

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



DIRECCIÓN DEL LARGOMETRAJE

“DONDE DUERMEN LOS SUEÑOS”

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

Daniel Enrique Riglos Flores

Código 20020701

Asesor

Martin Enrique Haro de la Vega

Lima – Perú
Marzo de 2024

DIRECCIÓN DEL LARGOMETRAJE
“DONDE DUERMEN LOS SUEÑOS”



TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	VIII
ABSTRACT	IX
1. PRESENTACIÓN	1
1.1 Material #1: Cortometraje “Donde Duermen los Sueños” (2016)	3
1.2 Material #2: Cortometraje “Despegue Forzoso” (2015)	3
1.3 Material #3: Largometraje “Donde Duermen los Sueños” (2023)	3
2. ANTECEDENTES	4
2.1 Referencias principales	5
2.1.1 <i>A Ghost Story</i> , de David Lowery (2017)	6
2.1.2 <i>Persona</i> , de Ingmar Bergman (1966)	6
2.1.3 <i>La Jetée</i> , de Chris Marker (1962)	7
2.2 Objetivos	7
2.4.1 Objetivo General	7
2.4.2 Objetivos Específicos	7
2.3 Público Objetivo	7
2.4 Justificación	8
3. FUNDAMENTACIÓN PROFESIONAL	10
3.1 Desarrollo del guion	10
3.1.1 Trama y temática	10
3.1.2 Reescritura en pandemia	11
3.2 Pre producción	12
3.3 El rodaje	17
3.3 Post Producción	20
4. LECCIONES APRENDIDAS	22
4.1. Encontrar la película durante la escritura del guion	22
4.2. Los ensayos con los actores	23
4.3. Reencontrar la película en la post producción	24
REFERENCIAS	26
ANEXOS	27

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Propuesta de realización	27
Anexo 2: Registro de rodaje	28
Anexo 3: Cuestionario “36 preguntas para enamorarse”	42



RESUMEN

Este proyecto consta de la realización de un largometraje de ficción titulado “Donde Duermen los Sueños,” abarcando desde el desarrollo de la idea hasta la etapa de post producción de la película. El propósito de este proyecto, escrito y dirigido por Daniel Riglos, ha sido el de satisfacer una necesidad creativa, así como profesional, de parte del realizador, siendo este trabajo cinematográfico la ópera prima del cineasta.

El proyecto logró llevarse a cabo tras ser uno de los ganadores del Concurso Nacional de Proyectos de Ficción de Largometraje de la DAFO, en su edición del año 2019, siendo financiado casi en su totalidad con el dinero obtenido mediante este premio. Por tanto, la propuesta fue lograr un alto valor de producción a pesar del bajo presupuesto a nuestra disposición, con las limitaciones adicionales de gestarse casi en su totalidad durante tiempos de una pandemia global y una crisis política en nuestro país.

Con todo esto de por medio, se llegó a obtener como resultado final una película que ha conseguido alcanzar la visión del director, no solo tomando en cuenta el largometraje presentado como resultado final, sino la totalidad de la experiencia adquirida durante su realización.

Palabras clave: *Producción Audiovisual, Cine, Largometraje de Ficción, Ópera Prima, Ministerio de Cultura - DAFO.*

ABSTRACT

This project consists of the making of a fiction feature film titled "Donde Duermen los Sueños," spanning from the development of the idea to the post-production stage. The purpose of this project, written and directed by Daniel Riglos, has been to satisfy a creative as well as professional need on the part of the filmmaker, making it his directorial debut.

The project was successfully carried out after being one of the winners of the National Fiction Feature Film Project Competition organized by DAFO in its 2019 edition, and it was funded almost entirely with the prize money obtained from this award. Therefore, the goal was to achieve high production values despite the limited budget available, with the additional challenges of it being developed almost entirely during a global pandemic and a political crisis in our country.

With all these factors at play, the final result is a film that successfully realizes the director's vision, taking into account not only the feature film presented as the final outcome but also the entirety of the experience gained during its production.

Keywords: *Audiovisual Production, Cinema, Fiction Feature Film, Debut Film, DAFO.*

1. PRESENTACIÓN

Donde Duermen los Sueños es el primer largometraje de ficción escrito y dirigido por Daniel Riglos, a partir de personajes y de una historia desarrollada en conjunto con el guionista Enrique Moncloa, e inspirada en la historia y temáticas del cortometraje del mismo nombre, también dirigido por Daniel Riglos. La película sigue el proceso de duelo de un hombre que ha perdido a su pareja en un accidente de tráfico, y cómo a través de sus sueños él empieza a conectar nuevamente con ella. Si bien ésta es la historia alrededor de la cual se construye la película, mi principal propósito era explorar las emociones que acompañan un duelo, utilizando el cine como medio.

El proyecto se logró concretar tras postular por segunda vez al Concurso de Largometrajes de Ficción llevado a cabo por la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura del Perú, y logrando quedar entre los proyectos ganadores. La película fue financiada principalmente con este premio, teniendo como complemento los aportes de distintos patrocinadores, auspiciadores y colaboradores que decidieron apostar por la película.

Fueron tres los meses de preproducción, aunque varias semanas atrás ya habíamos resuelto algunos temas relacionados al equipo de rodaje y el *scouting* de la locación principal. Por las circunstancias en las que nos encontrábamos, durante estos meses de trabajo nos vimos obligados a prescindir de una oficina de producción dónde poder centralizar las operaciones, obligando a que la mayoría de reuniones y comunicaciones se logren de manera virtual, con cada integrante del equipo ubicado en su propio hogar o lugar de trabajo.

Por otro lado, las reuniones que debían ser obligatoriamente presenciales, como pruebas de maquillaje y de vestuario, así como algunos de los ensayos, se llevaron a cabo con un equipo mínimo e indispensable, y solo tras haber establecido un protocolo de salud y asegurado el monitoreo de síntomas de COVID de las personas involucradas en cada una de las reuniones. Esto con el fin de efectuar nuestro trabajo de la mejor manera posible en medio de la pandemia en la que nos encontrábamos.

El rodaje empezó oficialmente la segunda semana de julio del 2021. Previamente, una semana antes, se tuvo un denominado “Día Cero,” en el cual se grabaron diferentes tomas necesarias para el resto del rodaje, como las tomas hechas con un dron y las fotografías tomadas a los personajes en una de las locaciones. Todo esto con un equipo mínimo y con la finalidad agregada de ver su desenvolvimiento y la aplicación de los protocolos de salud.

El equipo técnico presente en el rodaje, de aquí en adelante, fue conformado por:

Director: Daniel Riglos

Asistente de dirección: Analía Laos

Productora: Carolina Denegri

Jefe de producción: Giorgio Fiascunari

Asistentes de producción: Jess Cristóbal y Angie Farnelli

Director de fotografía: Christian Valera, Dfp

Primer asistente de cámara y foquista: Luis Cateriano

Segunda asistente de cámara: Grecia Avilés

Data manager: Víctor Díaz

Jefe de luces: Roberto Mesta

Asistentes de luces: Alejandro Caro y Mercelita Vela

Electricista: Augusto Soriano

Operador de dolly: Juan Manuel Ríos

Director de arte: Blanca Martínez

Productora de arte: Biviana Chauchi

Maquillaje y caracterización: Daniela Echandía

Utilero: Walter Toledo

Asistente de vestuario en rodaje: Jos Urco

Asistente de producción de vestuario en rodaje: Marisabel Seminario

Director de sonido: Willy Ilizarbe, Asav

Microfonista: Christian Ñeco, Asav

Jefe de cocina: Diego Contreras

Ayudantes de cocina Y Servicio: James Feijoo y Erick Berrios

Jefe de seguridad: Chero Zapata

Técnica de enfermería: Nallely Ayamamani

Respecto al rodaje en sí, éste duró cuatro semanas y media, de las cuales casi tres semanas fueron de convivencia ininterrumpida en la locación principal, la Hacienda Huampaní, la cual hizo también de casa durante esos días para el equipo técnico y artístico, creando así una burbuja sanitaria y evitando que cualquiera de los involucrados con el rodaje tenga contacto con el exterior una vez ingresados en la casa. Esto minimizó el riesgo de contagio, al punto que no se reportaron síntomas en ninguno de los presentes ni se registraron resultados positivos durante las pruebas de descarte diarias.

Luego de salir de esta primera locación, y tras un descanso de dos días y un nuevo monitoreo de la salud de cada uno, se juntó a todo el equipo, esta vez en un hotel en el pueblo de Chilca y durante los tres días en los que se grabó escenas de exteriores en dos playas del sur de Lima, cercanas a este pueblo. Finalmente, recién en los últimos cuatro días del rodaje, para locaciones restantes, se decidió que cada persona pueda volver a su casa al final de la jornada, cada quién asumiendo la responsabilidad de cuidarse y evitar el contagio, aunque siempre bajo el monitoreo estricto mediante pruebas de descarte diarias. Para la segunda semana de agosto, el rodaje llegó a su fin tras grabar las tomas necesarias para la escena bajo el agua.

Tres meses después, el editor presentó el primer corte de la película, con una duración de 120 minutos. Es entonces que arrancamos con el arduo trabajo de encontrar el corte final. Éste llegaría casi un año y medio después a inicios de marzo del 2023.

1.1 Material #1: Cortometraje “Donde Duermen los Sueños” (2016)

Ubicación: <https://vimeo.com/176239113>

1.2 Material #2: Cortometraje “Despegue Forzoso” (2015)

Ubicación: <https://vimeo.com/128295715>

1.3 Material #3: Largometraje “Donde Duermen los Sueños” (2023)

Ubicación: <https://vimeo.com/853404293/3d6fc91321?>

2. ANTECEDENTES

Luego de haber desarrollado un interés por el cine desde muy chico, con el pasar de los años, consumiéndolo y estudiándolo, descubrí que éste podía tener varias maneras de mostrar una historia. También aprendí que el cine podía, incluso, ir más allá de relatar una historia y que podía fijar su atención en otros aspectos de su narrativa. Fui descubriendo películas que experimentaban con la forma de sus relatos, saliéndose del paradigma al que una industria como la de Hollywood -dominante en mercados como el nuestro- nos ha acostumbrado. Rápidamente, y de manera muy natural, sentí una atracción hacia obras que se distanciaban de lo que había entendido yo como la norma, experimentando desde diferentes enfoques para con el medio, impulsando mi interés por descubrir qué más puede ser considerado Cine.

Ya sea trabajando la forma de contar, o lo que se está contando, entendí que había otras cosas que una película podía intentar además de contar un relato: estaban las obras que ponían el foco en el desarrollo de un personaje, la que se concentraban en la construcción de una atmósfera, de un tono, y había otras que quizá solamente buscaban experimentar con el medio, como investigando sobre las posibilidades del mismo.

Un ejemplo puntual de los primeros que recuerdo que me marcaron en este sentido, estando todavía en mi etapa escolar, vino con las películas de Woody Allen, donde éste parecía por momentos divertirse con las posibilidades de su medio, haciendo notoria su intervención como autor con el fin de desarrollar su historia. Una secuencia que demuestra a lo que me refiero es una de las que más me marcó del film *Deconstruyendo a Harry* (1997). En ella, se mantiene fuera de foco a Robin Williams (haciendo borrosa su imagen) para mostrar que el personaje que interpreta se siente “desenfocado.” Esta es una secuencia muy corta en la película, pero trascendental en su momento para empezar a entender cuánto puede llegar el director a hacer visible su intervención en la película, pero sin dejar de estar al servicio de ella.

Ya en las aulas de la facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima, en los cursos de guion y de historia del cine, que descubrí por primera vez las obras de un autor como Alain Resnais, principalmente *Hiroshima Mi Amor* y *El Año Pasado en*

Marienbad, obras que no son solo de aparición recurrente en los salones de clase de cualquier facultad de cine, sino que, a mí, particularmente, me entusiasmaban por las posibilidades que presentaban. El cine surrealista de Alejandro Jodorowsky, Luis Buñuel y, en cierta medida el de Jean-Luc Godard, también fue fundamental para ampliar mi manera de entender lo que podía hacer un trabajo audiovisual sin dejar de considerarse cine; esto se convirtió en una consigna personal. Al momento de pensar en qué tipo de cine quería hacer yo, la respuesta fue intentar seguir los pasos de estos autores.

En esta línea, descubrí a la cineasta Maya Deren, a través de su cortometraje *Redes en el Atardecer* (conocido también como *Un Falso Despertar*), me ayudó no solo a alejarme aún más del cine narrativo y adentrarme en la idea de experimentar con la forma, sino que terminó influenciando directamente partes de mi proyecto fílmico. Tanto así, que, a modo de homenaje, siguiendo una tradición en los rodajes, cuando los técnicos de cámara me preguntaron cómo íbamos a llamar a la cámara que usaríamos para rodar la película, el nombre elegido fue *Maya*.

Por otro lado, en mis cursos de dirección de arte, apareció en mi radar el director Peter Greenaway, quien crea películas que parecen buscar ser pinturas en movimiento antes que intentar relatar una historia (aunque siempre hay una trama que se puede seguir, en mayor o menor medida); en este caso, se nota la influencia de la pintura en la formación de Greenaway como artista.

En paralelo con este lado más formal, a nivel de temáticas siempre me encontré regresando a lo mismo, una y otra vez: la mente y cómo ésta dialoga, negocia y se entiende con su entorno, y lo llama "realidad." Lo existencial, la vida y la muerte, los sueños, los recuerdos y las fantasías, son algo que, más que llamar mi atención, han llegado a convertirse en una fijación mía a lo largo de los años. De ahí que se explique algunos de mis referentes y cómo estos, de la mano de las influencias mencionadas, informan mi película.

2.1 Referencias principales

Si bien la cantidad de influencias y referentes acumulados hasta el momento de llevar a cabo mi propia película pueden ser, a estas alturas, innumerables, especialmente

cuando se toma en cuenta que hay obras y autores que trascienden el cine y que pertenecen al mundo de la música, la literatura y las artes plásticas, quisiera quedarme con tres películas como referencias que fueron fundamentales para la creación de esta película y que pueden llegar a ser notorias al verla.

2.1.1 *A Ghost Story*, de David Lowery (2017)

Principal referencia al momento de pensar la película. Si hubo una sola referencia que intenté hacer llegar a todos los involucrados con mi proyecto, fue esta. Dos personajes (una pareja romántica) y una casa como principales protagonistas de la historia. Además, con un presupuesto mínimo y sin tantos recursos, David Lowery se las ingenia para tocar temas tan profundos e inabarcables como la vida, la muerte, el tiempo y la aparente inutilidad y sin sentido de todo, y todo esto teniendo como excusa no mucho más que una historia de amor entre dos personas, una de ellas también muerta en un accidente automovilístico. Sumémosle el tono y la atmósfera onírica que llega a alcanzar por momentos la historia, una vez que aparece el fantasma en cuestión, y creo que se entiende queda claro el porqué de esta referencia.

2.1.2 *Persona*, de Ingmar Bergman (1966)

Una película hecha por un realizador que, podría decirse, hacia un cine tan personal que no representaba a su país. Además, una película con una de las escenas más eróticas de la historia del cine, y que, si bien el erotismo no es algo que se mantiene a flor de piel en mi película, si llegué a tomar como referencia el monólogo que se da en dicha escena: Liv Ullmann y Bibi Andersson conversan dentro de una habitación, acompañadas de una chimenea encendida. En ella, Anna, interpretada por Andersson, relata un episodio de su vida al personaje de Ullmann. En éste, describe un encuentro sexual en una playa, entre ella y unos menores de edad. Si bien la escena nunca se muestra en la película, basta con la forma en que Anna relata el recuerdo para cargar de erotismo el momento. Si bien no pretendí imitar la escena, sí me inspiré en la potencia del texto para desarrollar los monólogos que los personajes de mi película llevan a cabo, intentando encontrar el drama de la escena en el relato de los actores en lugar de mostrarlo con imágenes.

2.1.3 *La Jetée*, de Chris Marker (1962)

Siendo Chris Marker otro de los autores cuyo trabajo siempre se llevó a cabo en los bordes de lo que entendemos como cine, no quise dejar de rendir algún tipo de homenaje a su obra. No mediante la copia de alguna de sus escenas o recursos más conocidos, sino más bien apropiándome del principal elemento que distingue a *La Jetée* de la mayoría de obras cinematográficas: el uso de la imagen estática en lugar de la imagen en movimiento. Esta no solo es una de las últimas películas que realmente expandieron mi manera de entender las posibilidades del cine, sino que también me causaron sincero entusiasmo ver. Creo yo que mi película va trepando en dirección a una sola escena, y luego, luego de esta, empieza a aterrizar. La escena en cuestión toma como referencia total esta película de Chris Marker.

2.2 Objetivos

2.4.1 Objetivo General

- Producir un largometraje de ficción con una narrativa experimental, alejándose del relato clásico, y con una propuesta audiovisual llamativa, ambiciosa, con tintes oníricos y que reflejan el mundo interior de los protagonistas de la historia.

2.4.2 Objetivos Específicos

- Producir una película que llegue a exhibirse en las salas de cine.
- Lograr un relativo éxito comercial y/o crítico, sin comprometer las necesidades artísticas del realizador, de tal manera que el proyecto facilite la realización de un segundo largometraje.
- Conseguir reflejar con el largometraje un valor de producción alto a pesar de contar con presupuesto relativamente bastante bajo.
- Lograr, a través de la experimentación con el medio cinematográfico, descubrir nuevas posibilidades del mismo.

2.3 Público Objetivo

Hombres y mujeres mayores de 14 años, con interés por historias dramáticas con tonos románticos y/o surreales. Un público con interés por el cine de autor/no comercial y/o experimental.

2.4 Justificación

La idea de realizar un largometraje de ficción surgió apenas tomada la decisión, pocos meses antes de terminar la secundaria, de seguir la carrera de cine. Este objetivo empezó a concretarse al ingresar a la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima al año siguiente, conocida en ese entonces por tener la mejor facultad de comunicación audiovisual en el país.

Egresé de la carrera a finales del 2009, habiendo obtenido el grado de bachiller, aunque todavía sin verdaderas oportunidades de realizar un primer largometraje. Temas personales me hicieron desviarme de este objetivo por un tiempo hasta que, años más tarde, en el 2013, decidí retomar el objetivo de realizar un proyecto cinematográfico y postulé a la carrera de Dirección y Producción de Cine, en la Escuela Peruana de la Industria Cinematográfica (EPIC), instituto que recién aparecía, con el objetivo de ser el primer instituto en brindar una verdadera especialización en cine en el Perú.

Un factor importante para decidir ingresar a este instituto fue que, en ese momento, la institución prometía producir una película de ficción hacia el final de la carrera, dirigido por el primer puesto de la que sería la primera promoción en egresar del instituto. Tras tres años de estudios, culminé la carrera en EPIC habiendo obtenido el primer puesto, pero la institución no cumplió con el acuerdo.

De todas maneras, logré otros objetivos que había planteado desde un inicio: salí habiendo formado vínculos con profesionales del medio cinematográfico, los que serían de mucha utilidad en los siguientes años para el desarrollo de la, para entonces, tan ansiada película; además, terminé la carrera habiendo producido el corto que me serviría más adelante como punto de partida para mi ópera prima

Pero quizá uno de los logros más importantes de haber cursado esta carrera fue el descubrir una voz propia, una manera de entender el cine y, por tanto, teniendo más claro el tipo de película que quería hacer. Esta visión solamente se reforzó e hizo más clara con el pasar de los años. Ya tenía claro el tipo de cine que me interesaba hacer, y ahora era momento de alcanzar la meta establecida años atrás.

El cortometraje con el que salí del instituto de cine fue premiado en diferentes concursos a nivel nacional e internacional, incluyendo entre los premios conseguidos una beca para cursar el taller de Dirección y Producción de Cine en la Escuela de Artes Cinematográficas de la Universidad del Sur de California (USC), en Los Ángeles, el cual llevé a cabo a mediados del 2017. Tras esto, y al retornar a Lima, el objetivo de realizar mi primer largometraje de ficción finalmente empezó a concretarse: hacia diciembre de ese mismo año, logré convocar al guionista Enrique Moncloa, profesor de EPIC, para escribir en conjunto este largometraje.

A inicios del 2018, escribimos una primera versión del guion y en julio del año 2018 se postula por primera vez el proyecto creado alrededor de dicho guion al concurso anual de la DAFO, teniendo para entonces como productora general del proyecto a la por entonces también profesora del instituto de cine, la productora Carolina Denegri.

Sin embargo, la postulación no logró trascender, por lo que, al año siguiente, tras unas correcciones hechas al guion, esta vez ya sin Moncloa, volvemos a postular al concurso junto con más de otros setenta candidatos, consiguiendo esta vez quedar entre los proyectos ganadores, haciéndonos acreedores del dinero necesario para grabar la película, y con la obligación de cumplir una serie de requisitos estipulados por el Ministerio de Cultura. Entre ellos, uno de los requisitos más importantes era llevar a cabo el proyecto, en su totalidad, dentro de una fecha límite prevista.

3. FUNDAMENTACIÓN PROFESIONAL

3.1 Desarrollo del guion

3.1.1 Trama y temática

Desde la versión original del guion con la que se postuló al concurso, ya estaba presente la historia de amor entre un piloto y una actriz, marcada por la tragedia, donde se incluía la temática del duelo y de la pérdida, contándose la historia de este protagonista que convive con la ausencia de su pareja tras un accidente de tránsito del cual él se siente responsable, teniendo que verse forzado a seguir viviendo mientras ella ya no está, y del reencuentro de ambos a partir de los sueños que él experimenta junto al trauma del accidente.

La temática y el tono de la historia respondían a una necesidad que ya estaba presente desde el cortometraje *Donde Duermen los Sueños*, realizado unos años atrás, pero la decisión de que el protagonista sea aviador y de incluir como locación el aeródromo donde trabaja, se tomó solamente tras la realización del cortometraje *Despegue Forzoso* (2015), donde fui director y guionista, siendo aún estudiante de EPIC y como parte de un concurso de cortometrajes que debían realizarse en 48 horas.

Llevar a cabo aquel corto involucró, entre otras tareas, la coordinación y dirección del vuelo de dos aeronaves, una que llevaba al actor principal y un doble que piloteaba el avión, y otra en donde iba el equipo de filmación. Además, hubo que liderar a un equipo técnico más o menos amplio en una locación muy complicada como es el Aeródromo Lib-Mandi, lugar donde también grabaríamos el largometraje en cuestión. Toda la realización del corto debió llevarse a cabo en muy poco tiempo y con un presupuesto mínimo, pero el éxito de la experiencia se terminó convirtiendo en esencial al momento de decidir incorporar estos valores de producción en el proyecto.

En las primeras versiones del guion del largometraje, la historia era contada de forma tradicional, con una estructura clásica e incluso con una subtrama que involucraba al hermano del protagonista, seres queridos, y otros personajes que poblaban el aeródromo de la película. Pero el guion también incluía muchas

secuencias que no terminaban de convencer, a pesar de que eran lo mejor que se había podido lograr en todo el tiempo de escritura de guion, cuando Moncloa todavía seguía a bordo del proyecto. Algo aún no terminaba de funcionar.

3.1.2 Reescritura en pandemia

Durante los meses de encierro, con el proyecto paralizado casi de forma indefinida, y en medio de la incertidumbre generalizada que existía debido al contexto en el que vivíamos a nivel mundial, decidí aprovechar este nuevo plazo que había aparecido y volví a trabajar en el guion de la película, de cuya versión original para ese entonces solo quedaba la pareja de protagonistas, y el universo donde se desarrollaba la historia, además de la temática de la pérdida como eje de la película; lo demás fue quedando descartado hasta quedarme con la esencia de la historia.

Esto, primero que nada, ante una necesidad artística, tras el descubrimiento de la premisa bajo la cual quería contar la historia: al ser una película que trata principalmente del duelo y de cómo la mente de quien lo atraviesa negocia con la realidad a la que se está enfrentando, la propuesta onírica que la película ya traía consigo desde un inicio tomó mayor protagonismo, convirtiéndose casi en central y llevándome a buscar experimentar más con la forma del relato, dando paso a que el guion rompa con la estructura clásica que tenía en un inicio y la consigna pasara a ser generar emociones en el espectador, relegando la idea de narrar los sucesos progresivamente a través de un relato claro y cronológico.

Y segundo, ante una necesidad planteada por el contexto que vivíamos: sabiendo que por temas de prevención habría que mantener las posibilidades de contagio al mínimo posible, lo mejor sería contar con un equipo de personas muy reducido, con la menor cantidad posible de locaciones y desplazamientos de todo el equipo. De aquí que la historia pase a desarrollarse principalmente en la casa de la pareja, locación que más adelante se decidió que serviría también, durante los días del rodaje, como casa-set, albergando en ella a la mayoría del equipo, conviviendo en este espacio aún fuera de las horas de rodaje.

Un factor más que se tomó en consideración desde este momento fue el montaje de la película y el vestuario de los personajes. Sabiendo que la película se terminaría de escribir durante el proceso de montaje, y queriendo por tanto dejar mis opciones abiertas en cuanto a temas de continuidad, opté por vestir a los personajes siempre con el mismo vestuario, salvo por el personaje principal (aunque incluso su vestuario cambiaría solamente según la locación en que se encontrara), permitiéndome entonces poder reorganizar con total libertad las escenas de la película sin depender de una continuidad a la cual debía adherirme. Nuevamente, la propuesta onírica de la película no solo me permitió tomar esta decisión, sino que se vio favorecida por ella.

3.2 Pre producción

Una vez recibido el premio en octubre del 2019, definimos como fecha de rodaje el mes de julio del siguiente año, ya que mi intención fue siempre grabar durante los meses de invierno para así contar con noches más largas y días nublados. Además, esto nos daba un tiempo prudente de preparación, sin llegar a ser excesivo. Pero a inicios del 2020 se decretó el estado de emergencia sanitaria en nuestro país por la pandemia del COVID-19, junto con la orden de confinamiento de parte del Gobierno. Para este momento, ya habíamos logrado pactar con las cabezas de área del equipo técnico y además habíamos logrado un acuerdo de palabra con los dos actores que interpretarían a la pareja protagonista. Pero ante el contexto global, junto con la productora general, no tuvimos otra opción más que postergar el rodaje, tentativamente, por un año.

Tras varios meses de aislamiento e incertidumbre, sin tener una vacuna desarrollada a la vista, y habiendo tenido de por medio que despedir al director de arte original debido a discrepancias creativas, consiguiendo en su reemplazo a Blanca Martínez, directora de arte española y, a diferencia del director anterior, formada profesionalmente como tal, a inicios del año 2021 tomamos la decisión de empezar el rodaje en julio de ese mismo año, teniendo como principales razones la repentina decisión de la actriz protagonista de mudarse a otro país en agosto, y la necesidad de concretar este proyecto cinematográfico tras tantos años de espera y ante la posibilidad de que la coyuntura nos fuerce a seguir aplazando indefinidamente el rodaje.

Se acordó que la preproducción durara tres meses, de los cuales los dos primeros involucrarían básicamente al equipo de producción (en ese momento conformado por la productora general y el jefe de producción) y a mí como director, y que tendríamos que ser muy minuciosos en la tarea de planeamiento además de cumplir con los protocolos que ahora exigía la DAFO, teniendo que prever así, no solamente los problemas que se podrían presentar en cualquier rodaje, sino además todos los que la emergencia de salud que vivíamos pudiese traer consigo.

De las primeras acciones que tomamos en ese sentido, estuvo la de conseguir el auspicio de un laboratorio que monitoreara permanentemente la salud del equipo a través de pruebas de detección de COVID en cada reunión presencial de preproducción y para ensayos. Otro auspicio que conseguimos fue el de una empresa productora de mascarillas de tela que ayudó a proteger a todos los involucrados en el proyecto, otorgando a cada uno de ellos una mascarilla no desechable que podría usarse durante todo el tiempo de preproducción y durante el rodaje, sin necesidad de ser descartada. Además, conseguimos también a una empresa de salud que nos proporcionó asesoría médica en la preproducción y una especialista de salud que convivió con nosotros en la casa-set durante todo el tiempo que rodamos ahí, llevando a cabo labores de monitoreo y cuidado de la salud del equipo.

Éste último auspicio incluía además algunos recursos médicos necesarios para la grabación de la película, como la ambulancia y el personal de salud que aparecen en algunas escenas. Por último, también se contó con el apoyo de un médico que dio charlas a los actores de la película, atendiendo cualquier inquietud que tuviesen por tener que ser ellos los únicos que no usarían mascarillas al tener que aparecer frente a cámara, y también apareciendo en el rol del doctor de la película. La premisa era hacer uso de todos los recursos que teníamos al máximo.

Pero además de los problemas que la pandemia traía consigo, también hubo que lidiar con los problemas innatos de un rodaje como éste. Uno de los primeros fue que, ya con la preproducción iniciada y pasado el primer mes de ésta, teniendo a todo el equipo prácticamente contratado, el director de fotografía, un estadounidense que venía vinculado al proyecto desde la primera postulación del proyecto a la DAFO, desapareció. La última vez que supimos de él, estaba en el estado de Florida, en la

ciudad de Orlando, desde donde se mantuvo en contacto durante todo el tiempo de confinamiento. Pero al momento que ya debía venir a Lima, dejó de contestar correos y llamadas telefónicas sin dar ninguna explicación. Conforme pasaban los días y estos se iban convirtiendo en semanas, faltando poco para la fecha de rodaje, se terminó dando por perdido a nuestro director de foto y la productora propuso como reemplazo el nombre de uno peruano, joven, llamado Christian Valera. Rápidamente concerté una reunión (siempre virtual) con él y, luego de conocernos y conversar del proyecto, en esa misma reunión decidí que entrara a ser él el encargado de la dirección de fotografía de la película. Esta decisión resultaría acertadísima para el resultado final del proyecto, tanto por el trabajo realizado como por cómo se llevó a cabo el trabajo.

Finalizados ya los dos primeros meses de preproducción, durante el tercer y último mes de esta etapa, las demás cabezas se incorporaron a tiempo completo y llegaba el momento de llevar a cabo de manera presencial la tarea de *scouting*, para definir así las locaciones que aún no estaban cerradas. Pero justamente empezando este último mes de preproducción, empecé a presentar síntomas de contagio, a lo que me tomé una prueba de descarte que salió positiva. Esto me llevó a tener que permanecer en cama más de dos semanas, bastante afectado por el virus, con una neumonía a cuestas y con toda la presión de la película encima. Una vez más, el rodaje corría peligro de ser suspendido, probablemente de manera indefinida. Pero junto con la productora general, decidimos seguir adelante, a pesar de las preocupaciones y dudas lógicas del equipo.

El *scouting* se llevó a cabo sin mi presencia, solo con las cabezas de área, y teniendo reuniones virtuales conmigo tras cada visita a las posibles locaciones. De esta manera, logramos definir todas las locaciones restantes: las tomas exteriores en dos playas del sur de Lima, y todos los interiores que no fueran parte de la casa, es decir el semisótano, el hospital, el túnel que desembocaría en la playa, y la locación donde grabaríamos las tomas bajo el agua.

Otro tema fundamental que debíamos cerrar durante esta etapa era terminar de encontrar a los actores con los que trabajaríamos. Si bien había hasta nueve personajes relevantes en la historia a quienes tendríamos que castear, esto sin contar a los dos niños que aparecían en una escena y al personaje del perro de la pareja, decidí que todos los personajes de la película a los que les veríamos las caras, fueran interpretados tan solo

por los dos actores principales y por dos secundarios. Esta decisión estaba ligada a que, para mí, dentro del universo de la película, todos los personajes eran representados por personas importantes para el protagonista; es decir, todos los rostros que llegáramos a ver, debían ser encarnados, a mi criterio, por la pareja del protagonista y los dos otros personajes que lo acompañan en su historia.

Otros personajes, como el doctor o la enfermera que lo atienden, fueron interpretados por actores no profesionales, evitando siempre verles el rostro. Una vez más, a pesar de ser una decisión artística que probablemente hubiese tomado también sin haber estado en tiempos de pandemia, el contar con un grupo de actores tan reducido, facilitaba las labores de la producción en cuanto a temas de prevención, pero también ahorrando recursos logísticos, de tiempo y de presupuesto.

Para el papel protagónico, el del piloto, ya había acordado de palabra con Santiago Magill a poco de haber terminado de escribir el guion. Mi decisión de querer trabajar con él se explicaba por la buena reputación que tenía como actor: alguien dedicado y muy serio al momento de rodar y sin un ego que pudiese afectar el trabajo de todos, pero también pensaba en él como un actor que años atrás tuvo muchísimas experiencias en el cine, nacional e internacional, pero que por alguna razón había decidido alejarse por muchos años del mundo del cine y ahora aceptaba regresar en un papel protagónico.

Para el personaje de su pareja, la actriz, también había conversado y llegado a un acuerdo a poco de haber conseguido el premio de la DAFO con Lizet Chávez, quien a su vez haría además de la terapeuta que aparece en la historia. A Lizet la llamé al recordar una obra que había visto casi una década atrás, llamada *Newmarket*, en donde su actuación se me hizo de lejos lo mejor de dicha puesta en escena. Además, cuando busqué referencias sobre ella, solo recibí buenas palabras sobre su trabajo y profesionalismo.

Los dos actores restantes recién fueron elegidos durante esta etapa de preproducción, estando ya en plena pandemia. Para el papel del joven noctámbulo, quien además resulta ser, si es que se presta atención, el conserje del hospital, había pensado desde muy temprano en Emanuel Soriano, también tras una experiencia habiéndolo visto actuar en una obra de teatro unos años atrás. Con él llegamos a un acuerdo faltando

aproximadamente dos meses para el rodaje. Finalmente, la última que se unió al proyecto, fue Wendy Vásquez, quien tendría a su cargo la interpretación de hasta tres papeles: el de la mujer divorciada en el semisótano, el de la mujer vestida de negro, y el de la mujer de la playa. Éste fue quizá el rol más complicado de escoger por la cantidad de personajes y la naturaleza de éstos, pero nuevamente, entre las opciones que salieron, la reputación que la precedía, junto con mi experiencia previa viendo trabajos de Wendy desde hacía varios años, me llevaron a convocarla.

Finalmente, para el personaje de la mascota de la pareja, la decisión fue compleja pero bastante satisfactoria al final, pasando por varias opciones de mascotas hasta finalmente acordar en la elección de Pocho, el perro de la productora y el sonidista, con quien ya había trabajado antes en un pequeño corto que hicimos juntos y que estaba acostumbrado a rondar en sets de grabación. Para los dos menores de edad que aparecerían en la playa, decidí convocar a mi hija y al hijo de unos amigos muy cercanos, coincidentemente siendo ambos niños amigos desde muy chicos.

Teniendo definidos a todos los actores de la película, algo más que consideré de fundamental importancia era que los dos actores que hicieran de la pareja protagonista, realmente pudieran transmitir esa sensación de confianza, química y familiaridad que se tiene cuando uno está en una relación amorosa de varios años. Por tanto, hice mucho énfasis en lograr que Santiago y Lizet se conocieran, se sintieran cómodos y, sobre todo, se llevaran bien, consiguiendo que lograran tener buena química entre ellos. Tomando en cuenta que no se conocían ni se habían visto en persona antes, y que aún estábamos en pandemia, sin vacunas, y siendo Lizet una persona especialmente temerosa del contexto, la tarea no era sencilla.

Para esto, en la primera reunión con ambos, llevada a cabo de manera virtual y solo entre los tres, decidí darles un cuestionario de preguntas para que se hicieran y respondieran el uno al otro, mientras yo mantenía mi cámara apagada y no intervenía más que ocasionalmente y solo por mensaje de texto. Esto forzó a ambos actores a desinhibirse y a generar un tipo de intimidad entre ambos. El cuestionario que les di era uno que rondaba por internet hacía un tiempo y que se titulaba *36 Preguntas para enamorarse (36 Questions to fall in love*, según su nombre en inglés), que como su nombre prometía, debía lograr que los dos individuos que respondieran mutuamente a

estas preguntas, para el final de éste tuviesen una conexión profunda entre ellos. Si bien no creía ni esperaba que el cuestionario cumpliera con hacer que ambos actores se enamoraran, sí creía que, cuando menos, era una forma bastante eficiente de romper el hielo entre ambos y que empezaran a conocerse como individuos.

Después de esta primera reunión, ambos lograron acercarse bastante, teniéndose mucha confianza entre ellos y hasta cierta complicidad, pero aún faltaba conseguir que se familiaricen de manera presencial, habitando los mismos espacios, conviviendo de la forma más parecida posible a como la pareja que interpretarían lo había hecho. Para esto, y como último ejercicio antes de ingresar a la casa-set y empezar con el rodaje, invité a ambos a pasar tres días juntos en mi departamento, donde cada uno tendría una habitación y cama propia, pero por lo demás, estarían forzados a convivir en un espacio relativamente pequeño, turnándose para cocinar lo que quisieran comer, teniendo que pasar el tiempo juntos entreteniéndose de alguna forma, aunque siempre como ellos mismos, no interpretando aún a sus personajes, y todo esto sin poder salir ya del departamento hasta el día en que nos mudábamos todos, junto con el equipo técnico, a la primera locación donde grabaríamos.

Este ejercicio fue un éxito, puesto que terminaría haciendo que ambos se acercaran bastante, reforzando esa complicidad que ya se venía gestando desde las conversaciones virtuales que habían arrancado unas semanas antes. Durante el rodaje, ambos se mantuvieron muy unidos, apoyándose al momento de trabajar, sea juntos o por separado, y compartiendo sus tiempos libres.

3.3 El rodaje

El domingo 11 de julio de 2021, todo el equipo que trabajaría junto por las siguientes dos semanas y media, entró a la casa que haría a la vez de set principal y de lugar de residencia para todo el equipo, haciendo las veces de burbuja sanitaria. Esa misma noche tuvimos una charla con todos, donde cada integrante del equipo de rodaje recibió una pequeña caja con obsequios, como reconocimiento a la labor que estaban por empezar.

Todos estábamos aún con la cabeza afectada en menor o mayor medida por la coyuntura (además de la pandemia, en pocos días asumiría el poder el recién electo,

ahora expresidente, Pedro Castillo, quien sumaba mayores dudas e incertidumbres a las que ya se tenían en un país que aún no tenía una vacuna para la COVID-19 a la vista), pero de la misma forma, había mucha emoción por empezar a rodar la película puesto que, para la mayoría de los presentes, ésta sería la primera grabación luego de casi año y medio sin poder trabajar.

La decisión de llevar a cabo esto de tal manera, junto con la elección de la casa que finalmente quedó seleccionada, localizada en Huampaní, a las afueras de Lima, terminaron siendo un gran acierto, ya que el tamaño y la ubicación de la propiedad fueron fundamentales para avanzar las grabaciones con mucha fluidez y comodidad, pero también permitiendo una convivencia armoniosa entre todo el equipo, la que a larga terminó creando un sentido de comunidad que hizo del rodaje una experiencia positiva, placentera, y sin mayores contratiempos.

Para la tercera semana del rodaje, nos habíamos mudado con todo el equipo a un hospedaje en el pueblo de Las Salinas, en Chilca. Ahí habríamos de quedarnos durante cuatro días, para grabar en dos playas cercanas, a dónde llegaría Wendy Vásquez a grabar sus primeras escenas de la película, y luego en el aeródromo, donde tendríamos que trabajar con técnicos del lugar, aumentando el número de personas presentes en la grabación. Esto último, sobre todo, para poder utilizar las avionetas que necesitábamos que aparecieran en la película; el aeródromo no permitía por temas de seguridad que éstas se operen sin ellos interviniendo de por medio. De por sí, el lugar ya era un lugar con sus propios protocolos de seguridad para la coordinación y desplazamiento de las aeronaves.

El lugar, además, era bastante amplio, teniendo un trecho varios cientos de metros entre la zona de los hangares, donde estábamos posicionados y donde se encontraban la mayoría de avionetas, y la pista de aterrizaje. Esto nos terminó quitando mucho tiempo entre los desplazamientos y la comunicación entre un lugar del aeródromo y otro.

Estando ya en Chilca, recibimos la noticia de que Emanuel Soriano había dado positivo en su última prueba. Él grababa con nosotros a nuestro regreso a Lima, en los últimos días del rodaje y solamente en dos locaciones, pero tenía un texto bastante complejo que venía trabajando hacía varias semanas. Esto no solo nos forzaba a tener que

prescindir de Emanuel, sino que debíamos encontrar a un actor que pudiera unirse al proyecto en las siguientes horas, teniendo que encajar en un personaje complejo que, si bien era un personaje secundario, tenía mucha relevancia en la historia.

Para su reemplazo se propusieron muchos nombres junto al equipo de producción, pero había un actor que yo ya venía teniendo en mente apenas escuché la noticia de Emanuel, y éste era Claret Quea. Para entonces, ni siquiera estoy seguro de haber conocido su nombre, pero lo había visto en un par de videos que, junto a lo que escuché de él en cuanto mencioné mi interés por llamarlo, fue más que suficiente para tomar la decisión y proponerle el papel. Afortunadamente, aceptó y una semana después ya estaba grabando con nosotros.

Días después, ya de vuelta en Lima, retomamos las grabaciones. Esta vez la locación era el Colegio Salesiano, para lo que vendrían a ser las escenas del semisótano. Éstas involucraban a Santiago Magill, Wendy Vásquez, y Claret Quea. Aquí estuvimos dos días, luego de los cuales Wendy terminó su trabajo con nosotros. Ella, como Lizet, también terminaría yéndose del país poco tiempo después de acabado el rodaje. Hasta el momento de escribir estas páginas, ambas siguen viviendo fuera.

El penúltimo día de grabación se llevó a cabo en el Hospital FAP, incorporando varios espacios de este lugar en la película: se utilizó una sala de operaciones, una habitación del hospital, y la fachada del edificio junto con el corredor de ingreso. Nuevamente, al igual que el aeródromo, este era un espacio con sus propios protocolos y personal; además, mucho del tiempo que transcurrimos aquí fue dedicado a trasladarnos de un lugar a otro a la vez que tratábamos de no interferir de ninguna manera con las operaciones del hospital.

Finalmente, el último día de rodaje, se dividió en dos espacios distintos, para las dos escenas que faltaban grabarse. La primera locación fue la de la Fortaleza del Real Felipe, donde, si bien solo había que hacerse dos planos de una sola escena, era un espacio más en el que no dependíamos íntegramente de nosotros, ya que había personal, esta vez militar, del cual dependíamos. Si bien su apoyo fue muy valioso, la cantidad de protocolos que debíamos pasar, además de la burocracia que implicaba trabajar en un lugar del Estado, también nos tomó muchas horas conseguir las tomas que queríamos.

Hacia la noche, nos trasladamos con todo el equipo a la que sería la última locación del rodaje, donde también debíamos grabar tan solo dos planos, pero que, por la logística y complicación de tener que hacerlo bajo el agua, nos tomó mucho tiempo conseguirlos.

La piscina donde grabamos esta escena no era temperada, y la temperatura del agua era bastante fría, haciendo que, a los actores, Santiago y Lizet, se les complicara mucho el tolerar estar mucho tiempo metidos en la piscina. La elección de este espacio, una casa bastante grande recientemente adquirida por la Universidad de Lima, se debió a que había una ventana bajo el agua a través de la cual podíamos grabar con nuestra cámara, por debajo del agua, pero sin la obligación de ingresar con el equipo a la piscina, cosa que se había considerado hacer durante la preproducción pero que, por la complejidad de lo que implicaba hacerlo, terminamos descartando y optando por grabar a través de este vidrio.

La última toma del rodaje fue en la que el personaje de Lizet, bucea hacia cámara, para luego girar y alejarse. De este plano, tan solo la última toma nos funcionaba, quedando ésta en la película.

Para el final del rodaje habíamos logrado grabar: aviones en movimiento, trabajar con niños, con animales, y todo durante una pandemia y en un contexto de incertidumbre al cual se le sumaba la crisis política en la que entrábamos con el nuevo gobierno. Ahora llegaba el momento de encontrar la película en la sala de edición.

3.4 Post producción

Tras casi seis meses de realizar el trabajo de edición, conseguimos un corte que consideramos podía postularse a una serie de *Works-In-Progress* de diferentes partes del mundo, con un corte bastante avanzado, aunque aún sin trabajo de colorización ni post producción de audio, y con el objetivo de encontrar algún apoyo para la etapa de postproducción. Esto implicó una para de casi seis meses. Si bien este corte era coherente y ya se acercaba a la versión final de la película, aún no terminaba de convencer.

Tras este periodo, otras obligaciones laborales hicieron que el editor deje el proyecto y yo asuma, como director, la tarea de pulir el montaje hasta encontrar el corte final y

quedar plenamente satisfecho con el resultado. Esto se consiguió recién tras alrededor de medio año más de trabajo, hasta que finalmente conseguimos cerrar el corte final para marzo del 2023.

Desde marzo hasta el mes de julio se trabajó en paralelo la etapa de colorización y de diseño sonoro, procesos que avanzaron relativamente sin ningún contratiempo. La prueba en sala, donde se proyectó la versión final de la película en un cine por primera vez, se realizó a fines del mes de julio del 2023.



4. LECCIONES APRENDIDAS

Durante la etapa de preproducción de la película, llegué a la conclusión de que para que ésta tuviese éxito, tendría que llevar a cabo, como director, un cuidadoso acto de equilibrio, evitando caer en lo inverosímil, por un lado, pero sin caer tampoco por el otro lado, en una versión totalmente aterrizada en lo convencional. Desde un inicio, la propuesta fue entender la película como el producto, en gran medida, de una serie de hechos vistos a través de la subjetividad del protagonista, entendiendo lo que vemos como una mezcla de sueños, recuerdos y fantasías suyas. Por lo tanto, había que procurar encontrar el punto exacto entre un surrealismo impenetrable que le dé la espalda al espectador, y la transigencia desmedida para con el mismo.

En palabras de Analía Laos, Asistente de Dirección del largometraje, una vez iniciado el rodaje: “Es que tu película es difícil, Daniel.” Una lección importante, entonces, es que de alguna manera se pudo lograr llevar a cabo la película como se quería, aunque siempre con espacio para hacer las cosas mejor.

Una vez terminada la película, llegué a la conclusión de que ésta ha sido la mayor y más completa lección de cine que he tenido en mi vida, pero, tomando en cuenta que cada proyecto es único, y que, por tanto, debe entenderse de forma única, puedo rescatar una serie de lecciones, de las cuales quiero resaltar específicamente las siguientes:

4.1. Encontrar la película durante la escritura del guion

Un punto de inflexión durante el desarrollo de este guion, fue el momento en que encontré la película. Con esto no me refiero a entender cuál sería la trama o el contenido de la misma, sino más bien algo que se relacionaba con el aspecto formal del relato. No fue hasta la para por la pandemia que entendí bien qué era lo que quería lograr con esta película. Hasta ese momento, estaba tratando de contar la historia del protagonista, teniendo como principales referencias las películas que había visto en mi vida y que, naturalmente, tenían en gran parte una estructura más tradicional y generalmente se apegaban a los códigos de lo que entendemos por cine.

Pero al caer en cuenta que lo que estaba tratando de hacer no era tanto contar una historia, sino hablar acerca de un sentimiento particular, que tiene que ver con la pérdida, el duelo, el amor y la muerte, pero para el que no existen palabras que lo describan, y al mismo tiempo aprovechando la oportunidad de conducir esta película con total autonomía, debía dejar de pensar justamente en palabras, entendiendo de que el cine es muchísimo más que eso; además, debía dejar de escribir el guion referenciando imágenes y sonidos de otras películas, como venía haciéndolo hasta aquí, para empezar a usar como principal referencia las experiencias, los sueños y las memorias acumuladas por mí mismo a lo largo de mi vida, y que querían informar la película que yo estaba buscando hacer.

Es decir, fue estando todavía en la etapa de escritura del guion, que entendí que, si quería explorar nuevas posibilidades dentro del medio cinematográfico -no por capricho sino por obligación- debía mirar más hacia dentro (mi propio mundo interno) y no mirar tanto hacia atrás (donde se encontraban el cúmulo de películas vistas a lo largo de los años). Había que olvidar los formatos y convicciones que venían hasta ese momento siendo más contraproducentes al momento de sacarme de adentro la película.

4.2. Los ensayos con los actores

Como segunda lección aprendida, está el entender cómo trabajar con los actores. La dirección actuarial siempre fue el aspecto en el que me sentía menos preparado, con menor experiencia en relación a los otros aspectos vinculados a hacer cine. No tenía tan claro cómo era que quería afrontar el trabajo con los actores. En un inicio fui improvisando sobre la marcha para conseguir la mejor actuación posible de los cuatro actores involucrados, especialmente de los dos protagónicos, y que a su vez entendían su oficio de maneras radicalmente opuestas, teniendo necesidades diferentes a lo largo de sus respectivos procesos. Fue sin dudas uno de los aspectos más duros de todo el proceso. Pero luego de mucho ensayo y error, empecé a descubrir qué era lo que mejor funcionaba para lograr mi objetivo.

Para hablar solamente de los ensayos, abordé esta etapa con los actores como una en la que precisamente había que hacer eso: ensayar; es decir, practicar los diálogos y probar llevar a cabo algunas de las acciones de sus respectivos personajes. Pero pronto entendí que actuar en cine no es como actuar en teatro, y que, a diferencia de este último, en el

cine los actores sí cuentan con la presencia de su director al momento de llevar a cabo sus performances. Por lo que, mientras en el teatro la etapa de ensayos consiste en preparar al actor para cuando deba salir a hacer su trabajo sin tener ninguna red de seguridad entre éste y el público, yo sí tenía durante el rodaje de mi película el espacio suficiente para fallar e ir corrigiendo, de ser necesario, lo que hiciera falta. Por esto mismo, los momentos que teníamos para ensayar antes de entrar a la etapa de rodaje, eran mejor aprovechados generando un diálogo con los actores, en lugar de hacerlos interpretar una y otra vez sus líneas, y así permitirles entender mejor quiénes eran estos personajes que debían interpretar, no solo desde lo que yo pretendía para con ellos, sino también dándoles la posibilidad de enriquecer ellos mismos a estos personajes, justamente una vez que hubiesen entendido quiénes eran éstos y cuál era su propósito en el universo de la película.

Se entiende entonces que el trabajo del actor en solitario es uno, durante el cual prima la familiarización con el texto y la labor de introspección del artista, uniendo al personaje que hay en el texto con el ser humano que pretende encarnarlo; y es otro distinto el trabajo que el actor lleva a cabo junto con el director, en donde se entiende de dónde viene el personaje, cuál es su función en el mundo que se está creando y en donde se terminan de aterrizar todas las ideas que puedan servirle como herramienta al actor al momento de encarnar al personaje.

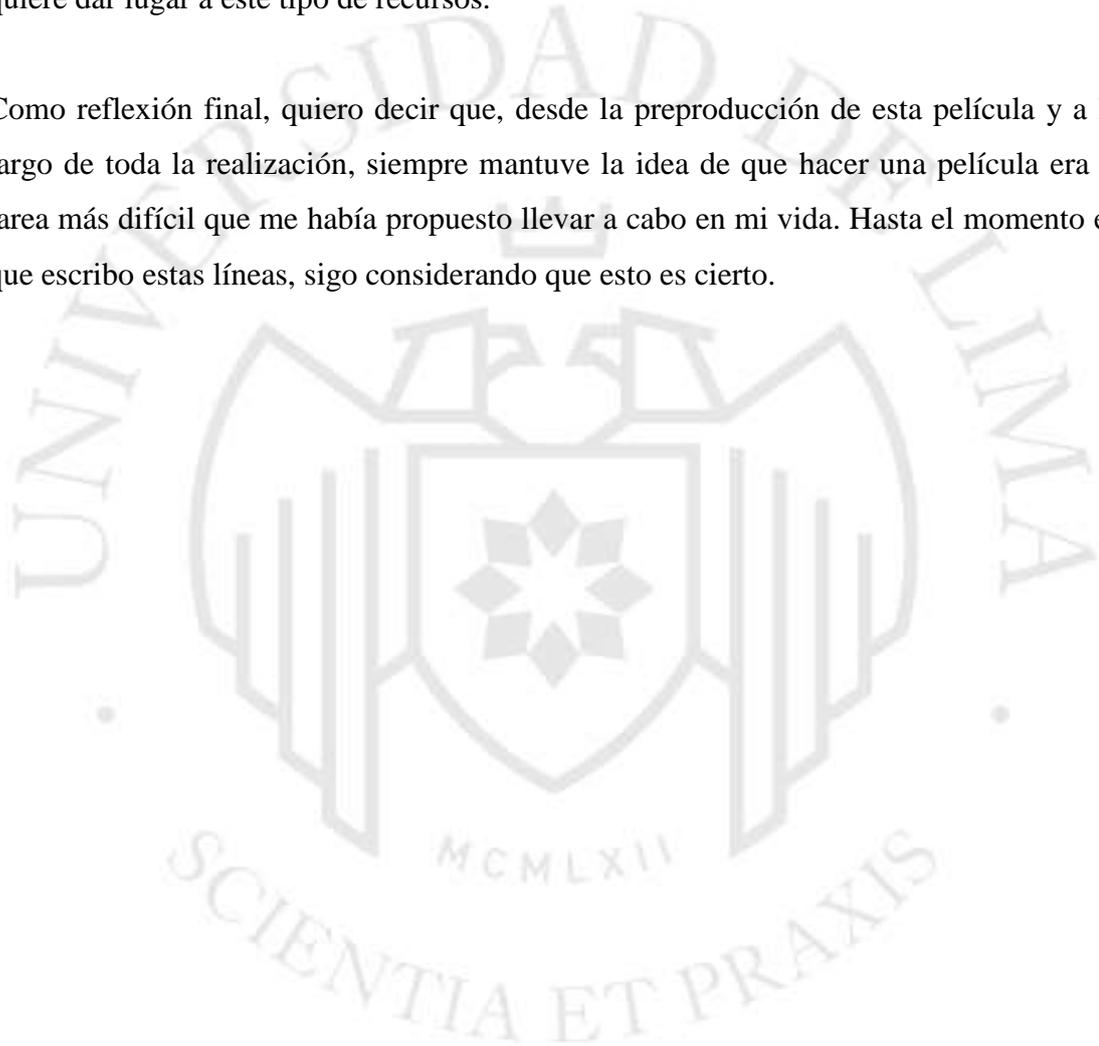
4.3. Reencontrar la película en la post producción

La tercera lección que quiero mencionar apareció al momento de ensamblar la película durante la post producción. Si bien la flexibilidad con la que abordé el rodaje, a través de la cual el equipo creativo tenía libertad total dentro de los parámetros que yo les establecía, fue una decisión que tomé de manera intencional desde el primer día, el haber producido tanto material, a veces sin tener un propósito enteramente definido mientras se rodaba, sino más bien a merced de la improvisación en el momento, inevitablemente convirtió el proceso del montaje en algo que tendría que durar más tiempo.

Si bien el extender el tiempo de la edición nunca llegó a ser un problema verdadero, en otras circunstancias sí pudo haberlo sido. Lo que me queda como aprendizaje es que, en la medida en que el hilo conductor de todo el proceso esté claro, tanto para uno mismo

como para todo el equipo, más puntual podrá ser el aporte que llegue desde la improvisación del momento, por tanto, los tiempos se podrán utilizar de forma más eficiente al llegar a la etapa de la edición del material. Con esto no quiero decir que cierto grado de libertad, flexibilidad o improvisación, sean algo contraproducente; por el contrario, creo que fueron cruciales para llevar a cabo la realización de esta película. Sino más bien, que el tener un punto referencial claro desde el inicio, que sirva como hilo conductor a lo largo de las diferentes etapas de la película, es imprescindible si se quiere dar lugar a este tipo de recursos.

Como reflexión final, quiero decir que, desde la preproducción de esta película y a lo largo de toda la realización, siempre mantuve la idea de que hacer una película era la tarea más difícil que me había propuesto llevar a cabo en mi vida. Hasta el momento en que escribo estas líneas, sigo considerando que esto es cierto.



REFERENCIAS

A Ghost Story, de David Lowery (2017)



Persona, de Ingmar Bergman (1966)



La Jetée, de Chris Marker (1962)



ANEXOS

Anexo 1: Propuesta de Realización

1.1 DESDE LA DIRECCIÓN



Donde Duermen los Sueños desarrolla su trama a través de los ojos de Él, para quien la frontera entre lo real y lo ficticio se ha visto difuminada, sin saber exactamente qué es percibido como el mundo real y qué es producto de su mente. Al ir perdiendo la capacidad de diferenciar entre ambas cosas, nosotros la perdemos con él, causando una confusión que, más allá de desorientar al espectador, busca intrigarlo, captando su atención aun cuando, al igual que el protagonista, quizá no sepa si creer en lo que está viendo o no.

La película toca temas tan clásicos y humanos como la vida, la muerte y el amor, pero hay un tema principal: el de la mente; y una sola trama que se desarrolla: cómo ésta negocia con la realidad, la fantasía, el deseo, la percepción y los sueños. De manera

indirecta, proponemos la pregunta ¿qué es lo que convierte a algo en real? El cine es ilusión e implícitamente sabemos que lo que estamos viendo debe tomarse como tal.

Si bien la trama sigue una estructura relativamente clásica, la narración es todo lo contrario, saltando a lo largo de una línea de tiempo y entre varias realidades, emulando la misma sensación que experimentamos dentro de un sueño. Al soñar, el tiempo y el espacio dejan de existir. Por su lado, el cine es el medio con las herramientas precisas para alterar ambas dimensiones en la percepción del espectador.

Teniendo esta premisa como guía, pensamos que romper con los parámetros clásicos del lenguaje audiovisual es el camino a tomar: imágenes cuya composición se base en el mundo interno de los personajes, una banda sonora altamente atmosférica y de contraste, un montaje cuya cadencia acentúe la experiencia onírica. Desde cada área, la idea es poner en manifiesto el mundo interno de nuestros personajes.

Por sí sola, cada imagen es pensada como una pieza que carga con una emoción, la cual, junto a la banda sonora, crea una sensación marcada, muy presente. Colectivamente, estas imágenes obtienen un sentido y un significado, como piezas de un rompecabezas que el espectador va uniendo hasta armar una trama que le dé sentido a lo que experimenta.

Por otro lado, esta historia se construye a través de varias capas: mediante los personajes, como Ella, quien al ser actriz dedica su vida a interpretar diferentes personalidades; mediante la forma como conocemos lo que ocurre, siguiendo a Él en su viaje entre el mundo real, el de los sueños y la dimensión de los muertos; y mediante los lugares en los que se desarrolla la historia, en esta dimensión, en el subconsciente de Él y en el limbo donde encontramos a Ella.

La idea de tener constantes capas se verá reflejada también en el lenguaje que decidimos usar para la película, tanto a través de una banda sonora que alterne silencios pesados con sonidos recargados, como a través de composiciones en el encuadre que continuamente separen a los personajes, o mediante interferencias y reflejos que evoquen tanto a la división que existe entre ellos como a aquello que los puede unir

finalmente. En ese sentido, tomamos como idea analógica una ventana, un objeto que separa, pero al mismo tiempo une, a través de la mirada, dos lugares distintos.



Con este diagrama podemos entender cómo se separan los distintos espacios de la historia, desde la perspectiva del personaje protagónico masculino, a través de quién es que vemos la película.

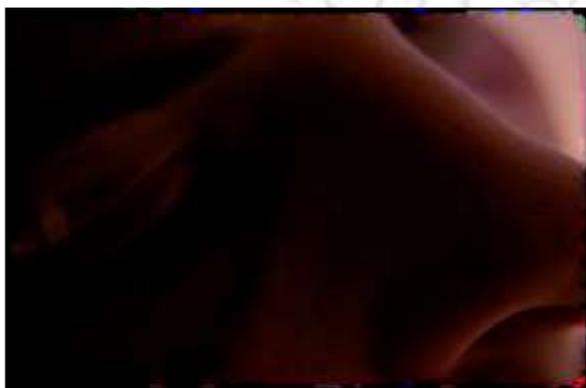
Al presentar esta imagen a las diferentes áreas, aseguramos poder estar trabajando en sintonía, entendiendo a dónde pertenece cada espacio y, a partir de esto, plantear las diferentes propuestas desde la dirección de fotografía, el sonido y la dirección de arte.

1.2 DESDE LA CINEMATOGRAFÍA



En un sentido visual, *Donde Duermen los Sueños* está estrechamente ligada a la percepción y la subjetividad. Las escenas que entretajan la realidad con los sueños tienen que mantener un peso visual, a la vez que transitan entre sí sin llamar la atención al paso de una realidad a la otra. Creo que la externalización de las emociones de Él a través del lenguaje visual de la película, tendrá un efecto aditivo que le dé mayor peso a las acciones pero que también brinde unidad a la película como un todo.

La forma en que las escenas se construyen y fluyen de unas a otras, me hace pensar que el lenguaje visual debe tener una base y una claridad firmes. A medida que la historia manipula la percepción, el lenguaje visual continúa respetando una idea unificadora. Establecernos desde la perspectiva de Él es la manera ideal de fluir a través de las diferentes realidades, pero, conforme Él pierde contacto con la realidad, debemos ser sujetos a esta pérdida. Todo lo que experimenta se traslada al lenguaje visual y nunca nos adelantamos, ni sabemos más que Él.



1.2.1 Percepción:

El lenguaje visual tiene un aspecto sensorial. Experimentamos el mundo alrededor del personaje según cómo él lo percibe. Externalizar lo que está sucediendo dentro de Él emocionalmente funcionará para informar el lenguaje visual. Mientras que la película existe firmemente en la realidad, la realidad se inclina hacia el viaje de Él y los que lo rodean.



El movimiento de la cámara puede sentirse pesado y firmemente fijo en el suelo alrededor de Él. La energía y los movimientos fluidos crean un peso y equilibrio que nos guían hacia las secuencias de los sueños. Esto permitirá una transición a los sueños que oculte la frontera entre ambas realidades y así lograr que el impacto sea más potente cuando se revele que estamos fuera del mundo real.

La iluminación, aunque naturalista, refleja el estado de ánimo y el tono. Iluminación apagada y suave desde las ventanas. Una paleta general de bajo perfil con colores desaturados. La iluminación no se parece tanto a cómo se vería si entrasen en el espacio, o en una versión hermosa y colorida, sino en la forma en que Él lo ve.



1.2.2 Subjetividad:



Permanecer enraizado con Él durante el viaje visual es importante. Al apostar por una profundidad de campo corta, lograda a través de lentes rápidos, mantendremos a Él separado del resto del mundo.



Utilizar movimientos deliberados de la cámara motivados por el viaje interno del personaje nos dará acceso a su mundo emocional; mientras que un ritmo controlado y deliberado de imágenes que se complementan entre sí y crean motivos visuales, puede darle más profundidad al lenguaje.



Creo que el poder de las imágenes bien compuestas y con una motivación detrás de ellas, puede ser suficientemente poderoso visualmente, sin tener que apelar luego, en la etapa de post producción, a un montaje rápido para lograrlo.

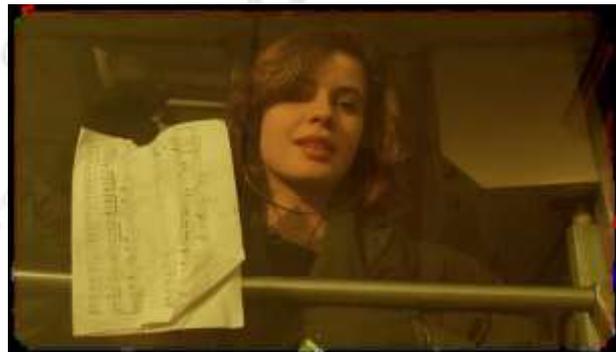
1.2.3 Referencias:



Wong Kar-Wai (*filmografía completa*): Un maestro de la creación de viajes y de las experiencias sensoriales.

Las texturas y tonos de su mundo están siempre vivos.

Krzysztof Kieślowski (*Tres Colores: Azul*): Me encanta el *mood* de esta película y cómo el lenguaje visual crea el tono general. No solo entendemos la depresión por la que atraviesa el personaje principal, sino que sentimos.



Gaspar Noé (*Enter the Void*, *Irreversible*): Creo que hace un gran trabajo con las transiciones y nos guía a través de múltiples capas y aspectos de la historia sin que nos perdamos.



Andrei Tarkovsky (*Solaris*): Su trabajo es sorprendentemente hermoso en general, pero en *Solaris* logra crear todo un universo a partir de pocos elementos; solo unos cuantos personajes.



1.3 DESDE EL SONIDO

DONDE DUERMEN LOS SUEÑOS es una película que transcurre en dos mundos. El mundo real, donde Él tiene que relacionarse como sobreviviente con el mundo que lo rodea, y con un mundo onírico en el cual puede entrar en contacto con Ella, la mujer de su vida que ha fallecido, pero que le ofrece la posibilidad de negar su desaparición y estar con ella de alguna forma.

Estos dos mundos transcurren en dos atmósferas sonoras distintas: La primera nos remite al mundo donde vive Él, en el cual la vida transcurre sin que él esté muy interesado en ser parte. Esto lo podremos notar en momentos de silencios, donde Él sencillamente se limita a interactuar mínimamente con los demás. En esos momentos las palabras de los “otros” son como “ruido” que él no puede dejar de escuchar y que forman parte del panorama sonoro de ese mundo al cual él paulatinamente ya no querrá pertenecer.

El tratamiento sonoro que se pretende dar a los diálogos es en buena parte menos informativo, pudiendo tener la opción de tenerlos en un segundo plano sonoro –apenas inteligible- para reflejar la perspectiva de una persona (Él) que se aleja de la realidad, que no sabe cómo seguir adelante sin la mujer que aún ama y que ahora le hace tanta falta.

El mundo onírico, por su lado, tiene una atmósfera sonora de calma, donde el tiempo pasa lentamente o pareciera que sencillamente no pasa. Al comienzo puede remitir a ciertos matices oscuros o misteriosos, momentos en los que Él aún no procesa lo que le está ocurriendo para luego ir entrando en una atmósfera más placentera.

La comunicación entre Él y Ella también refleja esta atmósfera “surreal”. Las voces no resuenan en los espacios como en el “mundo real”, las palabras cargan consigo cierta reverberación que genera la sensación de estar escuchando todo a través de un medio particular, en un entorno distinto, porque no se está del todo “allí”. Esto irá cambiando a medida que Él aprende a acceder a ese otro mundo. Cuando finalmente decide dejar el mundo atrás para unirse a Ella en una dimensión distinta, su voz pasará a pertenecer a este nuevo mundo que ha elegido.

1.4 DESDE LA DIRECCIÓN DE ARTE

1.4.1 Concepto:

Partimos de la idea de dos mundos: uno tangible y otro intangible. Él y Ella se mueven en dos universos que coexisten, pero no se comunican entre sí. En esencia, Él es un personaje de aire, libre y soñador; Ella, mientras tanto, se relaciona con la tierra, aterrizada y realista, ambos complementándose así. Sus estados de ánimo influyen en el entorno que los rodea.



El agua es otro elemento natural que nos sirve como herramienta para poder denotar el nivel de intensidad de la relación. Este no es solo un elemento indicador, sino que también actúa como una ventana entre ellos, los separa, pero, a la vez, ésta siempre se puede abrir o romper.



Por momentos, elementos como marcos de puertas, ventanas y espejos se usarán para crear encuadres dentro del encuadre de la cámara, aislando/separando a los personajes en sus mundos y entre ellos mismos.



1.4.2 Paletas de Color:

PERSONAJES

Él y Ella tendrán paletas opuestas.



En ella, los tonos cálidos tierra primarán. A medida que se desarrolla la historia estos colores irán perdiendo saturación.

En él, por el contrario, se optará por los tonos de grises azulados del cielo invernal limeño y acentos de azules más oscuros y pesados, quitándole ligereza al personaje y asentándolo en el momento por el que atraviesa.

LOCACIONES



Los colores en cada locación ayudarán a transmitir un sentimiento, potenciando y exteriorizando aquello con lo que cargue el personaje (emociones, sentimientos, pensamientos, etc.).

1.4.3 Herramientas Visuales:

Para contar visualmente esta historia, algunas herramientas que utilizaremos serán: La *neblina* y el *fuera de foco*, con las cuales podremos evocar un aire irreal/surreal a las situaciones.



En cuanto a la relación/separación existente entre los dos personajes principales, la idea es tocar esta falta de comunicación mediante las distintas capas que podemos anteponer en cada momento en que Ella y Él se encuentran en un mismo espacio, trabajándose con *reflejos*, *los espejos* y *la suciedad* que se puede acumular en un vidrio; generando de esta manera que la imagen que vemos no sea la real sino una construcción visual que cargue con cierta subjetividad.



Tules semitransparentes y telas delgadas con patrones serán usados en ventanas como cortinas, ayudando de esta manera a darle una mayor carga de texturas a los planos y acrecentando la sensación de distancia entre los personajes. Estas veladuras/capas entre los personajes irán desapareciendo a medida que Él comienza a entender por lo que está pasando y a controlarlo.

Anexo 2: Registro del Rodaje







Anexo 3: 36 preguntas para enamorarse

1. Dada la elección de cualquier persona en el mundo, ¿a quién te gustaría tener como invitado/a a cenar?
2. ¿Te gustaría ser famoso/a? ¿De qué manera?
3. Antes de hacer una llamada telefónica, ¿alguna vez ensayas lo que vas a decir? ¿Por qué?
4. ¿Qué constituiría un día "perfecto" para ti?
5. ¿Cuándo fue la última vez que cantaste para ti mismo/a? ¿Para alguien más?
6. Si pudieras vivir hasta los 90 años y conservar ya sea la mente o el cuerpo de un/a treintañero/a durante los últimos 60 años de tu vida, ¿cuál elegirías?
7. ¿Tienes alguna corazonada secreta sobre cómo morirás?
8. Menciona tres cosas que tú y tu pareja parecen tener en común.
9. ¿Por qué en tu vida te sientes más agradecido/a?
10. Si pudieras cambiar algo en la forma en que fuiste criado/a, ¿qué sería?
11. Toma cuatro minutos y cuéntale a tu pareja la historia de tu vida con el mayor detalle posible.
12. Si pudieras despertar mañana habiendo adquirido una sola cualidad o habilidad, ¿cuál sería?
13. Si una bola de cristal pudiera decirte la verdad sobre ti mismo/a, tu vida, el futuro o cualquier otra cosa, ¿qué te gustaría saber?
14. ¿Hay algo que hayas soñado hacer durante mucho tiempo? ¿Por qué no lo has hecho?
15. ¿Cuál es el logro más grande de tu vida?
16. ¿Qué es lo que más valoras en una amistad?
17. ¿Cuál es tu recuerdo más preciado?
18. ¿Cuál es tu recuerdo más terrible?
19. Si supieras que en un año morirías repentinamente, ¿cambiarías algo en la forma en que estás viviendo ahora? ¿Por qué?
20. ¿Qué significa la amistad para ti?
21. ¿Qué roles juegan el amor y el afecto en tu vida?
22. Compartan alternadamente algo que consideren una característica positiva de su pareja. Compartan un total de cinco elementos.

23. ¿Qué tan cercana y cálida es tu familia? ¿Sientes que tu infancia fue más feliz que la de la mayoría de las personas?
24. ¿Cómo te sientes acerca de tu relación con tu madre?
25. Hagan tres declaraciones "nosotros" verdaderas cada uno. Por ejemplo, "Ambos estamos en esta habitación sintiendo..."
26. Completa esta frase: "Desearía tener a alguien con quien pudiera compartir..."
27. Si fueras a convertirte en un amigo cercano de tu pareja, por favor comparte lo que sería importante que él o ella supiera.
28. Dile a tu pareja qué es lo que te gusta de él/ella; sé muy honesto/a esta vez, diciendo cosas que quizás no dirías a alguien que acabas de conocer.
29. Comparte con tu pareja un momento embarazoso en tu vida.
30. ¿Cuándo fue la última vez que lloraste frente a otra persona? ¿Estabas solo/a?
31. Dile a tu pareja algo que te guste de él/ella ya en este momento.
32. ¿Qué, si acaso, es demasiado serio como para hacer chistes al respecto?
33. Si fueras a morir esta noche sin oportunidad de comunicarte con nadie, ¿qué lamentarías más no haberle dicho a alguien? ¿Por qué no se lo has dicho todavía?
34. Tu casa, que contiene todo lo que posees, se incendia. Después de salvar a tus seres queridos y mascotas, tienes tiempo para hacer un último intento seguro para salvar un solo objeto. ¿Cuál sería? ¿Por qué?
35. De todas las personas en tu familia, ¿cuya muerte te resultaría más perturbadora? ¿Por qué?
36. Comparte un problema personal y pide el consejo de tu pareja sobre cómo podría manejarlo. Además, pídele a tu pareja que te refleje cómo parece sentirte acerca del problema que has elegido.

Inf. Turnitin

INFORME DE ORIGINALIDAD

2%

INDICE DE SIMILITUD

2%

FUENTES DE INTERNET

0%

PUBLICACIONES

1%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	repositorio.ulima.edu.pe Fuente de Internet	<1%
2	Submitted to Universidad Cientifica del Sur Trabajo del estudiante	<1%
3	www.ulima.edu.pe Fuente de Internet	<1%
4	es.wikipedia.org Fuente de Internet	<1%
5	icau.mec.gub.uy Fuente de Internet	<1%
6	www.transparencia.org.pe Fuente de Internet	<1%
7	agunnmplace.wordpress.com Fuente de Internet	<1%
8	de.slideshare.net Fuente de Internet	<1%
9	filmfreeway.com Fuente de Internet	<1%

10 abyayala.nativeweb.org

Fuente de Internet

<1 %

11 encontrarte.aporrea.org

Fuente de Internet

<1 %

12 www.chapters.indigo.ca

Fuente de Internet

<1 %

Excluir citas

Activo

Excluir coincidencias < 10 words

Excluir bibliografía

Activo