

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



CORTOMETRAJE: LECHE PARA DOS

Trabajo de Suficiencia Profesional para optar el Título Profesional de Licenciado en
Comunicación

Diego Jose Bedoya Abad

Código: 20120167

Pilar Andrea Nakasone Uema

Código: 20120880

Asesor

Rodrigo Bedoya Forno

Lima – Perú

06 de setiembre de 2020



CORTOMETRAJE: LECHE PARA DOS

ÍNDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
1. ANTECEDENTES DEL TRABAJO	3
1.1. El cine de autor	3
1.2. Contexto del cine Latinoamericano	4
1.3. Acercamiento a Lima	7
2. REALIZACIÓN Y SUSTENTACIÓN	9
2.1. Proceso de escritura	9
2.2. Concepción estética y narrativa	11
2.3. Dirección de actores	15
2.4. Producción independiente y de bajo presupuesto	17
2.4.1. Presupuesto y locaciones	19
2.4.2. Casting	20
2.4.3. Producción de campo	22
3. LOGROS Y RESULTADOS	23
3.1. Reconocimientos	23
3.2. Distribución	23
3.2.1. Campaña promocional	25
4. LECCIONES APRENDIDAS	29
REFERENCIAS	31
ANEXOS	32
A. Motivación del proyecto	32
B. Guion	33
C. Presupuesto	40
D. Equipo Técnico	44

RESUMEN

Leche para Dos es un cortometraje de ficción de 20 minutos, escrito y dirigido por Diego Bedoya, y producido por Pilar Yumi Nakasone. Cuenta la historia de un joven padre soltero que trabaja vendiendo camisetas en el centro de la ciudad para hacerse cargo de una paternidad inesperada.

El trabajo repasa la experiencia de las diferentes fases de realización del cortometraje. Además, propone un acercamiento al proceso creativo y a la concepción del proyecto al analizar las características del cine de autor y las influencias del cine latinoamericano; así mismo, expone el modelo de producción independiente y de bajo presupuesto que permitió el diseño y ejecución del proyecto.

Palabras clave: cortometraje, ficción, cine de autor, cine latinoamericano, producción independiente, producción de bajo presupuesto.

ABSTRACT

Milk and Rum is a 20-minute fiction short film, written and directed by Diego Bedoya, and produced by Pilar Yumi Nakasone. The film relates the story of a young single father who works selling shirts in downtown to support his 2-year old son.

The report reviews the experience of the different phases of making the short film. In addition, it proposes an approach to the creative process and the conception of the project by analyzing the characteristics of author cinema and the influences of Latin American cinema. It also exposes the independent and low-budget production model that allowed the design and execution of the project.

Keywords: short film, fiction, author cinema, latin american cinema, independent cinema, low-budget production.

INTRODUCCIÓN

Leche para Dos es un cortometraje de ficción de 20 minutos, escrito y dirigido por Diego Bedoya, y producido por Pilar Yumi Nakasone que narra la historia de un joven padre soltero que trabaja vendiendo camisetas en el centro de la ciudad para hacerse cargo de una paternidad inesperada.

El desarrollo del cortometraje nace a partir de un interés por filmar la ciudad de Lima. Si bien varias obras cinematográficas nacionales han escogido la capital como escenario de sus respectivas tramas, percibimos una oportunidad para hacer de la ciudad una de las protagonistas del relato. De esta manera, el cortometraje busca retratar a Lima mediante un acercamiento a sus atmósferas desde una perspectiva más juvenil.

Esto se suma a un interés por un cine que explora los modos de representación realista y las distintas formas narrativas. De esta manera, el cortometraje, desde su concepción y modelo de producción, busca generar las condiciones ideales para tener un acercamiento auténtico a la ciudad y a sus personajes.

Leche para Dos es una historia ordinaria, de personajes comunes y corrientes que deambulan y viven como pueden en una ciudad que los somete. El cortometraje es una mirada al hecho de crecer, de pasar a ser adulto a como dé lugar. Y a Salvador, protagonista del cortometraje, la juventud le ha sido arrebatada de la manera más radical: con una paternidad inesperada. Por lo tanto, representa una ruptura, el paso forzado de dejar de ser un niño y llegar a ser un adulto.

1. ANTECEDENTES DEL TRABAJO

1.1. EL CINE DE AUTOR

Desde los orígenes del cine, la revisión nos da cuenta de episodios que se acercan a responder cierta incógnita que perdura hasta nuestros tiempos: ¿Qué es finalmente el cine y cuál es su utilidad? En las primeras proyecciones públicas de las películas de los hermanos Lumiere, ya la gente había quedado sorprendida y desconcertada al ver una imagen proyectada de un tren que se acercaba en dirección hacia la cámara y los hacía huir de la sala. Ese momento, señala Andrei Tarkovski (1991) en sus reflexiones sobre la poética del cine, ejemplifica el nacimiento del arte cinematográfico: “Se había creado una nueva forma de reflejar el mundo, justamente con un nuevo principio estético: El hombre por primera vez en la historia del arte, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo y poder reproducirlo” (Tarkovski, 1991, p.81). El cineasta ruso describe así esta idea fundamental del cine: como tiempo recogido en sus formas y fenómenos.

La necesidad del hombre por apropiarse del mundo había encontrado en el cine la posibilidad de ver y reflejar la vida, incluso construirla. De esta manera, la técnica cinematográfica adquiere también un carácter expresivo, considerando la imagen en el cine como, en esencia, la observación de los hechos de la vida bajo las leyes del tiempo. Esa acción de observar implica una selección y es el autor quien al realizar dicha selección, construye una relación entre las imágenes y otorga un punto de vista, en consecuencia, una subjetividad a la realidad mostrada: “La obra cinematográfica lucha por alcanzar una meta. Esta meta pasa por el momento subjetivo del autor, quien integra en su obra la visión que tiene del mundo” (Tarkovsky, 1991, p.8).

La narrativa cinematográfica puede ser utilizada para darle distintas formas o interpretaciones a la realidad. El paso de los años y el desarrollo del cine en sus distintas etapas han influido en estas formas de representación. Así también, los contextos sociales han ido generando nuevas necesidades de expresión, por lo que las realidades por reflejar, las denuncias o los cuestionamientos han ido delimitando la manera y forma que toman estas distintas expresiones.

Es en los años 60 donde se genera un fuerte interés por estudiar dichos patrones y temas que algunos directores habían hecho recurrentes en sus películas. La llamada teoría del autor, impulsada por la Nueva Ola Francesa, propone entonces un acercamiento a las películas en sus búsquedas más personales por el desarrollo de un estilo. Como lo define Bill Nicholson (2010) en su libro *Engagement Cinema*, el estilo señala la marca propia de un autor que ha creado un universo desde una perspectiva particular. El relato se puede desarrollar de muchas maneras, pero el estilo representa la idiosincrasia del autor y su manera de ver las cosas.

Ciertos conceptos abstractos resultan imposibles de filmar como tales, es el caso del amor, el miedo, la culpa, etc. Es entonces que, mediante el uso del lenguaje cinematográfico, se le puede dar forma a estas emociones. Envolver estos sentimientos en un acto concreto y en la manera como serán representados permite a la audiencia tener una experiencia visceral de estas sensaciones abstractas en una circunstancia concreta, en un modo de ver y representar del autor (Nicholson, 2010).

Se comprende, entonces, el cine de autor como un cine de expresión personal y de estilo. Un cine que no se rige por las convenciones del género y que explora la realidad con libertad. En el caso de *Leche para Dos*, el cortometraje se gesta bajo la intención de hacer una interpretación de nuestra relación con la ciudad de Lima. Por ello, a través del uso del lenguaje cinematográfico, se construye una mirada que refleja la realidad urbana limeña bajo una perspectiva juvenil.

1.2. CONTEXTO DEL CINE LATINOAMERICANO

Tanto el vínculo con la realidad como el acercamiento documental y la representación de personajes cotidianos, muchas veces invisibilizados en las cinematografías hegemónicas, son características que nos interesan explorar en el cine, y, por lo tanto, están presentes en el cortometraje. Dichos elementos son parte fundacional del cine latinoamericano. En ese sentido, el cine de la región se convirtió desde un primer momento en una referencia directa para la concepción y realización del proyecto.

En los años 60, luego de la revolución socialista en el Caribe, surge también una revolución cultural, donde se promulgan las primeras leyes relacionadas al cine, las cuales determinaron el rumbo que este tomaría. Entraron en vigencia muchos postulados neorrealistas y el aliento al cine documental, debido a la relación estrecha del cine y su carácter social, sumado a la repercusión que tuvo la nueva ola francesa a este lado del mundo (Castillo, 2012).

Es durante los años 80 que se produce el llamado giro subjetivo en las cinematografías latinoamericanas. Se concibe la idea de un cine independiente o alternativo, pues las producciones que no están ligadas a los Estados aumentaron y surgieron nuevas visiones en donde asoma la idea del autor. Los filmes buscan reformular lo político, releerlo o interpretarlo desde perspectivas subjetivas (Bernini, 2012). A diferencia de décadas anteriores, donde el cine latinoamericano buscaba una representación de la colectividad y sus luchas sociales, ahora las miradas se centran en el individuo. Se comienza a darle sentido a las búsquedas más personales e íntimas; estas nuevas formas cinematográficas se consolidan a los largo de los años 90 y tienen que ver con la desaparición del socialismo como búsqueda colectiva (Rufinelli, 2012).

El cine latinoamericano de esta época recurre a la representación de sujetos que luchan por su propia sobrevivencia y sus relaciones con el entorno. Como menciona Del Río (2012), en su revisión del cine latinoamericano del siglo XXI: “Continúa la protesta y la crítica social pero a partir de una fragmentación en las historias y sujetos representados” (Del Río, 2012, p.259). Se genera una tendencia en los filmes por ahondar en la representación de personajes excluidos o desprotegidos a través de recursos narrativos y dramáticos, donde el relato se fragmenta, se convierte en episódico y se buscan nuevos caminos para lograr la identificación con los personajes.

Esta búsqueda por explorar la realidad del individuo está presente en *Leche para Dos*. El acompañamiento al protagonista en sus vivencias cotidianas nos permite explorar la manera en cómo se relaciona con la ciudad y su entorno. El personaje de Salvador es el reflejo de una juventud que se desenvuelve en los márgenes del crecimiento urbano de Lima y del desarrollo de la ciudad, donde el acceso a la educación o al progreso económico están de espaldas a la realidad juvenil.

Si bien la necesidad por llevar a cabo el proyecto nos enfrentaba a un escenario de pocos recursos para su realización, estas limitaciones de producción terminaron derivando en una decisión y apuesta estética. Nos acercamos a la construcción de las atmósferas de la ciudad a través de ciertos elementos documentales. Por otro lado, nos concentramos con mayor detalle en el elemento expresivo de la puesta en escenas para las secuencias donde se establecen las relaciones familiares, de paternidad y los conflictos personales. Buscábamos posicionar al espectador como un personaje más que observaba la realidad del protagonista y lo acompaña durante todo el relato.

Sin darnos cuenta, estábamos replicando tal vez un patrón o una característica propia del cine latinoamericano de un momento determinado. Un cine donde había un interés en conmover con la representación convincente del drama de la exclusión y la inercia social, de la niñez y de la juventud desprotegida, de la ignorancia y de la indigencia rampante (Del Río, 2012).

Nos interesaba parte de este cine latinoamericano donde el “realismo” de las películas no provenía únicamente de su temática o fuentes dramáticas, sino de la manera en la que eran representadas las realidades y se establecían códigos en su narración, además de hacernos descubrir la potencialidad del acercamiento documental. Dentro de ese contexto, nos aproximamos a películas como *25 Watts* y *Whisky* de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll. Además de exponentes contemporáneos que continuaron con lo trazado por el llamado nuevo cine argentino como Adrián Caetano y Lucrecia Martel, sumado a influencias nacionales como *Paraíso* de Héctor Gálvez, *Días de Santiago* de Josué Méndez y el cine que desarrolló el Grupo Chasky durante los años 80, debido a su vínculo social y al tratamiento documental.

Nuestro interés por las distintas formas narrativas y estéticas minimalistas para abordar la realidad con una realización de bajos recursos, nos acercó a películas latinoamericanas recientes, como *Invierno* de Alberto Fuguet y *Los Paranoicos* de Gabriel Medina. Un cine que conversa, en cuanto a estilo, a un grupo de películas del cine americano independiente de finales de los 90, con una temática centrada en las historias juveniles y cotidianas. En particular, filmes como *Funny Haha* de Andrew Bujalski y *Slacker* de Richard Linklater, que posteriormente servirían de base para establecer el *mumblecore*, un movimiento que volcaba la mirada en explorar los conflictos de veinteañeros que deambulan y, a la vez, buscan su lugar en el mundo.

1.3. ACERCAMIENTO A LIMA

Leche para Dos es un acercamiento a nuestra relación con Lima. Nos entusiasmaba la posibilidad de explorar la ciudad desde un punto de vista propio. Así, desde un inicio, filmar Lima se convirtió en el impulso para hacer una película. Encontramos que en la idea de lo urbano se materializaban distintos elementos y emociones que nos interesaban reflejar. No solo desde la construcción de un imaginario de la ciudad, sino también a partir de los personajes que la habitan.

La cotidianidad es particular si la observamos dentro del marco de las dinámicas sociales que se desarrollan en una urbe. Lima, por su sobrepoblación y suburbanización, propone una realidad donde el crecimiento económico y el desarrollo de la ciudad ha aplastado y excluido a una buena parte de la población. Curiosamente, el crecimiento caótico y desigual, ha “marginalizado”, incluso, a parte del mismo centro de la ciudad y sus zonas tradicionales para dar paso a una Lima moderna que se gesta bajo el estándar de ciudad “desarrollada”.

La ciudad moderna ha experimentado un cambio radical durante los últimos tiempos. Este viraje ha tenido elementos económicos, sociales, políticos y culturales. A esta nueva condición global de las ciudades se le suman los distintos fenómenos propios de cada urbe. En el caso de Lima, durante los años cincuenta y, posteriormente, en los ochenta, se darían grandes movimientos migratorios a la ciudad, lo que reforzó un contexto donde el desarrollo de la ciudad no acompaña al de sus habitantes. Al respecto, el crítico de cine Ricardo Bedoya afirma:

La ciudad acoge – no siempre de modo hospitalario– a los desplazados de la violencia, migrantes forzosos, y a sus descendientes, que construyen nuevas formas de convivencia y manifestaciones culturales en la ciudad (...) Triunfadores o no; emprendedores o pasivos; sujetos del cambio o desconcertados ante los nuevos tiempos, esos limeños son testigos de los espacios creados por la expansión de la ciudad, la especulación inmobiliaria y el deterioro de los lugares tradicionales (Bedoya, 2015, p.129).

Esta capacidad del cine de representar o documentar el espacio urbano hace posible que este surja, incluso en la propia película, casi de manera inconsciente. En nuestro caso, nos interesaba la idea de configurar un rostro de Lima desde la perspectiva de un personaje juvenil. Deseábamos alejarnos de Lima moderna, ya que la encontrábamos impersonal y ajena a lo que nos interesaba en ese momento. Se nos hacía importante que se pueda establecer un vínculo entre el personaje principal y las calles que recorría. Mostrar cómo convivía Salvador con su propia ciudad. Si bien no se trata de un personaje marginal, se expone un reflejo de las clases medias, las cuales se encuentran cada vez más lejos al acceso de las oportunidades. Visto de otra manera, es la propia ciudad la que no permite el desarrollo del individuo. En ese sentido, nos interesaba su carácter represivo y cómo eso repercutía en un joven en el tránsito a la adultez. Así define su pensamiento sobre lo urbano, el filósofo y sociólogo francés Lefebvre:

Hasta que se pruebe lo contrario, lo urbano no ha carecido nunca de cierto aspecto represivo que proviene de lo que en él se esconde, y de la resolución de mantener escondidos los dramas, las violencias latentes, la muerte y los acontecimientos cotidianos (Lefebvre, 1976, p.127).

Si bien en el cortometraje no se buscaba representar un distrito en específico, sino construir la imagen de Lima a través de espacios diversos, era importante mantener referencias a lugares tradicionales como las calles del centro de Lima, así como espacios ordinarios como paraderos, lozas deportivas y tiendas comerciales que están repartidas por la ciudad. Lima se refleja con su caos propio y con su carácter opresor, pero también con la nostalgia que conlleva el costumbrismo de sus calles. Existe un paralelismo entre la ciudad y el cuerpo humano, ambos son organismos vivos capaces de absorber y reflejar las convulsiones sociales (Barber, 2016).

2. REALIZACIÓN Y SUSTENTACIÓN

2.1. PROCESO DE ESCRITURA

Dado que el proyecto surgió dentro del ámbito académico, tanto dirección como producción compartieron un principal interés con el cortometraje, el cual estaba ligado a la representación urbana de Lima y a la exploración de sus atmósferas juveniles. El origen del guion buscaba reflejar los acontecimientos cotidianos en la vida de un joven en su transición a la adultez. Nos interesaba trasladar las sensaciones que acompañan ese tránsito a un relato cinematográfico, a través de un personaje al cual la juventud le había sido arrebatada. Es ahí donde surge el rol de la paternidad, puesto que nos ponía en frente a un suceso determinante para la interrupción o fin de una etapa juvenil: el hacerse cargo de un niño, e intentar sostenerlo económicamente en una ciudad agobiante de pocas oportunidades.

Al tener un presupuesto limitado, optamos por ir desarrollando el guion a partir de nuestras posibilidades de producción. Establecimos un modo de trabajo en el cual la escritura se iba concretando a partir de la elección de locaciones; el proceso creativo se daba a través de la integración de distintas situaciones específicas en las que nos interesaba representar al personaje. Así también, en lugar de estructurar el relato en base a una narrativa aristotélica de tres actos definidos, buscamos una narración más episódica, que nos permita explorar los sentimientos del personaje en cada espacio que recorría y no necesariamente en función a sus acciones u objetivos.

En un inicio, esta manera de abordar el guion trajo consigo algunas dificultades, ya que al no seguir ciertas ideas preconcebidas que suelen darse en la formación académica sobre cómo realizar un guion cinematográfico, es inevitable sentirse expuesto y cuestionar el propio proceso. Muchas de estas ideas incluyen ciertos parámetros en la elaboración del guion, sobre todo en cuanto a la estructura, puesto que responden a cierta estandarización o imposición de un modelo narrativo que privilegia los relatos resolutivos o que responden a relaciones de causa y efecto.

Entendiendo la trama como una serie de acontecimientos, internamente interrelacionados, que se deslizan por el tiempo para dar forma y diseño a una narración,

nuestra intención con el guion de *Leche para Dos*, encajaría en lo que Robert McKee define como una “minitrampa”. Una estructura donde los elementos del diseño clásico se van reduciendo en busca de simplicidad y economía en la narración, con el objetivo de enfatizar en el conflicto interno de los personajes, sus propios pensamientos o sentimientos, conscientes o inconscientes (McKee, 2002).

En el ejercicio mismo de la escritura, durante los primeros meses y, sobre todo, en una primera experiencia, se hace difícil no pensar el guion en función a acciones y diálogos. Hay un esfuerzo por lograr claridad en el relato y dar una cantidad de información que se cree necesaria, siendo esto una mezcla de entusiasmo por narrar y el miedo a no ser comprendido. Es hasta observar el valor expresivo de la imagen que se comprende que, si bien el guion contiene la historia que se quiere contar, el mismo proceso de filmación nos pone en frente a lo verdaderamente valioso: la manera como se representan frente a cámara las ideas del papel.

Debido a que la etapa de rodaje se produjo durante un lapso de tiempo prolongado, esto permitió una reescritura constante del guion. Trabajamos en base a escaletas al inicio de la preproducción y, posteriormente, el desarrollo de diálogos fue evolucionando a partir del casting y la incorporación de los actores. Al buscar una interpretación naturalista, nuestra prioridad radicaba en definir los diálogos a partir de la manera de hablar de quienes interpretarían a los personajes. Una vez seleccionados los actores y luego de las primeras lecturas, fue posible determinar los diálogos en el guion. Ya con la experiencia obtenida durante la realización, comprendimos la importancia de no buscar en el rodaje una interpretación exacta del guion, sino por el contrario, encontrar un mecanismo para que, a partir de lo escrito, surjan distintas posibilidades de representación para encontrar la verdad que persigue cada escena.

En conclusión, el proceso de escritura del cortometraje transcurrió de manera transversal a la realización del proyecto. Nos permitió comprender que el guion no es una herramienta que debe estar concluida para posteriormente ejecutarse, sino que es una estructura de la película que está constantemente mutando, la cual puede modificarse y alterarse en cualquier etapa del proyecto, no solo por decisiones de dirección sino por el mismo proceso de realización y sus imprevistos. El guion es importante como guía pero su

estructura es frágil ya que vive en continuo cambio. Sin embargo, su existencia es de suma importancia en cuanto permite reflexionar sobre las posibilidades de una película.

2.2 CONCEPCIÓN ESTÉTICA Y NARRATIVA

Nuestro principal interés con *Leche para Dos* era hacer un retrato de la ciudad de Lima y de quienes la habitan. Así, a través de la cotidianidad, explorar las sensaciones que atraviesa un joven que se enfrenta a la paternidad de manera inesperada. Buscamos, a través del cine, las herramientas para aproximarnos a los sujetos y espacios representados. Gran parte de nuestras referencias provenían del cine latinoamericano y, en consecuencia, de algunas ideas derivadas del neorrealismo, como también características del cine de la Nueva Ola Francesa, que nos permitieron encontrar una manera de pensar y abordar el proyecto.

Optamos por una manera de afrontar el proyecto que nos permitía crear condiciones de rodaje que evitaban alterar, en lo posible, la cotidianidad de los espacios representados. De esta manera, creemos que la elección del modo de producción termina derivando en una decisión estética. El filmar con un equipo reducido, en locaciones reales, con un presupuesto reducido para decorados y sin la necesidad de puestas fotográficas con complejidad técnica, determinan ciertas características de la propuesta estética. En nuestro caso, nos estimulaba la sensación de estar insertando nuestra narración en la realidad, y que, a su vez, tomáramos elementos de ella para hacerlas parte del relato.

La selección de espacios a representar se dio principalmente a partir de la manera en que estas nos permitían ahondar en las dimensiones de la vida del protagonista. En el caso de las relaciones familiares, la cocina es el espacio donde se evidencian los vínculos y tensiones entre la madre, Salvador y su pequeño hijo. Por otro lado, en el bazar de camisas se establece su relación laboral, su posición de subordinado y la insatisfacción que conlleva su rutina de trabajo. Las calles de Lima, por su parte, representan un espacio de socialización, donde podemos apreciarlo con la libertad de beber alcohol y deambular por las noches acompañado de un amigo. Finalmente, el local nocturno del concierto es donde toman lugar las decepciones amorosas; pero a la vez, representa un refugio por la intimidad del acto musical en vivo.

Las escenas en interiores y exteriores se abordaron de manera diferenciada. En el caso de los exteriores, al no tener control de los espacios, y con el objetivo de no alterar la dinámica urbana que nos interesaba capturar, tuvimos un acercamiento con características documentales. Un equipo mínimo de cámara y sonido directo que registraba al personaje introducido en una situación determinada. Este es el caso de escenas como: el paradero de buses de la avenida Brasil, los recorridos nocturnos por el centro de Lima y la loza deportiva en la secuencia final del cortometraje. Grabamos estas escenas bajo condiciones de luz natural incluso durante la noche, gracias a que trabajamos con una cámara cuya característica principal era su alta sensibilidad lumínica. En consecuencia, el rodaje en exteriores se daba sin necesidad de mucho equipamiento técnico y sin alterar los espacios.

Para el caso de los interiores, donde también utilizamos locaciones reales, teníamos la posibilidad de un planteamiento más elaborado, ya que al tener cierto control del espacio, nos concentramos con mayor detalle en el elemento expresivo de la puesta en escena. Buscamos construir las atmósferas a partir de un trabajo en el espacio, tanto con algunas intervenciones en los decorados, como con puestas fotográficas que a nivel de composición de plano nos permitan representar y adentrarnos en las sensaciones que atraviesa el personaje. En el plano sonoro, al no haber mucha presencia de diálogos, los sonidos ambientales tomaban importancia. Nos interesaba incorporar la presencia de la televisión y la radio ya que, en efecto, era una manera de filtrar la realidad en lo representado.

Mediante un lenguaje que se sostenía en el uso de planos fijos y con la idea de reforzar las sensaciones de agobio, buscamos sentir la presencia del espacio no necesariamente por la cantidad de planos o angulaciones en el que los mostrábamos, sino a partir de sostener encuadres que nos permitan contemplar e involucrarnos en las situaciones y relaciones del protagonista con su entorno.

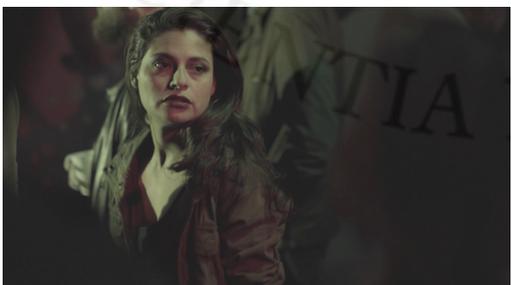




Restringimos los movimientos de cámara a la escena del recorrido nocturno con la intención de sumarle una sensación de libertad y acompañamiento a la situación. Nos interesaba enfatizar la noche como el único momento donde las cosas se tornan más ligeras e invitan a deambular por las calles.



En la escena del concierto, nos interesaba que esta se desarrolle a partir del vínculo que se genera entre las miradas del protagonista y la ex novia. En consecuencia, los mostrábamos desde planos individuales para sugerir la relación, pero, finalmente, esta se concretaba a través del corte a la siguiente escena donde los vinculamos en una sola imagen, tras verlos pasar la noche juntos.





Es interesante señalar que en la escena del concierto, si bien tuvimos un día de rodaje con los actores y público invitado, recurrimos también a registrar de manera documental otra presentación en vivo de Juan Gris. Nos interesaba incorporar la interpretación del vocalista y la relación de la banda con su público en vivo.

En cuanto a la forma narrativa, el cortometraje busca por momentos evadir el conflicto central relacionado a la paternidad, y vuelca su mirada al acompañamiento del personaje en sus distintas relaciones. En tal sentido, se construye lo que está en la periferia para representar las emociones que el protagonista experimenta. La paternidad, como tal, es puesta en evidencia de manera concreta en dos escenas puntuales, donde la misma composición de planos enfrenta al protagonista con las situaciones de conflicto. Por un lado, cuando este se ve en la necesidad de hacerse cargo del niño, y por el otro, al reencontrarse con la madre e intentar confrontarla por el abandono.



El relato se estructura con el fin de mostrar aquello que los personajes callan. En ese sentido, la falta de definición de los vínculos familiares en la escena inicial, permite que durante el desarrollo del cortometraje el espectador se involucre en el relato para darle forma al estado de las cosas. Nos interesaba reforzar esa condición del espectador como individuo que no recibe toda la información, sino que se dispone a observar y darle sentido a lo

representado. Finalmente, la composición que establece la cámara tiene la intención de incluirlo y hacerlo testigo de las situaciones.

2.3. DIRECCIÓN DE ACTORES

Como parte de nuestra búsqueda de naturalismo, tanto en la manera de abordar estéticamente los espacios como también en las interpretaciones, tuvimos en un principio el interés por trabajar con aficionados y no con actores profesionales. Durante el desarrollo del guion y en posteriores asesorías, se nos aconsejó una convocatoria abierta que involucre tanto aficionados a la actuación como actores en formación y profesionales; esto teniendo en consideración que el proyecto representaba una primera experiencia profesional. Esta decisión facilitó el proceso de casting y permitió enriquecer la experiencia de dirección al trabajar con un elenco cuyos integrantes tenían distintos vínculos con la actuación.

Debido a que el proceso de escritura se daba en paralelo al desarrollo del proyecto, el casting nos permitió terminar de definir los perfiles de personajes. La consigna era trabajar con personas que compartan rasgos o que tengan alguna característica propia que nos interese incorporar a la construcción del papel. El interés estaba centrado en quienes tenían la capacidad de interpretar al personaje a partir de ellos mismos. No solo buscábamos rostros nuevos, sino también alejarnos de estilos de actuación predominantes; nos interesaba incorporar los rasgos de la persona, su corporalidad y dicción particular. Esto último en relación a las técnicas actorales impulsadas por Sanford Meisner, en la que sostiene que los actores no deben buscar resolver las escenas sino atravesarlas de manera viva.

Tras la selección del casting, se definieron los papeles con los que se haría un trabajo de mesa en base a lecturas de guion y ensayos, y con quienes no sería necesario dicho proceso. A excepción del protagonista, la ex novia y el amigo del barrio, trabajamos con el resto del elenco a partir de indicaciones solo durante el rodaje, en donde señalábamos las circunstancias dadas que rodeaban las escenas y probábamos distintas opciones en su interpretación. A nuestro entender, en algunas ocasiones y para determinados papeles, no es necesario que el actor conozca el libreto, ya que al tener una comprensión del desarrollo, es posible que afecte su interpretación. Esa información previa puede que no permita vivir el momento representado con total espontaneidad. Finalmente, el actor en la práctica

cinematográfica es un elemento más de la puesta en escena, por lo que muchas veces tan solo se necesitan detalles de su presencia como elemento vivo dentro de lo representado, para así conseguir una intencionalidad deseada.

En el caso del protagonista, la elección de Priya Acosta, un joven actor en formación, se dio a partir de nuestro interés en sus rasgos físicos. El personaje que interpreta se maneja dentro de estados emocionales en los que se comunica poco y está constantemente abrumado. En ese sentido, la expresividad en el rostro de Priya se concentra en la mirada y no necesariamente en lo gestual. Nuestro objetivo era encontrar una interpretación a partir de la contención: decir o evidenciar lo menos posible. Al generar un código en la actuación, podíamos usar la inexpresividad como recurso expresivo. De esta manera, cada gesto y palabra, al ser escasos, toman un lugar más importante en la interpretación al enfatizar un estado anímico.

Durante el rodaje nos concentramos principalmente en generar las atmósferas que rodeaban al personaje. Dábamos libertad en las primeras tomas y, a partir de eso, se hacían indicaciones específicas en cuanto a la interpretación. Fue, precisamente, en el transcurso del rodaje que descubrimos que una de las maneras de capturar la naturalidad se daba, en muchos casos, a partir de sostener la duración de la toma, incluso por más tiempo de la que requería la acción pautada en el guion. Esta fue la manera de grabar las escenas con el niño de dos años y fue un descubrimiento al revisar el material. En ese sentido, algunas de las situaciones más espontáneas se daban partiendo de este tipo de registro en el que priorizamos los planos de larga duración, con el total de acciones de la escena. Esta manera de abordar el rodaje nos permitió lograr intimidad, principalmente, en las escenas como las de la cocina, donde se concentraba la relación familiar del protagonista, tanto con su madre como con su pequeño hijo.

Incorporamos este registro también en escenas que nos permitían mayor libertad. Por ejemplo, en el caso de la secuencia nocturna donde el protagonista comparte una botella de ron con un amigo del barrio en una caminata por el centro de la ciudad, grabamos la conversación completa pautada en el guion y continuamos registrando incluso luego de que se haya finalizado el texto. La indicación a los actores era la de improvisar la continuación de la escena. Este tipo de acercamiento se nos hace estimulante debido a que nuestro mismo

modo de producción propone libertad al no tener control de las locaciones en exteriores. Estábamos abiertos a registrar lo que la noche en el centro de Lima nos iba mostrando a partir del acompañamiento a estos dos personajes veinteañeros. En el caso de Dennis Rojas (Terom), quien interpreta al amigo del barrio, trabajamos en algunas lecturas de guion para la adaptación de los diálogos; sin embargo, fue durante el rodaje que reconocimos su virtud en los momentos de improvisación, lo cual contribuyó a que Priya, el protagonista, pueda también distenderse y tener espontaneidad en sus reacciones.

Así como la libertad y la improvisación eran factores primordiales en la escena anterior, la secuencia en el bazar de camisas, donde la presencia de los personajes figurantes construye el entorno y la atmósfera laboral del protagonista, requería intenciones muy concretas en cuanto a la interpretación. En ese sentido, para el caso de los personajes de la dueña del bazar y del cliente, optamos por estrategias individuales con cada actor para lograr espontaneidad en la representación de sus estados de ánimo. La dirección de actores es, finalmente, un proceso particular con cada individuo. Esta termina dependiendo del carácter del actor, de sus motivaciones y, sobre todo, de las estrategias de dirección para situar al actor en la circunstancia deseada y cuidar el tono de su interpretación, sin perder la espontaneidad que implica la actuación.

2.4. PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE Y DE BAJO PRESUPUESTO

La producción cinematográfica y audiovisual en latinoamérica ha atravesado distintas transformaciones a lo largo del tiempo, no solo en el plano tecnológico, sino también en las modalidades y prácticas tradicionales con las que se encaran los proyectos. Eduardo A. Russo (2015) señala que si bien el panorama audiovisual cada vez se encuentra más regulado por fuerzas de carácter global y corporativo, estos modelos industriales pocas veces pueden ser trasladados a las economías de nuestra región. Existen diversos ejemplos de producción ‘ultraliviana’ filmados en estos años, sin ninguna posible limitación de producción. “Se trata de toda una redefinición del hacer y ver cine que afecta tanto a un plano técnico como cultural”. (Russo, 2015, p.34).

En ese sentido, las apuestas han ido por modelos de producción que se denominan independientes, ya que se encuentran en la periferia a los modelos tradicionales (industriales),

y que responden o se adaptan a las necesidades particulares de cada película. “Es una singular política del cine que acepta los riesgos aunque el precio sea alto” (Russo, 2015, p. 33).

Esta manera de pensar la realización como algo más que un diseño de producto audiovisual, ha permitido que los modelos de producción independiente sean los más recurrentes en las cintas de autor, debido a su flexibilidad, menores costos y, sobre todo, por la libertad que le da al realizador en su búsqueda artística. Además, desde el área de Producción, debemos ser lo más creativos posibles y materializar las necesidades de las distintas áreas del proyecto.

En el caso de *Leche para Dos*, se buscaba retratar la ciudad de Lima con un acercamiento a sus atmósferas desde una perspectiva juvenil. Esto sumado a un interés por un cine que explora los modos de representación realista y las distintas formas narrativas. En ese sentido, el cortometraje, desde su concepción y modelo de producción, busca generar las condiciones ideales para tener un acercamiento auténtico a la ciudad y sus personajes. Tal como menciona Bill Nichols: “el modelo de producción puede influenciar no solo en el valor y contenido de la producción sino también en el estilo y tono de la película” (Nichols, 2010, p. 154).

Es importante recalcar que si bien los presupuestos bajos imponen limitaciones en el proyecto, al mismo tiempo, permiten una mayor libertad en la toma de riesgos, pues se requieren menos ingresos para recuperar los costos. En nuestro caso, desde el área de producción, con el objetivo de lograr una representación realista, decidimos apostar por nuevos talentos. Por ello, la gran mayoría de personajes del cortometraje son interpretados por no actores o actores en formación.

Por otro lado, nos encontramos en un contexto donde los avances tecnológicos han reducido las brechas que existían en cuanto al estándar técnico de la producción audiovisual. Eduardo A. Russo afirma que “en el actual contexto, el cine no necesariamente requiere batallones de profesionales y maquinaria pesada” (Russo, 2015, p.34). En nuestro caso, nuestro equipo técnico fue bastante reducido. Esto significó un mayor reto para todos los cargos, mas no una limitación de producción.

2.4.1. Presupuesto y Locaciones

Estando en condición de haber terminado el cortometraje, podemos afirmar que lo más complejo de realizar el proyecto fue el autofinanciamiento. *Leche para Dos* tuvo una inversión total de S/ 11,800.00 aproximadamente, distribuyendo el 10% en la etapa de pre producción, el 70% en producción y el 20% en post producción (Ver detalle en el ANEXO C).

Es importante resaltar que el valor monetario de cualquier proyecto nace desde la concepción de ideas en el proceso creativo del guion. Las producciones de bajo presupuesto, por lo general, con el fin de abaratar costos, muchas veces se limitan desde el proceso de escritura del guion, en contar con pocos personajes y locaciones. Sin embargo, en el cortometraje, sucedía lo contrario: la historia ameritaba ser contada en distintos espacios, con diversos personajes e incluso con la aparición de una banda de rock en vivo. Por ello, como parte de nuestra estrategia, un punto importante a resaltar fue la apertura al que estuvo sometido en todo momento el guion en cuanto a la elección de ciertas locaciones.

Un claro ejemplo fue la elección del bazar de camisetas como el centro de trabajo del protagonista principal. La historia buscaba un lugar que nos acercara a la realidad comercial de las grandes mayorías, un negocio que podamos encontrar de manera habitual en el centro de la ciudad, y el bazar encajaba de forma natural con las características anteriormente mencionadas. Además, este negocio pertenecía a familiares, por lo tanto contábamos con la cercanía y facilidades para realizar las grabaciones necesarias en el local y también ahorrar la mayor cantidad de recursos, pues no tendríamos que pagar alquiler. De igual forma sucedió con el espacio de la cocina donde se grabaron distintas escenas de la casa de Salvador. Este espacio también pertenecía a familiares y fue adaptado con el fin de generar el ambiente y la estética necesaria para la historia.

Es importante señalar que en los modos de representación realista, las locaciones juegan un rol importante, pues además de colocar al personaje en un determinado contexto cultural y socioeconómico, nos permiten tener un acercamiento estético a los espacios de la ciudad. En nuestro caso, a nuestra manera de ver y sentir Lima.

En el cine de autor, según el crítico peruano Isaac León Frías: “se dan estilos fuertemente figurativos, son registros de esa vocación por un cine que valoriza, sin filtros ni alteraciones de los lentes, las rigurosidades de cuerpos y lugares” (León, 2009, p.42). En el cortometraje, se busca retratar a los individuos en su espacio natural, con el objetivo de observar su comportamiento y la forma como se involucran con su entorno. Además, los espacios, nos ayudan a conocer un poco más acerca de nuestro personaje principal, su forma de vivir, su lugar de trabajo y las calles que recorre.

Desde el área de Producción, tuvimos que desarrollar diversas estrategias para conseguir los más de diez espacios presentes en el cortometraje sin que esto afectará de manera significativa al presupuesto. Esto fue logrado tras varias reuniones explicando a detalle el proyecto y creando acuerdos específicos con cada representante de los distintos locales. Por ejemplo, en el caso de Etnias, el bar ubicado en el Centro de Lima donde se realizó la escena del concierto, el local fue reservado exclusivamente para la filmación. En este caso, el acuerdo con la dueña del bar fue realizar un consumo mínimo para que no nos cobrasen el alquiler. La tocada estuvo rodeada de amigos cercanos al equipo y de seguidores de la banda, pues se realizó un evento privado en Facebook. En recompensa, decidimos invitar algunas bebidas, con el objetivo de ir generando el ambiente que necesitábamos.

Otro ejemplo es la locación del restaurante donde se filmó la escena de la conversación entre Salvador y su ex novia, madre del pequeño hijo. En este caso, el acuerdo con el dueño fue cerrar el local durante toda la mañana, a cambio de que, tanto el equipo como los actores, consumiéramos a la hora de almuerzo en el restaurante.

2.4.2 Casting

En el proceso del casting y selección de actores utilizamos distintas estrategias. Por ejemplo, en el caso del protagonista de la historia, seleccionamos a Priya Acosta luego de verlo en un videoclip de una banda nacional y revisar su experiencia en cortometrajes y trabajos universitarios, además de haber llevado un taller de actuación. Luego de tener una reunión presencial, decidimos iniciar el proceso junto a él, el cual consistió en cuatro sesiones de ensayos, distribuidas en los meses de rodaje.

Por otro lado, en el caso del amigo del barrio, contactamos a Dennis Rojas “Terom”, a quien habíamos visto en *Videofilia: y otros síndromes virales*, película peruana de Juan Daniel Molero. Dicha búsqueda nos llevó también a conocer a Adriana Incio, actriz en formación, quien interpretaría a la ex novia del protagonista.

Es importante señalar que tanto para el papel principal como para las actuaciones de la ex novia y el amigo del barrio, realizamos una búsqueda personal de actores y actores en formación con alguna experiencia ya sea en cortometrajes, largometrajes o en otro tipo de contenido audiovisual. Se trató de una revisión acotada ya que eran personajes en un rango de edad específico.

En el caso del papel de la madre del protagonista, optamos por trabajar con Sylvia Majo, una actriz experimentada, debido a que interpretaría a un personaje de alrededor de cincuenta años que interactuaba con un niño de dos años y un actor en formación, consideramos que con su presencia y experiencia, la escena se haría más llevadera. Sumado a ello, era complejo encontrar un actor no profesional o en formación con el perfil que buscábamos para este personaje.

Finalmente, el proceso de casting para el papel del hijo de Salvador, la dueña del bazar de camisas y el cliente, decidimos realizarla a través de publicaciones de anuncios en los distintos grupos y páginas de actuación para aficionados que encontramos en las redes sociales. Este proceso fue bastante demandante ya que no esperamos contar con la gran acogida y cantidad de respuestas que tuvieron nuestros anuncios en Facebook. Fue emocionante recibir distintas propuestas para estos tres personajes.

Es importante señalar que en el caso del hijo de Salvador, estuvimos siempre en contacto con la madre del niño, quien se mostró interesada en que el pequeño Nicolás Velita pueda participar en el proyecto. Ella nos envió algunas fotos y videos para conocer los rasgos y personalidad del niño, quien luego del proceso, fue seleccionado para el papel.

Por otro lado, en el caso de los otros dos personajes, es decir, la dueña del bazar de camisas y el cliente, luego de haber recibido diversas propuestas, el siguiente paso fue indagar en los perfiles de Facebook de las personas que postulaban a cada personaje. Esto nos permitió tener una primera impresión sobre los rasgos físicos y de personalidad de cada uno.

El tercer paso fue contactarlos por mensajes internos, solicitando videos y material audiovisual en el que hayan aparecido anteriormente, con ellos no nos referíamos específicamente a videos profesionales sino también a videos caseros. A través de dicho material, pudimos observar algunos detalles de actuación y, una vez que estábamos convencidos sobre los perfiles, los citábamos a un casting presencial. En esta ocasión, Ella Sánchez fue quien quedó seleccionada para interpretar al personaje de la dueña del bazar de camisas, y Moisés Dávila al cliente.

Finalmente, consideramos acertada la decisión de haber trabajado con no actores, actores en formación y actores profesionales, pues nos permitió tener un panorama más amplio en cuanto a los perfiles de personajes a retratar.

2.4.3. Producción de Campo

En cuanto a la logística de los días de rodaje, a pesar de contar con poco presupuesto, nos aseguramos de cubrir todas las comidas y bebidas (desayuno, almuerzo y/o cena) para que nuestro equipo técnico pueda desarrollar su trabajo de la mejor manera posible. Además, nos encargamos de los gastos de la mayoría de movilizaciones de los actores y equipo técnico hacia las locaciones, sobre todo si las grabaciones eran programadas de madrugada.

En cuanto a la Producción de Arte, al ser un equipo técnico bastante reducido, nos encargamos de conseguir todos los elementos en cuanto a la decoración, la utilería y la vestimenta propuesta por el Director de Arte. Al tener como objetivo representar de manera realista tanto los espacios como los personajes, tratamos de utilizar y reacomodar los objetos que de por sí tenían las locaciones, como es el caso, de toda la estética del bazar de camisas; así también, utilizar prendas que los propios actores y/o miembros del equipo tenían y que encajaban con la propuesta.

3. LOGROS Y RESULTADOS

3.1. RECONOCIMIENTOS

El proyecto alcanzó visibilidad y reconocimiento a través del circuito alternativo de festivales nacionales y tuvo la posibilidad de estrenar fuera del país mediante la selección a un festival internacional de cine.

Reconocimientos obtenidos de *Leche para Dos*:

Nombre del evento	País	Año	Reconocimiento
Concurso Nacional de Cortometrajes – DAFO, Ministerio de Cultura	Perú	2018	Ganador
Filmocorto – Festival de Cine de Lima	Perú	2019	Premio a mejor cortometraje de Ficción
Festival de Cine al Este	Perú	2019	Premio a Mejor película “Hecho en el Perú”
Palm Springs International Film Festival	Estados Unidos	2019	Selección Oficial
Festival Curta Brasilia	Brasil	2019	Selección Oficial
4ta Semana del Cine	Perú	2019	Selección Oficial

3.2 DISTRIBUCIÓN

El panorama de difusión y los espacios de proyección para obras de cortometraje son bastante reducidos. En ese sentido, se hace necesaria la elaboración de una estrategia de distribución a través del circuito alternativo de festivales de cine. *Leche para Dos* tuvo la

oportunidad de ser seleccionado tanto a nivel nacional como internacional. El cortometraje tuvo proyecciones en Perú, Argentina, Brasil, Uruguay, Estados Unidos y Francia.

Evento	Ciudad	País	Año
Filmocorto - Festival de Cine de Lima	Lima	Perú	2019
Festival de Cine al Este (Edición Perú)	Lima	Perú	2019
Festival de Cine al Este (Edición Argentina)	Buenos Aires	Argentina	2019
Festival À L'Est	Rouen, Normandía	Francia	2019
Palms Springs International Film Festival	Palms Springs	Estados Unidos	2019
Festival Curta Brasilia	Brasilia	Brasil	2019
Festival de Cine de Piriápolis	Piriápolis	Uruguay	2019
4ta Semana del Cine	Lima	Perú	2019
Centro Cultural Peruano Norteamericano	Arequipa	Perú	2019
Movimiento Cultural Reducto	Cusco	Perú	2019

Otra de las ventanas de difusión para el cortometraje fue el uso de plataformas online y televisivas, las cuales se dieron al finalizar el recorrido en el circuito de festivales de cine. *Leche para Dos* ha sido parte de espacios en televisión abierta como *Cortos IPE* y *El placer de los ojos*; así como en ciclos de cine online organizados por el Festival de Cine de Lima y el Festival Al Este.

Por último, el cortometraje ha sido adquirido por *Shorts TV*, canal de TV paga que dedica las 24 horas de su programación a cortometrajes independientes y está disponible en todo Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y la India.

3.2.1. CAMPAÑA PROMOCIONAL

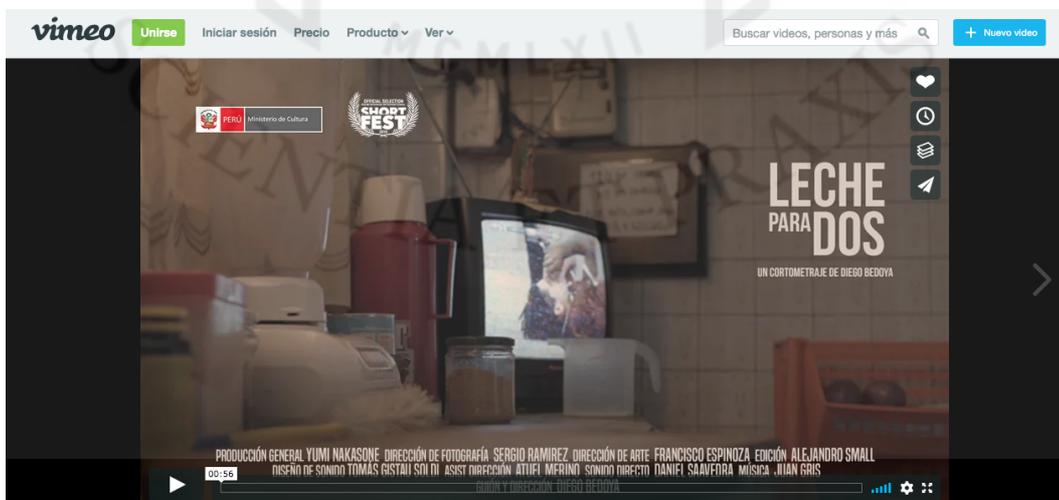
Leche para Dos obtuvo el premio de “Estímulo de Promoción Internacional” en el 2018 como parte de los apoyos económicos que otorga el Ministerio de Cultura a través de la Dirección Audiovisual de la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO).

Este premio nos permitió viajar y presentar el cortometraje en el Palm Springs International Short Film Festival en Estados Unidos en junio del 2019, así como también, elaborar material promocional tanto físico como digital en español e inglés con el objetivo de crear expectativa, generar interés y difundir información sobre el cortometraje.



Material promocional audiovisual

- Link del tráiler de “*Leche para Dos*”: <https://vimeo.com/306098385>
- Link del teaser de “*Leche para Dos*”: <https://vimeo.com/286135019>



DVD Y BLU RAY

Optamos por realizar una cantidad reducida de copias físicas del cortometraje tanto en DVD como en BLU RAY con el objetivo de postular a distintos festivales de cine.



Redes sociales: Facebook – Fanpage “Leche para Dos”

<https://www.facebook.com/lecheparados/>

Creamos el fanpage “Leche para Dos” en Facebook con el objetivo de difundir digitalmente la información del cortometraje, compartir fotos de los días de rodaje, comunicar futuras fechas de proyecciones nacionales e internacionales, así como nominaciones en festivales y premios obtenidos. Además, esta red nos permitió interactuar con el público y poder resolver cualquier tipo de dudas que pudieran aparecer. Algunas publicaciones realizadas en la página:



Leche para Dos
 Publicado por Diego Bedoya [P] · 25 de octubre de 2019 · 🌐

[ARGENTINA] Tendremos nuevas proyecciones esta vez como parte de la programación del Festival **Al Este - Argentina** 🇦🇷

Fechas: Jueves 31 de Octubre / Viernes 1 de Noviembre
 Hora: 6 pm.
 Auditorio de la Biblioteca del Congreso de la Nación
 Ingreso libre.

Además el festival presenta un Panorama Argentina - Perú con varios largometrajes peruanos del último año: **Casos Complejos Expectante** y **Los Helechos**



OTROCINES.COM
 Noticias: Guía de la 6ª edición del Festival de Cine de Europa Central y Oriental (Al Este) - Otros Cines

Leche para Dos
 Publicado por Diego Bedoya [P] · 9 de diciembre de 2019 · 🌐

Este domingo 15 de diciembre en la muestra internacional del Festival Curta Brasília 🇧🇷



MOSTRA CURTAME MUCHO
 HOMENAGEM A AMÉRICA LATINA E CARIBE

CINE BRASÍLIA
 dom_15.dez
 15h

- Agave** [AM] Ana Sofriova e Kevin Jackson
- Shakti** [ARG/CHI] Martín Rejman
- Meteorito** [MEX] Mauricio Sáenz
- El día de los conectados** [CUB/ESP] Carlos Bosch, Nabil Belhassen, Ewira Salvez, Sara Riancho e José M. Restrepo
- Vicenta** [ECU] Carla Valencia
- Leche para dos** [PER] Diego Bedoya
- Nuestro canto a la guerra** [CUB/EL] Juanita Orzaga

8ª CURTA BRASÍLIA

Los afiches sirvieron para promocionar el cortometraje en la Universidad de Lima, donde tuvimos la oportunidad de realizar el estreno de *Leche para Dos* con todo el equipo, familiares e invitados. Así también, para difundir las futuras fechas de proyección en los festivales nacionales y en el Palm Springs International ShortFest, donde llevamos y obsequiamos algunos ejemplares.



Tarjetas postales promocionales

Estas tarjetas nos sirvieron como presentación del cortometraje en el Palm Springs International Short Film Festival, así como en el Short Film Market, donde se suele establecer contacto con programadores o plataformas interesadas en adquirir derechos.

Tarjeta 1: Parte delantera y posterior



Tarjeta 2: Parte delantera y posterior



4. LECCIONES APRENDIDAS

Realizar *Leche para Dos* nos permitió asumir por primera vez la total responsabilidad de los cargos de Guion, Dirección y Producción General de un proyecto audiovisual profesional. Esto nos permitió aplicar nuestros conocimientos teóricos, aprender en la práctica y ganar experiencia a nivel profesional. Del mismo modo, dirigir y producir el cortometraje implicó un logro especial a nivel personal, ya que nos permitió validar nuestro trabajo gracias a los reconocimientos obtenidos a nivel nacional e internacional.

Al liderar el proyecto, tuvimos la oportunidad de involucrarnos en el proceso creativo y de realización de las distintas áreas. Incluso aprendimos sobre las funciones de otros cargos, ya que al ser un equipo técnico reducido, nos apoyamos constantemente entre todos.

Por otro lado, uno de los retos más grandes que tuvimos que afrontar fue el autofinanciamiento del cortometraje, pues esto implicó que los cuatro días de rodaje se extiendan a lo largo de seis meses, específicamente entre junio y noviembre del 2017. Esto generó dificultad para mantener involucrado y motivado al equipo artístico y técnico. Sin embargo, nos veíamos obligados a ahorrar y grabar cada vez que contábamos con los recursos económicos necesarios. Planificar las fechas de rodaje fue bastante complicado debido a que muchos miembros del equipo estaban comprometidos también en otras producciones audiovisuales con fechas ya programadas, mientras nuestro cortometraje se seguía extendiendo en cuanto a tiempo debido al presupuesto.

Un aspecto positivo a resaltar es que, si bien contábamos con poco presupuesto, aprendimos a negociar, ser creativos y economizar los costos lo máximo posible, logrando que esto no se convierta en un impedimento para producir el cortometraje, fue así como pudimos conseguir las distintas locaciones del guion sin que esto afectara considerablemente el presupuesto.

Si bien la escritura representó la etapa más larga del proyecto, fue de la que mayores lecciones pudimos obtener. Comprendimos que los primeros esbozos del guion son en realidad un conjunto de intenciones y deseos en una película. A partir de ese momento hasta la finalización del proyecto, el guion no termina de escribirse o transformarse. Además,

creemos con certeza que es importante entender el guion no como pieza literaria final, sino como una herramienta para lo que será el proceso de hacer una película.

Por otro lado, en el proceso de realización, afrontamos algunas complicaciones de dirección y dificultades técnicas. En cuanto a dirección, principalmente las que involucraron en el rodaje al niño de dos años de edad, ya que, al repetir constantemente las escenas, fue inevitable que el niño se termine cansando y aburriendo. Además, se hacía complejo lograr que no buscara constantemente la mirada de su madre. Sin embargo, encontramos algunas alternativas para mantenerlo tranquilo, aunque eso implicó algunas pausas para distraerlo y calmarlo.

Por su parte, las dificultades técnicas se concentraron principalmente en las escenas donde no teníamos ningún control sobre las situaciones que se daban a nuestro alrededor. En ese sentido, la secuencia de la caminata en el centro de Lima representó un reto, ya que nos veíamos interrumpidos constantemente por situaciones fortuitas en la calle, sumado a que tomamos una mala decisión con el uso del estabilizador de cámara. De esta forma, no pudimos cubrir la escena de la manera deseada con una cámara en movimiento estable que acompañe al protagonista y al amigo, por lo que no nos quedó mayor opción que incorporar dicho registro de cámara con movimientos bruscos como parte de la narración.

Finalmente, nos gustaría señalar que *Leche para Dos* nos permitió, además de ganar experiencia profesional, tener la oportunidad de presentar el cortometraje en distintos festivales nacionales. Así también, gracias al cortometraje, pudimos vivir la experiencia de asistir a un festival internacional de cine, donde tuvimos la oportunidad de asistir a talleres, intercambiar conocimiento y experiencias con otros cineastas de todo el mundo, además de ver qué es lo que se está produciendo en otros países.

REFERENCIAS

- Barber, S. (2002) *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, London: Reaktion Books Ltd.
- Bedoya, R. (2015). La ciudad de las derivas: Lima vista por el cine peruano del nuevo siglo. *Contratexto*, 23, 127 - 147.
- Castillo, L. (2012). Los airados años 60. En *Los cines de América Latina y el Caribe*(221). Cuba: Ediciones EICTV.
- Lefebvre, H. (1976). *El derecho a la ciudad*. 3.a ed. Barcelona: Península.
- León-Frías, I. (2009). El cine de autor al inicio del milenio. *Ventana Indiscreta*, 0(001), 40-43. doi:<http://dx.doi.org/10.26439/vent.indiscreta2009.n001.1691>
- León-Frías, I. (2012). Cine independiente: avatares de una calificación. *Ventana Indiscreta*, 0 (007), 4-9. doi:<http://dx.doi.org/10.26439/vent.indiscreta2012.n007.1016>
- Mckee, R. (2002). *El guion: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- Nichols, B. (2010). *Engaging cinema: An introduction to film studies*. New York: W.W. Norton & Co.
- Russo, E (2008). *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Russo, E. (2015). El cine contemporáneo en América Latina. Transformaciones, convergencias y expansiones. *Ventana Indiscreta*, 0 (013), 32-35. doi:<http://dx.doi.org/10.26439/vent.indiscreta2015.n013.430>
- Soberón, E. (2012). *Los cines de América Latina y el Caribe*. Cuba: Ediciones EICTV.
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo* (Enrique Banús, trad.). España: Ediciones RIALP S.A

ANEXOS

A. CARTA DE MOTIVACIÓN DEL PROYECTO

Nuestro principal vínculo con el cine radica en un interés hacia los modos de representación realista. En ese sentido, el cine, gracias a su capacidad de construir y retratar realidades, nos ha permitido hacer una interpretación de nuestra relación con la ciudad.

Leche para Dos es un acercamiento a nuestra manera de entender Lima. Una ciudad de la que también nos hemos sentido ajenos y visitantes en algún momento; pero que se ha hecho inevitablemente nuestra con el tiempo. Es, también, una historia ordinaria, de personajes comunes y corrientes que deambulan y viven como pueden en una ciudad que los somete. Es Salvador, cuando se relaciona con algunos lugares, con la gente y sus estados de ánimo.

Es una película sobre el paso a ser adulto a como dé lugar. Y a Salvador, justamente, la juventud le ha sido arrebatada de la manera más radical, con una paternidad inesperada. Representa esa ruptura, el paso forzado de dejar de ser un niño y pasar a ser un hombre.

En el proceso de hacer *Leche para Dos*, nos hemos encontrado presos de la nostalgia, con un deseo intenso de aferrarnos a la juventud y no dejarla ir. Eso nos hacía pensar en Salvador y en el momento en que, sin darte cuenta, ha llegado el momento de ser adulto.

A pesar de ser un cortometraje de ficción, ha sido muy importante aproximarnos a la construcción de la historia a través del uso de elementos del documental. De esta manera, surge en nosotros la necesidad de retratar a los individuos en su espacio natural, con el fin de observar su comportamiento y la manera en la que se relacionan con su contexto. Hacer *Leche para Dos* nos ha permitido tomar consciencia de nuestra relación con la imagen y la necesidad de hacer del cine un instrumento para acercarnos a la realidad.

B. GUIÓN

LECHE PARA DOS

Escrito por:
Diego Bedoya



1. EXT. BAZAR DE CAMISAS. NOCHE

SALVADOR (22) baja la puerta enrollable de un bazar en el centro de Lima, la asegura y se retira. Está entrada la noche. Él camina hacia casa, mientras en el trayecto, intenta prender un cigarro.

2. EXT. PARADERO AVENIDA BRASIL. NOCHE

SALVADOR espera en un paradero. A su lado, dos estudiantes de un instituto conversan alborotadamente.

3. EXT. CALLE RISSO. NOCHE

SALVADOR camina a paso ligero en una cuadra llena de locales con fachadas de luces de neón. La gente joven se acumula en los ingresos a los locales nocturnos.

4. INT. COCINA. DÍA

La MADRE (60) de SALVADOR, prepara el desayuno mientras un NIÑO(2) juega sentado en una silla para bebés.

MADRE

(Enfadada)

¡Salvador! Vas a llegar tarde.

5. INT. BAÑO. DÍA

SALVADOR toma una ducha, se deja caer agua en el rostro por unos segundos. Al salir, se para frente al espejo, frota un jabón en sus manos y se echa la espuma al rostro. Se afeita lentamente.

MADRE

(en off)

¡Apúrate! Vas a llegar tarde.

6. INT. COCINA. DÍA

SALVADOR está sentado en la pequeña mesa de la cocina. La madre le sirve de mala gana un plato de huevo frito. El niño juega en su silla.

MADRE
Termina todo.

SALVADOR se prepara un pan y se pone de pie.

SALVADOR
Ya me voy.

7. EXT. BAZAR DE CAMISAS. DÍA

La fachada del bazar de camisas en el Jr. Cuzco muestra el desorden de los ambulantes y el inicio del ajetreo de la mañana. SALVADOR camina hacia la tienda y la abre.

8. INT. BAZAR DE CAMISAS. DÍA

SALVADOR dobla unas camisas. Un CLIENTE (40) ingresa.

CLIENTE
(malhumorado)
Quiero esa camisa en XL.

SALVADOR
(distráido)
Ya, ahora le saco.

CLIENTE
¡Ahorita pues!

La dueña del bazar llama la atención a SALVADOR mientras desayuna en la trastienda.

DUEÑA
Hijo, en la esquina hay un cajero...
Debes tratar bien a los clientes...
Sí sigues así, te voy a pagar comisión
nada más.

9. EXT. CALLE CUZCO. DÍA

Ambulantes y transeúntes en el ajetreo de un día de semana en el centro de Lima.

10. INT. BAZAR DE CAMISAS. DÍA

SALVADOR, sentado en el mostrador, arma unas cajas. Luego, se dispone a limpiar el mostrador con un trapo.

11. EXT. BAZAR DE CAMISAS. NOCHE

SALVADOR cierra el bazar, asegura la puerta y se retira.

12. EXT. CALLE CENTRO DE LIMA. NOCHE

SALVADOR conversa con un amigo, quien ha llegado luego de jugar pelota. Ambos caminan sin rumbo.

AMIGO

La otra vez jugamos con esos huevones de Napo y nos sacaron la mierda. Ni porque yo estaba ahí... Pero hoy día completamos con esos chibolos que siempre paran por ahí. Esos huevones mueven pelota, la rompen...

(riéndose)

¿Qué crees? Les deje una...
(Refiriéndose a la botella de ron apostada)

SALVADOR

Los cagaste...

AMIGO

Lo justo, yo creo. Salud pues, hermano.

(pausa)

¿Damos una vuelta por ahí?
Porque por acá creo que hay mucho tombo, fácil nos joden.

Ambos continúan caminando mientras beben una chata de ron.

AMIGO

Qué vas a estudiar tú, huevón. Chambea nomás. Agradece, más bien, que tienes chamba. Si no, estarías cagado...

SALVADOR

Sí pues.

AMIGO

Mi viejita me matriculó. Ya sabes... Eso de que, si en tres años no hago nada, me voy a ir a la mierda y bla bla bla... La conoces cómo es.

(pausa)

Administración pues, eso suena a que la voy a cagar. Ahora quién sabe... Por ahí termina gustándome. Junto platita, me compro mi caña y en lugar de estar como unos huevones chupando en la calle, estaríamos en ruedas, jalando germitas, irnos a la playa, viendo el atardecer...

SALVADOR

Ya cállate oe.

AMIGO

Pero deja soñar pues. ¿Qué pasa? Soñar es gratis, broder.

(pausa)

Chupa pues.

13. INT. COCINA. DÍA

La familia acaba de terminar de almorzar. La MADRE recoge la mesa. SALVADOR está sentado al costado del NIÑO, mientras pela una mandarina y la comparte con él.

MADRE

(en off)

Tengo que salir, te quedas hoy con el bebé.

14. INT. COCINA. DÍA

SALVADOR se recuesta sobre la silla, pone sus pies encima de la mesa e intenta encender el televisor, el control

remoto no funciona, se para a prenderlo y se vuelve a acomodar.

Minutos después, observa al NIÑO y le trae algunos juguetes.

15. INT. COCINA. NOCHE

El NIÑO llora, SALVADOR prepara un biberón y una taza de leche. Se sienta su lado y ambos toman leche. Uno en biberón, el otro en taza. SALVADOR mira el reloj de rato en rato.

16. INT. COCINA. NOCHE

SALVADOR acomoda al NIÑO en su silla, lo rodea de juguetes y lo distrae.

17. INT. COCINA. NOCHE

SALVADOR se dirige a la puerta, aprovecha que el NIÑO está distraído y se retira.

18. INT. TOCADA. NOCHE

Pequeño salón de conciertos del centro de Lima, es oscuro y sofocante. Luces de color se concentran en la banda de rock. SALVADOR está parado en la parte posterior separado del grupo de gente. Tiene una botella de cerveza en la mano. Mira el concierto y mueve su cabeza tímidamente al ritmo de la música.

De otro lado, una MUJER (22) se mueve frenéticamente, luce desmejorada. SALVADOR termina la cerveza de un buen sorbo y se acerca al grupo de gente. Sus movimientos se intensifican al ritmo de la música, se vuelven casi violentos.

19. INT. HOSTAL. DÍA

SALVADOR recostado junto a la MUJER del concierto quien está desnuda y durmiendo de al lado. SALVADOR despierto, mira el techo desconcertado.

20. INT. RESTAURANTE. DÍA

Restaurante con poca gente. SALVADOR y la chica almuerzan en silencio en una mesa pegada a la ventana.

SALVADOR

¿No vas a decir nada?

CHICA

¿De qué?

SALVADOR

¿Cómo que de qué? Del chibolo... ¿De qué mierda más te voy a hablar?

CHICA

No sé...

21. EXT. LOZA DEPORTIVA. DÍA

SALVADOR sentado observa a su hijo quien camina tambaleándose detrás de una pequeña pelota. En un PLANO GENERAL, los observamos a lejos dándole la espalda a la ciudad.

C. PRESUPUESTO

A continuación se detalla el presupuesto total invertido en *Leche para Dos*:

Tabla C.1.

Presupuesto general		
Equipo artístico		
Actor / Actriz	Nº de días	Costo (S/)
Priya Acosta (Protagonista)	4 días	500.00
Sylvia Majo (Mamá)	1 días	250.00
Adriana Incio (Ex enamorada)	1 día	162.50
Nicolás Velita (Hijo)	2 días	130.00
Dennis Rojas (Amigo)	1 día	80.00
Moisés Dávila (Cliente del bazar)	1 día	50.00
Ella Sánchez (Dueña del bazar)	1 día	80.00
Subtotal		1252.50
Equipo técnico		
Cargo	Nº de días / meses	Costo (S/)
Diego Bedoya (Guion y Dirección)	12 meses	-
Yumi Nakasone (Producción General)	12 meses	-
Sergio Ramírez (Dirección de	8 meses	-

Fotografía)		
Francisco Espinoza (Dirección de Fotografía)	6 meses	-
Daniel Saavedra (Sonido directo)	4 días	1300.00
Atuel Merino (Asistencia de Dirección)	6 meses	-
Karla Vásquez (Asistencia de Producción)	4 días	-
Mariel Guajardo (Asistencia de Producción)	3 días	-
Marco Astocaza (1er Asistente de Cámara)	4 días	-
Ricardo Espinoza (2do Asistente de Cámara)	4 días	-
Cenit Díaz (Gaffer)	4 días	-
Pamela Bedoya (Asistencia de Rodaje)	2 días	-
Maria Paula Bedoya (Asistencia de Rodaje)	2 días	-
Julio Acevedo (Seguridad)	4 días	310.00
Guido Zevallos (Sonidista de Juan Gris)	1 día	350.00
Subtotal		1960.00
Equipos		
Equipo	Nº de días	Costo (S/)
Alquiler de cámara, óptica y equipamiento	5 días	1887.50

Equipos de iluminación (Universidad de Lima)	2 días	-
Backline	1 día	270.00
Steady Cam	1 día	250.00
Subtotal		2407.50
Post Producción		
Cargo	Nº de días / meses	Costo (S/)
Alejandro Small (Edición)	2 meses	1000.00
Tomás Gistau Soldi (Diseño de Sonido)	1 mes	975.00
César Pérez (Colorización)	15 días	500.00
Martín Ramírez (Post Producción de Imagen)	7 días	200.00
Subtotal		2675.00
Locaciones		
Locación	Nº de días	Costo (S/)
Bazar de ropa Casa Riky	1 día	-
Cocina	1 día	-
Baño	1 día	-
Restaurante Pio Pio Chicken	1 día	-
Bar Etnias	1 día	250.00

Cuarto de hostel	1 día	45.00
Chifa	1 día	20.00
Subtotal		315.00
Gastos de Producción		
Gasto	Nº de días	Costo (S/)
Casting	1 día	32.00
Materiales en general	5 días	110.40
Presupuesto de Arte (Utilería, escenografía y vestimenta)	4 días	169.70
Trámites y permisos (Juan Gris)	1 día	450.00
Catering	4 días	1619.23
Movilidades	4 días	848.00
Subtotal		3229.33
Total final		11839.33

D. EQUIPO TÉCNICO

Nuestro equipo técnico fue bastante reducido y estuvo conformado por amigos cercanos, estudiantes de la carrera de Comunicación Audiovisual, quienes en su gran mayoría se sumaron al proyecto con el objetivo de seguir ganando experiencia y, además, contamos con profesionales del rubro. Esta decisión debido a que existen ciertos puestos técnicos que en nuestra consideración, requerían de una mayor experiencia, tal es el caso del sonido directo y todo el equipo de post producción.

A continuación se detalla la conformación del equipo técnico de *Leche para Dos*:

Tabla 6.1.

Cargo	Integrante
Dirección	Diego Bedoya
Producción General	Pilar Yumi Nakasone
Guion	Diego Bedoya
Dirección de Fotografía	Sergio Ramirez
Dirección de Arte	Francisco Espinoza
Edición	Alejandro Small
Diseño de Sonido y Mezcla	Tomás Gistau Soldi
Música	Juan Gris
Asistencia de Dirección	Atuel Merino
Asistencia de Producción	Karla Vásquez
Asistencia de Producción	Mariel Guajardo
Sonido Directo	Daniel Saavedra
1er Asistente de Cámara	Marco Astocaza
2do Asistente de Cámara	Ricardo Espinoza
Gaffer	Cenit Díaz
Corrección de Color	César Pérez

Postproducción de Imagen	Martín Ramírez
Asistencia en Rodaje	Pamela Bedoya
Asistencia en Rodaje	María Paula Bedoya
Traducción	Atuel Merino
Traducción	Jorge Ossio
Seguridad	Julio Acevedo (Sfas Resguardo)

