

no/a.

AUTOR

AÑO



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

LA CONSTRUCCIÓN DEL DIÁLOGO EN EL CINE DE KIM KI-DUK Y SU
APLICACIÓN A UN PROYECTO DE CORTOMETRAJE

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos
para optar por el título de Licenciado en Cine y Artes Escénicas.

Profesor guía

York Neudel

Autor

Alex Xavier Medina Urquizo

Año

2019

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

Declaro haber dirigido el trabajo “La construcción del diálogo en el cine de Kim Ki-duk y su aplicación a un proyecto de cortometraje” a través de reuniones periódicas con el estudiante Alex Xavier Medina Urquizo, en el semestre 2019-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

York Neudel

Máster en Antropología Visual

C.C. 1754700464

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

Declaramos haber revisado este trabajo, “La construcción del diálogo en el cine de Kim Ki-duk y su aplicación a un proyecto de cortometraje”, del estudiante Alex Xavier Medina Urquizo, en el semestre 2019-10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

Orisel Castro López

Máster en Antropología Visual

C.C. 1756354484

Álvaro Muriel Castro

Magíster en Producción Audiovisual

C.C. 1709175762

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.

Alex Xavier Medina Urquizo

C.C. 172093616-8

AGRADECIMIENTOS

A todos los profesores que me guiaron en la carrera universitaria. A mis amigos que contribuyeron en esta investigación. A mi familia y especialmente a mis padres que siempre estuvieron ahí para brindarme su apoyo.

DEDICATORIA

Para la UDLA y todo aquel
investigador que quiera conocer
sobre el maravilloso mundo del
CINE.

RESUMEN

El presente trabajo permite comprender la función del diálogo a través de un cortometraje de ficción. Donde existe una historia con más de un lenguaje como medio de expresión. Empleando como recurso referente algunas obras audiovisuales de Kim Ki-duk y diversos textos tanto teóricos como documentales. Entre las fuentes más importantes, destaca “*Cómo escribir diálogos para cine y televisión*” de Fonseca Francisco y la entrevista “*Contemporary Film Directors, Kim Ki-duk*” por Seung Chung. El producto audiovisual tuvo un replanteamiento durante el corte de montaje debido a los problemas reales que afrontó esta película corta durante su producción, notándose que existe una diferencia de significado y aplicación en el producto final en comparación con el guion planteado.

ABSTRACT

The present work allows to understand the function of dialogue through a fiction short film. Where there is a story with two languages and various means of expression. The main resource of this research is are the audiovisual works of Kim Ki-duk, as various texts both theoretical and documentary from his creations and script theory. Among the most important sources, highlights "How to write dialogues for film and television" by Fonseca Francisco and the interview "Directors of contemporary cinema, Kim Ki-duk" by Seung Chung. The audiovisual product had a rethink during the cut of the assembly due to the real problems that faced this short movie during its production, noticing that there is a difference of meaning and application in the final product compared to the script proposed.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. Capítulo 1: El diálogo.....	3
1.1. El diálogo en la ficción.....	6
1.2. El diálogo en la universalidad.....	9
1.3. El diálogo en el cine Kichwa.....	15
2. Capítulo 2: Kim Ki-duk.....	18
2.1. El cine de Kim Ki-duk.....	18
2.1.1. Película: Sueño.....	21
2.1.2. Película: El arco.....	23
2.1.3. Película: Aliento.....	25
2.1.4. Película: 3 Hierro.....	27
2.1.5. Película: Las estaciones del año.....	29
3. Capítulo 3: Cortometraje Mi Amor Shyri.....	32
3.1. El diálogo en la actuación.....	33
3.2. Dos idiomas, un ideograma.....	34
3.3. El subtítulo del diálogo.....	36
3.4. Prioridad de las palabras en el montaje de material...	37
4. Conclusiones y Recomendaciones.....	38
REFERENCIAS.....	40

ANEXOS..... 42

Introducción

Decidí realizar una investigación sobre el cine de Kim Ki-duk, tras haber visionado una de sus películas llamada “3 Hierro” debido a que el protagonista no utiliza palabras de inicio a fin y me ha llamado la atención porque se puede comprender a la perfección aquello que quiere decir, inclusive basta con mirar sus acciones para entender la historia, tomando en cuenta que Ki-duk es un guionista reconocido por sus escritos y sus obras audiovisuales aclamadas por la crítica; además de que elaborar un diálogo en el cine es tan importante como colocar la cámara para el rodaje, ya que no es un relleno, por lo que he tomado a este director y guionista como ejemplo.

En este documento, inicio con un planteamiento general del tema, que está reforzado con la definición de aquello que es un diálogo, establezco lo esencial del diálogo entre dos tipos de cine con distinto idioma como el kichwa y el sudamericano y la relación entre estos quedan expuestos a través del cortometraje de ficción que he elaborado como proyecto en esta tesis que consiste en un momento ficticio en el que se encuentran dos personajes que pueden comunicarse a través del lenguaje de las ideas, explico además cómo se puede introducir una intención a partir de palabras cuyo significado es desconocido, a través del montaje sobre el diálogo, principio que parte desde un concepto cinematográfico de aprovechar el significado dentro de la imagen y el sonido que la pieza audiovisual contiene para modificar el producto final.

En el segundo capítulo caracterizo las cualidades del autor Kim Ki-duk como creativo y aquello destacable en su forma de hacer cine, también evidencio cómo el discurso puede ser una pieza importante en sus películas y qué factores diferencian sus obras del resto; determino cuál es la razón de la existencia de un personaje, pero sobre todo, el diálogo que contiene en cierto momento. Prosigo con la experiencia del espectador en un contexto en el que no comprende lo que sus diálogos significan, por lo que para este análisis, utilizo cinco largometrajes

de ficción destacados que son: “Estaciones de la Vida” (Ki-duk Kim, 2003), “3 Hierro” (Ki-duk Kim, 2004), “Hwal” (Ki-duk Kim, 2005), “Aliento” (Ki-duk Kim, 2007) y “Sueño” (Ki-duk Kim 2008).

En el tercer capítulo resumo el contexto de mi proyecto de cortometraje, su realización y qué es lo que busca este diálogo en la historia, me adentro en cómo he introducido los contextos aprehendidos del autor Kim Ki-duk a través de diversos recursos del cine, describo como teoría del primer capítulo sobre semiótica de la palabra y el desarrollo del ideograma queda aplicado en el proyecto de cortometraje, relaciono la necesidad de lo hablado como lo no hablado en el guion y a través de la realización del cortometraje, cómo termina en la pantalla luego de la postproducción, de qué forma puede intervenir el diálogo en la trama y si provoca un cambio considerable en ésta, concluyo la investigación mediante una comparación de mi proyecto en casos distintos de poder utilizar el diálogo, tomando en cuenta que faceta es favorable y cual queda como negativa, en qué manera reacciona el espectador durante cada versión del cortometraje.

El cine puede abarcar distintas formas de lenguaje debido a su característica de mimesis, es decir, la imitación de la realidad y en lo real, los seres humanos expresan distintas formas de comunicación como existan varias culturas alrededor del mundo, es por esto que tanto el cine Kichwa como el cine Ecuatoriano y el cine de Asia, en algún momento pueden llegar a compartir un nexo en común, una vía comunicacional, tomando de referencia la época del mestizaje, considerando que nuestros nativos americanos han transmitido sus conocimientos de manera oral y que, la escritura en castellano, proviene de Europa, donde el lenguaje es literario, en algún momento estos dos comparten el ideograma, como un puente que permite la comunicación, de aquí, que comparo el lenguaje de Asia, con la unión del Kichwa y el mestizo ecuatoriano, tomando en esta ocasión, más referencia a lo europeo. Por esto propongo emplear los conocimientos de Kim Ki-duk a través de un cortometraje de ficción

para encontrar el secreto detrás de la comprensión del lenguaje, ya que podremos comprender la norma de un idioma universal, que permite comunicarnos y que puede ser ejemplificado a través del séptimo arte.

¿Cómo el diálogo según algunas obras de Kim Ki-duk se pueden referenciar para dialogar un cortometraje de ficción?

Capítulo 1

1) El diálogo:

El *diálogo* puede definirse como una interacción entre los seres humanos que permite la comunicación, éste consiste en establecer un intercambio de información entre más dos o más individuos, y que éstos inicien una conversación solamente es posible si tienen contacto de una u otra manera. El *diálogo* proviene del latín *dialōgus*, entendido como una plática, controversia o discusión que hace referencia también a un género en la literatura como los escritos “*La Apología*” o “*Fedón*”. El *diálogo* también suele ser identificado como una negociación entre partes con la finalidad de llegar a un acuerdo. Fonseca define el *diálogo* como un suceso de interacción, posible no solamente mediante lenguaje verbal sino también, no verbal:

“Podemos pues a partir de estas características, definir el diálogo como una relación interactiva entre dos o más participantes, que se realiza cara a cara, mediante el lenguaje verbal y no verbal y que genera un sentido” (Fonseca Francisco, 2009, p.17).

De esta manera, el diálogo puede clasificarse en dos ramas principales, el *diálogo verbal* y el *diálogo no verbal*. El *diálogo verbal* es producto del intercambio objetivo de ideas entre los interlocutores, mediante el recurso de la palabra, mientras que, el *diálogo no verbal* depende de la interacción de ideas entre dos o más personas sin necesidad de un código lingüístico, porque las expresiones físicas también cumplen la función de comunicación como lo hace el gesto, los movimientos corporales de extremidades, mirada, entre otros como explica Francisco:

“Pero el hecho dialógico no se reduce a las palabras emitidas por los interlocutores, sino que incluye también su presencia física. El diálogo es una comunicación presencial, ya que el que habla está, literalmente, de cuerpo presente. El diálogo implica un cara a cara, una relación donde no sólo actúa

el signo verbal, la palabra, sino la presencia física del que la emite, con sus maneras de decir y de estar frente a sus interlocutores” (Fonseca Francisco, 2009, p.16).

La información viaja a través de la interacción entre un individuo y otro mediante la creación de significados. Y debido a que, el diálogo está presente en las relaciones humanas, hay más de un medio de expresión. Porque las personas utilizan más que palabras para lograr un correcto entendimiento mutuo; los tres pasos de este método comunicativo que consisten en relación, interacción e interpretación son propuestos como interaccionismo simbólico por Herbert Blumer en el año 1937. Es importante determinar que el diálogo surge del intercambio de información entre los primeros seres humanos que se comunican entre sí, como lo explica Blumer a través del libro “*Teorías de la Comunicación*”:

“*Interacción*. Se centra en el intercambio dialógico, la conversación común en situaciones de co-presencia y el intercambio cara a cara entre dos o más individuos, cuyo fundamento tiene su centro en la sociología fenomenológica, de profundas raíces interpretativas y gran tradición. Es la forma más antigua de comunicación, desde el surgimiento del lenguaje humano” (Figuroa, 2013, p.6).

Pero si nos adentramos en la teoría del diálogo, Sócrates argumenta que oralidad consiste en escuchar y responderse mutuamente, técnica conocida como diálogo de la vida, de esta manera, el diálogo deriva en retórico, como un estilo que consiste en preguntar mediante el discurso, y literario, como el uso de la mimesis en la coacción, método empleado en la escritura de ficción. El diálogo literario deriva en didáctico, dialéctico, polémico y monólogo, como ejemplo de *diálogo de la vida*, puede ser considerada la obra “*Cratilo o La Teoría del Lenguaje*” escrita por Platón:

“-Hermógenes: Así me lo parece.

-Sócrates: ¡Cómo! ¿En qué consiste que yo no estoy seguro de comprender esto y tú lo comprendes?

-Hermógenes: ¡Por Zeus! Tampoco lo comprendo yo” (Reyes, 2003, p.178).

Por otra parte, Aristóteles de Stagira explica a través del *Corpus Aristotelicum* que imitar la realidad es el objetivo del arte, la mimesis de una conversación real en forma literaria es la mejor opción para transmitir las ideas a través de este recurso. Así, varios escritos tienen la utilidad de enseñar contenidos a través de la imitación de los diálogos reales, además, que el ser humano es también un animal cuyos sonidos tienen significación, pero que lenguaje es aquel factor que diferencia al hombre de entre los demás animales, a lo que Gonzáles explica:

“Toda una retórica de la imagen y la palabra a la que Aristóteles contribuyó con su percepción fundacional del lenguaje. La relevancia del diálogo en sus obras demuestra hasta que punto hubo en él un compromiso con la teoría del lenguaje y el arte de la palabra en su dimensión más amplia” (Cruz, 2015, p.107).

1.1) El diálogo en la ficción:

Dado que una obra audiovisual transmite una percepción de forma unidireccional, no es posible recibir respuesta tras haberle emitido una pregunta a sus personajes y que estos cumplan la función de receptor, además, que la acción siempre será la misma, a pesar de que la pieza vuelva a rebobinarse una y otra vez, porque el contenido ha sido planteado desde inicio a fin, como un engranaje, el contenido está interconectado para el correcto funcionamiento de

la narrativa, así como la ficción cumple la finalidad que el autor le ha dado independientemente de que la conversación entre los personajes sea real o no, tenga sentido o no, lo importante es que sea creíble, de esta forma, el diálogo cumple una razón de ser predefinida dentro de un guion de ficción, como lo explica Rodríguez:

“En la vida real, nadie sabe cómo va a terminar una conversación cuando la empieza, pero en la ficción, todo está escrito” (Rodríguez Francisco, 2009, p28).

Así, podría decirse que el diálogo de la ficción consiste en imitar el diálogo real para ser creíble, sin embargo, debe tener una intención premeditada, en el caso de realizar un cortometraje de ficción, es preferible que el autor realice un guion, como sistema de planear con anticipación la función que tendrá este diálogo. En referencia al orden de escribir, para que el creador arme el guion, debe relatar visualmente a través de un lenguaje descriptivo e ir elaborando el plan de montaje según la acción. Debido a que, el escritor arma una estructura donde tomará forma la trama. Ya una vez que el guionista arma una historia visual, entonces debe llevar a cabo el arte de dialogar. Syd Field explica la función del diálogo en su libro *“El Manual del Guionista”* de la siguiente forma:

“El diálogo en una historia no tiene que ver con el acercamiento al personaje, sino más bien de una interacción” (Field Syd, 1995, p39).

Es decir, la principal justificación a la existencia de un diálogo depende de una interrelación entre dos o más personajes. Y una vez que la necesidad de interacción quede resuelta, el diálogo cumple dos tipos de rol: La primera función es avanzar la trama, es decir, debe haber un cambio dramático, aunque pequeño, cuando interviene un diálogo, ya que no es un relleno y la segunda función, cubrir lo que no se ve, entonces evita la repetición de los hechos. Cabe destacar, que en el momento de escribir un diálogo, el guionista debe imaginar

cómo hablaría según el personaje para el que dialoga, entonces recurre a la imitación de lo real. Asimismo, la acción expresada a través de una imagen desarrolla al personaje, por lo que, el guion no solo funciona a través del diálogo, como lo continúa explicando Field:

“La acción es el personaje, una persona es lo que hace, no lo que dice”
(Fyeld Syd, 1995, p39).

Pero el diálogo también puede determinarse según su utilidad, de acción, que provoca un cambio en la historia y de caracterización, que deriva de la construcción de un personaje, pero que no repite la descripción ni presenta al personaje, sino que adentra en lo que aún no se conoce sobre él. Las palabras mencionadas tienen que ser modificadas en un borrador hasta que cada letra sea importante y el documento resultante será conocido como script, si la palabra está de más entonces no necesita decirse. Además, que, generalmente, los diálogos son añadidos al final de que la descripción en el guion ha sido concluida, según la experiencia de varios escritores como lo relata Marín:

“Muchos guionistas trabajan así, concentrándose primero en la narración y dejando los diálogos esbozados para, posteriormente, en sucesivas revisiones, ir buscando palabras y giros cada vez más ajustados a sus personajes” (Marín Fernando, 2011, p.139-140).

Dado que las raíces del diálogo de ficción también pueden provenir de la realidad y que, este intercambio de información entre dos o más sujetos surge del contacto entre ellos, independientemente del dialecto que tengan. Entonces, un diálogo también emerge al correlacionarse entre dos personajes de distinto origen; por lo que, es correcto que un personaje de habla kichwa puede dialogar sin problema, con un personaje de habla castellana; además, considerando que

el arte de las letras abarca una concepción universal, en la que distintos lenguajes comparten un nexo de entendimiento. Recurro a Marcel Martin en su libro *“El lenguaje del Cine”* donde describe la esencia misma del diálogo de la cual he tomado el pequeño fragmento:

“Por otra parte, precisamos que, si los diálogos no son un medio expresivo propio del cine, tampoco dejan de ser un medio expresivo fundamental” (Marcel, 2002, p187).

1.2) *El diálogo en la universalidad:*

En esta investigación, me refiero al término Universalidad, entendido como aquello que abarca toda existencia, y que este concepto es opuesto a localidad, como aquello que corresponde solamente a una cantidad o región determinada. Tomando en cuenta que en la cinematografía, pero específicamente, en guion o escritura de historias, persiste la teoría de escribir ideas aplicables a una universalidad humana, es decir, entendible para todo ser humano y esto conlleva a que todas las personas comprendan lo que observan y no solamente una audiencia en cierta sala de exhibición.

Un diálogo universal consiste en establecer una vía de comunicación aún entre dos idiomas distintos, porque si un diálogo es universal, no necesariamente tiene el mismo lenguaje entre las entidades que interactúan, entonces el problema no radica en que la persona desconozca cierto dialecto. Existen lenguas planificadas que permiten un mejor entendimiento entre personas de habla distinta como el “esperanto”, idioma inventado en el año 1887 por el doctor Ludwick Zamenhof, que ha permitido la comunicación para habitantes de entre 120 países aproximadamente y para lograr un con-lang o dialecto artificial accesible a la mayoría de personas en el mundo; el esperanto toma sus términos a partir de diversos idiomas nativos que va desde polaco y castellano hasta

quechua. Pero la idea del diálogo en el cine no consiste en diseñar un lenguaje hablado, sino en generar un nexo comunicacional entre idiomas, tomando una cualidad en común de los seres humanos como una característica que ya existe en la naturaleza humana misma, el lenguaje de las ideas.

El fin de la comunicación es la transmisión de ideas, y la meta del diálogo es la interacción. El idioma puede definirse como el intercambio de ideas a partir de códigos predefinidos entre ambos interlocutores, debido a que el lenguaje humano, emplea el signo lingüístico para denominar significados a través de un significante; pero además existen gestos y gráficos que también actúan de significante o contenedor real para transportar una idea, es decir, el significante; por lo que la palabra no es la única vía para la emisión de información en el momento de interactuar. Según la semiótica de Pierce, el significado por convención o símbolo a partir de la realidad, es la base del pensamiento humano como lo explica en su libro *La ciencia de la semiótica*:

“Estas razones incluirían, en primer lugar, la consideración de que los símbolos son la urdimbre y la trama de toda investigación y de todo pensamiento, y que la vida del pensamiento y de la ciencia es la vida inherente a los símbolos; por lo tanto, no es acertado afirmar solamente que el lenguaje es importante para el buen pensamiento, porque es parte de su misma esencia. (Pierce, 2015, p15).

Porque lenguaje consiste en un conjunto de signos a través de los cuales pueden ser transmitidos significados, y *diálogo verbal* solamente es una forma de utilizar el lenguaje. A partir de este momento me adentro en el *diálogo no verbal* como es el caso de dos interlocutores comunicándose a través de un *lenguaje de señas*. Sin embargo, el *lenguaje de señas* tiene un funcionamiento similar al idioma hablado, que en vez de transmitir ideas a través de signos sonoros, lo hace mediante signos de forma y posición de manos. Ahora, supongamos que

cada palabra del lenguaje hablado es un signo lingüístico, entonces el grafema es la unidad que compone cada una de estas palabras, como una pieza de bloque; por ejemplo: en el alfabeto latino, el grafema es una consonante, pero también es una unidad fonológica, es decir, un sonido en el momento de pronunciar estos grafemas.

Tras haber mencionado que existen ideas codificadas tanto en el *diálogo verbal* como en el *diálogo no verbal*, debo mencionar la existencia de ideas transmisibles entre seres humanos poco o nada codificadas, entonces me refiero al *ideograma*. Al mencionar un ideograma, hablo de un signo lingüístico que no tiene forma de ser expresados con una sola unidad, ya sea escrita, verbal o pictórica, porque ideograma es una idea expresada a través del montaje de dos o más ideas anteriores, pero que puede ser identificada eso sí, a través de un solo símbolo. Tomo de referencia a la escritura tradicional china porque este idioma llega a emplear el *ideograma*, mediante símbolos que por convención y agrupación tratan innumerables significados, desde concretos hasta abstractos. Sin embargo, estos símbolos tienen un significante, que quienes utilizan este idioma, se han memorizado varios miles de estos códigos, a diferencia de aquellos seres humanos que no conocen el idioma chino, no entenderán el significado, a quienes se les dificulta la comunicación por hablar un idioma distinto. Aunque esta no era la idea original de la escritura, un artista llamado *Ts' ang Chieh* plasmó varios *jeroglíficos* sobre recipientes de bronce cuyo significado es compatible con la forma que representa, porque no es solo símbolo sino también un ícono similar al objeto, en este caso el caballo:

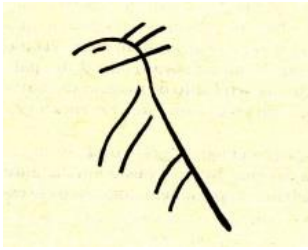


Figura 1. Teoría y técnica cinematográficas. Tomado de: (Eisenstein, 1989, p.34).

Este antiguo jeroglífico es un pictograma, un signo lingüístico en el que importa más su apariencia que el concepto que contiene; su significado es el mismo que el significante porque imita la realidad, como una fotografía. Y de los primeros pictogramas, como los jeroglíficos Ts' ang Chieh, existieron al menos unas doce reformas hasta obtener una versión moderna conocida como jeroglífico *huei-i*, un símbolo menos icónico, que no se asemeja al objeto real. A continuación, el jeroglífico *Ma* o caballo es un logograma, una palabra escrita que al mismo tiempo es grafema, por ejemplo: supongamos que *Ma* es la consonante *s*, esta equivale a una letra del alfabeto latino, pero si suponemos que *s* es caballo, además es una palabra, por lo que *s* podrá ser combinado con otro grafema para armar un nuevo concepto:



Figura 2. Teoría y técnica cinematográficas. Tomado de: (Eisenstein, 1989, p.34).

La figura 3 como el pictograma Ts' ang Chieh de la figura 2 significan la misma idea pero los jeroglíficos huei-i permiten que *Ma* conforme nuevas palabras. Un ideograma puede ser descrito como una idea no icónica producto de la combinación de dos o más jeroglíficos huei-i. Por ejemplo, Luna 月亮 es conformado por 月 mes, y 亮 brillante. El jeroglífico *huei-i* permite la creación de nuevas ideas a través de su agrupación, como la unión de planos en el cine que por montaje da una tercera imagen, a partir de las anteriores. Es así que el ideograma de la escritura tradicional China, practica el montaje mucho antes de la invención del cinematógrafo, por lo que, según esta definición, no es acertado afirmar que el montaje es una actividad que surge propiamente del cine:

“En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son representativas, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series intelectuales” (Eisenstein, 1989, p.35).

De aquí una relación importante con la cinematografía, que a diferencia de utilizar jeroglíficos huei-i, emplea imágenes en movimiento, y por unidades se asemeja al pictograma, porque representa aquello que muestra; es decir, en el cine existe un lenguaje universal de unidades concretas, y su montaje de nuevo significado a partir de varios, es también un ideograma. El montajista en el cine, emplea ideogramas mientras edita material audiovisual; el ideograma se conforma a través de la combinación de conceptos en imágenes y sonidos, que son las unidades mínimas de este lenguaje. Este es el caso de un idioma, donde el significado de los signos lingüísticos es el mismo que su significante, y que a su vez tiene movimiento por la sucesión de estas unidades en un tiempo determinado, pero el cine también es un arte de proyección, y este es más antiguo de lo que parece, en China se realizaba un tipo de arte con proyecciones en movimiento, en forma de teatro a través de sombras sobre una pantalla de

tela, tras la llegada del cinematógrafo a China, este era conocido como *teatro de sombras*:

“Este teatro de sombras venido de occidente (xiyang yingxi), tiene mucho en común con una de las formas tradicionales del espectáculo en China: el teatro de las sombras de piel (piyingxi). Debido a la pantalla que hace de soporte, y a la luz que las hace nacer, las sombras chinescas constituían desde hace dos milenios un antecedente del cinematógrafo” (Domínguez, 1996, p.269).

El cine permite comunicar ideas a través de la representación, mediante la proyección de lo real; y un lenguaje universal consiste, en que el contenido proyectado sea una iconografía comprensible de la realidad, comprensible para el ser humano, al utilizar un recurso que las personas hayan experimentado a través de los sentidos; no solamente objetos concretos, sino que las emociones y sentimientos son también características humanas. Para entender, no requiere memorización previa de un conjunto de símbolos. Según un lingüista, Todorov, existen reglas que rigen el lenguaje de las ideas tanto de occidente como de oriente; entonces es posible entender la gramática de cualquier lengua, tomando en cuenta que el término *universal* se refiere a aquello que comparten todos los seres humanos:

“La gramática universal es la fuente de todos los universales y nos da la definición misma del hombre. No sólo todas las lenguas sino también todos los sistemas significantes obedecen a la misma gramática. Es universal no solo porque se extiende a todas las lenguas del universo, sino porque coincide con la estructura del universo mismo” (Todorov, 1973, p30).

Queda claro que detrás de los diversos idiomas que puedan existir, estos parten desde un lenguaje de ideas, porque su objetivo es comunicar ideas; y así como el idioma *esperanto* reúne componentes de idiomas provenientes de varios países, que tiene como objetivo enlazar la comunicación, también lo hacen algunos idiomas naturalmente formados, por ejemplo: el idioma inglés deriva de una mezcla entre anglo, germano, sajón, celta, entre otros; este idioma de Gran Bretaña, llega hacia América mediante *pilgrims*, o colonos, pero también otras lenguas. Con el tiempo, el inglés de los Estados Unidos reúne no solamente formas gramaticales de Europa, porque existe una mezcla entre tribus autóctonas del continente, y migrantes de todas partes del mundo como africanos, asiáticos; por lo que un mismo lenguaje puede abarcar distintas razas como culturas:

“Es particularmente fácil demostrar que la lengua y la cultura no se encuentran ligadas por una asociación forzosa. En una misma cultura entran a menudo lenguas disímiles, y otras veces sucede que lenguas muy emparentadas -o aun una sola lengua- pertenezcan a esferas culturales distintas” (Sapir, 1921, p.242).

1.3) *El diálogo en el Cine Kichwa:*

Una obra cinematográfica tiene más de un punto de vista, estilo y forma de realización, porque en ficción, tanto decidir qué contenido llevar a la pantalla, y el cómo contar una historia, cambia según la concepción del autor, ya sea mestizo criollo, europeo, ruso, alemán, norteamericano, entre otros; por lo que, es importante mencionar que en Ecuador existen al menos 28 nacionalidades conocidas, cada una tiene su idioma, tradiciones y costumbres. Así, la cultura Kichwa podría definirse como un conjunto de nacionalidades ecuatorianas que utilizan el idioma kichwa para comunicarse. Un idioma y comportamiento compartido por varias tribus es similar respecto al caso de lenguas disímiles entre los nativos Americanos del norte, donde varias tribus de entre tres idiomas

distintos como athabaskas, algonquines y hokan, llegan a compartir las mismas tradiciones, a pesar de tener lenguas originarias distintas, una tribu de ellas se dedique a la caza y otra a la cría de búfalo:

“Es difícil decir que elementos de su cultura común proceden de una tribu o de otra, pues han llegado a una identificación total de sus sentimientos, de su modo de pensar y de su situación comunal. Y, sin embargo, sus lenguas no solo no tienen parentesco alguno entre sí, sino que cada cual pertenece a un grupo lingüístico distinto” (Sapir, 1921, p.243).

Entonces, entro en análisis del Kichwa, un nuevo idioma hablado entre los habitantes del Tahuantinsuyo norte, y esto opuesto a lo sucedido entre las lenguas de los nativos de Norte América, donde comparten tradiciones pero conservan su lengua propia; además, es posible que el Kichwa también contenga tradiciones compartidas, asimismo que este idioma incluya componentes de los idiomas regionales de la zona que comprende en la actualidad, como el caso del *Esperanto* con los lenguajes de los países que reúne. Y es que el Kichwa es una derivación de Quechwa, lengua originaria del Imperio Incaico, la cual se transforma al mezclar las costumbres del reino de Quito, y las tribus de alrededor de lo que hoy es Ecuador. Porque antes del mestizaje por los españoles de Castilla, el Reino de Quito fue invadido por el Imperio Inca; esto es importante, porque el dialecto utilizado en el cortometraje no es el quechwa de Perú, sino una variación, equivalente a la diferencia entre el inglés de Estados Unidos y el inglés de Reino Unido:

“El Inca incorporó. Pues, el Reino de Quito al Imperio quichua, y para evitar toda oposición posterior y para congraciarse con los que había dominado, pidió en matrimonio a la Princesa Paccha, hija del jefe del Reino de Quito. Así los vencidos pudieron ver en el Inca una especie de

rey propio, en cuanto esposo de la que había sido su princesa” (Páez, 1989 p.41).

El cine Kichwa puede conceptualizarse como las obras cinematográficas de la cultura Kichwa, pero al referirme sobre algún producto de cine Kichwa, entonces es necesario especificar el lugar de origen, por ejemplo, no es igual el cine Kichwa del Cotopaxi en comparación al Otavalo, debido a que son nacionalidades distintas, y su concepción tradicional es diferente, aunque puedan comunicarse a través de la misma lengua; esto se debe a que estos pueblos fueron mezclando sus tradiciones con la invasión del Imperio Inca, y lentamente han heredado la nueva cultura. La película *Sawari* de Maria Calle y Francisco Coro, relata la convivencia en una comunidad de los páramos en Cotopaxi, donde se lleva a cabo un matrimonio, de ahí el nombre del largometraje. El cine Kichwa de Otavalo relata historias orales tradicionales conocidas como *Magia Andina*, donde la herencia ancestral se transforma en cine como *Kuychy Pucha* de Alberto Muenala, que describe los sueños al surgir de un arcoíris. Pero también están las películas de expresión crítica como una disidencia a que el nativo no es representado en el cine denigrante mestizo y extranjero, en el caso de *Killa* de Alberto Muenala, que trata del conflicto minero en territorios poblados.

Capítulo 2

2) 감독: 김기덕, *Kim Ki-duk*:

El director Kim Ki-duk es conocido por el legado que ha dejado al cine de Corea del Sur como cine de autor, pero más por el legado cultural que logran sus películas; lo importante es que sus obras son conocidas por llevar un contenido e idea marcada, y aunque produzca sus obras de forma independiente, las termina con excelente calidad estética. También es importante conocer quién es Kim Ki-duk, ya que como artista es un referente importante del séptimo arte; realizó la conscripción obligatoria en el ejército, justo antes de emprender en la invención de ficción, pues su mejor habilidad radica en la escritura de guiones, así fue que inició como creativo, al recibir un reconocimiento de su país por el guion de: “*Un pintor y un criminal condenado a muerte*” (Kim, 1993). Su primer largometraje realizado se denomina Ang-o “악어” (Kim, 1996) financiado con premios obtenidos por algunos guiones realizados anteriormente; ha ganado diversos premios en festivales de cine internacional como lo es el *León de Plata*, al mejor director por el largometraje *3 Hierro*, en el Festival de Venecia, además de realizar guiones para películas de otros directores de cine como Jang Hoon.

2.1) El Cine de Kim Ki-duk:

Las películas de Kim Ki-duk se diferencian de otros directores de cine de Corea como Park Chan-wook y Shin Sang-ok, porque enfatiza en el manejo del diálogo como un medio narrativo diverso tanto de *diálogo verbal* como de *diálogo no verbal*. Para Kim Ki-duk, la historia en una película también es importante porque de aquí nace su habilidad en la escritura de guiones; además, Kim Ki-duk considera el cine como una herramienta de romper normas morales. Durante una entrevista realizada por la profesora Kim Sohee, Kim Ki-duk señala que sus obras realizadas no están pensadas para una audiencia que comparte una forma

de vida normal, por lo que, a mi criterio, pierde un segmento importante del público, simplemente por querer expresar su opinión personal:

“Me gustaría señalar que los críticos de cine coreano tienen la tendencia a generalizar su opinión de una película basada en sus valores morales personales. Claramente, quiero crear un mundo que exista fuera de los límites de “moralidad y sentido común”. Para aquellos que intentan ver mis películas desde su propio conjunto de reglas personales, mis películas se vuelven malas o asquerosas, incluso perdiendo la calificación para ser una película” (Seung, 2012, p.138).

Sobre la pérdida de audiencia debido a una opinión personal, el buen nombre artístico de Kim Ki-duk se ve afectado, por lo tanto, la distribución de sus obras. Poco a poco, el director ha adquirido el denominativo de *Influencia negativa* para la sociedad, más aún con la asfixia que sufrió una actriz en la película *Sueño*. Tanto así, que las películas de Kim Ki-duk han alcanzado una mala fama en Corea del Sur, sin embargo, a nivel mundial es mejor reconocido que cualquier otro autor de su país, en parte gracias a los festivales de cine artístico como Cannes, Venecia y San Sebastián, en los cuales participa tiempo atrás ya desde la escritura de entre sus primeros guiones. En otra entrevista realizada a Kim Ki-duk por Ian Jane, autor del blog de crítica *DVD Talk*, respecto al contenido violento, sexista y misógino en sus historias, denunciado por la crítica, menciona:

“Creo que eso es posible. Tienen diferentes antecedentes y educación de los míos, lo que naturalmente los llevó a interpretar mi película de manera diferente. Pero los críticos se vuelven cautelosos ahora que soy reconocido internacionalmente y he ganado varios premios. Supongo que están mirando hacia atrás sus propios pensamientos. Espero que su punto de vista cambie de ver solo una cosa a observar múltiples cosas, pero necesitarán algo de tiempo” (Jane, 2007).

Y aunque las obras de Kim Ki-duk tengan esta característica controversial de representar comportamientos inmorales, en el buen sentido de la palabra, merecen la pena ser analizadas debido a su fácil comprensión pero además calidad artística y poesía. Cabe destacar, la característica principal que identifica a Kim Ki-duk no es solamente usar un *diálogo universal* sino imitar lo más fiel posible el *diálogo de la vida*, dentro de la ficción. Así cómo la elaboración de cuadros pictóricos y la acción, justificada y acompañada de palabras que nunca están de más. Estas películas son una riqueza de recursos cinematográficos, hasta un punto en que no es necesaria la palabra misma, en aquel caso. Así, a veces Kim Ki-duk no necesita muchas palabras en el momento de transmitir un cambio dramático, un objetivo de escena, inclusive, al realizar todo un largometraje. Pero el director no priva totalmente a sus películas de diálogos, por lo que, en comparación, posee una diferencia considerable en relación al *cine mudo*. Kim Ki-duk menciona que no priva sus películas de *diálogo verbal*, pero es firme en el uso adecuado del recurso:

“No creo que las palabras habladas lo resuelvan todo. A veces el silencio entrega sentimientos más verdaderos, mientras que las palabras pueden distorsionar el significado en algunas situaciones” (Jane, 2007).

Asimismo, existe un sonido directo, que junto a la musicalización juega un papel importante en la narrativa dentro varias de sus obras. Cada una de las palabras en el *script* o registro de diálogos tiene una carga importante de significado, informa mucho. De esta manera, Kim Ki-duk piensa dos veces como escritor antes de concluir una escena. Considerando que el diálogo toma un rol distinto según la situación, tomaré como referencia los largometrajes “*Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera*”, “*Casa Vacía*”, “*Hwal*”, “*Aliento*” y “*Sueño*”. Lo interesante es que las películas comparten un lenguaje universal,

en teoría, cualquier ser humano podría comprender el mensaje y no solo regionalmente.

2.1.1) Película “Sueño, 비몽”:



Figura 3. Fotograma. Tomado de (Kim Ki-duk, 2008).

Esta película trata sobre una maldición entre Jin y Ran, dos desconocidos que comparten sueños que suceden en la vida real. Y la única cura para esta enfermedad es enamorarse. Es interesante cómo funciona esta historia porque los personajes están conectados entre ellos, dado el caso de que cuando uno de los dos duerme, vive la vida de otra persona. Y los personajes regresan con sus antiguos amantes durante el sueño, coincidiendo en que son Jin y Ran, dentro de otro cuerpo. Las acciones de los actores promueven un símbolo entendible, tomas que cargan ideas por sí mismas, comprensibles para cualquier persona. La unión de estas ideas comprensibles y palpables genera un ideograma. Sí, esto es *montaje intelectual*, pero lo que convierte al *montaje intelectual* en un *diálogo* es que contenga la interacción entre individuos y no tomas de objetos

simplemente, que no son personajes. Entonces puede surgir un diálogo universal en el caso de Ran mirando a Jin a través de las barras de la celda, junto a Jin inconsciente sobre la planicie de hielo, donde la nueva idea, producto de las anteriores, puede ser el deseo de Ran por reencontrarse con Jin, y de él diciéndole a Ran que no puede, al encontrarse herido. Y es que ambos personajes no se encuentran en el mismo lugar físico, son juntados a través de la unión de estas tomas, en donde cada fracción de material audiovisual tiene su propio significado.

Pero realmente no importaría la ubicación de los personajes en un determinado espacio al momento de tener un diálogo universal, es decir, que sean necesarias tomas individuales, fracciones de material por separado. Ahora pongo de ejemplo una toma secuencia de Jin mirando a Ran, quienes se besan. Entonces ambos han interactuado a través de un lenguaje comprensible, aquí también surge un ideograma producto de la unión de los conceptos hombre besando y mujer besando. Entonces es un diálogo entre los dos y hay un montaje intelectual dentro de la misma toma, porque basta con tener dos ideas comprensibles para generar una tercera, no fragmentos de toma separados porque esta diferencia simplemente radica o en ver a través de un punto de vista por *entero-secuencia* o por *partes-tomas*.

Y es que cuántos seres humanos no han sentido amor, tristeza, felicidad, ira, melancolía, dolor, porque este es el lenguaje empleado en las obras de Kim Ki-duk a través de una descripción simple y entendible. Cabe destacar que *Sueño* es una poesía audiovisual, donde cada objeto produce una sensación debido al manejo artístico de comunicación a través de un lenguaje comprensible. Una obra de diversos ideogramas producidos a través de montaje, pero que no necesariamente son diálogo. Por ejemplo, cara fruncida de Jin mientras introduce un clavo en su cabeza sangrante. Estas dos tomas producen un tercer pensamiento, a través de valores entendibles cada una como lo es el sueño y el dolor, sacrificio por amor, este es un ideograma producto del montaje intelectual

entre aquellas unidades simples, pero no *diálogo universal*. Y es que Kim Ki-duk también introduce mensajes a través de códigos y formas que son perfectamente medidos dentro de la composición en cada cuadro. Como una mariposa que significa el alma libre de Ran, tras haber muerto. O un collar robado que contiene la integridad física de ella.

Asimismo, es interesante como unas cuantas miradas y sonidos dispersos pueden expresar más información que las palabras, como el caso de una internada en el manicomio con quien Ran comparte la celda, y se hace entender sin poder articular oraciones coherentes. En este caso, los sonidos conforman algún tipo de idioma no existente, pero de alguna forma se comunica con Ran. Cualquier espectador que observa, no entiende este idioma, pero asimila aquello que dice según las acciones que realiza el personaje e imagina lo que habla. De esta forma, es evidente que cuando las palabras no son entendibles por la audiencia, entonces importan más las acciones.

2.1.2) Película “*Hwal, 활* – el arco”:



Figura 4. Fotograma. Tomado de (Kim Ki-duk, 2005).

Esta película trata de un anciano que cuida una niña con la que tiene planificado casarse cierto día. Pero un joven marinero enamora a la niña, ella prefiere irse con él tras haber cumplido su promesa de casamiento. En todo el largometraje no existe *diálogo verbal* tanto en la niña como el anciano, de esta forma, ambos son personajes que dialogan mediante *ideograma*. La simbología teatral también promueve un mensaje sometido al discernimiento del observador de la película. En una entrevista, Kim Ki-duk menciona sobre el significado del acto teatral en algunas de sus películas, cuya interpretación queda abierta a la opinión de la audiencia, debido a que a veces la poética es transmitida mediante código:

“DVD Talk: muchas veces, al final de su película, deja las cosas abiertas a un poco de interpretación para el espectador: su última película, Hwal (The Bow) es un buen ejemplo de esto. ¿Por qué la decisión de tener un final más ambiguo que uno más concreto?”

Kim Ki-Duk: Un director no debería definir todo. Para mí, la película es una forma de pregunta que planteo a los demás o al público. Quiero preguntarles su opinión sobre mi punto de vista y discutirlo con ellos. Es por eso que la película es un medio tan interesante. Y esa es también la razón por la que mis películas no tienen una respuesta concreta, pero las respuestas en curso cambian constantemente” (Jane, 2007).

Cabe destacar la representación de una actitud no moral ni común de los seres humanos a través de los personajes de Kim Ki-duk, siempre desafiando el orden establecido al crear una ficción, por ejemplo, la luna de miel entre un anciano y una niña pequeña frente a un joven que le enamora.

2.1.3) Película “*Aliento, 숨*”



Figura 5. Fotograma. Tomado de (Kim Ki-duk, 2007).

Esta película trata sobre Jin, un reo sentenciado a muerte que se reencuentra con su exnovia Yeon, que lo visita en la celda, la cual adorna el cuarto según las estaciones del año. Donde toma importancia el aliento, símbolo de vida que se transfiere. Particularmente, esta es una película y a su vez también teatro, tiene una historia en código, es decir, representa significados a través de figuras y situaciones que no son las mismas que utiliza todo ser humano, sino en un lenguaje determinado. Por ejemplo, las estaciones del año son comprensibles en la mayoría de culturas como el nacimiento de la primavera, el crecimiento en verano, el enamoramiento en otoño, la reproducción y muerte en invierno. Pero incluye asimilación de colores, como el blanco que es muerte, introducido como la ejecución del reo Jin tras haber sido sentenciado, pero también como el fin de este ciclo de la vida, en cambio en occidente, el color negro significa muerte. Esta conclusión la llevo a cabo desde mi punto de vista, tras haber interpretado el significado de estas escenas. Así, no todo espectador tiene el mismo punto de vista.

En la película, el silencio es un recurso planificado, por ejemplo, donde la mujer, Yeon, no habla con su esposo, mientras que sí le habla a Jin. Y es interesante que Yeon dialoga no verbalmente con su esposo, porque así decide hacerlo al ignorarle. Mientras que Jin dialoga no verbalmente con Yeon, porque no puede hacerlo de otra forma, al quedarse sin voz. Entonces Jin utiliza gestos, expresiones corporales, sonidos guturales y acciones concretas para comunicarse con Yeon. El *diálogo universal* se manifiesta entre Jin y Yeon, así como, entre Yeon y su esposo.

Dado el caso de que la película incluye la posible interpretación de lo observado, por quien observa. Es diferente cuando Yeon repite un discurso a Jin sobre haber muerto durante unos minutos cada vez que visita su celda, siendo una situación irreal, pero creíble, no codificada sino informativa. Porque el texto tiene como objetivo aportar un contenido extra al percibido en la escena, pero desde un punto de vista supremo al de la cámara, a lo que ya se sabe. En este caso, el *diálogo verbal* tiene el propósito de contar lo que no se ve, pero eso no quiere decir que sea *diálogo universal* o que deje estas palabras dejen de ser un *diálogo*, pues surge de la interacción entre Yeon y Jin, con la finalidad de comunicar.

2.1.4) Película “3 Hierro, 빈집 - casa vacía”:



Figura 6. Fotograma. Tomado de (Kim Ki-duk, 2004).

El protagonista de la película “3 Hierro” no tiene diálogo verbal, pero es como si hablase mucho. Kim Ki-duk tiene un estilo de resolver situaciones a través de la imagen. Pero la ausencia de diálogo no necesariamente significaría que el personaje no sabe hablar, porque comunica demasiada información visualmente y conversa con otros personajes a través del guion descriptivo. Además, la dirección a través de la fotografía define la mayoría de contenido que se cuenta, sobre todo, la composición interna del plano va de la mano junto a la semiótica. El crítico del cine, Palmero, se refiere a que el *diálogo verbal* no es necesario entre ambos personajes, Tae Suk y Sun Hwa:

“Ellos, inmersos ya en otro método comunicativo mucho más afín a su manera de entender el mundo, sacrificarán todo lo que sea necesario (escapando de su hogar o pasando una temporada en la cárcel) antes de

volver a la rudeza y dolorosa maleabilidad que acompaña a la palabra” (Palmero, 2014, p76).

Hay que tener en cuenta, que en toda la película los diálogos son tan pocos que el guion de 3 Hierro sin la parte descriptiva ha perdido al protagonista. Además, existen expresiones sonoras por parte de los personajes que ni siquiera están contempladas en el diálogo o lo visual, tales como gritos o gemido. Existe la extraña coincidencia de que Sun hwa, la mujer, menciona sus primeras palabras al final de la película, justo en el momento en que el protagonista ha aceptado su realidad, de ser un fantasma que no se escucha pero que tampoco se ve. Kim Ki-duk decide jugar con el diálogo de 3 Hierro como lo es darle una expresión máxima de emoción a la escena además destacando un cambio, del conflicto al amor. Al inicio, cuando Tae Suk abandona la primera casa, entra una pareja de esposos gritándose y un pequeño niño, este es el primer diálogo, aquí termina la escena, antes y después hay una larga descripción de las acciones de Tae Suk hasta que conoce en la siguiente casa a su amante, lo interesante de esta primera sección de diálogo es como mencioné, el conflicto. Palmero escribe sobre el uso de la palabra según esta situación, una emoción y una coherencia:

“La palabra, aparte de un nexo con la frustración y el sentimiento derivado de su total pérdida de sentido en el contexto actual, es también una herramienta en manos del poder, como podemos observar con claridad en “3-Iron” en la que ésta se manifiesta como herramienta a la policía y al esposo maltratador” (Palmero, 2014, p75).

Sin embargo, esta palabra no va en contexto al poder, pues el mismo esposo maltratador posee un diálogo calmado una vez que ha ocurrido el cambio interno de Sun Hwa con un simple “Te amo” y aquí evidencia que el diálogo ha cambiado por una interacción, porque la situación entre ambos no es la misma. Este diálogo ha adquirido tal impacto en la trama, pues Sun Hwa nunca ha hablado hasta el momento. En la segunda etapa del diálogo, una fase intermedia que va entre tristeza y nostalgia, esta inicia una vez que un boxeador expulsa de su

vivienda a los amantes dándoles golpes. Así llega la tercera situación del diálogo, que trata de felicidad y confianza, una vez que el cambio interno de los personajes ha concluido. Kim Ki-duk logra dos sensaciones distintas en una misma escena, una a través del lenguaje de la imagen con la reunión de los amantes Sun Hwa y Tae Suk, otra, el uso de la palabra, aunque sin euforia, de Min gyu, el esposo abusador, ahora tolerante y respetuoso. Como si existiese una realidad y una ficción dentro de la misma creación ficticia de la película. El diálogo está directamente relacionado con el personaje y parte de todas sus características como lo explica Marcel:

“La vocación realista de la palabra está condicionada por el hecho de que es un elemento de identificación de los personajes, en la misma medida que el vestuario, el color de la piel o la conducta en general —y, por otro lado, un elemento exótico—; hay, pues, una adecuación necesaria entre lo que dice un personaje y cómo lo dice, y entre su situación social e histórica. La palabra es sentido pero también tonalidad humana” (Marcel, 2002, p.188).

2.1.3) La película “Estaciones de la Vida” - *봄 여름 가을 겨울 그리고*

봄:



Figura 7. Fotograma. Tomado de (Ki-duk Kim, 2003)

Kim Ki-duk ha logrado introducir a través del silencio un concepto por narrativa. El director coloca significados en cada objeto por lo que en esta obra el *diálogo* tiene un sentido poético. Asimismo, el concepto abstracto es el lenguaje de imagen como es importante mencionar que la palabra no necesita ser, debe haber una justificación, entonces existe el *diálogo*. Palmero determina la utilidad del silencio en la obra de Kim-Kiduk *Las Estaciones del Año*:

“Un caso importante dentro de su filmografía es el de “Spring, summer, fall, Winter... and spring” que el silencio funciona como herramienta para la búsqueda espiritual en que la palabra es sólo un obstáculo” (Palmero, 2014, p.78).

En este caso, el director prefiere aislar el diálogo verbal en búsqueda de una comunicación audiovisual comprensible a través de un lenguaje humano.

En el documental Arirang, Kim revisa la película Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera, donde llora al ver una de sus escenas, esta experiencia a la que se somete el autor, le permite experimentar el ideograma producido por aquella escena, Kim Ki-duk verifica si ese lenguaje es comprensible. Esta escena logra una manipulación del tiempo, del guion al producto final y el *diálogo verbal* existe dentro de la música empleada, que narra presencialmente la historia Arirang, el ideograma refleja el significado de esta historia así como el de la de la película. Una percepción lograda a través de un buen diseño sonoro, a veces con música, otras veces no, existe *diálogo no verbal*, en ciertos casos no hay *diálogo verbal*, pero continúa el sonido. Es interesante que a través del ideograma, Kim Ki-duk busca relatar algo más que la trama principal, entonces explica aquello que no se ve, no lo repite:

“Kim Ki-Duk: Dios para mí es la naturaleza, la naturaleza que vemos a través de nuestros ojos y la naturaleza que sentimos en nuestros

corazones. La naturaleza es lo más grande y profundo de las matemáticas, las ciencias, la filosofía y la teología” (Jane, 2007).

Es la búsqueda de la sabiduría, de la enseñanza de aprendiz a maestro, como ha acogido a este niño para cuidarlo durante toda su vida, el haber encontrado el amor, asesinar y regresar al templo en búsqueda de redención, luego su iluminación volviéndose nuevo maestro del templo. Distintas doctrinas de como las personas encuentran la espiritualidad. La subida al monte era una lección de cargar la piedra, simboliza todos los errores que cometió a lo largo de su vida y el recorrido que hizo por la montaña es su vida. Aquí él estaba buscando el perdón.

Capítulo 3

3) Cortometraje: “*Mi Amor Shyri*”:

Mi Amor Shyri es un cortometraje de ficción con aproximadamente 25 minutos de duración que relata la historia de un rey Incaico, Tupac, que se enamora de una modelo de belleza proveniente de Quito, Mercedez, a quien rescata de un accidente automovilístico en el páramo ecuatoriano. Mercedez acepta casarse con Tupac, acto que le permitirá ser reina de belleza, reina de todo Inca. Pero ofrenda su vida por Tupac ante la venganza de Joaquínez, su esposo, quien evita concluya el matrimonio. Tupac comprende que debe cumplir con la ley del destino al permitirle a su reina ir al más allá.



Figura 8. Fotograma. Tomado de: (Medina, 2019).

Al inicio, la historia que escribí para mi cortometraje estuvo inspirada en la primera película ecuatoriana *El Tesoro de Atahualpa*, un largometraje realizado

por Augusto San Miguel y la Ecuador Film Co, cuyo rollo está perdido. La primera película cinematográfica, en una época donde se han realizado algunas obras argumentales filmadas, similares al teatro español, como el caso de *JuanJose* obra que tuvo el auspicio de *La Favorita*. Pero dado a que hasta el momento solo existía cine mudo, la industria del cine hablado en el Ecuador inicia con la película *Se conocieron en Guayaquil*, del director Paco Villar:

“El primer gran film hablado realizado en el país, *Se conocieron en Guayaquil*, tuvo en 1950 un éxito comercial sin precedente y parece que, después de esta fecha, el país ha producido uno o dos films por año. La explotación se desarrolló rápidamente después de 1950, en un país donde la concurrencia no llega sin embargo a tres boletos por habitante (3.5 millones)” (Sadoul, 1972, p.385).

3.1) El diálogo en la actuación:

En *Mi Amor Shyri*, el diálogo fue modificado del guion al material filmado debido a que existe una libre interpretación de los actores sobre el personaje, donde la revisión del guion estuvo bajo la supervisión del director. Es decir, la película final no es exactamente igual a la ficción escrita y cada repetición de toma no tiene las mismas palabras que las anteriores, pero si el mismo objetivo de escena. Porque existieron algunas razones para modificar el diálogo del guion, por ejemplo, Joaquínez, grita, emplea adjetivos, señala y golpea para dotarle al personaje de una característica abusiva, ya que la actuación también es producto de la decisión del actor. Asimismo, la intención de que la pronunciación del diálogo tenga un acento neutro, es decir, los hablantes se comunican de forma clara y solo mediante información precisa, como cumplir con la trama principal de la historia. Esto significa que los diálogos de una conversación real están simplificados para este cortometraje de tan solo diez minutos de duración, pero adecuados a un actor que busca la credibilidad de sus acciones y palabras, este es el principio de concentración, señalado por Rodríguez:

“La concentración nos obliga a actuar sobre los diálogos reales limpiándolos de vacuidades y repeticiones, centrándolos en lo que interesa comunicar, focalizándolos. Esta concentración atañe tanto al número de palabras a emplear como al de contenidos y objetivos a transmitir” (Rodríguez, p.131, 2009).

La *concentración* apoya que el *diálogo* compagine con la línea que sigue el film, y para lograrlo no bastaría con la propuesta del guionista para conseguir un mejor resultado en el momento de encontrar verosimilitud, sino que es necesaria la improvisación en escena. Porque, a veces el lugar representado no se asemeja al lugar ideal del guion, asimismo puede suceder con los personajes. Por ejemplo, Kim Ki duk no solamente pidió que la actriz principal de *Sueño* actúe una situación de suicidio, sino que buscó recrear la situación de forma verídica, escena en donde existe un *diálogo no verbal* entre ella y una mujer internada, con quien comparte celda; En *Mi Amor Shyri*, en el momento de que Mercedes toma ayawashka, en realidad se emborracha un poco, esto le ayudó para adquirir un comportamiento apegado a la realidad, en cuanto a dialogar con Tupac, donde también existe *diálogo no verbal*, ya que entienden el objetivo de escena pero no el idioma de ambos personajes. A forma de improvisación, la escena está acompañada de acciones que acompañan la palabra, siendo un caso en que la actriz no tiene suficiente habilidad para recrear un momento de ebriedad creíble.

3.2) Dos idiomas, un *ideograma*:

Este proyecto emplea tanto el idioma Castellano como Kichwa, donde ambos chocan durante la interacción de sus personajes. Este es el caso del rey Incaico Tupac, que desde un inicio utiliza el *diálogo verbal* tratando de entenderse con Mercedes, la modelo de belleza proveniente de Quito, que nunca logra entenderlo de esta forma. Así como Mercedes, que ante una civilización distinta emplea sonidos guturales y expresiones a partir de un momento determinado,

donde su idioma no le permite la comunicación verbal. Pero la interacción cercana de ambos personajes permite hasta su enamoramiento.

La duda yace en cómo Tupac y Mercedes logran entenderse en esta aventura, inclusive sin palabras. Entonces recorro al bien conocido *ideograma*, un concepto formado por dos significados concretos. Donde cualquier espectador descifra el contenido porque se trata de un lenguaje entendible por los seres humanos que es el fin de un *diálogo universal*. Por ejemplo, la mirada de Tupac junto a Mercedes, sin vida, pena. En este caso, el *ideograma* puede tener una similitud a la teoría efecto Kuleshov de Lev Kuleschov. Otra escena muestra a Tupac mordiendo una fruta y Mercedes mira, hambre. Pero esto no termina aquí, se produce una interacción entre Tupac y Mercedes correspondientemente. Este ideograma es empleado en un *diálogo no verbal*, donde ambos personajes se han comunicado. Mercedes acepta una fruta y también come.

Aquí radican dos situaciones distintas, el ideograma por interacción, como el ejemplo anterior y el ideograma de objeto, que no necesita personajes. Un ideograma de objeto fácilmente comprensible puede ser tomado como ejemplo de la escritura tradicional china, como lo es *Sol*, conformado por los conceptos *Yang* y *Bastante*. Asimismo, como *Tierra* conformado por *Suelo* y *Redondo*. En este caso, el ideograma puede tener una similitud a la teoría *montaje intelectual* de Eisenstein. En *Mi Amor Shyri* puede observarse un ejemplo claro al final del cortometraje, en la escena de transición de Mercedes hacia el otro mundo. Donde el universo está reflejado en el agua, infinitud, sobre la que navega Mercedes.

3.3) El subtítulo del diálogo:

Puede modificarse el significado de los diálogos en una escena a través de la implementación de un subtítulo externo. Como existe la decisión de no subtitular una conversación en un idioma que la audiencia desconoce. Ya sea para establecer una situación de identificación del personaje con el espectador, donde ninguno entiende el significado de aquellas palabras. O a su vez, para manipular el objetivo de una escena, ya que un *diálogo* puede favorecer una trama o modificarla completamente.

En *Mi Amor Shyri* preferí no utilizar este recurso debido a que opacaría otros, como el punto de vista de Mercedes que como extranjero no comprende el lenguaje y no tiene el espectador necesidad de leer un subtítulo, más que distraer su atención de la escena. Así como el de *diálogo no verbal*, que en este caso, es más importante ante el significado de aquellas palabras o cuando lo que se dice es relevante. El recurso fue aplicado en una versión anterior del producto audiovisual, en la escena de pesca en el lago con Tupac y su protector Kallpa. Donde cambia el significado del *diálogo verbal*, que al mismo tiempo cambia el sentido de toda la escena, porque aquí las palabras sí son lo más importante.

Esto significa que, los subtítulos pueden ser fieles o no a la traducción verdadera de un *diálogo verbal*, que es distinto y no puede hacerse cuando se trata de un *diálogo no verbal*. Sobre el subtitulado de un diálogo, hay que tomar en cuenta si subtitular solo una pequeña porción o todo el material audiovisual. Porque si el subtítulo solamente está presente en la escena de pesca en el lago, sería sospechoso que existiendo el mismo idioma en el resto de escenas no lo esté. Por ejemplo, que las palabras originales sean: “-Tupac: ¿Qué fue eso? -Kallpa: Ve! Ve!” fue cambiado a: “-Kallpa: Ve a casarte, ve a casarte -Tupac: en este instante”. En estos dos casos, la escena cambia su sentido completamente, donde también tiene que ver el montaje.

3.4) Prioridad de las palabras en el montaje de material:

Una escena también tiene contenido distinto, siempre y cuando importe más el *diálogo verbal*, cuyo significado ha sido modificado a través del subtítulo. Por lo que en el montaje, tampoco tendrá el mismo orden. Esta pieza de material puede ser colocada según la historia porque no es la misma trama. Es el caso de la escena del lago cuyas palabras han sido modificadas, para darle congruencia a la totalidad del cortometraje. Por lo que existen distintas versiones del cortometraje *Mi Amor Shyri* con un armado distinto producto de una escena modificada, también distinta. Lo era una versión en la que Joaquinez, el esposo de Mercedes ingresa a la comunidad y le dispara, luego huye. Esta versión no fue válida ya que no existía justificación alguna del hecho, cambió la trama pero no hubo sustento de cómo llevarla a cabo.

Además, en el montaje también fueron cortados demasiados diálogos, de tantas escenas, que realmente cuentan lo que ya se conoce, insinúa o simplemente se desvía de lo realmente importante, en búsqueda de organización del tiempo en cada pieza del metraje. Es el caso de la escena de agonía, de Mercedes en brazos de Tupac, donde ella le recita una confesión de forma poética. Esta situación bastó ser contada simplemente con unos cuantos suspiros y su contacto directo con Tupac. También, la escena del maizal fue planteada como una sola en el guion, durante el montaje esta fue dividida en dos distintas, una con palabras de Mercedes, en su mundo ordinario y otra en silencio, cuando ha aceptado su entorno, como personaje, es decir, cuando se enamora de Tupac.

Aunque existen palabras que no necesitan ser dichas, donde la prioridad es otra, que aquello que dice un personaje. Por ejemplo, en la historia importa más la estructura y la concentración de la audiencia a través de un timing adecuado que un discurso de cinco minutos, que no necesariamente cuenta algo más de la trama, de lo que ya se conoce. Asimismo, en la edición puede cambiar la historia a través del orden de las palabras, tomando en cuenta la evolución de un anti-héroe, por ejemplo, como Mercedes. Es decir, no es igual el *diálogo verbal* de

Mercedez en repulsión a un cuy, al principio de la historia, que al final de la misma. Pues su carácter ha sido vencido por el temperamento, y se ha adaptado al entorno salvaje, distinto a la vida que estuvo acostumbrada, entonces el *diálogo* tiene que ver con el personaje, aquello que lo identifica y su evolución en la historia, por lo que no siempre tendrá el mismo tipo de palabras y acciones.

4) Conclusiones:

El cortometraje *Mi Amor Shyri* incluye aparte del diálogo verbal, las diferentes técnicas de diálogo utilizadas por Kim Ki-duk que permiten a los personajes comunicarse fluidamente, a pesar de tener diferentes idiomas; que van desde *diálogos verbales* hasta *diálogos no verbales* como el código, lenguaje de señas, pero también el ideograma que no necesita interpretación alguna, como por ejemplo, el sentimiento amor que se transmite ante las barreras de cultura y época. El amor es parte de un idioma universal que permite el entendimiento a través de la experiencia humana. El ideograma es el mejor ejemplo de *diálogo universal* cuando surge a través de la interacción de dos o más personajes.

En conclusión, la realización de este proyecto expone la utilidad del *diálogo* en el cine, mediante el método aplicativo de producir un cortometraje de ficción. Proponiendo una situación extrema donde el *diálogo verbal* es realmente importante y un caso común, donde no son necesarias las palabras. Tomando en cuenta que cada película del director referente visionada, posee al menos un recurso distinto al momento de dialogar para cine. Aunque, según los textos existan muchas más formas de emplearlo, por lo que, es necesario volver a revisar la pregunta general de la investigación: ¿Cómo el diálogo según algunas obras de Kim Ki-duk se pueden referenciar para dialogar un cortometraje de ficción?

Quisiera resaltar, el cortometraje fue elaborado mediante recursos tomados de las obras de Kim Ki-duk, mas no de rehacer sus escenas, en similitud a sus obras, que es distinto. Los personajes principales si tienen diálogo verbal, sin embargo, existen casos de que Mercedes no habla pero tiene *diálogo no verbal* con Tupac, en cambio, Tupac tiene bastante *diálogo verbal*. Las únicas palabras de Mercedes son “Es una rata, tiene enfermedades, no”. En cambio, Tupac, es muy hablador, y solamente al final de esta historia, actúa sin decir ni una sola palabra. En cuanto a guion enfatice en el cambio de valor narrativo, tanto en el micro de cada escena, personaje hasta la trama principal, es así que cada diálogo genera un cambio de valor narrativo, su objetivo. He removido el diálogo que no interviene en un cambio de valor narrativo.

Sobre Kim Ki-duk, conocer su forma de hacer cine me ha enseñado una forma distinta de pensamiento, en el método de trabajo. Lo que aprendí, que es igual, es que los seres humanos comparten similares experiencias dada su naturaleza. De esta forma, que las personas pueden llegar a entenderse en una misma vía comunicacional, mediante el empleo del arte cinematográfico. Así, pude comprobar que es posible elaborar una obra de ficción empleando aún distintos idiomas para concretar una sola idea entendible. Tomando como referencia los conocimientos de algunas películas de Kim Ki-duk.

4.1) Recomendaciones:

Esta investigación sobre el diálogo de Kim Ki-duk me permite recomendar sobre la ampliación de la enseñanza de guion en la malla curricular de los estudiantes. Pero sobre todo a las personas cuyo oficio es el cine, recomiendo que se utilice en las enseñanzas del diálogo de Kim Ki-duk en sus proyectos porque permite planificar el diálogo como un recurso que va más allá de simples palabras, es decir, como una herramienta narrativa más.

REFERENCIAS

- Baumgartner, Karl. (Productor), & Ki-Duk Kim. (Director). (2003) *Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera*. [film]. Corea del Sur: Chunggeoram Film., Cineclick Asia.
- Carlos Rojas Reyes. (2003). *LA REPÚBLICA-EL BANQUETE Y OTROS DIÁLOGOS ESCOGIDOS*. Quito: LIBRESA.
- Cho, David. Ki-Duk, Kim. (Productor), & Ki-duk Kim (Director). (2008) *Sueño* [film]. Corea del Sur: Kim Ki-Duk Film., Showbox.
- Caparrós, J. (2009). *Historia del cine mundial*. Madrid: EDICIONES RIALP, S.A.
- Crespo, N. (2007). *Ecuador Land of Legends*. Quito: Lectum ediciones.
- Cruz, I. G. (2015). *El libro perdido de Aristóteles*. Madrid: EDITORIAL DYKINSON, S. L.
- Domínguez, G. (1996). *HISTORIA GENERAL DEL CINE Volumen IX EUROPA Y ASIA (1945-1959)*. Madrid: CATEDRA Signo e imagen.
- Domínguez, G. (1996). *HISTORIA GENERAL DEL CINE Volumen VII EUROPA Y ASIA (1929-1945)*. Madrid: CATEDRA Signo e imagen.
- Eisenstein, S. (1989). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Field, S. (1995). *El Manual del Guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. California: Plot.
- Figueroa, R. (2013). *Introducción a las TEORÍAS de la COMUNICACIÓN*. Naucalpan de Juárez: Pearson.
- Fonseca, F. J. (2009). *Cómo escribir diálogos para cine y televisión*. Madrid: T&B EDITORES.
- Granda, W. (2007) *La cinematografía de Augusto San Miguel Guayaquil 1924-1925*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Jane, I. (2007). *DVD Talk*. Obtenido de Emerging Cinema Master - Kim Ki-Duk: https://www.dvdtalk.com/interviews/emerging_cinema_1.html el 29 de Diciembre del 2018.
- Ki-Duk, Kim. (Productor), & Ki-duk Kim (Director). (2005) *Hwal* [film]. Corea del Sur: Kim Ki-Duk Film.
- Ki-Duk, Kim. (Productor), & Ki-duk Kim (Director). (2007) *Aliento* [film]. Corea del Sur: Kim Ki-Duk Film., Mikado Film.
- Ki-Duk, Kim. (Productor), & Ki-Duk Kim. (Director). (2011) *Arirang* [film]. Corea del Sur: Kim Ki-Duk Film., Mikado Film.
- Ki-Duk, Kim. (Productor), & Ki-Duk Kim. (Director). (2004) *3 Iron* [film]. Corea del Sur: Kim Ki-Duk Film., Mikado Film.

- Marcel, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Marín, F. (2011). *Cómo escribir el guión de un CORTOMETRAJE*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- Palmero, R. (2014). *La herida / frontera en el cine de Kim Ki-duk*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Páez, R. (1989). *BIBLIOTECA ECUATORIANA CLASICA. Cronistas Coloniales Primera Parte*. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones.
- Pierce, C. (2015). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ponce, C. (1960) *POESÍA POPULAR, ALCANCES Y APENDICE INDICES*. Puebla: EDITORIAL J. M. CAJICA JR. S.A.
- Sadoul, G. (1967) *Historie du cinéma mondial-des origénes*. París: Flammarion éditeur.
- Sadoul, G. (1972). *HISTORIA DEL CINE MUNDIAL desde los orígenes*. Madrid: Siglo XXI editores, S.A.
- Sapir, E. (1921). *EL LENGUAJE. Introducción al estudio del habla*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V.
- Seung Chung, H. (2012). *CONTEMPORARY FILM DIRECTORS, Kim Ki-duk*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois.
- Todorov, T. (1973). *Gramática del Decameron*. Madrid: Taller de ediciones Josefina Betancor.

ANEXOS

Propuesta Estética

El cortometraje *Mi Amor Shyri* reúne la cultura del Ecuador en una tragedia romántica en tono de comedia con la finalidad de dar a conocer al mundo la riqueza de nuestro país. Descubrir la belleza natural y la identidad de culturas originarias a través de una historia de amor, encontrándose así con la sociedad moderna, hacer uso de la diversidad de los idiomas y tradiciones. Aquí radica el concepto del amor verdadero, como trama principal de la historia donde el objetivo estético es proporcionar una recreación de las sensaciones que surgen del enamoramiento a través de los distintos recursos cinematográficos. Pero también debo mencionar que la sensación de aprisionamiento, que es lo más destacable a través de la escenografía, utiliza espacios pequeños y rodeados de objetos, que acompañan la situación de captura de Mercedes y la privación de su voluntad. Hasta una sensación de libre albedrío que conlleva a escenarios gigantescos donde los personajes se mueven a propia elección, siendo congruente este momento con la situación final de Mercedes, donde elimina su carácter, asquiento y desadaptado, hasta revelar su verdadero temperamento, educado y feliz, al tratarse de un personaje anti-héroe.



Figura 9. Fotograma de *Mi Amor Shyri* (Medina, 2019).

Propuesta de Dirección:

Desde la dirección planteo un lugar metafísico dentro de la historia, un lugar en el que en cierto momento un personaje no tenga retorno al haber entrado en él. Este es el caso del refugio natural donde se supone sobrevivió la civilización Inca por tanto tiempo. Para darle una notoriedad a este lugar, utilizo el concepto de “modernización contra buen salvaje” que resalta un estado de felicidad absoluta sin la presencia de los individuos de la “ciudad”. De alguna forma inventar algún tipo de maldad, en el habitante de las ciudades a través del vicio y bondad en el contrario desde la virtud.

Propuesta de Fotografía:

El guion de Mi amor Shyri lleva al inicio emociones de ira, preocupación, despreocupación, aceptación y adaptación cuya totalidad final se discute entre la ira y tristeza, por ello se busca la implementación de estas emociones en la paleta de colores, que serán desde verdes pantano a amarillos claros, estos potencian los espacios que son apagados y los brillantes ayudan a los lugares que resultan ser cómodos para el personaje. En la vestimenta puede verse marcadas texturas, una textura lisa provoca elegancia, rectitud y encierro que es lo característico en lugares y vestimentas iniciales. Por otro lado, las formas redondas y texturas rugosas dan vida al sitio espacioso, por lo que irán más a conjunto con el mundo de Tupac en el cual Mercedes empezará a sentir a gusto en un futuro y se volverá parte de este mundo.



Figura 10. Paleta de Colores en *Mi Amor Shyri*.

La razón de usar esta paleta de colores es amplificar este romance trágico que no está hecho en la ciudad, sino que está ambientado fuera de ella y que permite un ver un mundo diferente, además de mostrar esta cultura incaica que se basaba en la policroma, es decir, la decoración de texturas con más de dos colores. Existe un empleo de cámara fija en combinación conjunto de movimientos de paneo y titl en largos planos secuencia para fomentar el ritmo interno de la composición del cuadro siendo el caso de planos muy abiertos desde escenarios grandes que terminan en un plano cerrado. La cámara fija también complementa un armado de planos complementarios como en el caso del western spaghetti que será aplicado en el enfrentamiento final. Utilizaré cámara fija en conjunto a movimientos de traveling y cangrejo para escenas de transición tales como el viaje a los Andes o el rescate de Mercedes.

Propuesta de sonido:

La idea del sonido en *Mi Amor Shyri* no es la de privar el *diálogo verbal* a la obra, sino de que la idea importante pueda ser comprendida sin la dependencia de estas palabras o comprensión de las mismas que acompañan a esta historia, porque cuentan algo más que lo sobrentendido y le agregan un tono agradable,

como la recreación de un *diálogo de la vida* a través de un hombre Inca y una mujer Quiteña. El concepto del diseño sonoro radica en el territorio salvaje que progresivamente es invadido por la maquinaria moderna. Que va desde la selva tropical, el agua y la ventisca de las cordilleras montañosas hasta el fino silbido del elevador automático, los pasillos silenciosos de las edificaciones, el motor a reacción y los disparos de revólver.

La composición musical tiene una estructura de parsimonia, que parte de lugares naturales como el agua que fluye, la brisa, la ventisca montañosa, el fuego ardiendo y la selva nocturna. Por lo que en la supervisión musical, se divide en momentos de cada personaje, como el momento Incaico, donde el tema del proyecto se enfatiza en drama, alegría trágica, naturaleza e inocencia. Las canciones empleadas tienen instrumentalización suave que consiste en cuerda frotada, percusión no afinada y vientos de madera. Esto comparte el concepto melancólico del personaje Tupac y comparte los instrumentos folclóricos kichwa, que ayudan a recrear esta realidad ficcional. Esto cambia en el momento del personaje Joaquínez, que asimila los instrumentos tradicionales españoles, como la guitarra en un tema apresurado, animado y de suspenso.

Propuesta de Arte:

En el arte queda plasmada una cultura Incaica modificada, tomando de referencia su creencia religiosa y forma de vida, que es sometida a una situación irreal, pero creíble, de qué le sucedería al pueblo del último heredero, una vez que se ha aislado completamente de la sociedad civilizada. Por lo que, he tomado los entonces fenómenos naturales, de su aprecio al hábito vital presente en toda la naturaleza, para introducirlo como un ser en constante movimiento. Generalmente, los objetos físicos cumplen ciclos, de esta manera difícilmente están en la quietud. Además de resaltar el sol, la luna, el viento y el agua como deidades que en alguna parte se incluyen entre los acontecimientos de este universo.

Escenografía:

La escenografía de esta historia refleja un encuentro espiritual con el ser propio, que inicia por un camino oscuro, dando paso a la entrada del lugar ficticio, rodeado de agua. Este sendero visita una cadena montañosa como los obstáculos en la vida, mientras más entra más se pierde la persona. Existe una iluminación en forma de espejo de agua que solamente refleja la realidad, este es el camino que se debe cruzar dejando todo perjuicio atrás, nadar este estanque que se presenta al frente para llegar al otro lado, la purificación. El corredor final de este laberinto iluminado es la salida hacia al nuevo mundo, la nueva vida que afronta Mercedes tras la muerte.



Figura 11. Propuesta de Escenografía en *Mi Amor Shyri*.



Figura 12. Fotografía de Escenografía en *Mi Amor Shyri*.

Vestuario:

Mercedez

Su vestido será rojo sin mucho detalle, largo y liso. El que no tenga textura implementa a este aire serio y de alto estatus. Después su vestido de inca, será con texturas rugosas y de muchos colores, formas redondas y en zigzag, esto demuestra alegría, también le da vida a Mercedez.

Antes



Después



Figura 13. Propuesta de Vestuario para *Mi Amor Shyri*.

Tupak

Tupak usa texturas lisas pero con ondas, el uso de color blanco en su vestimenta significa pureza y resalta el oro de su joyería. El estar con el torso desnudo frente a Kallpa demuestra la confianza que se tienen pero al volver a su pueblo el vuelve a vestir su traje completo que muestra quien es el rey.



Figura 14. Propuesta de Vestuario para *Mi Amor Shyri*.

Kallpa

Kallpa resulta ser como el guerrero mas cercano a Tupac por ello, el que este con el torso desnudo únicamente cuando esta con él significa esta confianza que hay entre ambos, e igual que Tupac él deberá usar su traje completo cuando este en su pueblo ya que demuestra su estatus y regresa a su puesto de trabajo. El uso de la mascara del diablo huma significa dinamizar la existencia, es hombre-mujer, noche-día, es una parte esencial para Tupac y para el pueblo.



Figura 15. Propuesta de Vestuario para *Mi Amor Shyri*.

Taita Kayenke

El es el curandero del pueblo por lo que también su vestimenta es parte de la identificación de su estatus. La corona de plumas es mas pequeña que la de Tupac y sus colores van mas relacionados a la naturaleza ya que es este tipo de conexión la que el curandero mantiene para ayudar a su pueblo, el lleva amuletos y collares de plumas son parte de los rituales que desarrollan para comunicarse con la naturaleza y sus dioses.



Figura 16. Propuesta de Vestuario para *Mi Amor Shyri*.

Rengo

Rengo usa el mismo diseño que el de Joaquinaez, porque son parte de uno solo y es como un esclavo que resulta ser también mano derecha, el uso de negro aporta como una identificación estereotípica de lo malo, es preferible que se use todo negro, camisa negra, traje negro y sin corbata, el que no tenga corbata le da un poco de informalidad al personaje. Texturas lisas.



Figura 17. Propuesta de Vestuario para *Mi Amor Shyri*.

Joaquinez

Joaquinez utiliza traje ya que se puede demostrar que es un empresario, lo que le da un estatus, igual que Rengo el negro es la utilización estereotípica de maldad, puede usar corbata rosa de preferencia ya que combinaría con el vestido de Linda que es su mosa. el que combinen es una unión entre ellos. Texturas lisas.



Figura 18. Propuesta de Vestuario para *Mi Amor Shyri*.

Linda

Linda será el estereotipo de Barbie por lo que el uso de faldas cortas y un poco provocativas lo vuelven también esta típica niña mimada que es apoyada por su amante Joaquinez. Texturas lisas. El que se use el rosado salta completamente a la vista, es para llamar la atención del espectador y provoca un tensión y densidad en el ambiente.



Figura 19. Propuesta de Vestuario para *Mi Amor Shyri*.

Gente de la Comunidad

- Se busca que estas personas usen solo telas rugosas en blanco, naranja, amarillo y rojo, que vayan de acuerdo al diseño de Mercedez en las mujeres y en los hombre el de Tupac pero solo cuando este esta con el torso desnudo. La vestimenta de las mujeres no tendrá ningún tipo de adorno pero si llevaran joyas hechas en mullos con patrones en zigzag, mientras que los hombres solo usaran tapa rabos. El que estas vestimentas sean sencillas van de acuerdo a el estatus en donde estos personajes se encuentran comparado con los otros que resultan ser mas detallados, además de que ayuda a la identificación de los personajes importantes.



Solo el vestido liso con una tela encima que proteja los hombros (colores de la paleta)



Solo el tapa rabos sin adornos. Únicamente blanco o beige.



Figura 20. Propuesta de Vestuario para *Mi Amor Shyri*.

Utilería:

Utileria



Piel de llama



Su joyeria siempre es semi circular o totalmente redonda, se debe a que en su mayoria, la manera de crear joyas eran de esa forma. (Cultura Incaica)



Figura 21. Propuesta de Utilería para *Mi Amor Shyri*.

Car Concept:

La marca Chevrolet tiene en su mayoría de automóviles ya sea gama alta o baja, las mismas características. Así será más frecuente encontrar automóviles chocados con el mismo modelo.



Figura 22. Selección de Automóvil en *Mi Amor Shyri*.



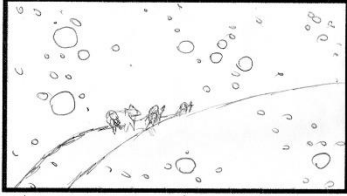
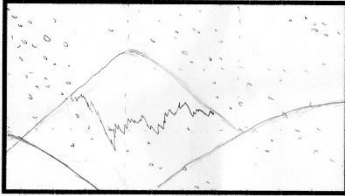
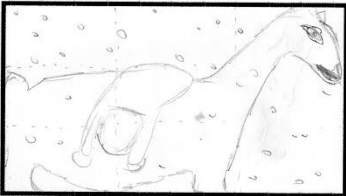
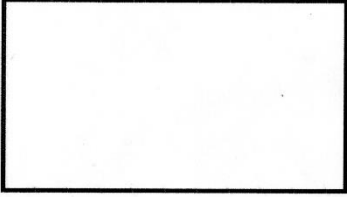
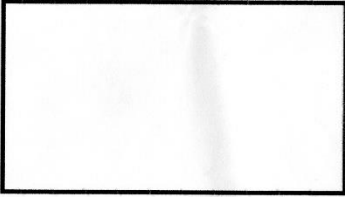
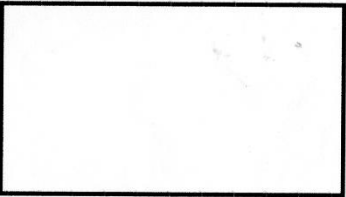
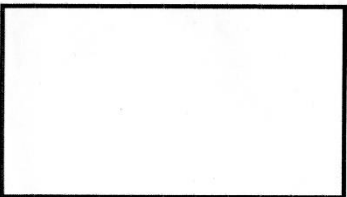
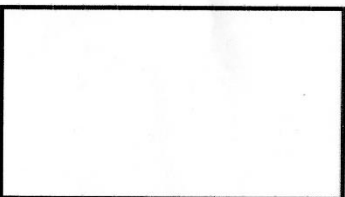
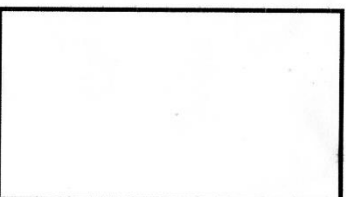
Figura 23. Selección de Automóvil en *Mi Amor Shyri*.



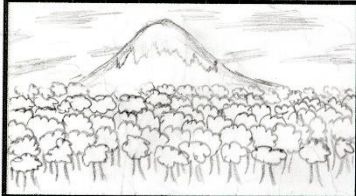
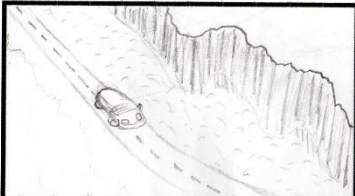
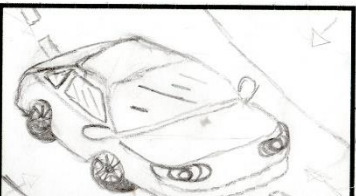

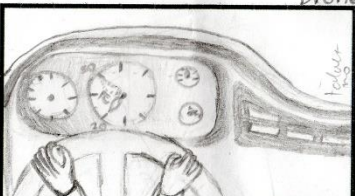




Figura 24. Selección de Automóvil en *Mi Amor Shyri*.

Storyboard:

Title Mi amor Shyti Scene 08 EXT. ANDES DIA Page 03

		
Plano General Plano #1	Gran Plano General Plano #2	Plano Entero Plano #3
		
		

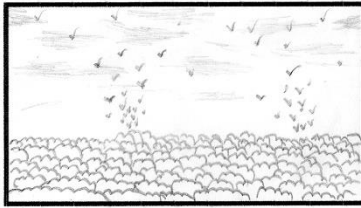
Title Mi amor Shyti Scene 02,03,04 EXT. CARRETERA. DIA Page 01-02

		
Gran Plano General Plano #1	Plano General Plano #2 Drone	Plano Entero Plano #2
		
Plano Medio Plano #3 mismo que #5	Plano Detalle Plano #4	Primer Plano Plano #5
		
Plano Entero Plano #6	Primerísimo Primer Plano Plano #7	Plano Detalle - DE/D E FRENTE Plano #8

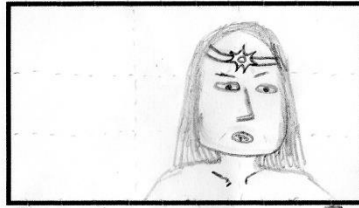
Title Mi amor Shyri

Scene 05 EXT. LAGO, DÍA

Page 02



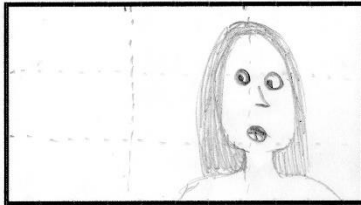
Plano General
Plano #1



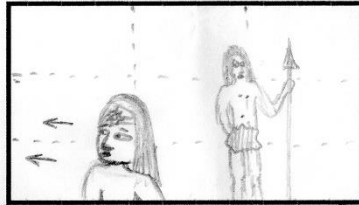
Primer Plano
Plano #2



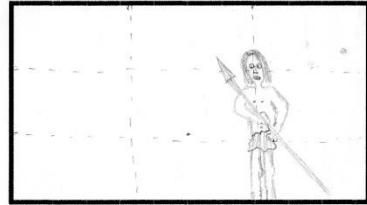
Primer Plano
Plano #2



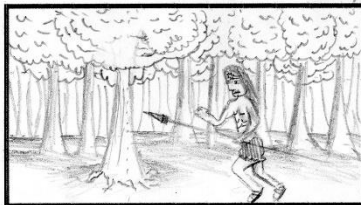
Primer Plano
Plano #3 Kallpa



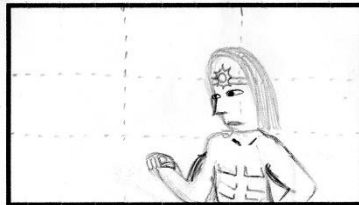
Plano Entero
Plano #3



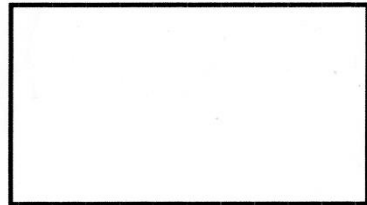
Plano Entero
Plano #3 Tupac corre hacia el bosque



Plano Entero
Plano #3



Plano Entero
Plano #3

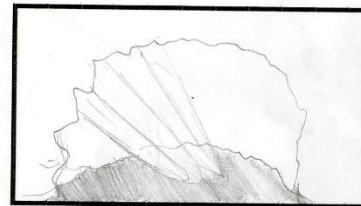


Plano Entero
Plano #3

Title Mi Amor Shyri

Scene 10 INT. CUEVA, DÍA

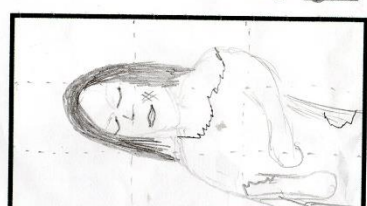
Page 04



Plano General
Plano #1



Plano Medio
Plano #2



Plano Medio
Plano #3



Plano Medio
Plano #3



Primer Plano
Plano #4



Plano Detalle
Plano #5



Plano Entero
Plano #6



Plano Entero
Plano #6



Plano Detalle
Plano #6

Title Mi amor Shyri

Scene 07 EXT. PLANICIE ATARDECER

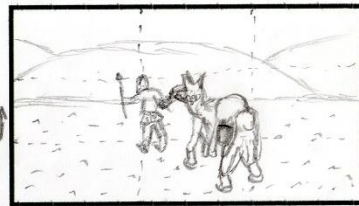
Page 03



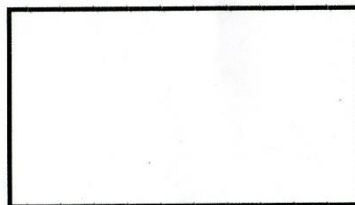
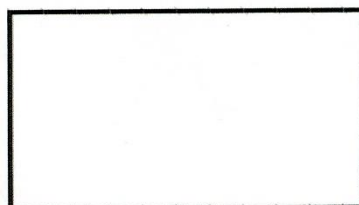
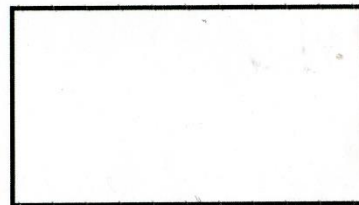
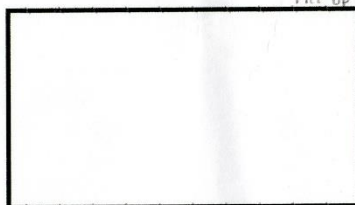
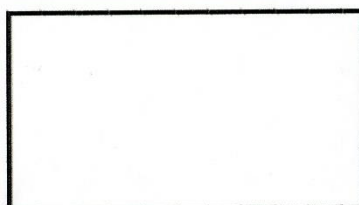
Plano Entero
Plano #1



Plano Detalle
Plano #2



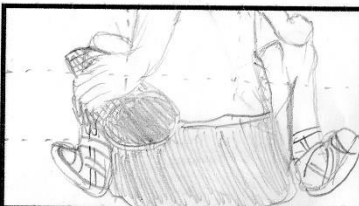
Plano General
Plano # 2



Title Mi Amor shyri

Scene 10 INT. CUEVA. DIA

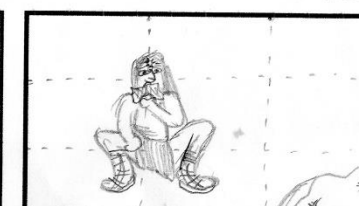
Page 04



Plano Detalle
Plano # 9



Plano Detalle
Plano # 9



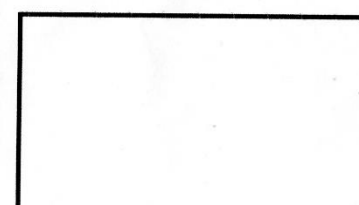
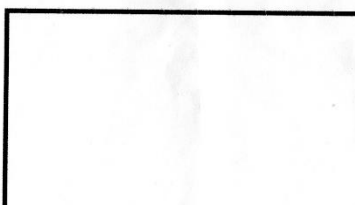
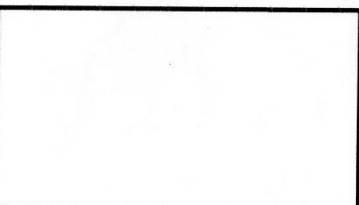
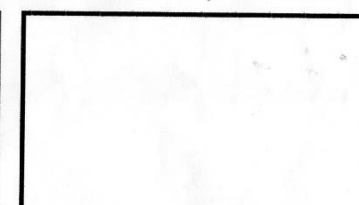
Plano Entero Tipo escape sobre un
Plano # 7 vendaje



Plano Entero
Plano # 7



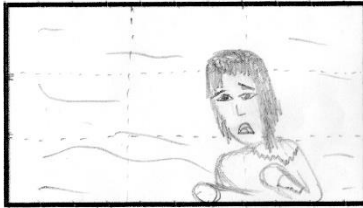
Plano Entero
Plano # 6



Title Mi Amor Shyri

Scene 09 INT. CUEVA . NOCHE

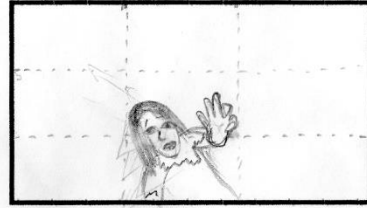
Page 03



Plano Medio Mercedes corre a través de la cueva
Plano #8



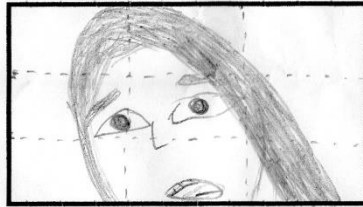
Over-shoulder
Plano #9



Plano Medio Mercedes cae al suelo
Plano #10



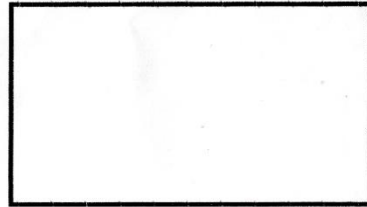
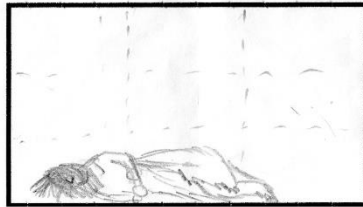
Plano Medio
Plano # 11



Primerísimo Primer Plano
Plano # 12



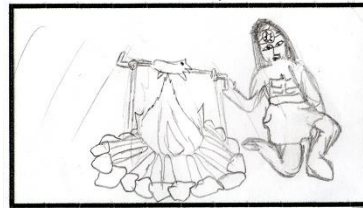
Plano Entero
Plano # 13



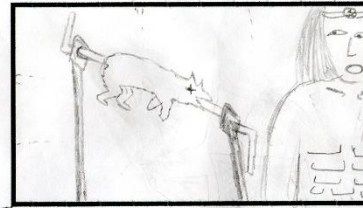
Title Mi Amor Shyri

Scene 09 INT. CUEVA . NOCHE

Page 03



Plano Entero
Plano # 1



Plano Detalle
Plano # 1



Plano Medio Dos monedas en los ojos de Mercedes
Plano # 2



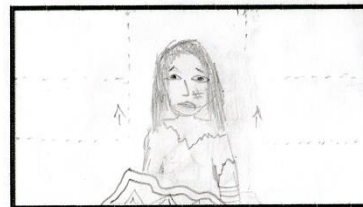
Plano Americano
Plano # 3



Plano Americano
Plano # 3



Primer Plano Mercedes mueve la cabeza
Plano # 4



Plano Medio Mercedes se inclina



Primer Plano

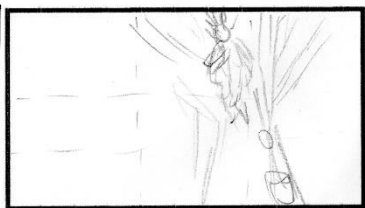


Plano Entero Mercedes huye

Title EXT. BOSQUE. DÍA

Scene 012

Page 5



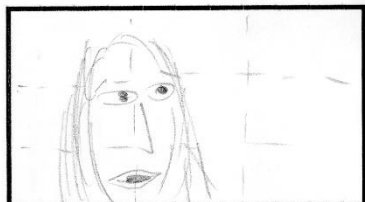
a. Plano Entero Tupac recoge frutas
lanza una fruta a Mercedes



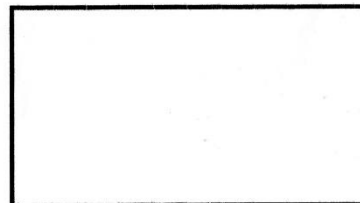
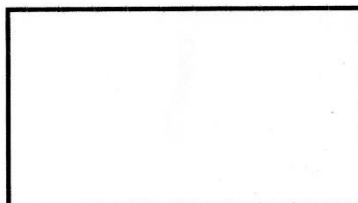
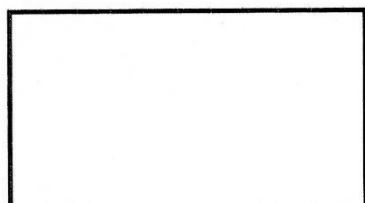
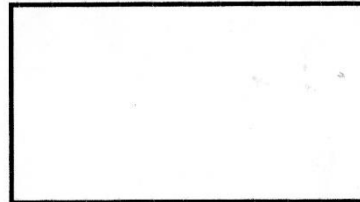
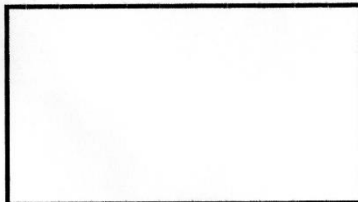
b. Plano Medio Mercedes mira
a Tupac atrape fruta



c. Plano Medio Tupac



d. Primer Plano Mercedes



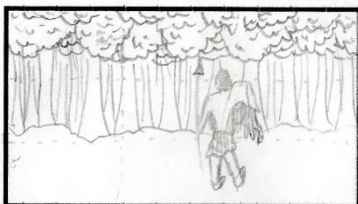
Title Mi amor Shyri

Scene 06 EXT. BOSQUE FRONDOSO. DÍA

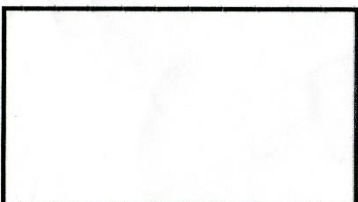
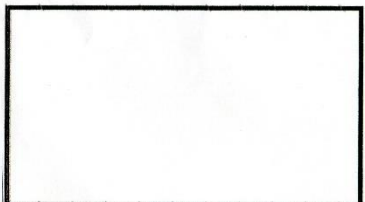
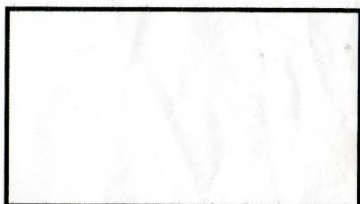
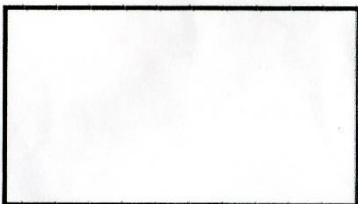
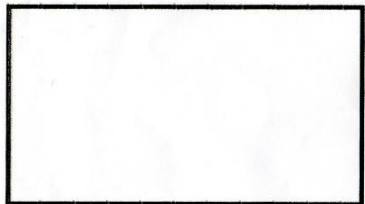
Page 02



Plano #6



Plano #6



Mi Amor Shyri

por

Alex Medina

Tutor: York Neudel
Traducido a Kichwa por: Inty
Pichazaca y Segundo Fuérez
Revisado por: Simón Domínguez
y Joe Houlberg
Contacto: 0984513894

EXT. LAGUNA. DÍA

Los rayos del sol atraviesan las hojas de los árboles de pino y roble que rodean un pequeño lago. TUPAC (30), un hombre indígena que viste trapos y algunos adornos de plumas, cinturón y botas de cuero con brazaletes dorados, atraviesa con una lanza sobre la superficie del lago, unos peces revolotean en la superficie, Tupac vuelve a clavar la lanza simplemente esparciendo el agua. KALLPA (40), un hombre semi desnudo vestido con tapa rabo, musculoso y cubierto de lodo, lanza piedras al agua.

KALLPA
(sarcástico)
Mikunatarapash randigri.

Tupac mira a Kallpa.

TUPAC
(molesto)
Ashh...

KALLPA(CONT'D)
Kaynami chalua tahapikaspitas
randirkani.

CORTE A

INT. PÁRAMO/ VEHÍCULO. DÍA

MERCEDEZ (30), una mujer blanca de pelo castaño con un vestido rojo y una banda azul donde está escrito con palabras en color plateado: "Confraternidad" conduce el automóvil a través de una autopista rodeada de bosque. Mercedes tiene pequeños trazos de rimel esparcido desde los ojos hacia abajo. El indicador de velocidad aumenta progresivamente de 20 km/h a 50 km/h.

MERCEDEZ
(Frustrada)
¡Claro! pero ganó la pi tuca, pelo
rubio, uña rosada.

Algunas lágrimas caen de los ojos de Mercedes mientras lamenta y queja.

MERCEDEZ (CONT'D)
Además, como si eso fuera un concurso
de belleza.

Mercedes golpea con la palma de la mano el volante.

EXT. PÁRAMO/ CARRETERA. CONTINÚA

Un cuy de minúscula estatura come una tira de hierba en medio de la carretera.

INT. PÁRAMO/ VEHÍCULO. CONTINÚA

Mercedez observa el cuy a través del parabrisas, cierra los ojos. Las manos de Mercedez giran el volante. El vehículo sale de la autopista y choca contra un árbol.

CORTE A

EXT. LAGUNA. DÍA

Tupac mira rápidamente hacia un estruendo detrás de él.

KALLPA
(asustado)
¡Imata chaika!

TUPAC
Mana yachanichu, rikungapak rigrini.

Tupac corre entre los árboles, con una lanza en la mano.

SOBREIMPRESIÓN: MI AMOR SHYRI

CORTE A

EXT. BOSQUE FRONDOSO. DÍA

El vehículo donde viaja Mercedez está hundido y destrozado al frente de un árbol. Una columna de humo escapa desde el interior del automóvil. Tupac guarda en un bolso de piel color café un cuy que camina entre la maleza. Tupac mira a Mercedez entre los escombros.

TUPAC
(asombrado)
Ah.

Tupac abre la puerta doblada del automóvil y levanta a Mercedez que está recostada con los ojos cerrados. Tupac carga a Mercedez en su hombro hacia las profundidades de el bosque.

CORTE A

EXT. PLANICIE. DÍA

La hierba seca cubre un extenso campo amarillento rodeado de montañas rocosas. Tupac coloca boca abajo el cuerpo inconsciente de Mercedes sobre una llama y tira a través de una cuerda la cabeza del animal, que camina. Kallpa sigue por detrás del animal.

TUPAC

¡Utia, Utia, Ri ri ri!

KALLPA

¡bichi bichi bichiai, ohjuuu, juuu,
juuu!

CORTE A

EXT. ANDES. DÍA

La niebla empieza a despejar la extensa cordillera y brillan los altos glaciares. Tupac, Kallpa y Mercedes recostada sobre la llama, escalan la montaña a través de una planicie llena de nieve blanca. El sol emerge por el horizonte, ilumina una gran cascada de agua entre la selva, un gran páramo rodeado de una cadena montañosa cubierta por densa vegetación.

CORTE A

EXT. PUEBLO. DÍA

Kallpa camina en medio de dos chozas de barro recubiertas con techo de paja, hala de una cuerda atada a una llama que le sigue por detrás. Una llama sigue detrás de la otra llama y Tupac que carga a Mercedes, camina detrás de ambas llamas.

CORTE A

INT. CHOZA / PUEBLO. NOCHE

La luz de una fogata ilumina la agrietada e irregular pared terrosa. Mercedes duerme sobre una pequeña plaza de piel. Tupac gira una manivela atada a un cuy atravesado por un fino palo de madera asándose sobre una fogata de piedras. TAITA KAYENKE (70), un anciano vestido de pieles y plumas alrededor de su cabeza, agita algunos cascabeles sobre Mercedes mientras camina alrededor, mucho humo vuela de las hierbas entre sus manos. Mercedes apenas abre los ojos recostada en el suelo, dos monedas que reposan sobre sus ojos caen al suelo. Mercedes intenta levantarse y riega algunas piedras, collares y hojas que tiene sobre la cara mientras se levanta, algunos vendajes mugrientos cubren su brazo, pierna y frente.

Tiene lodo con gusanos en algunas partes del cuerpo.

TAITA KAYENKE

Ñukaka Taita Kayenkemi kani, yachak.

Mercedez huye rápidamente hacia el exterior de la choza.

TAITA KAYENKE (CONT' D)

Ñuka chukrishcata jambishpa rikusha,
shinapas juyaimami jambi ushanga. (Yo
trato la herida que tienes pero solo
el amor puede curar)

Kallpa, vestido con una cabeza de diablo "Ayahuma" y lanza, ahuyenta a Mercedez, que cae al suelo y retrocede. Kallpa suelta la lanza y se arrodilla cabeza abajo. Un grupo de mujeres con atuendos coloridos y canastos con frutos junto a otros hombres semi desnudos, que visten tapa rabo, avanzan y también se arrodillan cabeza abajo. Mercedez al levantarse lentamente del suelo sonríe y cae desmayada.

CORTE A

INT. CHOZA/ PUEBLO. DÍA

Los rayos del sol ingresan a través de la entrada de la choza. Algunos pájaros trinan desde lejos. Tupac, sentado en el suelo a lado de Mercedez, mastica un pedazo de tronco verdoso que arranca de una planta.

TUPAC

Mana mancharichu, ñukaka Tupak
Atahualpami kani.

Mercedez despierta y Tupac la mira, luego ofrece un poco del tronco. Mercedez mueve la cabeza de izquierda a derecha mirando el pedazo masticado, con saliva, sobre la palma mugrienta de Tupac.

TUPAC

(serio)

Mishki.

Tupac agita la palma de su mano con el pedazo de planta. Tupac retira la mano. Mientras tuerce los labios y levanta las cejas. Tupac retira un vendaje y coloca el fluido sobre la herida del brazo de Mercedez. Tupac escupe un spray de líquido transparente sobre Mercedez.

CORTE A

EXT. BOSQUE. DÍA

Mercedez camina hacia un árbol frondoso de numerosas ramas. Tupac, sentado sobre una rama, deja caer unas frutas rojizas sobre un canasto de paja en el pasto. Mercedez observa a Tupac y sonrío. Tupac posee musculosos brazos y abdominales recubiertos de aceite. Tupac mira a Mercedez y le lanza algunas frutas a Mercedez que atrapa. Tupac mueve su mano de adelante hacia adentro frente a su boca. Mercedez come una de las frutas y sonrío.

CORTE A

EXT. CULTIVO DE MAÍZ. DÍA

Algunos hombres semi-desnudos recolectan maíz de la conglomeración de cultivos. Entre ellos, Tupac realiza algunas señas hacia Mercedez emitiendo algunos sonidos confusos. Mercedez también realiza señas hacia Tupac mientras deletrea.

TUPAC

Tupac.

MERCEDEZ

Tutat.

TUPAC

¿Ñusta? ¿Qoya?

Mercedez sonrío y señala con el dedo a sí misma.

MERCEDEZ

Quito.

TUPAC (CONT'D)

Ahh..Kitu qoya.

Tupac observa un anillo dorado con un diamante en el dedo de Mercedez, que sonroja y retira el anillo de su dedo. Tupac sonrío. Un cuy camina a lado de Mercedez que salta hacia atrás. Tupac recoge el cuy con ambas manos y lo acaricia.

MERCEDEZ

(asustada)

¡Ah!

Tupac mira a Mercedez y le ofrece el cuy.

TUPAC

Cuy.



Mercedez mueve bruscamente su cabeza de izquierda a derecha.

MERCEDEZ (CONT'D)

¡Ahh, no!

Tupac acerca el cuy en sus manos hacia su cuello y lo acaricia. Tupac sonríe mostrando los dientes.

CORTE A

EXT. SALIENTE DE MALEZA. DÍA

El viento mueve las hojas de algunos arbustos. RENG0 (40), un hombre cojo con gafas y terno oscuro, mira a través de unos binoculares. Un camino de tierra abierto entre la maleza sobresale delante de Rengo. Algunos hombres con tapa rabo y pieles caminan alrededor de una montaa rodeada de maizales que est  varios metros adelante de Rengo. El viento mueve las hojas de algunos arbustos. Rengo sacude sus manos en el aire y golpea su cuello, algunas moscas vuelan alrededor. Rengo mueve la palanca de un control de mando que desempaca de una caja oscura oculta entre la hierba. Un dron quadracóptero vuela hacia la otra montaa.

CORTE A

INT. CHOZA / PUEBLO. NOCHE

Kayenke sostiene un plato de barro con un líquido humeante, est  sentado al frente de Tupac y Mercedez, ellos también están sentados sobre unas telas coloridas con patrones rectangulares rodeadas por pétalos de flores. Kayenke bebe del líquido y lo ofrece a Tupac, que bebe del líquido también. Tupac entrega el plato en las manos de Mercedez, bebe del líquido.

TAITA KAYENKE

Ayahuaskata ufiay. (Bebida de ayaguaska)

Kayenke entona un sonido constante mientras mezcla las hiervas y ofrece la olla de barro hacia el cielo, la mueve de un lado a otro.

TAITA KAYENKE (CONT' D)

 nuka jayayakuta sakishkani, shinapash
llamapa tukatashuralkani. (Me olvide
el whisky pero le a ad  baba de llama)

Tupac salta como mono, Kayenke se arrastra por el piso como serpiente y Mercedez aulla mientras se mueve en cuatro

extremidades. Un dron quadracóptero sobrevuela al frente de Kayenke, que agacha la cabeza y se inclina.

KAYENKE

(asustado)

Oh ¡hatun supay chayamushka ñukanchi
wawakunata apangapa!

Kallpa, con armadura de cuero y una máscara de ayahuma, mueve la cabeza de atrás hacia adelante mientras agita una lanza de dos metros hacia arriba y abajo y grita.

KALLPA

(asustado)

¡Kallpaychi, pakajungapa! Manara
guaguakunata charinichu. (No tengo
hijos todavía)

Tupac también se arrodilla en frente del dron quadracóptero. Algunos escombros sobrevuelan a lado del dron quadracóptero que retrocede y huye. Mercedesz, lanza piedras y vasijas. Kallpa y Kayenke mueven sus brazos subiéndolos y bajándolos mientras pronuncian al unísono: "Achillik-tayta, Kikinka ñukanchipak akllashkami kangui". Tupac camina hacia Mercedesz y coloca su mano sobre su hombro, mira los ojos de Mercedesz.

CORTE A

INT. OFICINA. DÍA

Las puertas de un ascensor se abren, Rengo cojea desesperado a través de un corto pasillo, abre una puerta de madera bruscamente y camina adentro. JOAQUINEZ(40), un hombre mestizo de pelo corto y terno negro, está sentado frente a un escritorio en un cuarto con una ventana a sus espaldas. LINDA (30), una mujer blanca, rubia con uñas ¿color rosado y vestido con tacones color negro, está sentada encima de sus piernas, besándose. Joaquinez empuja a Linda que al suelo. Joaquinez se levanta, acomoda la camisa y abrocha los botones superiores.

JOAQUINEZ

(sorprendido)

¡Qué no sabes tocar la puerta antes de
entrar Rengo!

Rengo jadea y escupe.

RENGO

(preocupado)

Lo siento jefe, es que debe ver esto,

con urgencia.

Joaquinez jadea mientras mira a Rengo, en frente de la entrada. Linda se levanta acomodándose el cabello, recoge una cartera de cuero encima del escritorio y acomodándose un tacón abandona el cuarto.

JOAQUINEZ (CONT'D)

Más te vale que sea importante.

Joaquinez mira de reojo un reloj plateado en su muñeca. Rengo conecta una memoria de datos en un computador portátil encima del escritorio. La pantalla ilumina la cara de Joaquinez, que está sentado, y la cara de Rengo, inclinado a lado. Algunos animales entre vaca, caballo, pelícano, león, oveja, perro y gato emiten sonidos a través de los parlantes del computador.

JOAQUINEZ

(asombrado)

Pero que ¡si es Mercedez!

Joaquinez propina una cachetada en la cara a Rengo, que cubre su rostro y retrocede unos pequeños pasos.

JOAQUINEZ (CONT'D)

¿Para qué te mando? Pero avisa con tiempo animal.

RENGO

Lo siento jefe.

Joaquinez regresa a ver a la pantalla y acomoda un anillo similar al que lleva en el dedo Mercedez.

CORTE A

EXT. MONTAÑA DEL TRONO. DÍA

Mercedez, con un atuendo rojizo adornado con placas doradas, está sentada en un trono de roca rodeado por numerosas flores de diversos colores por detrás. Dos hombres con taparrabos avientan grandes hojas a lado Mercedez. Tupac, que sostiene una antorcha que clava en el suelo, se arrodilla en frente de Mercedez, dos mujeres con atuendos coloridos junto a Tupac colocan más flores cerca de sus pies.

TUPAC

(alegre)

Warmi sumak Imaynalla kachkanky.

Kimanka shuk karaitami apamushkakuna.



Varios nativos entre hombres y mujeres están reunidos detrás de Tupac. Mercedes mira paralizada a Tupac que asiente y extiende sus brazos mientras mira hacia las personas alrededor.

TUPAC (CONT'D)
Ñuqapis kikinmanka shuk karaytami
apamushkani.

Mercedes asienta la cabeza nuevamente y sonrío. Tupac asiente la cabeza. Las personas alrededor murmuran y se miran entre ellos. Tupac levanta su brazo, la multitud deja de murmurar. Tupac dobla uno de sus dedos repetidamente. dos niños con atuendos coloridos colocan una caja en los pies de Tupac, que la abre y levanta una corona prominente con trazos dorados mas o menos oxidada donde relucen algunas piedras preciosas y plumas rojizas. Tupac musetra el objeto alrededor, da media vuelta y entrega la corona a uno de los niños, que asciende por las gradas y la coloca en la cabeza de Mercedes, que sonrío. Tupac extiende los brazos.

TUPAC
(eufórico)
Kunanka ñukanchipak ñustami Kangui
¡Juayayai Ñusta Mercedes!

La multitud grita: "Juayayai Ñusta Mercedes, Ñusta, Ñusta". Un automóvil color negro frena bruscamente en medio de la multitud, que hace silencio, y Mercedes. Algunos hombres apuntan sus lanzas sin moverse. Rengo, sentado en el asiento de copiloto, abandona el automóvil y abre la puerta del piloto. Joaquinez baja del asiento del piloto y dispara con un revólver al aire.}, luego sube las gradas apuntando alrededor. Tupac se interpone entre Mercedes y Joaquinez.

JOAQUINEZ
(eufórico)
¡Mercedes! ¿Qué haces aquí?

Mercedes mira al lado contrario de Joaquinez. Tupac frunce el ceño. Joaquinez evita la mirada de Tupac.

TUPAC
¡Ah!

Mercedes oculta la mirada. Kallpa se levanta.

JOAQUINEZ (CONT'D)
¿Quién es este?

Tupac, regresa ver a Joaquinez que descubre con su mano la

parte lateral inferior de la leva, un revólver yace en la cintura. Kallpa, arrodillado levanta la cabeza y agarra su lanza. Rengo mira a Kallpa, que mira a Joaquinez.

JOAQUINEZ

(serio)

Bien, Mercedez.

TUPAC

(curioso)

Ari, ¿Mercedez?

JOAQUINEZ (CONT'D)

Nos vamos en este momento ¡súbete al carro!

Tupac coloca su mano sobre una daga de bronce amarrada en la cintura con una cuerda. Rengo descubre un látigo amarrado en la parte posterior de su cintura. Kallpa aprieta con ambas manos una lanza de dos metros.

JOAQUINEZ

(enojado)

¡Mercedez! No puedes llevar ese vestido.

Mercedez grita y corta un mechón de su pelo con un par de tijeras plateadas. Tupac, Joaquinez, Rengo, Kallpa y la multitud observan a Mercedez que bota la corona, desciende del trono y toma la mano de Tupac. Mercedez y Tupac caminan hacia el bosque, el sol se pone en el horizonte formado por montañas. Mercedez mira a Joaquinez con el revólver y abraza a Tupac por detrás, un gran disparo resuena y algunos pájaros vuelan desde los árboles. Mercedez mira a Tupac que deja de caminar. Tupac mira hacia Mercedez. Detrás, Joaquinez apunta un revólver hacia Tupac. Tupac mira a los ojos de Mercedez. Mercedez tiene una herida en el estómago.

MERCEDEZ

(asustada)

No.

Mercedez mira abajo y regresa la mirada hacia Tupac. Joaquinez y Rengo entran al automóvil, encienden el motor y rápidamente aceleran hasta huir del lugar. Mercedez abraza a Tupac que coloca un brazo detrás de la espalda de Mercedez. Algunas lágrimas riegan de los ojos de Mercedez, ambos están sentados en el suelo.

TUPAC

Tukuymi alli kagrín, Mercedez.

Tupac mira a Mercedes, que yace somnolienta.

MERCEDEZ
Tú estabas ahí.

Mercedes mira a Tupac.

MERCEDEZ
Caminamos y el sol se oculta, las olas
visitan la playa.

TUPAC (CONT'D)
Kikintaka tukuy shunguhuami kuyani.

Mercedes sonríe.

MERCEDEZ
No vengas. Yo, no.

El viento mueve los árboles de alrededor.

TUPAC
Mana ¡Pacha Tupac! Kuyashka.

Algunas lágrimas caen desde los ojos de Tupac.

MERCEDEZ
No te estaré esperando.

Mercedes cierra sus ojos. Mercedes mira a Tupac, el brazo cae y su cuerpo se arrima sobre Tupac que aun lo abraza. Tupac aleja su cabeza de Mercedes y mira sus ojos cerrados. Tupac acerca a Mercedes hacia su cuerpo y la abraza. Tupac se levanta y toma la mano de Mercedes.

CORTE A

EXT. LAGUNA. DÍA

Algunas flores están regadas sobre el agua, que reposa en medio de un cañón. Mercedes yace sobre una balsa de madera que flota en el lago. Tupac empuja la balsa, que viaja lentamente.

CORTE FINAL



