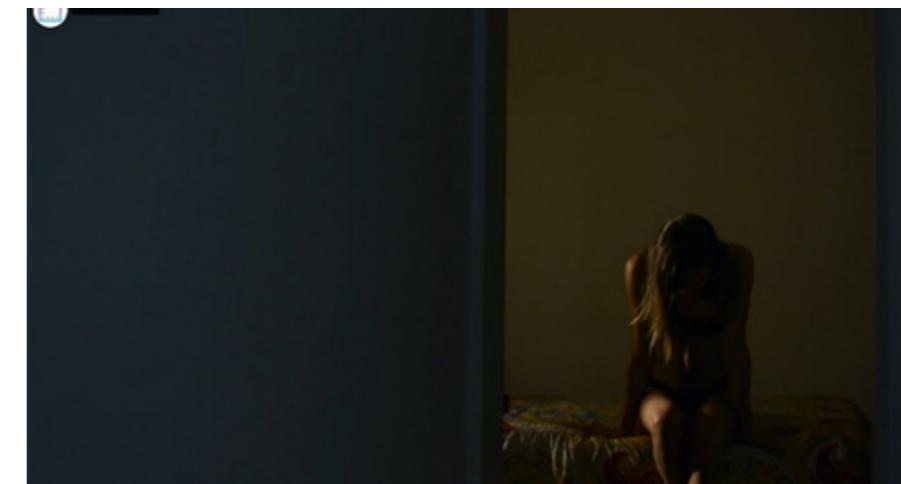
UCUENCA

En Latinoamérica, los derechos que deberían ser considerados como vitales han sido los más buscados en los últimos años, esto por la creciente oleada de grupos sociales que claman por ellos, entre estos está el de la identidad. *Se dicen Ellas* (2018), es un documental rodado en Argentina por la cineasta ecuatoriana Ana Belén Barragán. Esta obra trata sobre la vida de Fanny, Agustina y Constanza, tres mujeres transexuales que, a través de su experiencia, retratan la transición y vida de una persona trans en nuestro continente. Teniendo tres relatos tan distintos entre sí pero que se unen cuando se trata sobre hablar leyes y logros en el país del sur. Para el siguiente estudio, se seguirán analizando los conceptos tratados con anterioridad.

Empecemos con la dirección de un documental desde una perspectiva femenina, y a más de esto, latinoamericana. Cabe resaltar este hecho ya que Latinoamérica es el continente con más femicidios y transfemicidios del mundo, teniendo a Brasil, México y Argentina en los primeros puestos, el último país mencionado, según el portal de noticias Mundo Untref, en el año 2021 tuvo 238 transfemicidios y travesticidios (Mundo Untref, 2021), aunque cabe aclarar que normalmente las cifras de estas muertes son solo un aproximado pues no son hechos que se denuncian. Bajo esta pequeña introducción, Barragán crea una historia que une a Fanny, Agustina y Constanza, tres mujeres que viven en Córdoba y que, bajo la tutela de la directora, van retratando su transición

empezando desde adentro hasta llegar a la comunidad donde habitan y los problemas gubernamentales bajo la idea de *Lo personal es lo político*.

Figura 6: Fotograma de *Se dicen ellas* (2018), de Ana Belén Barragán. Todos los derechos reservados



Nota: Lenguaje cinematográfico para crear contexto.

Vemos con claridad la mano de la directora y las varias interacciones que propone, empezando por acercarnos a la vida de cada una de sus protagonistas. Agustina siempre fue aceptada por su familia y entorno, lo contrario a Fanny, quien tuvo que huir de su ciudad natal hasta Buenos Aires para empezar lo que ella llamaría un golpe de suerte, pese a que nunca lo obtiene. Constanza vendrá luego, sin embargo, nunca la veremos, ella es una niña de primaria que, bajo la voz de su madre, quien es la que relata su historia. La directora después de

presentarnos a cada personaje, nos habla sobre lo que les une a estas vidas aparentemente separadas, es la ley de identidad de género promulgada en el año 2012, (20':50"). Es esta ley la que les permite desarrollarse de mejor manera dentro de su comunidad, teniendo acceso a una buena educación y salud pública. Ana Belén, refleja por medio de conversaciones que parecen ser, hechas entre amigas, una realidad que no debe ser escondida más en Latinoamérica.

El siguiente punto a tratar es la transexualidad. Tres de las cuatro protagonistas son transexuales, cada una con una perspectiva y manera de transitar diferente. Fanny y Agustina son mujeres mayores de edad que ya han tenido un largo tiempo viviendo las dificultades que implican ser una persona trans en una ciudad pequeña como Villa María, la otra, Constanza, es una niña que es dada la voz por su madre, quien le ha acompañado durante el proceso desde su percepción de identidad hasta la legalización de su género.

Argentina se ha venido desarrollando como un agente claro de derechos, por esta razón cuenta con grandes avances. Fanny, Agustina y Constanza son solo la punta de un gran iceberg que contemplan la realidad del país sudamericano como un avance no solo a nivel del continente sino también del mundo. A más de esto, es importante ver como las protagonistas se auto percibieron por primera vez, escuchándose así mismas

y dando rasgos dentro de su conducta y personalidad que dentro de un contexto cis no serían considerados normales (01':24").

Finalmente, el contexto en el que se desarrolla este documental es en la Argentina del 2016 aunque es grabado con años de anterioridad, siendo un detonante perfecto que une a las protagonistas la ley 26.743.- De identidad de género (20':48") misma que fue dictaminada por la Dirección de Convivencia en la Diversidad el 24 de mayo del 2012, la cual fomenta y alienta la igualdad de trato de los diferentes colectivos. La ley, en manera resumida, promulga lo siguiente:

La Ley de Identidad de Género permite que una persona pueda modificar sus datos personales en el Registro y pueda cambiar el nombre, la imagen y el sexo registrado; pueda acceder a terapias hormonales e intervenciones quirúrgicas totales o parciales para adecuar su cuerpo a la identidad elegida y pueda desarrollar su personalidad de acuerdo con la identidad auto percibida. (...) La persona que desea se puede operar total o parcialmente o hacer tratamientos hormonales, las prepagas y los hospitales públicos lo cubren porque forma parte del Plan Médico Obligatorio. (Wikipedia, 2022)

De esta manera, Argentina da un paso importantísimo en favor de los derechos de las personas trans, incluso siendo una de las leyes mejor elaboradas, completas y que no patologiza esta auto percepción, dando así el ejemplo a otros países de la región y el mundo.

Si nos adentramos más en la percepción de las personas trans en la Argentina y más específicamente en Córdoba, ciudad donde se desarrolla el documental, encontramos varios datos. Desde la sanción de la Ley de Identidad de Género mencionada con anterioridad, y hasta noviembre del 2017, 1.005 personas solicitaron el cambio de sexo, de nombre y de imagen en el Registro Civil de la Provincia de Córdoba. Siete de ellas, menores de 18 años. Cabe recalcar que según el INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos) la población cordobesa en el año 2017 es de 3.645.321 (INDEC), es decir, el 0.04% de la población se auto percibe de una manera distinta al género designado al nacer.

También considero importantísimo el estudiar el contexto del Ecuador en materia de derechos trans en el año 2016, puesto que la directora, Ana Belén Barragán, proviene de nuestro país. Durante este periodo existen dos avances que tratan sobre las personas transexuales, el primero es la Ley Orgánica de Gestión de la Identidad y Datos Civiles, que en su artículo 94, manifiesta que la captura de la fotografía para la cédula de identidad se realizará respetando la identidad de género y los orígenes étnicos de los ciudadanos, en el mismo artículo en el

Figura 7: Fotograma de *Se dicen ellas* (2018), de Ana Belén Barragán. Todos los derechos reservados



Nota. Encuadre para crear contexto y perspectiva.

siguiente inciso indica que al cumplir la mayoría de edad y por una sola vez, la persona por autodeterminación podrá sustituir el campo sexo por el de género que puede ser: masculino o femenino (Bowen, 2017). La segunda, dada el 18 de mayo, fecha en la que el Consejo Nacional Electoral firmó un acuerdo con la Federación Ecuatoriana de Organizaciones LGBT, y entre uno de sus compromisos se encuentra: propiciar mediante el Instituto de la Democracia una línea editorial que reflexione y proponga desde el análisis político electoral los desafíos y oportunidades de los colectivos LGBTI en el ámbito electoral. Con estos avances se abre el camino, pero también las dudas sobre un sistema que muchas

veces se siente tibio en materia de derechos de personas que no responden a la tradicional hetero normalidad. En nuestro país, pese a tener una Constitución que habla sobre el cumplimiento de derechos de todos y todas y a favor de todas las vidas que en el territorio habitan, la media de vida para una persona trans es de 35 años.

Se dice Ellas (2018), nos brinda la oportunidad de una larga reflexión en cuanto a derechos se trata y más en países como los nuestros, dentro de Latinoamérica y que todavía no tienen como objetivo principal el goce de los mismos en cada uno de sus habitantes. Fanny, Agustina y Constanza son solo una pequeña muestra de los miles de vidas que, en Sudamérica, buscan no solo tener una voz sino un disfrute pleno en cuanto salud, educación y oportunidades laborales se tratan. La directora por medio de su documental intenta romper las barreras que nos genera una sociedad cerrada y hetero normada que establece solo dos géneros y desde una perspectiva cis. Con un relato íntimo y cercano se nos

es permitido expandido hacia nuevos relatos cuyo único objetivo es visibilizar los problemas personales que se convierten en sociales y políticos y envuelven a toda una comunidad que tiene el poder de elegir qué es lo que realmente conviene, seguir ignorando o empezar a luchar por los derechos básicos de todos y todas.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LA PROPUESTA DE DIRECCIÓN PARA EL CORTOMETRAJE *HABITA*

Propuesta

Como directora, considero que es muy importante lo que deseo que el espectador sienta al tratarse de un tema considerado tabú en nuestra sociedad y a la vez, como un homenaje a las mujeres que me han acompañado a lo largo de mi vida. Ellas son lo que es el personaje de Tulia en *Habita*, son luz. Esta obra cuenta con una narrativa que sea expuesta subjetivamente en su fotografía y sonido. Por fotografía, considero útil el hacer que su función estética hable por sí sola mediante valores de planos. Como valor adicional a la imagen la manejaremos con un formato de 2:35, haciéndola extensiva en lo ancho para conocer su alrededor, pero compacta en su altura, para saber que, queriendo o no, ambas se encuentran atrapadas en una realidad que debe ser hablada por primera vez, aunque sea el final de la vida, la sexualidad de Andrea. El sonido va a ser alejado del bullicio, pese a que se escucha está totalmente difuminado, solo Tulia y Andrea importan. La canción, la *Avecilla* se escuchará dos veces, y será la encargada de romper la burbuja creada. Además, un giro muy relevante dentro del proyecto es la procesión

religiosa, que además de ser una excusa narrativa, da paso a hablar sobre lo apegada que está la religión en temas que competen únicamente al Estado, sino también porque se busca retratar lo colorido del país, sus costumbres y pese a que este *roadmovie* llega a un “no lugar” que podría ser cualquier parte del Ecuador, nos hace sentirnos pertenecientes a un espacio y una tradición.

Una canción, una carretera y un legado en cualquier lugar de un país religioso y multicultural llamado Ecuador nos presenta a dos mujeres, Andrea y Tulia, nieta y abuela, en un último viaje donde el cuestionamiento social y cultural nos llevan a repensar la aceptación de las orientaciones sexuales en pleno siglo XXI. Una historia que lleva consigo nostalgia e identidad, el reconocerse en la simplicidad de una vida normal dentro de un país tan variado, eso es *Habita*, cortometraje dirigido por Alison Salinas Pérez. Dentro de la obra se presentan varios aspectos que nos demuestran la perspectiva de la directora y lo que considera importante contar a más del relato principal. Dentro de este ensayo se va a continuar

analizando los conceptos tratados con anterioridad.

El primer concepto a retratar es la dirección desde una perspectiva femenina en una historia hecha por, con y para mujeres, desde la sensibilidad e intimidad que esto implica. Es importante mencionar que la mayoría del equipo era femenino, para de esta manera crear un ambiente donde las actrices se sientan cómodas de ser y compartir sus experiencias. Como directora, a nivel actoral, lo que siempre se buscó retratar fue la cercanía que crean las mujeres, los lazos especiales que se pueden crear a partir de la convivencia. Victoria y María, no son actrices, por lo tanto, era de vital importancia empezar desde la escucha de experiencias propias para reunir a partir de esto, imágenes que nos ayuden a crear diálogos creíbles ante el espectador.

De igual manera, desde la propuesta de dirección lo que se buscaba era, no únicamente enfocarse en la orientación sexual de una de sus personajes, sino a la vez, contar un poco del contexto e identidad ecuatoriana, a tal punto de crear un *no lugar* que nos permita identificarnos con el todo y no solo con un fragmento de la obra, bajo esta premisa nace la necesidad de hablar sobre religión y pertenencia cultural. La primera, es cuestionada por los personajes, una la acepta, otra la repudia recordando sus años de juventud en el que poco o nada han cambiado las ideologías arraigadas a la religión. Al contrario, la segunda es abrazada con

nostalgia y regocijo a través de *La Avecilla*, pasacalle que se nos explica, es un homenaje a la familia el cual es mantenido hasta el final de la historia como único recuerdo y señal de legado.

Finalmente, como parte de la dirección tomando una visión al feminismo se dan varios guiños a la cultura, no solo nacional, sino también latinoamericana. Un ejemplo de esto se puede ver en la escena inicial en la que Andrea al buscar un obsequio para su abuela abre un cajón encontrándose con *Mujeres del alma mía*, libro de la chilena Isabel Allende, donde se habla sobre las buenas causas del feminismo y a su vez, un homenaje a todas las mujeres que hacen parte de la vida de la escritora, seña que también se toma en la última escena donde se cierra el cortometraje con la frase *A todas las mujeres del alma mía*. Otra referencia dentro del cortometraje son los personajes que desfilan en el pase del niño, la mayoría mujeres encarnando personajes de la cultura ecuatoriana como indígenas de Pichincha, Cañar, Chimborazo y Azuay, a más de la Mama Negra, personaje tradicional que representa la resistencia y poder de la mujer ante la colonización.

Habita y la transexualidad van de la mano, desde su título. La palabra habitar se define como ocupar una casa u otro lugar y vivir en él y la primera residencia de un ser humano es su cuerpo. Es en él donde desde los primeros años empieza a reconocer

sus preferencias y gracias a este le es posible convivir en otros espacios con otros cuerpos con diferencias y similitudes. La transexualidad es el tema principal de la narrativa, gracias a ella existe y por ella se relata todo lo que ocurre en la carretera desde la percepción familiar hasta la social en un país proclamado laico, del cual se hablará en el apartado del contexto en el que se realiza el cortometraje.

Andrea, personaje interpretado por Victoria Ñiguez, es una mujer transexual que busca la última oportunidad de conocer si su abuela acepta su orientación sexual y, sobre todo, su cambio físico. Victoria, actriz del cortometraje, es una mujer transexual de 20 años que ha vivido en carne propia lo que es la aceptación o rechazo social, cultural, educativo y familiar a partir de que realizó su cambio de género, mismo que aún no es oficializado en el registro nacional. Victoria es hija única y reside en la ciudad de Cuenca, ciudad considerada altamente creyente y católica conservadora.

Ella, a través de la convivencia actoral junto a su compañera María Coronel, sintió como propia la historia que relata *Habita*, incluso recordando lo que fue la adaptación de su familia hacia su decisión. Es necesario hablar sobre este tema con una persona que sienta lo que es vivir dentro de un mundo tan pequeño, pero a la vez, que conlleva un rechazo muy grande. No es posible apoderarse de las historias únicamente para

resaltar sobre otros temas, sino abrir espacios junto a las personas que lo viven día a día.

El siguiente concepto es el contexto dentro y en el que se desarrolló el cortometraje. Andrea y Tulia, su abuela, tenemos la noción de que viven en un país andino, debido a la geografía que se ve en los planos B roll, a más de esto, en una zona alta que podría ser el páramo por la flora que se observa. La segunda pista que tenemos sobre el contexto es el pase religioso que interrumpe el viaje y a partir del cual ambas comienzan a cuestionar las ideologías culturales dentro del país. En esta pasada vemos varios trajes escogidos con total noción de recrear un *no lugar*, es decir, tener varios lugares creando una sola unidad identitaria y no únicamente el ideal de que es un solo sector con un solo pensamiento.

Ahora, si estudiamos el contexto externo en el que se realiza el cortometraje, primero debemos mencionar que la escritura del guion se realizó en el año 2020 y fue rodado en el 2022. El Ecuador es un país laico, teniendo esta denominación desde su doceava Constitución dada en el año de 1906 en el mandato del General Eloy Alfaro en la cual se garantizaba “la libertad de conciencia en todos sus aspectos y manifestaciones, en tanto estas no sean contrarias a la moral y al orden público” (art. 26.3), y se establecía la enseñanza pública como seglar y laica (art. 16) (Constitución del Ecuador

1906). Sin embargo, no es hasta la Constitución de 2008, actual Constitución, donde se establece expresamente que el Ecuador es un Estado laico. En la actualidad, un 92% de los ecuatorianos tiene algún tipo de afiliación o creencia religiosa: el 74,8% se identifica como católico (United States Department of State, 2020), de igual manera, un alto número de la población considera que el país todavía determina sus decisiones de la mano de la Iglesia, arraigando con esto sus ideologías culturales y sociales conservadoras.

Bajo esta premisa de un Estado que aún después de más de cien años no logra separarse totalmente de la iglesia, es relevante empezar a hablar sobre los derechos y oportunidades de los y las transexuales a nivel nacional. En Ecuador no se conoce cuántas personas trans viven, siendo Condiciones de Vida e Inclusión Social de Población GIBTI el primer y único estudio en el año 2013, con datos de 2 805 personas. Sin embargo, desde agosto del 2016 hasta abril del 2019, 1028 personas trans han cambiado sexo por género en su cédula. Solo en cuatro ciudades del país la población trans puede realizar este trámite: Guayaquil, Quito, Cuenca y Manta. En la provincia del Guayas se registró el 54% de los cambios, desde el 2016 hasta abril de este año. Eso en cuanto a una estadística del número de ciudadanos y ciudadanas trans. Otro dato interesante es la edad en la que las personas realizan su transición en el sistema de registro civil, esto es posible desde los 18 hasta los

60 años, siendo la edad más común entre los 23 a los 25, siendo Amada, la única menor que consta en los registros (Mina, 2019).

En nuestro país, el simple hecho de no conocer cifras reales de la cantidad de personas y la calidad de vida que tienen, nos hacen pensar del techo de cristal que generan limitaciones e incluso un deplorable uso de derechos, empezando desde el hecho de que las personas trans viven un promedio de 35 años. El crear producciones artísticas y especialmente cinematográficas permiten que este sea un tema que tenga cabida dentro de más espacios donde se comiencen a debatir su situación y así mejorarla. La única película que ha ganado fondos concursables con temática LGBTQ+ es *Feriado* (2014), de Diego Araujo, así que, incluso como Estado y su rama cultural aún se tiene una cuota artística donde las personas trans sean miembros activos de contar sus propias historias. Como directora de *Habita* me parece importante ser la puerta para este debate más no el apropiarme de voces que no son la mía y a través de esta historia analizar un poco más sobre nuestra identidad salpicada aún de religión y un pensamiento conservador. Tener una perspectiva de dirección femenina es un paso relevante para contar historias sobre nosotras con nosotras.

Cumplidos los análisis de las películas propuestas y el estudio del cortometraje ya elaborado, es preciso revisar el objetivo propuesto en la presente monografía. Comenzando por la pregunta planteada, ¿Cuál es la utilidad narrativa de un análisis contextual de las personas transexuales en Ecuador en la última década y cómo operativizarla en la propuesta de dirección y caracterización dentro del proyecto cinematográfico *Habita?*; y su objetivo es el ayudar al director o directora a una mejor caracterización mediante un análisis real del contexto social, político y económico, en esta ocasión, de las personas transexuales en Ecuador en la última década. Se puede llegar a la siguiente conclusión: el estudio del contexto para realizar una obra artística, en este caso cinematográfico, es de suma importancia para ofrecer al espectador una historia completa que le permita conocer y abrir nuevos espacios y temas de análisis. El arte debe ser político o no será. La política que no está dispuesta a escuchar al arte tiene fecha de

caducidad. El arte que no propone algo político es una vaga diversión sin fruto.

Para la realización del cortometraje fue indispensable conocer la vida y situación actual de las personas trans a través de su voz y experiencias propias. Personalmente, el vincularme a conocer más sobre la realidad de las personas transexuales me aportó al crecimiento de la obra y la caracterización de su personaje principal. Uno no puede dirigir lo que desconoce o lo hace únicamente de manera superficial. Reconocerse diferente al cuerpo de nacimiento en una sociedad que todavía arraiga su ideología en la religión y viejos pensamientos, es un riesgo en todos los niveles, contando entre estos el educativo, el laboral y el alcance a una salud y vida digna. Como directora me fue indispensable leer, replantear, pensar, observar y conocer para de esta manera crear una obra que invite a cuestionarse al público. Es momento de romper la barrera de cristal y buscar derechos para el bien de todos y todas de manera equitativa.

Conclusiones

Para finalizar, el aspecto más importante del estudio en su totalidad fue contar con una persona transexual como actriz principal, de esta manera es más cercano conocer su realidad social, política y económica, logrando así un reflejo del contexto, no solo ecuatoriano, sino también mundial. Al tener ya una base académica de dirección y a esto sumarle la experiencia al convivir con este sector, como directora me resultó más fácil crear una caracterización profunda que abra espacios y aporte a la sociedad en nuevos temas que deben ser eliminados de la lista de los tabúes.

AUTOR/ÁREA 2: PAUL SEBASTIÁN ZEAS UYAGUARI/DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Propuesta de fotografía: uso de la luz natural como elemento narrativo para el proyecto *Habita*.

Introducción

Este plan de ensayo titulado Propuesta de fotografía: uso de la luz natural como elemento narrativo para el proyecto *Habita* tiene como películas referenciales a *Greatest Hits* (2012), de Nicolás Pereda, en donde nos propone el uso de la iluminación natural aplicada a una *road movie* de bajo presupuesto; *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, que usa la iluminación como recurso emotivo que aporta al desarrollo de la trama; y *Jojo Rabbit* (2019), de Taika Waititi, que enfatiza el rol de la luz para reforzar la caracterización del personaje principal. A más de las películas y directores antes mencionados, estudios teóricos actuales que

analizan la iluminación son: Michael Freeman, en su libro *El ojo del Fotógrafo* (2008), en donde nos presenta el concepto de la composición con luz y color para una mejor fotografía; Francisco Bernal Rosso en su libro *Estrategia de la Luz* (2000), quien expone un acercamiento técnico a los fundamentos de la iluminación fotográfica y cinematográfica; y José Martínez Abadía, en su libro *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía* (2000), quien presenta el concepto de las propiedades de la luz, adentrándonos en los aspectos técnicos de la iluminación, los filtros y sus efectos sobre la imagen. Estos trabajos teóricos no fueron

Desenterrar luz en tiempos sin sol.

PATRICIO GUZMÁN

escritos con la finalidad de fundamentar la presente realización cinematográfica. Al contrario, nuestra propuesta teórica está destinada a la realización de la misma. El objetivo general es elaborar una propuesta basada en el control de la luz natural para que esta sea utilizada como un elemento narrativo, permitiéndonos de esta manera, tener una mejor caracterización en los personajes principales al aplicarlo en el cortometraje *Habita*. A partir de esto, planteamos la siguiente pregunta para nuestro estudio: ¿Cómo funcionaría visualmente la luz natural como elemento narrativo en la fotografía del proyecto *Habita*? El método comprende tres fases: primera, la búsqueda bibliográfica que ayudará a construir el apartado teórico; segunda, el análisis de los referentes filmicos que sustentarán nuestra propuesta; tercera, aplicación de la propuesta de fotografía en el proyecto de ficción *Habita*.

Antecedentes

En el repositorio de la Universidad de Cuenca se han encontrado temas relacionados con nuestra investigación, como por ejemplo están: *La iluminación cinematográfica: desarrollo de propuesta de iluminación para el cortometraje Summer Beats (2015)*, de Camila Moscoso Moreno, quien desarrolla un planteamiento de iluminación centrado en la diferenciación cromática dada por la temperatura de color entre escenas, tomando como punto de referencia el entorno tanto físico como emocional y narrativo del personaje principal; *El fotógrafo frente al guion: análisis del cine contemporáneo y su propuesta fotográfica aplicada al cortometraje Historia uno (2017)*, de Cristian Maldonado, el cual determina que el papel del séptimo arte es el romper con la realidad para sumergirnos en un discurso previamente manipulado por el narrador-cineasta. Añadido a esto, en la Universidad de las Américas se hallan investigaciones relacionadas, por ejemplo: *La narrativa visual del director de fotografía ecuatoriano en la creación de cortometrajes (2015)*, de Sebastián Córdova quien parte del estudio de los

elementos básicos de la narrativa visual, su aplicación y métodos. Pasando luego por definir las funciones y responsabilidades del director de fotografía dentro de cada proceso de producción, el uso de la iluminación y elementos que lo ayudaran a manejar adecuadamente su departamento; *El proceso de iluminación en el cine de ficción ecuatoriano (2018)*, de Marco Antonio Vaquero Dávila, que explica la importancia de la luz en el cine, y la manera en la que tiene influencia en los personajes; *Cinematografía de Sven Nykvist: construcción del sentido desde la imagen (2019)*, de Sebastián Acuña, en el que expone a Sven Nykvist como uno de los grandes cinematógrafos, por su composición precisa e iluminación expresiva. Junto a directores como Bergman y Tarkovsky quienes exploraron las infinitas posibilidades de narrativa visual. Otra investigación que interesa a esta indagación se halla en la en la Fundación Universitaria San Pablo CEU de Madrid, España, titulada *Estudio sobre la composición de imagen cinematográfica: encuadre, luz y color como elementos expresivos en la obra de Roger*

Deakins (2020), de Ana Cea Navas y Sergio García Rubio, en el que se intenta abordar la manera en la que los encuadres, la luz y el color de las imágenes que conforman un filme sirven como elementos expresivos. Como se puede observar, los trabajos antes citados se centran en la fotografía e iluminación de manera muy general, mientras que nuestra propuesta se centrará en realizar una indagación teórica respecto a la dirección de fotografía, y de este modo, establecer factores que en base al uso de la luz natural ayudarán a una caracterización de los personajes, teniendo como resultado un mejor desarrollo dentro de la trama.

Marco Teórico

Los textos y autores que serán claves en nuestro ensayo y nos ayudarán a definir el concepto de principios de la iluminación y conceptualización del color y encuadre son: *La Iluminación en el cine como recurso expresivo (2014)* de Alcañiz Iris, quien expresa que “La Luz natural es la ideal para iluminar exteriores, definiendo los tres tipos de luz natural: la luz del sol directamente, la luz del cielo que inunda todo el día, y la luz resultante del reflejo del sol en superficies próximas.” (p. 22). Resalta así la importancia del buen uso de la luz natural y los diferentes tipos que pueden ser usados para un mejor desarrollo en la trama. Además, Alcañiz expresa que “La iluminación debe adecuarse al contexto en el cual se desarrolla la acción, es decir, debe ser coherente con lo estipulado en el guion.” (p. 3). Destacando la importancia de la luz en relación al guion y conceptualización de lo que se quiere expresar en la escena, ya que esto es un recurso muy importante para la puesta en escena. *La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual (2002)*, de Begoña Gutiérrez, quien explica que “La imagen es

posible reproducirla básicamente a través de la luz. Sin luz podríamos decir que no existe la imagen.” (p.107). Es decir, la importancia de la luz dentro del espacio fílmico como uso expresivo dentro de la narrativa audiovisual. Para cerrar esta parte, la iluminación tiene un principio fundamental en el desarrollo cinematográfico y es importante conocer y dominar sus principios. Para definir el concepto de conceptualización del color nos basamos en *Teoría y uso del color (1985)*, de Luigina De Grandis, quien expone “Los tres aspectos esenciales del color: tonalidad, claridad (luminosidad) y saturación.” (p. 85). Siendo estos tres elementos esenciales y fundamentales a tener en cuenta en la aplicación del color. “Cómo varían las percepciones de los colores bajo la luz solar” (p. 87). La luz y el color varían fuertemente en relación de las condiciones meteorológicas. “La posición del objeto y la dirección de la luz, influyen sobre la percepción del color” (p. 89). La posición y dirección son aspectos muy importantes a considerar en la puesta en escena para controlar iluminación y color. *La visión del cineasta (2011)* de

Gustavo Mercado que habla sobre “la importancia de conocer las reglas de la composición cinematográfica para poder romperlas”. Nuestra labor como fotógrafos es pintar con luz dentro del encuadre de nuestra imagen y conseguir que nuestra imagen diga algo de forma única. *El encuadre cinematográfico* (1997) de Donique Villan conceptualiza que “Las dimensiones de la imagen en la filmación se caracterizan por la huella impresa hasta los límites de la ventana de la cámara” (pág. 18). Para una buena composición y caracterización siempre dependerá del formato de visualización puesto que esto suma a la narrativa que se quiere representar. *El Lenguaje del Cine* (2002) de Marcel Martin especifica que “el encuadre se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla”. (p. 41), con esto explica que, el fotógrafo es el responsable de materializar esos fragmentos de la realidad que serán vistos en pantalla y el que garantice que esos fragmentos sean creíbles al ojo humano.

En resumen, los conceptos tratados nos acarrearán a una progresión de la dirección de fotografía que permitirá una mejor composición que ayudará a la puesta en escena y caracterización de los personajes dentro de la obra. Empezando por los principios básicos de iluminación, la cual según Iris Alcañiz (2014), como hemos visto, nos orienta en los principios de la luz natural como elemento ideal para iluminar exteriores con la correcta utilización de las fuentes naturales de luz. En cuanto a la composición de color citamos nuevamente a Luigina De Grandis (1985), quien expone cómo varían las percepciones de los colores bajo la luz solar. Finalmente, para conceptualizar el encuadre, el último apartado de este ensayo, se cita a Marcel Martin (2002), quien dice que el encuadre la composición de la imagen, el fragmento de realidad que se presenta.

ANÁLISIS FÍLMICO

Sinopsis: Alfonso Cuarón nos regala una obra de arte en el que explora su memoria y nos traslada a la colonia Roma, lugar donde vivió su infancia junto a las mujeres que lo criaron, nos relata la vida de Cleo, una empleada doméstica de una familia de clase alta quien se encarga de criar a los cuatro hijos de su patrona la señora Sofía. Su armónica vida se verá trastocada por acontecimientos tanto privados y públicos de un México de los años 70s.

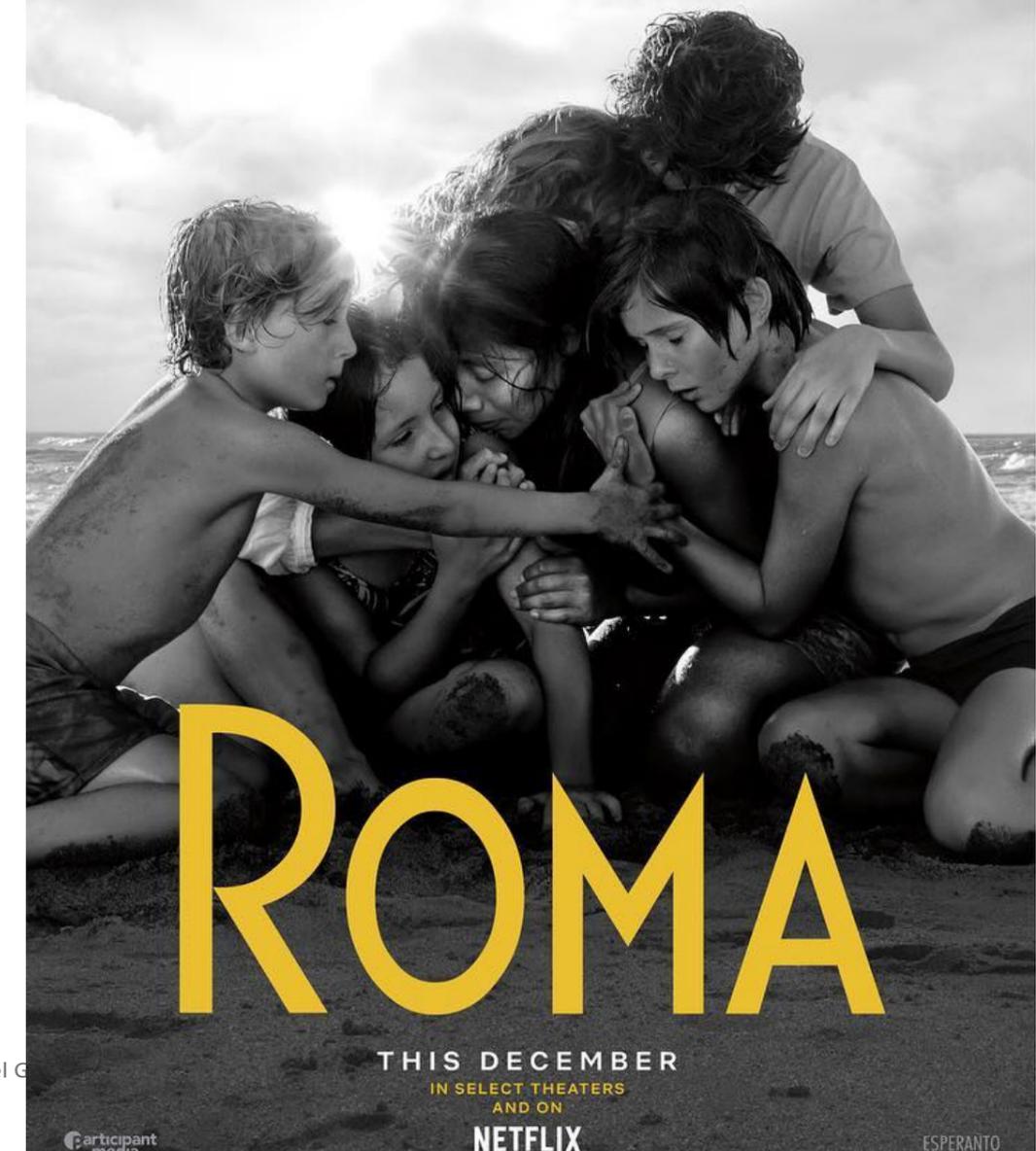
FICHA TÉCNICA

Roma (2018)

<i>Productores:</i>	Nicolás Celis
<i>Director:</i>	Alfonso Cuarón.
<i>Director de fotografía:</i>	Alfonso Cuarón.
<i>Director de arte:</i>	Carlos Benassini, Oscar Tello
<i>Género:</i>	Drama
<i>País:</i>	México



From Academy Award® Winner Alfonso Cuarón.
Director of "Gravity" & "Children of Men"



Los conceptos a tratar en este ensayo son los antes expuestos: principios de la iluminación, conceptualización del color y encuadre. Conceptos que son claves dentro de esta película.

Para empezar con este análisis, primeramente, debemos tener claro el universo al que nos quiere transportar Cuarón, en este caso nos referimos a su memoria, es por esto que *Roma* está realizada en blanco y negro, porque según el director así percibe sus recuerdos y por lo tanto el pasado. Para recrear todo esto, es necesario un arduo trabajo lumínico ya que no es lo mismo componer fotográficamente la vida como la percibimos con el color blanco y negro, es por esto que *Roma* es una gran producción que nos permite analizar cómo funciona la luz dentro de la composición.

Para poder entender cómo funciona la luz dentro de *Roma*, es importante recalcar aspectos esenciales de los principios básicos de la iluminación, como es la calidad de la luz. *Roma* está compuesta a partir de una calidad de luz dura, aspecto importante para realzar el blanco y negro. Para lograr esto es necesario un extensivo uso de fuentes muy grandes y muy suaves que producen una iluminación de aspecto naturalista y muy contrastado. Puesto que, una luz dura no tiene que ser excesivamente potente, ya que la dureza de la luz no depende de su intensidad, sino de concentrarla en un punto determinado. (Alcañiz, et al., 2014). En *Roma*, para dar esta naturalidad lumínica se han usado

banderas blancas muy grandes, que permiten un rebote suave de la luz, usando fuentes no tan potentes para no perder calidad y poder obtener grandes contrastes y sombras.

Figura 8: Fotograma de *Camino a Roma*, de Andrés Clariond y Gabriel Nuncio, 2020. Todos los derechos reservados.



Nota. Iluminación dentro de set.

Para recrear los ambientes en exteriores Cuarón, como director de fotografía ha usado una correcta iluminación ambiental, definiéndola como la que se utiliza en situaciones dramáticas, puesto que favorece a crear sensaciones emotivas en el receptor. (Alcañiz, et al., 2014). Del uso que se haga con este tipo de luz dependerá que esta se suavice, se endurezca o exagere la imagen. En el caso de *Roma*, se ha usado para ganar dramatismo, siendo usada para momentos clave de los personajes, como para revelaciones o angustias. Cuarón

con esta iluminación ha logrado transcender sobre cómo se iluminaba antes en el cine a blanco y negro

El cine en blanco y negro está fundamentalmente concebido en estudio, en donde los decorados se iluminaban por partes o sectores con la luz muy recortada para realzar algo que se pretendiese destacar, después se iluminaba a los personajes, y cada uno tenía su luz particular, de manera que toda esta metodología marcaba unas pautas de rodaje y de movimiento de dichos actores. (Begoña, 2002, p. 105)

En *Roma* se ha logrado crear una puesta en escena basada en la luz como parte del universo de los personajes, mas no una luz para destacar a estos, creando así un ambiente y un universo realista con luz natural, tal y cual sería visto desde un recuerdo o una memoria.

En lo que respecta a la conceptualización del color, si bien es cierto *Roma* carece de este aspecto, no es algo que se deba pasar por alto. Para tener un buen contraste y una buena luminosidad en el blanco y negro es necesario saber escoger los colores en el vestuario y en los espacios. Además, también la temperatura de la luz define este contraste al igual que los objetos, que no son nada más que rebotadores de luz, y de los colores que posean dichos objetos dependerá la intensidad de la luz, ya sean personas, muebles, paredes, etc.

Una escala luminosa acromática, es decir sin color, está determinada por las diversas graduaciones

Figura 9: Fotograma de *Roma*, de Alfonso Cuarón, 2020. Todos los derechos reservados.



Nota. Sombras y contrastes creadas desde la iluminación.

del gris. (De Grandis, 1985). Esto es un aspecto que es muy perceptible en *Roma*. El departamento de arte ha usado elementos y vestuarios con tonalidades que a la exposición de la luz hagan de estos colores una gradación de grises, haciendo que estos colores al de saturarse tiendan a ser más negros o más grises dependiendo de lo que la trama requiera.

El concepto de encuadre es uno de los más perceptibles en *Roma*, para empezar con su análisis se debe estudiar uno de sus puntos más relevantes, la estética, específicamente su fotografía. Este trabajo estuvo a cargo de su director, Alfonso Cuarón y del también mexicano, Galo Olivares. A través de un lente de 65 mm hace resaltar aún más todos los encuadres,

puntos de fuga y perfectos posicionamientos de los personajes en el cuadro. Con varios planos contemplativos que hacen de esta obra, un hallazgo íntimo a la infancia de Cuarón, llegando a utilizar muebles y objetos que han permanecido junto a él desde su niñez, logrando de esta manera el reavivamiento de pertenecer a un lugar y una historia que empieza desde su familia. A su vez, los planos nos llaman a reconocer a un México setentero con planos generales en los cuales si se fija la mirada encontraremos más que una historia, hallando su cultura y costumbres en sus calles, representando las luchas estudiantiles que se daba en esos entonces; sus comedores reflejando la conducta social de la época y los magníficos planos de la playa. Todo es perfecto, como si fuera una fotografía tras otra. Se logra ver todos los grises, desde la luz hasta la oscuridad. Siempre habrá profundidad de campo, porque es como vemos, con buen detalle de principio a fin. Y pocas veces, salvo en un momento, veremos primeros planos, algo que no existe en la realidad. Esas son sus más profundas características. (Sánchez, 2018).

Uno de los planos que más resaltan en *Roma* son los generales, muy utilizado para establecer una conexión especial entre un personaje y el espacio que lo rodea. (Mercado, 2011). Esto al ser una intención directa del autor al no centrarse tanto en los personajes sino en el espacio, en el contexto en el que habitan, es por esto que se carece de planos cerrados como los planos medios

o primeros planos, el autor no nos quiere centrar en las emociones de los personajes, sino más bien en cómo reaccionan a su entorno, haciendo uso de los planos cerrados únicamente para momentos clave en el que los personajes reciben una noticia o circunstancias que de cierta marcarán una transición que influya en sus vidas.

Al contener muchos planos generales la película se vuelve muy contemplativa, puesto que este tipo de planos necesitan más tiempo en pantalla para poder percibir toda la información que contiene. En *Roma* este tipo de plano es muy usado con paneos que siguen los movimientos de los personajes, haciendo nuevamente que nos introduzcamos en su universo. Estos planos son muy utilizados conjuntamente con los planos medios cortos y primeros planos para poder incrementar paulatinamente la implicación emocional del espectador.

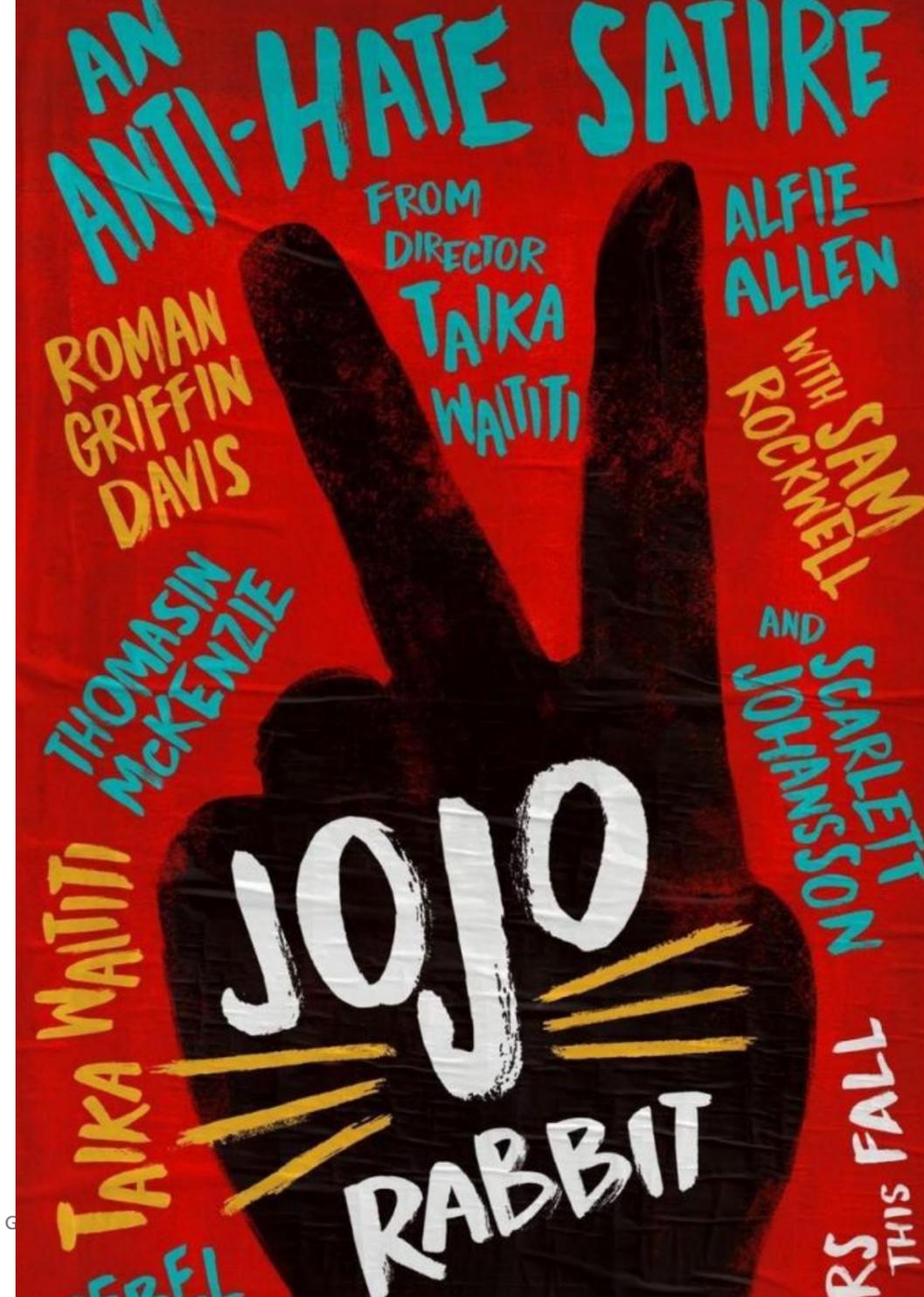
En base a este análisis podemos entender una correcta aplicación de la luz en esta narrativa en la que los personajes no influyen con el espacio, sino más bien en cómo se relacionan los personajes en su entorno, para esto a más de recrear una luz de ambiente suave para ganar naturalidad es importante también encuadrar a los personajes en su entorno con grandes planos que sigan su desenvolvimiento con el medio.

Sinopsis: Jojo "Rabbit" Betzler es un solitario niño alemán perteneciente a las Juventudes Hitlerianas que ve su mundo puesto patas arriba cuando descubre que su joven madre Rosie esconde en su ático a una niña judía. Con la única ayuda de su mejor amigo imaginario, el mismísimo Adolf Hitler, Jojo deberá afrontar su ciego nacionalismo con las contradicciones de una guerra absurda.

FICHA TÉCNICA

JoJo Rabbit (2019)

<i>Productores:</i>	Carthew Neal
<i>Director:</i>	Taika Waititi
<i>Director de fotografía:</i>	Mihai Malaimare Jr
<i>Director de arte:</i>	Radek Hanák C
<i>Género:</i>	Drama/comedia/bélico
<i>País:</i>	Estados Unidos



En el año 2019 Taika Waititi nos regaló una gran obra cinematográfica basada en el libro *Caging Skies* (2004) de Christine Leunens, tan singular que rompió con lo tradicional, no solo narrativamente, sino también en ámbitos técnicos, que se conjugaron para presentarnos una completa sátira sobre la guerra, el fanatismo inocente y el nazismo. Para la fecha se han realizado varias películas sobre la segunda guerra mundial y sobre los nazis, pero nadie se ha atrevido a crear una trama tan satírica y trágica como lo hizo Waititi con la historia de Jojo, un pequeño niño de diez años adoctrinado en el régimen nazi que anhela ser reclutado por las Juventudes Hitlerianas y que tiene como amigo imaginario a Hitler, quien es su confidente y héroe, lo que él no sabe es que su madre está completamente en contra del régimen nazi y esconde a una niña judía en su casa. Esta película no solo nos presenta una atractiva trama, sino también tiene aspectos que la hacen única y los cuales analizaremos a continuación.

Hablar sobre iluminación en *Jojo Rabbit* es hablar sobre

la creación de un mundo totalmente fantasioso, porque este elemento presente en la película es el principal y fundamental que la hace tan llamativa y permite resaltar los colores. Es importante conocer la relación de distribución de tonos y colores relacionados con la exposición fotográfica, ya que una fotografía funciona cuando se contrasta en tono y color el fondo. En su mayoría, los fotógrafos están muy familiarizados con el histograma, el ajuste de curvas, los tonos blancos y negros, etc. Un fotógrafo al ajustar las imágenes con estas características revela la íntima conexión entre tono y color. (Freeman, 2008). Todos estos tonos y colores que queremos resaltar en una imagen son reforzados con una iluminación bien compensada, puesto que, la iluminación puede distribuirse en un escenario de diferentes maneras: a través de una luz difusa en donde existen muchos focos y surgen sombras (Begoña, 2002). En *Jojo Rabbit* se aplica esta definición que expone Begoña, las fuentes de iluminación en gran parte de la película son utilizadas con luz natural, difuminada de

tal manera que permite una iluminación plana con pocas sombras, esto ayuda a la narrativa para ambientarnos en el universo que el director quiere crear en la primera parte de la película, basada en la sátira y el humor negro, pero con luces cálidas que aparentan un universo amigable y acogedor. Las plantas de iluminación en los sets de rodaje en la mayoría de casos están ubicadas en la parte superior, dándonos una iluminación cenital que baña con una suave luz los ambientes. Esta luz cenital es usada como solución de iluminación natural, ya que la luz al estar en esta posición permite captar en distintas calidades y cantidades, e iluminar los interiores de formas muy diversas y de manera natural, muy al estilo Wes Anderson, Waititi construye y nos introduce en su propio universo, uno que pretende ser realista.

“La luz de Mihai Malaimare, en estas circunstancias, no es ni demasiado dramática ni demasiado interesante: en exteriores parece que en lo que más se esfuerza es en conseguir un cierto nivel de sobreexposición que permita que todo luzca amable, mientras que en interiores, el tono serio pero edulcorado se consigue mediante la introducción de bastante luz sobre los personajes en toda circunstancia, incluyendo luces cenitales sobre los personajes en las escenas nocturnas, e incluso fondos azulados muy teatrales para sugerir los ambientes nocturnos”. (Aguilar, 2020)

Figura 10: Bosquejo de la película *Jojo Rabbit*, de Taika Waititi, 2019. Todos los derechos reservados.



Nota. Un bosquejo anticipado de la habitación donde Jojo encuentra a la niña que su madre está escondiendo. [Imagen: Fox Searchlight Pictures]

Figura 11: Detrás de cámaras de la película *Jojo Rabbit*(2019), de Taika Waititi. Todos los derechos reservados.



Nota. Fotograma del detrás de cámaras de la película Jojo Rabbit

Figura 12: Detrás de cámaras de *Jojo Rabbit*(2019), de Taika Waititi. Todos los derechos reservados.



Nota. Contrastes creados por la iluminación.

Como podemos ver en los ejemplos, tenemos una más amplia noción de cómo se usó la luz para esta película, desde los bosquejos *Figura 10*, marcando una fuente de luz dura y principal que entra desde las ventanas dándonos unas grandes sombras sobre los personajes; en rodaje, *Figura 11*, en donde se mantiene la luz principal, y podemos apreciar las luces cenitales que dan relleno y suavidad de una luz natural haciendo más tenues las sombras; y el resultado final, *Figura 12*, en donde observamos un fotograma de la película con este tipo de iluminación que nos da mayor dramatismo, teniendo como resultado una grandiosa puesta en escena. Cuando hablamos de color en *Jojo Rabbit* descubrimos una clase magistral de cómo usar este concepto para caracterizar a los personajes, para ambientar épocas y sobre todo para adentrarnos en el universo cinematográfico.

Esta película está claramente dividida en dos partes, la primera, la del humor que está marcada claramente con colores y tonos cálidos que expresan felicidad, armonía, y estabilidad, en donde nos sentimos a gusto con los personajes, aquí todos los colores son más vivos expresados a través de la saturación; a medida que la película avanza y con ello la trama, el humor se empieza a desvanecer al igual que los colores cada vez se van diluyendo, adentrándonos a momentos más tensos y fuertes que vive un niño de apenas diez años. Con esto el color también tiene un cambio, ahora los colores son más fríos con tonos azules verdosos que nos ponen en contexto de que ya nada está bien.

Esta transición del color nos permite entender el cambio dentro del personaje y el universo en el que habita, al mostrarnos al protagonista en un inicio con tonos cálidos y luego con tonos fríos nos asocia a que en él hubo transformaciones de personalidad, al pasar de ser alguien alegre, con paz y calma, a alguien triste, solitario y nostálgico, todo esto acompañando al contexto de la trama en el que nos sitúa esta transición, justo en el momento en el que descubre que mataron a su madre en la horca por ir en contra del régimen nazi. El resultado con este cambio de tonalidades es excelente, porque no solo ayuda al espectador a simpatizar con los personajes, sino que da grandes pistas de que es lo que está sintiendo, ayuda a una mejor caracterización y también llega a los sentimientos de quien los percibe.

Figura 13: Fotograma de la película *Jojo Rabbit*(2019), de Taika Waititi. Todos los derechos reservados.



Nota. Evolución del color.

Pero no solo el color sufre una transición en esta película, sino que los encuadres también, siendo más perceptibles en la amistad que se construye entre el pequeño niño nazi y la judía refugiada, manteniendo separados a estos dos personajes durante todo su descubrimiento del uno al otro, encuadrados en planos medios y primeros planos, hasta cuando llegan a simpatizar y tener sentimientos encontrados, en los que los podemos por fin ver en el mismo plano a los dos. Sin duda alguna *Jojo Rabbit* es una gran película que nos enseña sobre varios ámbitos que serán de gran ayuda para el desarrollo de nuestra propuesta de cortometraje.

LOS MEJORES TEMAS

INTERIOR X II I
PRESENTA

UNA PELÍCULA DE
NICOLÁS PEREDA

CON

Teresa Sánchez
Gabino Rodríguez
Luisa Pardo
José Rodríguez
Luis Rodríguez
Francisco Barreiro

Nicolás Pereda
DIRECCIÓN, GUIÓN, EDICIÓN
Sandra Gómez
PRODUCTOR
Maximiliano Cruz
PRODUCTOR
Alejandro Coronado
FOTOGRAFÍA
Pedro Gómez
FOTOGRAFÍA
José Miguel Enriquez
SONIDO



Sinopsis: Una ambiciosa película del director Pereda que comienza bien, con una interesante dinámica familiar sobre el regreso de un padre desaparecido luego de quince años de abandono. Su esposa Tere y su hijo Gabino de veintiocho años lo reciben con recelo y confusión. Luego de un par de días, deciden echar a Emilio de casa, pero se percatan que él ya se ha marchado.

FICHA TÉCNICA

Los Mejores Temas (2012)

Director:	Nicolás Pereda
Director de fotografía:	Alejandro Coronado, Pedro Gómez Millán
Género:	Drama / Comedia
País:	México

Los mejores temas es una película que nos enseña cómo se puede hacer cine de calidad con bajo presupuesto, y es un gran referente a tener en cuenta para todos quienes nos estamos iniciando en el mundo cinematográfico, con composiciones muy básicas pero muy bien aplicadas que dan grandes resultados.

A continuación, analizaremos momentos específicos en donde la fotografía de Alejandro Coronado y Pedro Gómez en Los mejores temas juega un protagonismo exquisito para construir los arcos dramáticos de los personajes, con planos muy contemplativos nos permite adentrarnos en sus emociones y fijarnos hasta en los más mínimos detalles. La escena en la que nos sitúa en la parte posterior del auto, en donde nos vemos inmersos como parte de su viaje es un encuadre muy importante, porque en el mismo valor de plano general pasan varias acciones, dejándonos por un momento solos en el auto en la intimidad de la persona viendo las acciones que a través del parabrisas nos delatan la incomodidad que se vive en esa familia, haciéndonos los primeros confidentes de todo el dilema que se presenta entre ellos. Los elementos formales presentes en estos momentos dramáticos se conjugan para poder retratarnos una puesta en escena no tan común que cumple con su objetivo y refuerza el dramatismo con algo tan simple como situar una cámara fija dentro del auto que únicamente es testigo de todas las acciones que están sucediendo.

Figura 14: Fotograma de la película *Los mejores temas*, (2012) de Nicolás Pereda. Todos los derechos reservados.



Nota. Referencia visual de planos interiores.

Los planos generales, se colocan al final de una escena, transmite un tono dramático diferente al establecido al principio, creando un cambio en la emoción o el punto de vista de un personaje. (Mercado, 2011). Podemos apreciar claramente la intención del uso de este plano para toda la secuencia dentro del auto, sabiendo que aporta con un tono dramático. Es lo que se busca conseguir en el cortometraje *Habita*, expresar esa incomodidad entre personajes encerrados en el mismo encuadre, que los hace tan prisioneros que lo único que pueden es interactuar entre sí a la fuerza a pesar del malestar que se tienen. Como el plano general puede contener muchos detalles y elementos visuales, suele

permanecer más tiempo en pantalla que otros planos que poseen menos información. Esta duración adicional le proporciona al público el tiempo suficiente para registrar todo lo que se ve. (Mercado, 2011). Un ejemplo de esta definición es cuando Emilio y su familia llegan al lago, claramente podemos notar la incomodidad de este personaje y su sufrimiento para poder interactuar con su familia que no ha visto en mucho tiempo. Una situación en la que narrativamente Emilio planea una salida al campo con su familia para reforzar lazos y establecer una mejor conexión, resulta un completo caos para él, al no poder establecerse, finalmente termina quedándose solo en el auto por responder una llamada telefónica que la usa como punto de escape en vez de compartir el momento que podía llegar a ser el más oportuno para simpatizar con sus allegados. Para expresar toda esta situación dramática que crea Emilio, a través de la fotografía se la resuelve de la forma más sencilla y compleja a la vez, ya que toda esta escena es presentada únicamente en un solo plano general visto desde el lateral del conductor. La escena que dura aproximadamente seis minutos se la compone de tal forma que nunca la cámara se mueve ni cambia de plano, manteniendo todo el dramatismo en un solo personaje que con el paso del tiempo nos llega a incomodar y desesperar tal y como él lo está sintiendo en ese momento.

Figura 15: Fotograma de *Los mejores temas* (2012), de Nicolás Pereda. Todos los derechos reservados.



Nota. Fotograma de *Los mejores temas*. Referencia planos interiores

Uno de los aspectos más importantes de esta película es como se construyen los momentos de los personajes, con cosas tan simples, pero con planos muy bien pensados. Las mejores tomas, nos deja una gran lección de cómo hacer cine desde lo que se tiene, sin grandes equipos, ni ostentosas fuentes de iluminación, sino usando la luz natural a nuestro favor, únicamente exponiendo los paisajes correctamente. La lección que nos deja esta película es que un fotógrafo debe saber el contexto de sus personajes y saber encuadrarlos con planos muy bien pensados que ayuden a reforzar la narrativa visual.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LA PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA PARA EL CORTOMETRAJE *HABITA*

Propuesta

Como director de fotografía es importante reflejar en pantalla los sentimientos y emociones que la directora quiere expresar, basado en la lejanía de dos personas y toda la divergencia que estas presentan, es muy importante demostrar el interior de los personajes, sus emociones, sus interrelaciones y sus sentimientos, hasta llegar a ser uno.

Para construir el universo cinematográfico de *Habita* he tomado como referencias características y elementos de las películas analizadas, adaptándolas de la mejor manera para poder construir una puesta en escena que sea en beneficio de la progresión dramática de estos dos personajes. Desde los planos generales contemplativos que nos presenta Roma; aplicando el uso del color progresivo como pudimos ver en *Jojo Rabbit*; y usando los encuadres y la luz natural a favor en las escenas dentro del vehículo, tal como se pudo ver en *Los mejores temas*.

El uso del color en *Habita* es transitorio, puesto que se conjuga con la personalidad de Andrea, en un inicio todo su universo dramático es azul, dando tonalidades frías que reflejan su personalidad; al no sentirse aceptada así mismo, todo a su alrededor es más oscuro y frívolo. Para reforzar esta idea se aplican planos cerrados que nos introducen en su cabeza y nos permite sentir lo que ella siente, con planos muy largos lo que se quiere conseguir es generar incomodidad en el espectador. A medida que el cortometraje avanza también va progresando el color, pasa de ser el oscuro azul a tener unos cálidos naranjas, esto es representado por el encuentro con Tulia, una anciana que se le asocia los tonos naranjas por su caracterización y por su misión dentro de la trama, transmitir luz a Andrea, es una metáfora que expresa la aceptación de la una a la otra.

Figura 16: Fotograma de *Habita*, (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Colores e iluminación de espacios evolutivos.

Figura 17: Fotograma de *Habita*, (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Evolución cromática del cortometraje.

Figura 18: Fotograma de *Habita*, (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Planos interiores.

Para construir la iluminación de las escenas dentro del auto tuvo como principal fuente la luz natural, dando mayor importancia la exposición del fondo para no perder elementos visibles a través del parabrisas; para compensar las sombras que se generaron al exponer el exterior se usó una espada de luz sobre el techo del auto que permitió compensar e iluminar a las actrices, teniendo como resultado una iluminación natural y suave que ayuda a reforzar el momento. Además, el encuadre se mantuvo en planos generales que ayudaron a vernos inmersos en el viaje, como si fuésemos un acompañante más, además que con este plano brindamos información de lo que sucede fuera del auto y por ende fuera del universo de estos personajes.

Conclusiones

En base al objetivo de elaborar una propuesta basada en el control de la luz natural para que esta sea utilizada como un elemento narrativo, permitiéndonos de esta manera, tener una mejor caracterización en los personajes principales al aplicarlo en el cortometraje *Habita*. Se concluye lo siguiente:

La luz aplicada en la realización de este cortometraje no se pudo llegar a su totalidad empleando únicamente luz natural, llegando requerir el uso de la luz artificial únicamente en interiores, como fue el departamento de Andrea y el hospital, debido a que en estos espacios no existían entradas directas de la luz natural, sin embargo esta fuente de iluminación natural se pudo controlar y compensar con luz artificial, que nos permitió recrear los colores que ayudaron a caracterizar a los personajes, configurando estas luces para exponer los ambientes a una tonalidad deseada que la trama lo requería.

En las escenas de la carretera, en donde acompañamos el viaje de Andrea y Tulia, estas tomas en su totalidad estuvieron compuestas bajo un correcto control de la luz natural, dándonos una luz de calidad suave y con pocas sombras que ayudaron a construir el dramatismo que se buscaba conseguir entre los dos personajes.

Con el aporte de esta investigación se llegó a obtener logros satisfactorios, que aplicados al cortometraje dieron grandes resultados. Empleando el uso de los planos generales se pudo ganar espacialidad, transmitiendo un tono dramático con el que se pudo crear un cambio en las emociones y el punto de vista de los personajes. La aplicación del color para caracterizar las emociones y la personalidad de un personaje fue muy explícita, lo que permitió una mayor construcción emotiva para que el espectador pueda comprender a los personajes y su caracterización en base a emociones asociadas con el color azul para la tristeza, soledad y melancolía y el color naranja para asociar emociones

de seguridad, confianza y aceptación. Las dificultades se presentaron al momento de controlar la luz natural, puesto que se llegó a la conclusión de que para conseguir una iluminación plana de calidad suave es necesario compensar con fuentes de iluminación grandes y difusas que ayuden a eliminar las sombras que genera el sol.

Finalmente, para responder la pregunta de investigación de nuestro estudio sobre ¿Cómo funcionaría visualmente la luz natural como elemento narrativo en la fotografía del proyecto *Habita*? Podemos responder que la luz presente en el cortometraje *Habita* funcionó de manera orgánica, aportando fundamentalmente en la construcción de la personalidad de la protagonista, que era indispensable para entender su transición y aceptación primeramente para sí mismo y luego para la sociedad.

AUTORA/ÁREA 3: DANIELA CORONEL GONZÁLEZ/DIRECTORA DE ARTE

Dirección de arte: el estilo visual y la progresión dramática en el proyecto *Habita*.

Introducción

Reflexionando sobre la creación de un estilo visual como elemento comunicativo, pretendo estudiar los campos del espacio cromático y del espacio arquitectónico, y plantearlos como una unidad estilística que apoye la narración en el proyecto de ficción *Habita*. El objetivo general es elaborar una propuesta estética visual conjunta que integre los elementos, tanto cromáticos como arquitectónicos, que permita diferenciarse a través de valores propios, y que representen la perspectiva de la dirección. La relevancia del estilo que marca la dirección de arte puede verse en películas actuales como: *El Gran Hotel Budapest* (2014), cuyos directores de arte son Adam Stock Hausen y Anna Pinnock; la ecuatoriana *Lo Invisible* (2022), por Belén

Draghi y Carmen Dávila; y, *Dune* (2021), por Patrice Vermette; estas tres películas poseen una claro estilo visual que las hace identificables para el público. Entre los autores más destacables que han teorizado sobre estos temas tenemos a David Bordwell, en su libro *El arte cinematográfico* (1995); Gentile, Díaz y Ferrari, y su libro *Escenografía cinematográfica* (2011); y, también, a Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en su libro *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (2015). Como podemos ver el tema de la dirección de arte ha sido discutido, sin embargo, la potencialidad de este como elemento comunicativo y no solamente estético está muy poco explorado, por lo que esta investigación es un aporte a todo el aspecto visual de la narración

cinematográfica. En términos prácticos, esta propuesta aportaría en el entendimiento de la dirección de arte dentro del audiovisual, y será guiado por la siguiente pregunta ¿Cómo funcionará el estilo visual y a la progresión dramática en el proyecto *Habita*? El método que seguirá nuestro ensayo es el de la investigación/creación (Hernández Hernández, 2006, 13, 19 y 29; 2015; Carreño, 2014). Espero que la teorización y aplicación que planteo sea una contribución relevante para la teoría y práctica del cine.

Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.

PEDRO ALMODOVAR

Antecedentes

En la biblioteca de la Universidad de Cuenca no he encontrado estudios relacionados con mi investigación sobre el estilo y la progresión dramática; la más cercana al tema es *La psicología del color en la dirección de arte en el cortometraje El Camino de Solano* (2021), de Ana Cristina Mejía Jiménez, que contiene apuntes sobre la psicología del color en la dirección de arte y, dentro de ella, la utilería y vestimenta de los personajes, utilizando el análisis de películas referenciales. En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) encontré *La construcción filmica de la nación. Análisis desde dos “encuadres”: las estilísticas estéticas del cine clásico y las fórmulas contemporáneas* (2015), de Carlos García Benítez, quien teoriza sobre el universo de las imágenes.

También el estudio *Entre lo Maravilloso y lo siniestro. El estilo en la puesta de escena del cine fantástico de Tim Burton* (2014), de Alma Ramírez, que aborda cómo Tim Burton crea una atmósfera

cromática característica que distingue visualmente el estilo de su obra. En la misma universidad *El Arte de la Producción Audiovisual, diseño de la producción del espacio escénico del guion, “versiones de la ausencia”* (2010), de Fidencio de Jesús Alonso, donde habla específicamente de la narrativa en el espacio escénico. En la tesis doctoral *Cine Y Pintura: Procesos de percepción visual, de intertextualidad y de estilo en el film “el amor es el diablo”* (2006), de Iván Ruiz, menciona conceptos claros sobre estilo visual. Por último, en la Universidad Nacional de la Plata se encuentra el artículo, *Manual del sentido obtuso (o, de la enseñanza de la escritura audiovisual en proyectos de narratividad moderna)* (2012), de Camila Bejarano Petersen, que habla de la progresión dramática como hilo conductor de la narración. Estos trabajos están orientados a la puesta en escena o al color cinematográfico, así como a la progresión dramática, mientras que mi propuesta se centrará en cómo crear un estilo característico para el proyecto *Habita*.

A lo largo de mis estudios en la Carrera de cine, siempre me he inclinado hacia la Dirección de arte, y, de hecho, he participado como directora de arte en varias producciones, tanto dentro como fuera de la universidad; es por ello que para mi trabajo de titulación nuevamente cumpliré como directora de arte para el proyecto de ficción ya mencionado, cuyo guion cuenta la historia de Andrea, una mujer transexual, que saca del hospital a su abuela y juntas emprenden un viaje en auto, en búsqueda de que la acepte tal y como ella es, antes de que el tiempo de Tulia termine. Con la especificidad de nuestro estudio esperamos aportar a la bibliografía y teoría nacional sobre la dirección de arte en el cine y su realización, desde cómo abordar un proyecto, tomar los factores claves de la historia y a partir de estos buscar referencias e inspiración dentro de diferentes obras del cine y adaptarlas a nuevos contextos y guiones de forma que aporten a desarrollar el guion.

Marco Teórico

Los textos y autores que serán importantes para este ensayo son: David Bordwell y Kristin Thompson y su libro *El arte cinematográfico* (1995), que nos ayudarán a definir el concepto de estilo; al cual lo entienden como “las categorías técnicas del medio cinematográfico, podemos pasar a considerar cómo interactúan esas técnicas para crear otro sistema formal de la película, el estilo.” (p.333). Igualmente, los autores Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari con su libro *Escenografía cinematográfica* (2011), en donde se encuentran conceptos sobre la escenografía, color y estilo; de esto último se dice “el estilo estético de una obra visual se define por un número de elecciones personales que afectan no sólo a todos los elementos gramaticales sino también a los elementos de la escenificación que el artista utiliza para representar” (p.192).

Félix Murcia con el libro *La Escenografía en el Cine, el arte de la apariencia* (1999), que aborda

temas sobre la apariencia cinematográfica a través de la dirección de arte; sobre esto acota “la dirección de arte se tenga que servir, en cualquier tipo de película, de otros medios más domésticos o populares para transmitir con viveza tanto información como ideas capaces de influir en el ánimo del espectador de cualquier nivel cultural” (p.49). Luigina De Grandis, en *Teoría y Uso del Color* (1984), nos ayudará a definir conceptos sobre el espacio cromático; de este menciona “el uso consciente del color debe tener presente antes que nada el carácter polivalente y cambiante de los aspectos que entran en juego, tanto es así, que escapan de una precisa definición. La sensación cromática nos viene dada por múltiples factores” (p.11).

Jesús García Jiménez y su libro *Narrativa Audiovisual* (1994) de donde se extraerán conceptos sobre la construcción del espacio audiovisual; en donde resume “espacio audiovisual: naturaleza, magnitud, relación con otros espacios, personajes, con la acción

y con el tiempo narrativo” (p.348). Marcel Martin y su obra *El lenguaje del cine* (2002), donde habla de elementos específicos como el decorado, el vestuario y el color; sobre el decorado reflexiona “se construyen los decorados por una intención de simbolismo, por un deseo de estilización y de significación” (p. 70). Gastón Bachelard con el libro *La Poética del Espacio* (2002), que nos ayudará con conceptos sobre el espacio y como se ocupa; sobre esto dice “leer una casa, leer una habitación, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad” (p. 70). Y finalmente María del Rosario Neira Pinero con su libro, *El espacio en el relato cinematográfico, análisis de los espacios en un film* (1998), donde habla del espacio como elemento narrativo; específicamente dice “entre los componentes de toda narración, literaria o filmica, uno de ellos, de importancia indiscutible, es el espacio” (p. 373).

En resumen, y para este ensayo, vamos a definir los conceptos de la siguiente manera: *estilo visual* según David Bordwell y Kristin Thompson (1995), Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari (2011), Marcel Martin y su obra (2002), tiene 3 componentes: el espacio, el color y la intención de simbolismo.

Sobre la progresión dramática, Syd Field en, *El Libro del Guion* (1984) dice “una progresión lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática.” (p. 54), en el mismo libro aconseja en cómo enfrentar el guion y la historia, “conoce la historia del principio al fin. Tiene que avanzar con fluidez desde el principio hasta el final, con la progresión de la trama claramente presente, de manera que lo único que tenga que hacer sea consultar las fichas, cerrar los ojos y ver cómo se desarrolla la historia.” (p. 178). Michel Chion también toca este tema en su libro, *Como se Escribe un Guion* (1989) menciona “Es necesario de vez en cuando para fijar el tono del film, y evitar que la sucesión de las escenas sea puramente aditiva y

acumulativa. El calderón sirve, en cierto modo, para damos, alguna que otra vez, los límites, las coordenadas de la curva dramática, haciéndonos sentir en qué lugar de una subida, de una progresión, nos encontramos.” (p. 160). Melanie Anne Phillips y Chris Huntley en su libro *Dramática, A New Theory of Story* (2001), dice sobre la progresión:

“Los puntos temáticos de la historia, incluidos aquellos como el problema del personaje principal, se encuentran en el corazón de lo que impulsa a los personajes de una historia. De esta manera, El tema se erige como un puente que conecta al personaje con la trama, de modo que lo que hacen los personajes impacta temáticamente la progresión de los eventos, y los eventos que ocurren impactan temáticamente la forma en que piensan los personajes.”¹ (p. 129).

En resumen, y para este ensayo, vamos a definir el concepto de *progresión dramática* de la siguiente manera: según Syd Field (1984), Michel Chion (1989) y; Melanie Anne Phillips y Chris Huntley (2001), tiene 3 componentes: acontecimientos específicos, el tono del film, el tema o puntos temáticos de la historia.

¹ En el original inglés “Thematic Story Points including those such as the Main Character Problem, which lie at the heart of what drives a story's characters. In this manner, Theme stands as a bridge connecting character to plot so that what characters do thematically impacts the progression of events, and events that occur thematically impact the way characters think.” En adelante todas las traducciones del inglés serán nuestras.

ANÁLISIS FÍLMICO

Sinopsis: Scottie Fergusson es un detective que padece de vértigo. Cuando un compañero muere al caer desde un tejado mientras persiguen a un delincuente, Scottie decide retirarse. Gavin Elster, un viejo amigo, lo contrata para vigilar a su esposa Madeleine, una bella mujer que está obsesionada con su pasado .

FICHA TÉCNICA

Vertigo (1958)

Productora:	Paramount Pictures, Alfred J. Hitchcock Productions.
Dirección:	Alfred Hitchcock
Dirección de Fotografía:	Robert Burks
Reparto:	James Stewart, Kim Novak, Henry Jones, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Raymond Bailey, Ellen Corby, Lee Patrick, Konstantin Shayne.
Duración:	120 min.
País:	Estados Unidos
Género:	Drama psicológico.



Hay pocas películas que usen la dirección de arte para darle un estilo visual a una obra como *Vértigo*, que usa de forma muy precisa la técnica del technicolor y una paleta de colores basada en el rojo y el verde (fig. 19). Esta deja una impresión duradera en el espectador que permite identificarla, aunque solo veamos en esta un fotograma aislado. Todas estas se conjugan y se usan simbólicamente a lo largo de toda la película (Provost, 2021).

Figura 19: Fotograma tomado de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de colores para identificar personajes.

Algo constante en *Vértigo* es el color. La paleta de color es basada en el rojo y el verde, el rojo es cautela y el verde es envidia, el rojo es Scottie, el verde es Madeleine (fig. 20). El verde está presente en gran cantidad, lo vemos en el vestuario, utilería

y en especial en la vegetación, lo que lo convierte en un símbolo. Esta aplicación del color coincide con lo que dice Luigina De Grandis, “el uso consciente del color debe tener presente antes que nada el carácter polivalente y cambiante de los aspectos que entran en juego”. Esta paleta es tan poderosa que se nota incluso su ausencia (fig. 21), como una falta de emociones o de acciones, y es introducida novedosamente incluso en los diálogos, en el bosque después que Madeleine dice que los árboles son “las cosas más viejas con vida” a esto Scottie dice “siempre verde, siempre vivo”, ella responde, “no me gusta, sabiendo que debo morir.” Esta conversación (59:54”) introduce el tema de la película y el objeto, o en este caso color, que será usado para simbolizarlo (Belton, 2022).

Figura 20: Fotograma tomado de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de vestuario para identificar personajes.

Figura 21: Fotograma tomado de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock. Todos los derechos reservados.



Nota. Ausencia de paleta de color característica

En *Habita*, la progresión dramática se da en base a dualidad de dos mujeres, Andrea y Tulia, nieta y su abuela respectivamente. Tomando de referencia *Vértigo*, para definir la paleta de colores y con esto también a cada personaje, se eligió dos colores contrarios, como la personalidad de las protagonistas, azul para Andrea y naranja para Tulia. El azul transmite a frialdad, miedo y tristeza, pero también confianza, inteligencia y honestidad, que es la personalidad de Andrea y refleja su naturaleza solitaria y tranquila. El naranja es un color alegre y entusiasta, a menudo elegido por las personas más extrovertidas, como Tulia, es el color de la energía constructiva y de la creatividad. Estos colores se introducen poco a poco en la historia, empezando por

el azul en el dormitorio en donde vemos solo a Andrea, luego el naranja, como un golpe de energía, el primer momento que vemos Tulia, en la segunda escena, representando lo que Tulia significa para su nieta.

El uso del espacio en *Vértigo* es una de los recursos principales al momento de caracterizar al personaje principal. Scottie sufre de vértigo y no puede estar en lugares altos a partir de un accidente que vemos en la primera escena de la película (fig. 21), como esta condición es mostrada en la pantalla representa la magnitud de su fobia (04:40”), pocas veces es posicionado en lugares altos, más bien siempre en pisos bajos y alejado de balcones, siendo la excepción las escenas climáticas, donde Madeleine o Judy caen el campanario (60:16”).

Poner a Scottie en una escenografía de esas características, por la altura de esta y sin protección, da una nueva dimensión a sus acciones y a lo que estas representan, lo que nos lleva nuevamente al simbolismo. Los acontecimientos más específicos y dramáticos de la historia están directamente relacionados a la altura, esto coincide con lo que Jesús García Jiménez dice sobre el espacio audiovisual, él menciona que da magnitud, relación con otros espacios, personajes, con la acción y con el tiempo narrativo.

Figura 22: Fotograma tomado de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock. Todos los derechos reservados.



Nota. Espacio y punto de vista.

En *Habita*, el espacio en donde se desarrollan las acciones, se va mostrando poco a poco, se va abriendo mientras se abren los personajes. Al igual que Scottie, Andrea se siente incómoda en ciertos espacios, como el hospital, por el cual se mueve despacio, su habitación parece también no ser su habitación, al no tener muchos objetos personales, da la sensación de ser un espacio ajeno, sin embargo, mientras avanza la trama, vemos como este se va transformando junto a la progresión de sus acciones. La habitación se vuelve más personal, más de ella, vemos más de este en la pantalla, y vemos también el cambio de color, de azul total, al azul con unos toques de naranja, unos ligeros toques de Tulia. El tema de principal de *Vértigo* es la obsesión y su lazo con la muerte, el miedo a esta y el inevitable camino que recorreremos todos a ella (Belton, 2022). Este tema es simbolizado en el verde de las plantas, que son las

únicas que poseen la vida eterna. Es también el color principal de Madeleine, cuyo personaje revive, o algo similar, al personaje de Judy, que muere en la mitad de la película, pero que luego se muestra que en realidad son la misma persona. El tema es apoyado por decisiones de cámara e iluminación, posicionando a los personajes en fondos a contra luz, luz verde (fig. 23), que no sabemos de donde proviene, o el uso del innovador "Dolly zoom shot" que fue introducido en esta película "el Dolly zoom crea un efecto visual perturbador" (Padawer, 2017). Estas tomas y técnicas de cámara, el color y escenografía, se conjugan para crear el estilo visual de la película, mostrando el aspecto fantástico vs. realista que es parte central de la historia.

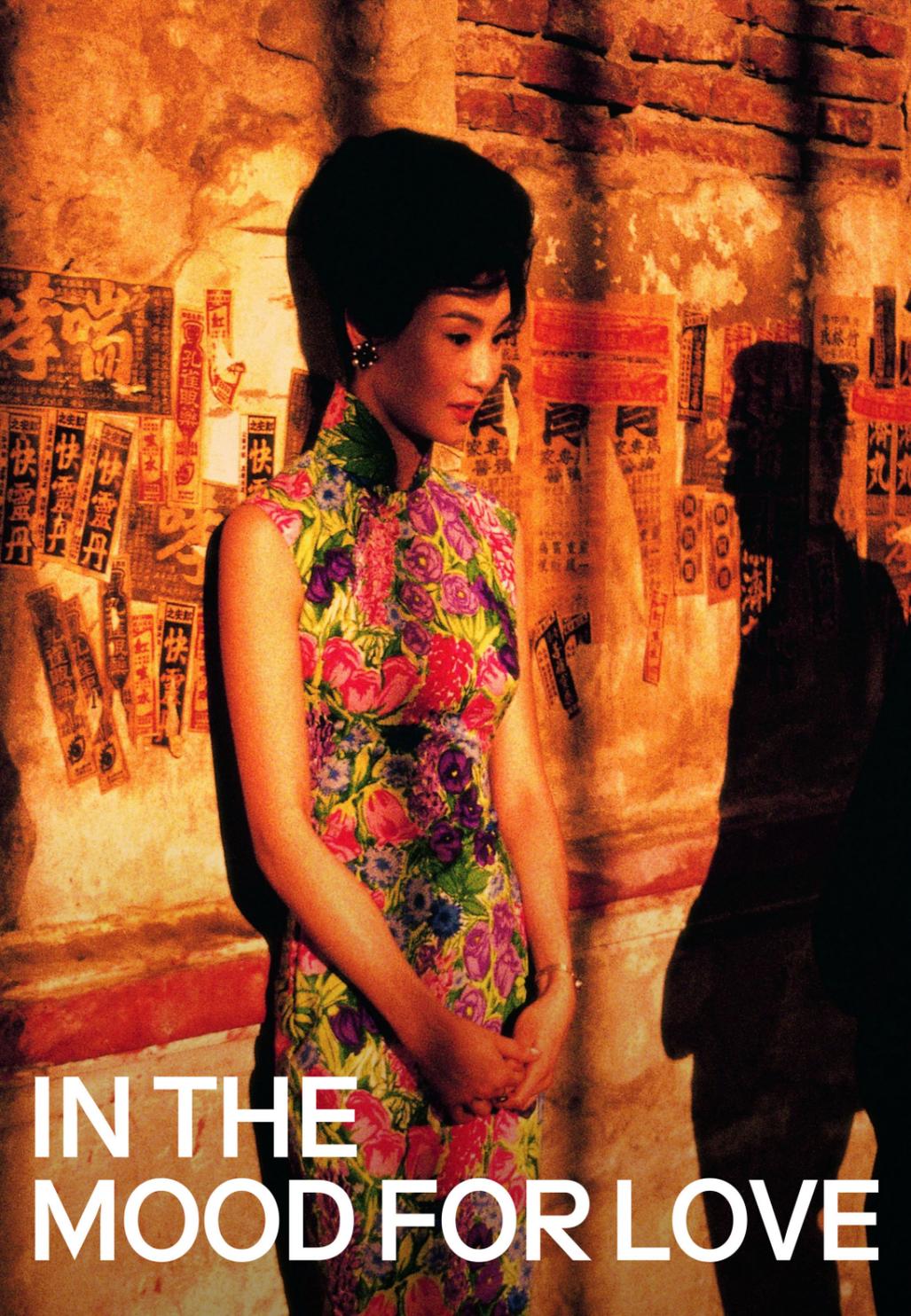
Figura 23: Fotograma tomado de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de colores en vestuario y utilería.

El tema principal de *Habita* es la aceptación, aceptarse a uno mismo a los demás, y el viaje literal y simbólico hacia esto. Como en *Vértigo*, se intentará introducir el color verde, si bien no es parte de la paleta de colores, es parte de la naturaleza, presente en la segunda parte del cortometraje, y representará la vida, este verde envuelve el azul, la laguna de la escena final, es decir envuelve a Andrea mientras la vida de su abuela se apaga y está presente como un rayo de luz. Esto lleva al punto final de la progresión dramática, a la laguna donde el acontecimiento final ocurre. También vemos la presencia del verde en una maceta pequeña en la primera escena, y en una más grande en la escena final,

representando la progresión de la historia de Andrea. El tono de *Vértigo* es sombrío, al estilo de Alfred Hitchcock, poco a poco va construyendo la tensión en relación a la progresión dramática de la historia. Los incidentes principales se dan siempre en relación a Scottie y su obsesión con Madeleine, su vértigo casi queda relegado a un segundo plano, el arte se adapta es esto para potenciar, principalmente con el uso de color como ya se dijo anteriormente, estas situaciones. Sobre esto Melanie Anne Phillips y Chris Huntley dicen que "Los puntos temáticos de la historia, incluidos aquellos como el problema del personaje principal, se encuentran en el corazón de lo que impulsa a los personajes de una historia." En este caso es el deseo del protagonista de poseer a Madeleine, viva o muerta, son los que conducen la historia, y todos los recursos del director para contarla.



IN THE MOOD FOR LOVE

el González

Sinopsis: Hong Kong, 1962. Chow, redactor jefe de un diario local, se muda con su mujer a un edificio habitado principalmente por residentes de Shanghái. Allí conoce a Li-zhen, una joven que acaba de instalarse en el mismo edificio con su esposo. Ella es secretaria de una empresa de exportación y su marido está continuamente de viaje de negocios. Como la mujer de Chow también está casi siempre fuera de casa, Li-zhen y Chow pasan cada vez más tiempo juntos y se hacen muy amigos. Un día, ambos descubrirán que son engañados por sus respectivos cónyuges, lo que los lleva a intentar descubrir el porqué .

FICHA TÉCNICA

In The Mood For Love (2000)

Productora: Coproducción Hong Kong-Francia; Block 2 Pictures, Paradis Films, Jet Tone Production.

Dirección: Wong Kar-Wai.

Dirección de Fotografía: Christopher Doyle, Mark Lee.

Reparto: Tony Leung Chiu-Wai, Maggie Cheung, Rebecca Pan, Siu Ping-Lam, Mama Hung, Chan Man-Lei, Koo Kam-Wah, Yu Hsien, Chow Po Chun, Joe Cheung, Kelly Lai Shayne.

Género: Drama.

UCUENCA

110

UCUENCA

Con perfectos movimientos de cámara, toques de color y una química incomparable entre los dos protagonistas, Wong Kar-Wai con *In The Mood for Love* tuvo la capacidad de crear, para luego destruir, las expectativas que la audiencia construye sobre los dos personajes principales. El director utiliza conceptos clichés sobre el desamor y el romance condenado, maniobra sombras, cuadros y espacios cerrados, creado cada secuencia con una melancolía palpable. La película cuenta la historia de Mrs. Chan and Mr. Chow, que descubren el engaño de sus respectivas parejas y se sienten atraídos incondicionalmente el uno por el otro. “La fugacidad del romance rompe todas las expectativas, la belleza visual de la película enfatiza la ternura, insinuando el dolor, la soledad, el amor, la seducción y el adulterio”. (Malhotra, 2020).

En cuanto al color, los colores neutros al principio de la película, es superada por colores vivos, especialmente el brillante y fuerte rojo (fig. 24). Los rojos y negros sirven para enfatizar la dolorosa pasión, y al mismo tiempo indiferencia, que los protagonistas experimentan y se niegan a sí mismos. Estos se yuxtaponen con verdes y azules (fig. 25) que enfatizan la tristeza y la realidad de que sus respectivos matrimonios se están desmoronando. El rojo es usando más para Mrs. Chan, mientras, mientras que el azul es para cuando Mr. Chow entra en el cuadro y cuando se

establece que se están encontrando regularmente y empiezan a desarrollar sentimientos el uno por el otro, a partir de esto vemos el morado, una mezcla del rojo y el azul, una brillante forma de simbolizar el avance de su amistad hacia algo más. Hacia el final Mrs. Chan empieza a usar tonos de azul y verde, simbolizando la separación (Amidon, 2021) .

Figura 24: Fotograma de *In The Mood for Love* (2000), de Wong Kar Wai. Todos los derechos reservados



Nota. Uso de colores para evocar sentimientos.

Alison Marcela Salinas Pérez - Paul Sebastián Zeas Uyaguari - Daniela Estefanía Coronel González

111

Figura 25: Fotograma de *In The Mood for Love* (2000), de Wong Kar Wai. Todos los derechos reservados



Nota. Uso de colores para evocar emociones.

Como se representa el espacio en esta película, usando como principal recurso la cámara, ayuda ampliamente a entender la historia. Una cámara fija mira desde la distancia a los personajes, los lugares que transitan, las situaciones cotidianas, como si observáramos detrás de un cristal cuanto acontece. La cámara se mantiene quieta, como si espiera a los personajes, simbolizando la espera de algo o alguien, que nunca pasa y nunca vemos. La película se desarrolla en pocas locaciones: dos departamentos, cocina, sala común, calle, dos oficinas, cuarto de hotel, restaurantes, que dan la sensación de poco espacio y mucha gente.

Habita también se desarrolla en pocos espacios,

una habitación, un pasillo de hospital, una carretera y una laguna, que se van mostrando poco a poco, desde los detalles hasta los planos generales. El arte está pensado para mostrarse al mismo ritmo como se van mostrando los personajes. El cortometraje tiene un ritmo lento y paciente, en este ritmo la historia va presentando a Andrea, y los espacios que ocupa también, espacios cerrados, en la primera escena vemos pequeños detalles, sus aretes, la única foto en su mesa de velador, y la presencia del color azul.

Hablando de simbolismo, la forma como Wong Kar-Wai ilumina y encuadra las escenas, es un manifiesto sobre las connotaciones psicológicas y emocionales de la película, y de las diversas formas en que se pueden emplear y manipular estas connotaciones. Para esto observemos el simbolismo expresado en el vestuario. Cuando vemos por primera vez a Mrs. Chan (08':22"), usa un vestido azul adornado de flores rojas, algo característico de ella que la hace resaltar. Durante toda la película, este vestuario introductorio deja esto muy en claro, ella se arregla de la mejor forma para ir a la tienda, usa neones y patrones llamativos, mientras quienes la rodean usan patrones planos y monocromáticos. Esto nos dice que quiere ser vista, tomada en cuenta, escuchada, algo que mientras avanza la narración, vemos que no pasa (fig. 26).

Figura 26: Fotograma de *In The Mood for Love* (2000), de Wong Kar Wai. Todos los derechos reservados



Nota. Uso de texturas en vestuario.

El vestuario es utilizado para muchos fines simbólicos, de hecho, conocemos mucho de los personajes por la ropa que usan, pero quizás aún más por la forma en que su ropa se relaciona con quienes los rodean. Si bien Mrs. Chan tiene un estilo intencional para sobresalir, también combina con su entorno en múltiples ocasiones. Tomemos, por ejemplo, su vestido azul antes mencionado. Lo usa para alquilar una habitación y hace juego con las cortinas de su nuevo hogar. Más adelante en la película, cuando usa un vestido verde (fig. 27) con patrones geométricos blancos, hace juego con el papel tapiz y, con un vestido marrón posterior, mientras cena con Mr. Chow, hace juego con el papel tapiz una vez

más. Esto simboliza, que a pesar que quiere llamar la atención, sigue desapareciendo. "Kar-Wai adorna a su heroína con cheongsams etéreos y, a través de eso, cuenta una historia rica y detallada de un año de amor y pérdida." (Amidon, 2021)

Figura 27: Fotograma de *In The Mood for Love* (2000), de Wong Kar Wai. Todos los derechos reservados



Nota. Uso de colores y texturas para caracterización.

El tema de *In The Mood for love* es un viaje a la tierra de la pérdida y la imposibilidad. Dos personajes perdidos que buscan encontrarse el uno en el otro. Puede verse como una película con un tono sórdido, pero esto viene de una búsqueda del sentimiento. Mr. Chow y Mrs. Chan inicialmente se embarcan en su relación como una "misión de investigación". Una

necesidad de descubrir cómo y por qué sus cónyuges comenzaron a engañarlos. Chow y Chan intentan ignorar sus sentimientos el uno por el otro porque ellos también serían moralmente tan culpables como sus cónyuges infieles. Sin embargo, a medida que avanza la película, se enamoran el uno del otro, sabiendo que nunca estarán juntos. Sra. Chan nunca va a dejar a su esposo, y los dos amantes despreciados siempre serán víctimas de sus circunstancias.

Con esta premisa, el arte de la película se articula los acontecimientos más importantes de la historia, cuando Mr. Chow y Mrs. Chan, descubren el engaño de sus cónyuges, hasta cuando se despiden he intentan volver a verse en Singapur. Los colores, la escenografía, los encuadres se van transformando para crear un estilo visual que ha sido catalogado como uno de los mejores en la historia del cine. (BBC, 2020).

Sinopsis: China, siglo X, dinastía Tang. En vísperas del Festival Chong Yang, el Palacio Imperial se llena de flores doradas. El Emperador regresa inesperadamente de batalla con el Príncipe Jai, para celebrar la fiesta con su familia, algo inusual pues su relación con la Emperatriz es muy fría. Durante muchos años, la Emperatriz y el Príncipe heredero Wan, su hijastro, han mantenido una relación secreta, pero Wan se siente atrapado y sueña con huir del palacio con Chan, la hija del médico imperial. Mientras tanto, el Príncipe Jai, el hijo fiel, crece preocupado por la salud de la Emperatriz y su obsesión por los crisantemos dorados, por lo que cuando su madre le dice sus planes de rebelión contra su padre, decide encabezar su ejército en su nombre.

FICHA TÉCNICA

The Curse Of The Golden Flower (2006)

Productora:	Beijing New Picture Film, EDKO Film, Elite Group Enterprises, Film Partner International, Standard Chartered Bank
Dirección:	Zhang Yimou
Dirección de Fotografía:	Zhao Xiaoding
Reparto:	TChow Yun-Fat, Gong Li, Jay Chou, Qin Junjie, Chen Jin, Ye Liu, Ni Dahong, Aaron C. Shang, GeSiran, Chen Xiaoyi Chun, Joe Cheung, Kelly Lai Shayne.
Duración:	114 min.
Género:	Drama.

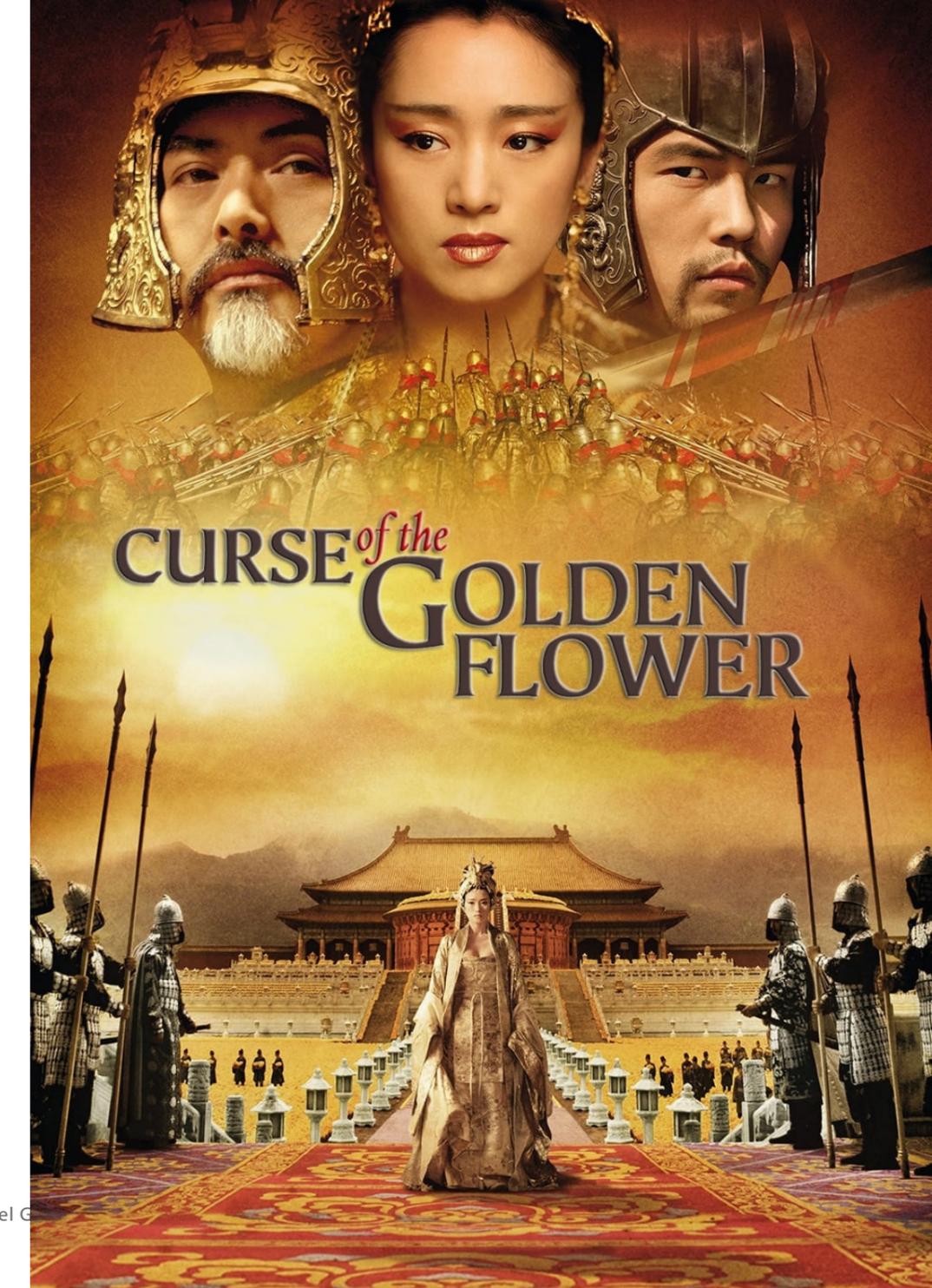


Figura 28: Fotograma tomado de *La maldición de la flor dorada* (2006), Zhang Yimou. Todos los derechos reservados



Nota Uso de espacios para fin narrativo.

Figura 29: Fotograma tomado de *La maldición de la flor dorada* (2006), Zhang Yimou. Todos los derechos reservados



Nota. Uso de colores.

A diferencia de las películas antes mencionadas, *La Maldición de la Flor Dorada* está ambientada en la China imperial 1000 años atrás, lo que crea un mundo casi de fantasía. Los escenarios son construidos con precisión milimétrica donde el espacio es protagonista. Todo es a gran escala, patios y salones enormes, que representan al palacio imperial, en donde la personas se ven diminutas a comparación del gran espacio que las rodea. En una de las escenas finales (fig. 28), cuando la rebelión ha acabado y cientos de soldados yacen muertos en los patios del palacio, el festival del crisantemo empieza como si nada hubiese pasado, los cuerpos son retirados, la sangre limpiada y miles de flores de crisantemo reemplazan la batalla. La escena es impactante por su magnitud, como el amarillo llena el espacio simboliza el poder absoluto del emperador (60':45").

El uso del color es un ingrediente fundamental en la construcción de la imagen. La paleta de color es potente, específica, y; está estrechamente ligada al poder y al dramatismo; pero, además, colorea las escenas, remarca atmósferas y las acciones. En la paleta de color predomina el dorado y el amarillo, con vestigios de otros colores como el morado, su opuesto en la rueda cromática. El dorado está presente en todo; es un color que atrae pero que a la vez quema la mirada con su brillantez. Un color que pronto llegamos a percibir como intimidante porque representa al emperador y a los personajes de mayor rango (fig. 29).

Zhang Yimou's, el director, usa colores saturados y los divide en temas y símbolos en la película. Por ejemplo, el rojo crea una atmosfera apasionada o intensa, pero el dorado y el amarillo son riqueza y poder. Con el uso correcto del color, se logra transmitir no solo la personalidad, sino las intenciones de cada personaje. (fig.30).

Figura 30: Fotograma tomado de *La maldición de la flor dorada* (2006), Zhang Yimou. Todos los derechos reservados

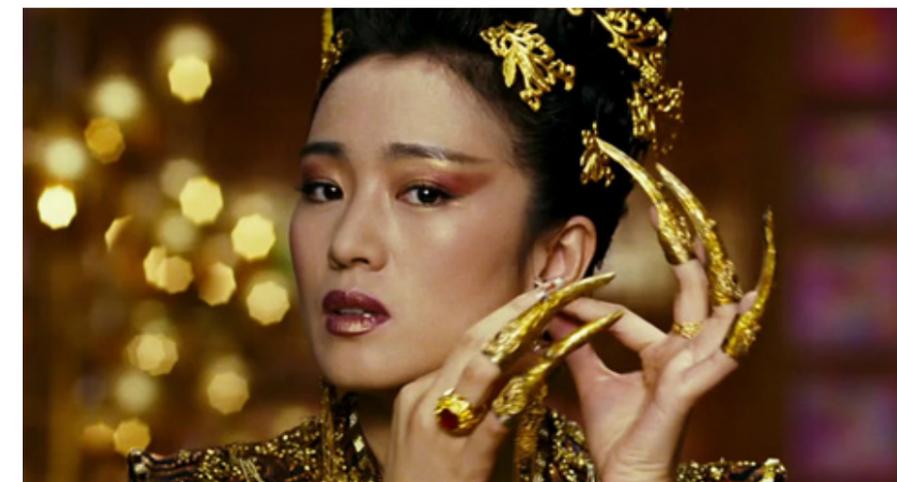


Nota. Uso de colores para caracterizar personajes.

La primera vez que vemos a la Emperatriz (fig. 31), está cubierta de pies a cabeza en dorado (01':05"), incluso su maquillaje, como el caso de Mrs. Chan en *In the Mood For Love*, esta presentación visualmente potente, nos deja saber quién es antes de que diga una sola palabra, ella es poder, riqueza y status. Un color

tan potente es un símbolo en sí, pronto entendemos que ella no está bien, está débil y enferma, envenenada poco a poco por el poderoso emperador. El brillante dorado empieza a apagarse, deja de ser tan llamativo y fuerte, esto simboliza que su riqueza y poder poco a poco de desvanecer, el color se deteriora igual que ella (Find and Seek , 2006).

Figura 31: Fotograma tomado de *La maldición de la flor dorada* (2006), Zhang Yimou. Todos los derechos reservados



Nota. Uso de vestuario y accesorios para caracterizar un personaje.

También vemos que empieza a usar rojo, que en China es un símbolo de suerte, rectitud y lealtad. Algo que carecen la mayoría de los personajes y es un contraste con el dorado que representa su riqueza. Su cabello también va cambiando de peinados altos y ostentosos cubiertos de adornos dorados (fig. 32) a

peinados sueltos y básicos que dejan libre su cabello largo y negro que cubre su cara y cae por su espalda cuando está sola y libre (fig. 33). Libre es una palabra que describe perfectamente lo que quiere el personaje y lo que quiere simbolizar la dirección de arte.

Figura 32/33: Fotograma tomado de *La maldición de la flor dorada* (2006), Zhang Yimou. Todos los derechos reservados



Nota. Progresión de vestuario y estilismo.

Para hablar del simbolismo, podemos quedarnos con estos dos aparentemente sencillos estilos de peinado que representan dos lados del personaje. De la emperatriz rica y dominante a la mujer, que está atrapada y temerosa. Al final de la película la vemos muy delgada y con un vestido dorado muy pálido que es muy pequeño en comparación con el que tiene al principio.

Su maquillaje ya no está lleno de dorados como al principio, sino blanco y frío, que exterioriza y simboliza sus emociones mientras ve a sus seres queridos morir. Hacia el final, su cabello es está desordenado y no tiene ningún accesorio dorado (fig. 33), esto podría dar a entender que su vida se ha ido y su enfermedad se ha apoderado por completo de su cuerpo. “El oro en China es un símbolo del espíritu” (Find and Seek , 2006) y así es exactamente como se ve al final, un fantasma de una mujer que alguna vez fue rica y fuerte.

Figura 34: Fotograma tomado de *La maldición de la flor dorada* (2006), Zhang Yimou. Todos los derechos reservados



Nota. Uso de color para evocar sentimientos

Una escena donde vemos el espacio, la paleta de color y el simbolismo operando en conjunto para crear el estilo

Figura 35: Fotograma tomado de *La maldición de la flor dorada* (2006), Zhang Yimou. Todos los derechos reservados



Nota. Detalles de vestuario.

Figura 36: Fotograma tomado de *La maldición de la flor dorada* (2006), Zhang Yimou. Todos los derechos reservados



Nota. Detalles de vestuario.

visual de la película, es cuando la emperatriz camina en medio de sus sirvientes (34':29"), todas vestidas de dorado, en un pasillo con alfombra roja y de paredes multicolores (fig. 34). Esta escena sobrecargada de color, satura la pantalla, y puede prestarse a varias interpretaciones. Que el espacio donde camina la emperatriz sea un pasillo lleno de diferentes colores, simboliza que transita por muchas emociones, el azul es tristeza, el verde puede ser violencia o la envidia que la rodea, el rosa su sensibilidad y el amarillo, el color predominante, es una advertencia de lo que está por venir.

En otra escena vemos a una súbdita, pone un crisantemo en el cabello de la emperatriz (fig. 35). En China “los crisantemos simbolizan larga vida”, esta flor está presente en toda la película, es un símbolo del ejército de la emperatriz, hasta el final donde vemos un mar de ellos, al principio parecen ser unas flores bonitas, favoritas de la emperatriz, pero en realidad con un símbolo de rebelión que usa su ejército (fig. 36), que está presente incluso en el título de la película, *La Maldición de la Flor Dorada*. Por esto, cuando la emperatriz la usa en el cabello, simboliza su determinación a resistir el poder de su esposo.

El uso de una variedad amplia y fuerte de colores para resaltar el espacio y así crear el tono solemne y lleno de intriga de la película, tiene un impacto asombroso. En la escena antes mencionada cuando la emperatriz camina por el pasillo, nos da la sensación que de una vez que termine de caminar, no tendrá más que enfrentarse a todas sus emociones. Y es precisamente uno de los grandes aciertos de la dirección de arte, aparte de los escenarios muy bien reconstruidos, el vestuario y la ornamentación revelan la naturaleza de cada personaje.

El tema de *La maldición de la Flor Dorada* es la traición y la disfunción: el matrimonio corrupto de un emperador cruel y su esposa, y una batalla por el poder. El poder es presentado a la audiencia principalmente a través del arte, asombra la intensa atención a los detalles y la riqueza de colores. Zhang Yimou, conocido por su juego artístico de colores, utiliza los colores primarios rojo y amarillo a lo largo de la película para representar el poder absoluto de los personajes. Desde

el principio hasta el final, el camino a la destrucción está pavimentado con oro. El director aplica el color de tal forma que reemplazar la expresión emocional.

Los acontecimientos principales, como el suicidio del príncipe, o la rebelión, están teñidos de dorado, “en la cultura china el dorado/amarillo simboliza la neutralidad y la buena suerte; el amarillo también era el color de la China imperial y se considera el color simbólico de los cinco emperadores legendarios mientras que el rojo simboliza la buena fortuna, la alegría y la felicidad” (Find and Seek , 2006) . Irónicamente en esta película, estos colores significan todo lo contrario, representado en los acontecimientos mencionados, en medio del dorado hay mucha traición, dolor y sufrimiento. La apariencia total de esta película es hermosa, pero los personajes están contaminados, su moral y personalidad se transforman por ambición y maldad. Es decir, el tono de la película es sombrío, lento al principio para tomar impulso al final.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LA PROPUESTA DE ARTE PARA EL CORTOMETRAJE *HABITA*

Propuesta

Para crear el estilo visual de *Habita*, se toma como referencia, características obtenidas de las películas analizadas. Como vimos, el color y su uso es fundamental, por lo que para empezar este análisis hay que tener presente que la paleta de color de este proyecto está basada principalmente en el azul y el naranja, uno para cada personaje protagonista.

Estos colores y demás características se adaptaron en el cortometraje y se las relacionó con la progresión dramática de la historia. Aplicar la paleta de colores se logró gracias al trabajo conjunto con el departamento de fotografía, empezando en la primera escena que se desarrolla en la habitación de Andrea, escogiendo una iluminación fría, predomina el azul, en los detalles, como la ropa de Andrea y sus accesorios, y su entorno. (fig. 37, 38).

Figura 37: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de colores para evocar emociones.

Figura 38: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de colores en utilería para evocar sensaciones.

Andrea es sencilla, ordenada y cree en la religión, en la dirección arte se pretendió presentar su personaje con los detalles de su cuarto. En su velador vemos dos porta retratos, pero solo uno con foto, lo que nos habla de la importancia de esa única foto.

También vemos una cruz (fig.39), referencia directa a sus creencias religiosas, que complementa el diálogo inicial, una oración.

Figura 39: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Fotograma de *Habita*.

En la siguiente escena, la vemos caminar por el pasillo de un hospital. Como la emperatriz en *La Maldición de la Flor Dorada*, no sabemos hacia dónde camina, pero sabes que se dirige a algo o alguien importante, es la primera vez que vemos un plano que

no es detalle de ella, aunque este de espaldas, vemos la falta de adorno o texturas extravagantes en su ropa, viste de azul entero, reflejo de su personalidad sencilla y descomplicada (fig.40).

Figura 40: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de vestuario para caracterización de personaje.

Cuando Andrea llega al fin del pasillo vemos por primera vez a Tulia (fig.41), como un rayo de luz entre lo azul. Lo que más sobresale es el color, el naranja, y sus patrones, libres y extravagantes, todo lo contrario, a Andrea. De esta forma, sin decir nada, mediante el arte se presenta a Tulia y lo que representa en la vida de su nieta, así como su personalidad más abierta y extrovertida. Como en *Vértigo*, los colores identifican una emoción con cada personaje.

Figura 41: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de colores para identificar a los dos personajes.

Los accesorios de cada una también las identifica, Tulia lleva aretes grandes (fig. 42), en forma de flor, pero en formas irregulares, Andrea en cambio lleva aretes también de flor (fig. 43), pero mas pequeños, regulares y de dos colores azul y blanco, uno a cada lado, reflejo sutil del conflicto interior que vive y divide en dos su personalidad. Muy similar a los patrones de la Mrs. Chan en *In The Mood for Love*, sus patrones y colores se ajustan al momento en donde se encuentra la historia y a lo que la directora quiere transmitir.

Figura 42/43: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de accesorios para caracterización de personaje.

En la escena del auto, Andrea en azul y Tulia en naranja a su lado, pero Tulia, con su cobija entre las dos, vinculandolas (fig.44) .

Cuando empiezan el viaje, la progresión dramática lleva al personaje de Andrea a cambiar un poco y empieza a adquirir algo de Tulia. Por ejemplo, la caja de galletas es de Andrea, por lo que es azul, pero la etiqueta es naranja, representando a su abuela entrando en su vida. El Rosario está por delante, mostrando la religiosidad de Andrea, y es azul, indicando a quien le pertenece, aquí la utilería empieza a simbolizar la transición de los personajes en la historia (fig. 45).

Figura 44: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Caracterización de personajes por colores complementarios.

Figura 45: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de color y utilería para caracterización de personaje.

En esta escena, el verde empieza a aparecer, la naturaleza las rodea como en *Vértigo*, simboliza la vida rodeandolas, una metáfora ya que entendemos que la vida de Tulia se está apagando (fig. 46).

Figura 46: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Uso de colores para caracterización de personajes

Un aspecto muy importante también fue la producción de la procesión de Santa Marianita. El objetivo era remarcar la diferencia en creencias entre Andrea y Tulia, pero también dar contexto a donde se desarrolla la historia que es el Ecuador, por lo que se escogió personificar a algunos extras con trajes típicos de diferentes etnias nacionales (fig 47-48). También el cuadro de Santa Marianita se decidió que sea grande para poder identificar de quien se trataba (fig. 49).

Figura 47: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



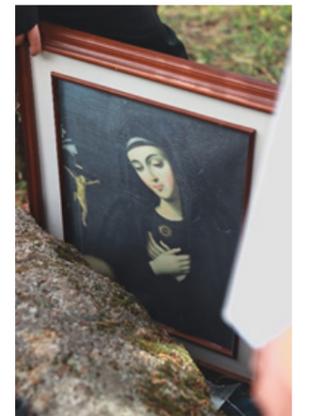
Nota. Vestuario de extras.

Figura 48: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Vestuario de extras.

Figura 49: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Cuadro de Marianita de Jesús para Pase religioso.

En la última escena vemos ya el dormitorio completo de Andrea. Ella sigue siendo la misma, pero Tulia a dejado una huella imborrable en su vida. Para simbolizar esto usamos nuevamente el color, el tocadiscos y el sofa de su habitacion es azul, es decir, es ella, pero el disco y una blusa sobre esta e naranja, es la presencia pequeña pero presente de su abuela (fig. 50)

Figura 50: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Utilería última escena, mezcla de colores.

La imagen en la última escena, por fin se abre, como Andrea. La ropa de su closet ya no es solo azul, se pueden ver prendas naranja, la cobija de su abuela como elemento central de su habitación, la ropa que viste también es diferente. Ya no es monocromática, lleva unos pantalones naranja con texturas. Al igual que la emperatriz de *La maldición de la Flor Dorada*,

su ropa cambió a medida que sus emociones también cambiaron, y su cabello, antes recogido, ahora está suelto, libre, como se siente ella. Además ya vemos un plano general de ella y el espacio donde vive, con el azul y el naranja en armonía (fig. 51)

Figura 51: Fotograma de *Habita* (2022) de Alison Salinas Pérez. Todos los derechos reservados.



Nota. Progresión de utilería y cromática.

Conclusiones

Al finalizar las tres etapas de este proyecto, se ha logrado crear un estilo visual característico para el proyecto cinematográfico *Habita*. Usando elementos cromáticos, utilería y espacios arquitectónicos que se conectaron con la visión de dirección, así también con la propuesta de fotografía y la propuesta de sonido. El resultado fue una unidad estilística que apoya la progresión dramática de la historia.

Hablando de la progresión dramática en *Habita*, está marcada por el cambio interior de Andrea apoyada por su abuela Tulia, se logró el objetivo de representar este contraste con el uso del color, si bien los planos cerrados, decisión de dirección y departamento de foto en la primera escena, no permiten una visual general del cuarto de Andrea en su primera etapa donde predomina el azul, la saturación de este en su entorno permitió que esté presente sin la necesidad de planos generales, como fue en su ropa, accesorios, que da un ambiente general frío, y en momentos, triste.

Si bien la utilería no tomó un protagonismo forzado, fue parte fundamental en los puntos clave de la historia. Elementos como la caja de galletas, el rosario, la mochila de rayas azules o los aretes bicolors de Andrea, tuvieron la presencia suficiente para lograr el objetivo de mostrar la personalidad dividida y esta confusión interior de la protagonista, sin caer en tomas forzadas, dejando que fueran algo orgánico en su vida. De la misma manera funcionó la manta naranja de Tulia, la vemos con ella en el cuarto de hospital, entre ella y su nieta en el auto, y cuando ella ya no está vemos que se quedó con Andrea, cobijándola, simbolizando literalmente lo que se quería decir sin palabras.

En *Habita*, la escenografía más simbólica fue el dormitorio de Andrea, la que requirió más trabajo y cambios, cambió de color, literalmente. Esto se logró agregando detalles y cambiando otros, como el color de las fundas de almohada, agregando detalles naranjas y

en el vestuario de la actriz, sin que se cambios bruscos o forzados, ya que Andrea añade algo de su abuela a sí misma, pero no desaparece.

Realizando lo anteriormente expuesto, el resultado fue darle al cortometraje un estilo que le permite diferenciarse de otros proyectos a través de características propias y definidas. La historia se entiende, apoyándose en el arte y viceversa, inspirada en obras clásicas del cine expuestas anteriormente en este ensayo. Se tomando elementos, espaciales; como los pasillos, cromáticos; el azul y el naranja; y, simbólicos, los aretes y mochila bicolor, y anclándolos al tema, al tono del film, el tema o puntos temáticos del *Habita*, se logra que la audiencia entienda la progresión narración dramática y navegue la historia de los personajes.

Para finalizar, en las tres etapas de este proyecto, planteé el potencial de la Dirección de Arte como elemento comunicativo y estético en el cortometraje *Habita*.

BIBLIOGRAFÍA

Autora/Área 1: Transexualidad y su contexto (2010-2020) en Ecuador para el proyecto cinematográfico Habita.

Aucapiña, P. (2021). El trabajo emocional actoral desde un punto vivencial a través de la dirección en el cortometraje Pasos de duda. Cuenca.

Arias, P. (2020). El lugar y la mirada del “otro” por parte de la realizadora en la propuesta de dirección para el largometraje documental Lira de Oro. Cuenca.

Bowen, C. (18 de 07 de 2017). *Opinion electoral Gaceta de análisis político electoral*. Obtenido de Opinion electoral Gaceta de análisis político electoral: <https://institutodemocracia.gob.ec/wp-content/uploads/2019/11/Serie-Gaceta-No.-18-Julio-2017.pdf>

Constitución del Ecuador 1906. (s.f.). *Derecho Ecuador*. Obtenido de Derecho Ecuador: https://derechoecuador.com/files/Noticias/constitucion_1906.pdf

Cordero, V. (2008). Ecuador: Discrimination of Lesbian, Bisexual, Transsexual, Transgender and Intersex Women Shadow Report. For consideration.

Cordero, V. (2008). Ecuador: Discrimination of Lesbian, Bisexual, Transsexual, Transgender and Intersex Women Shadow Report. For consideration within the review of Ecuador’s compliance with the Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women. Quito.

Dieguez, D. (04 de 09 de 2010). *IPS Noticias*. Obtenido de IPS Noticias: <https://ipsnoticias.net/nota.asp?idnews=96337>

Granda, J. (2015). El trabajo con el actor novel en el primer plano desde la dirección del cortometraje de ficción Summer Beats. Cuenca.

Gómez, D. O. (2012). Comportamiento de la epidemia de VIH en Cuba. *Revista Medica Electronica Scielo*. Obtenido de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1684-18242012000100002

Gutiérrez, E. (09 de 2018). *IPS Noticias*. Obtenido de IPS Noticias: <https://ipsnoticias.net/2018/09/hombres-transgenero-construyen-rostro-ciudadano-cuba/>

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.

INDEC. (s.f.). *INDEC*. Obtenido de INDEC: <https://www.indec.gob.ar/cuadros/poblacion>

Jeri, A. L. (2020). *La importancia de la dirección de actores en el cine*. Lima.

Linares, M. I. (2017). *Caracterización sociocultural y demográfica de las personas trans en Cuba*. La Habana.

Mina, Y. T. (29 de 06 de 2019). *El Comercio*. Obtenido de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/tendencias/sociedad/trans-respeto-identidad-cedula-leyes.html#:~:text=Seg%C3%BAAn%20el%20Registro%20Civil%2C%20desde,nombre%20durante%20el%20mismo%20per%C3%ADodo>.

Mundo Untref. (07 de 08 de 2021). *Mundo Untref*. Obtenido de <https://www.untref.edu.ar/mundountref/238-femicidios-transfemicidios-y-travesticidios>

Núñez, T. (2010). MUJERES DIRECTORAS DE CINE: UN RETO, UNA ESPERANZA. Madrid.

Polverino, L. (2007). MANUAL DEL DIRECTOR DE CINE.

Sancho, F. (2018). Memorias posibles para el movimiento trans en Ecuador. Quito.

The Lancet. (17 de 06 de 2016). *The Lancet*. Obtenido de The Lancet: <https://www.thelancet.com/series/transgender-health>

United States Department of State. (2020). *ECUADOR: INFORME DE 2020 SOBRE LA LIBERTAD DE CULTO*. Washington DC.

Urgilez, P. (2021). El ángulo de cámara y el punto de vista aplicados a la dirección del cortometraje Tercera visita. Cuenca.

Valdivieso, P. (2021). Estudio de historias de vida de personas transexuales para la creación de personajes de una obra de teatro. Cuenca.

Watch, Human Rights. (18 de 11 de 2021). *Human Rights Watch*. Obtenido de Human Rights Watch: <https://www.hrw.org/es/news/2021/11/18/estados-unidos-las-personas-transgenero-corren-el-riesgo-de-sufrir-violencia>

Wikipedia. (04 de 06 de 2022). *Wikipedia*. Obtenido de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_de_identidad_de_g%C3%A9nero_\(Argentina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_de_identidad_de_g%C3%A9nero_(Argentina))

Autora/Área 2: Uso de la luz natural como elemento narrativo para el proyecto Habita.

Aguilar, I. (2020). *Harmonica Cinema*. Obtenido de Analisis de Jojo Rabbit: <http://www.harmonicacinema.com/jojo-rabbit/>

Alcañiz, I., Bazatagui, A. A., García, M., Genovés, C., Chorda, M., & Vaquero, A. (s.f.). *La Iluminación en el cine como recurso expresivo*. Obtenido de https://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion_y_Apoyo/4.%20Materiales/2015/T229/la_iluminacion_en_el_cine.pdf

Begoña, G. S. (18 de Marzo de 2002). *La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual*. *Revista Comunicar*, 9(18), 101-110.

Block, B. (2010). *Narrativa Visual*. Omega.

Cea Navas, A. I., & García Rubio, S. (2020). *Estudio sobre la composición de imagen cinematográfica: encuadre, luz y color como elementos expresivos en la obra de Roger Deakins*. Madrid.

De Grandis, L. (1985). *Teoría y uso del color*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Delacruz, S. M. (01 de Marzo de 2019). El cine y su condición de artisticidad: un acercamiento a la teoría fílmica de Béla Balázs. Uruguay: Universidad de la República.

Freeman, M. (2008). *El Ojo del Fotógrafo*. Barcelona: Blume.

Gutiérrez, B. (18 de marzo de 2002). La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual. *Comunicar*, 101-110.

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.

Maldonado, C. (2017). *El fotógrafo frente al guion: análisis del cine contemporáneo y su propuesta fotográfica aplicada al cortometraje Historia uno*. Cuenca.

Martin, M. (2002). *El Lenguaje del Cine*. Barcelona: Gedisa.

Martínez Abadía, J., & Serra Flores, J. (2000). *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Barcelona: Grupo Planeta.

Mercado, G. (2011). *Visión del Cineasta*.

Moreno, C. M. (2015). *La iluminación cinematográfica: desarrollo de propuesta de iluminación para el cortometraje Summer Beats*. Cuenca.

Parejo, N. (2011). *La expresión de lo fotográfico en el cine*. Málaga: Universidad de Málaga.

Rosso, F. B. (2000). *Estrategia de la Luz*. Madrid.

Sánchez, F. (17 de 12 de 2018). *Xataka foto*. Obtenido de Xataka foto: <https://www.xatakafoto.com/actualidad/inolvidable-fotografia-blanco-negro-roma-alfonso-cuaron>

Villain, D. (1992). *El encuadre cinematográfico*. España: Paidós.

Autora/Área 3: El estilo visual y la progresión dramática en el proyecto Habita.

Amidon, A. (10 de enero de 2021). *screen queens*. Obtenido de <https://screen-queens.com/2021/01/10/using-costume-to-tell-a-story-in-in-the-mood-for-love/>

Alcañiz, I., Bazatagui, A. A., García, M., Genovés, C., Chorda, M., & Vaquero, A. (s.f.). *La Iluminación en el cine como recurso expresivo*. Obtenido de https://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion_y_Apoyo/4.%20Materiales/2015/T229/la_iluminacion_en_el_cine.pdf

BBC. (2020). Obtenido de BBC: <https://www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>

Belton, A. (18 de marzo de 2022). *Reel Rundown*. Obtenido de <https://reelrundown.com/movies/Film-Analysis-Vertigo-by-Alfred-Hitchcock>

Cea Navas, A. I., & García Rubio, S. (2020). *Estudio sobre la composición de imagen cinematográfica: encuadre, luz y color como elementos expresivos en la obra de Roger Deakins*. Madrid.

Chion, M. (1989). *Como se escribe un guion*. Madrid: Catedra.

De Grandis, L. (1985). *Teoría y uso del color*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Field, S. (1984). *El libro del guion*. Plot Ediciones.

Find and Seek. (26 de agosto de 2006). Obtenido de [http://yoiwanfindandseek](http://yoiwanfindandseek.blogspot.com/2014/08/curse-of-golden-flower-colour-symbolism.html).

[blogspot.com/2014/08/curse-of-golden-flower-colour-symbolism.html](http://yoiwanfindandseek.blogspot.com/2014/08/curse-of-golden-flower-colour-symbolism.html)

Filmaffinity. (s.f.). Obtenido de <https://www.filmaffinity.com/es/film647094.html>

Freeman, M. (2008). *El Ojo del Fotógrafo*. Barcelona: Blume.

Gutiérrez, B. (18 de marzo de 2002). La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual. *Comunicar*, 101-110.

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

Huntley, M. A. (2004). *Dramatica, A New Theory of Story*. write brothers inc.

Malhotra, M. (6 de julio de 2020). *High on Films*. Obtenido de <https://www.highonfilms.com/in-the-mood-for-love-2000-review-3/>

Martínez Abadía, J., & Serra Flores, J. (2000). *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Barcelona: Grupo Planeta.

Maldonado, C. (2017). *El fotógrafo frente al guion: análisis del cine contemporáneo y su propuesta fotográfica aplicada al cortometraje Historia uno*. Cuenca.

Moreno, C. M. (2015). *La iluminación cinematográfica: desarrollo de propuesta de iluminación para el cortometraje Summer Beats*. Cuenca.

Padawer, C. (2017). *Close Up: A critical Introduction To Film*. . Iowa: Kendall HUnt.

Provost, R. (22 de agosto de 2021). *studiobinder*. Obtenido de <https://www.studiobinder.com/blog/vertigo-movie-explained/>

Rosso, F. B. (2000). *Estrategia de la Luz*. Madrid.