



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES

Trabajo de Grado

**NO ERES TÚ, CORTOMETRAJE INSPIRADO EN
LA ESTÉTICA DEL FILM NOIR**

Tesistas: Jesús David León R. y Laura C. Salgado Trujillo.

Tutor: Lic. Arturo Serrano

Caracas, septiembre de 2010

*A nuestras mamás y papás,
a nuestras hermanas y hermanos,
a nuestros panas incondicionales,
a los que ya se fueron,
a los que aún están,
a los que vendrán
y a los de siempre...*

¡A USTEDES!

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	5
II. MARCO TEÓRICO	6
1. El cortometraje	7
1.1 Concepto y características	7
1.2 Cortometraje en la historia del cine	12
2. El cine negro (film noir)	17
2.1 Antecedentes literarios del cine negro	17
2.2 ¿Qué es el cine negro?	20
2.3 Características del cine negro	22
2.4 El estilo visual del cine negro	25
2.5 El Expresionismo Alemán como antecedente	29
2.6 Evolución del cine negro	34
III. MARCO METODOLÓGICO	36
1. Planteamiento del problema	37
1.1 Objetivo general	37
1.2 Objetivos específicos	37
2. Justificación	38
3. Delimitación	39
4. Libro de producción	40
4.1 Ficha técnica	40
4.2 Guión	41
4.2.1 Idea	41
4.2.2 Sinopsis	41
4.2.3 Escaleta	42
4.2.4 Tratamiento	45

4.2.5	Guión literario	48
4.5	Propuesta visual	58
4.5.1	Iluminación	58
4.5.2	B&N y color	58
4.5.3	Formato	59
4.5.4	Encuadres y planos	59
4.5.5	Movimientos de cámara	59
4.5.6	Ritmo, montaje y edición.	60
4.6	Propuesta sonora	61
4.7	Desglose de necesidades de producción	62
4.7.1	Marcaje del guión	62
4.7.2	Planillas de desglose	72
4.7.3	Actores	79
4.7.4	Locaciones	82
4.7.5	Dirección de arte	85
a.	Vestuario	86
b.	Utilería	95
c.	Maquillaje	101
4.7.6	Equipos técnicos	102
4.8	Plan de rodaje	107
4.8.1	Plan de rodaje + Guión técnico	108
4.9	Shooting board	129
4.10	Diagrama de luces	141
4.11	Script	144
5.	Presupuesto	150
6.	Análisis de costos	155
IV.	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	157
V.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
VI.	ANEXOS	162
1.	Principales realizadores y films del cine negro clásico	163

INTRODUCCIÓN

A comienzos de la década de los 40's, bajo la influencia de directores expresionistas, llegó a término el desarrollo de un nuevo concepto en el cine de Hollywood. Un concepto asociado a un estilo visual fuerte y característico que la crítica no sabía si considerar como un género, un estilo o un movimiento.

Como heredero del Expresionismo Alemán, lo que se conocería como *film noir* o cine negro irrumpió en el cine clásico americano en blanco y negro con nuevas propuestas de iluminación, trama, puesta en escena, discurso cinematográfico y construcción de personajes.

Este trabajo de grado se propone repensar y rescatar la estética *noir* a través de un cortometraje, en un ejercicio práctico que permita indagar sobre la propuesta estética original y tomarla como inspiración para construir una propuesta visual que se amalgame a las técnicas de una producción moderna.

El corto se presenta principalmente como un aporte creativo que además ampliará el inventario del archivo cinematográfico universitario venezolano. Pero también se ofrece como un experimento con un nuevo lenguaje visual creado a partir de la esencia *noir*.

MARCO TEÓRICO

1. EL CORTOMETRAJE

1.1 *Concepto y características*

El cortometraje se define, en principio, por su duración. Las piezas audiovisuales que tienen una duración menor a treinta minutos, se inscriben dentro del formato del cortometraje independientemente de su estilo.

Jesús Rampa y Joan Marimon (2001) definen el cortometraje como: “Película de ficción, de animación o documental de una duración de treinta minutos como máximo” (p. 148) Cualquier pieza que supere los treinta minutos de duración es definida como mediometraje.

Cooper y Dancyger dieron base a dicho concepto al expresar que “Si establecemos una determinada duración es porque en las películas que duran más de treinta minutos la aproximación a los personajes o a la trama es diferente” (1998, p.9)

Como bien lo dicen Rampa y Marimon, el formato de cortometraje acoge a una amplia variedad de géneros cinematográficos y permite mucha más libertad creativa que un largo. Por eso, también se podrían considerar cortometrajes todos aquellos “mini-films” que cuenten una historia como es el caso del video-arte, las cuñas televisivas, etc.

Aunque no se consideren cortometrajes lo son también los *spots* publicitarios, en el sentido de que cuentan una historia en menos de

un minuto, los *trailers* que pueden durar hasta dos o tres minutos, o los *videoclips*, cuya duración tipificada está en torno a los tres minutos. (Rampa y Marimon, 2001, p. 148)

En este punto es válido hacer la distinción entre género y formato, ya que el cortometraje suele pasar por un “género” cinematográfico, cuando en realidad, al estar limitado por su duración no es sino un formato. Cooper y Dancyger resaltaron en 1998 las bondades de este formato cuando afirmaron que:

La libertad del corto en relación al largometraje descansa en la posibilidad de utilizar metáforas y otros mecanismos literarios para contar la historia. Éste es un lujo que no está a disposición de las películas comerciales de largometraje, orientadas normalmente hacia el realismo. (p. 13)

Es por ello que la propia limitación temporal que posee el corto le proporciona al mismo mucha libertad de género, tanto así que hay algunos géneros que sólo pueden ser expresados como cortometrajes.

El factor temporal obliga a un tipo determinado de narración que permite abordar temas y géneros que sólo son posibles en el campo del corto. En *Foutaises* (1991) de Jeunet y Caro -uno de los cortos más imitados en la publicidad- el protagonista se dedica a glosar lo que le gusta y lo que le disgusta. (Rampa y Merimon, 2001, p. 148)

Un cortometraje presenta entonces la posibilidad de recrear un género, en algunos casos incluso a varios o tal vez a ninguno. Por ejemplo, en *Foutaises* (Jeunet y Caro, 1991) y en *Retratos* de Janas Leo, (en el que sólo se muestra a un grupo de chicos masturbándose) solo se documenta una acción, no se cuenta propiamente una historia, se le permite al espectador enmarcar esa acción entre un inicio y un final que no se muestra.

Igual que los largos, los cortos pueden pertenecer a cualquier género o mezcla de géneros; pero escasean los *westerns*, las adaptaciones y el melodrama. En cambio, numerosos cortos pueden encuadrarse en el género del reportaje o el documental y, en la ficción, la comedia y el género fantástico. También los hay de terror *gore* –que retoma elementos del cómic-, *thriller* y de temática homosexual. (Rampa y Merimon, 2001, p. 148)

Toda esta libertad de género que permite el cortometraje, unido al hecho de que su duración hace a los cortos productos sustancialmente más económicos, es precisamente lo que lo convierte en el campo de creación predilecto de los cineastas experimentales, los vanguardistas y los creadores de video-arte. Estos últimos aprovechan la corta duración para mostrar imágenes que, si así lo desean, no siguen ninguna línea narrativa y expresan, en mayor medida, la cualidad estética o poética de lo que registran.

Siguiendo con las formas narrativas del cortometraje, Cooper y Dancyger lograron bosquejar en 1998 una estructura en la cual el cortometraje se caracteriza por una particular aproximación al personaje y el hecho de poseer una trama simplificada.

El cortometraje suele utilizar pocos personajes, casi nunca más de tres o cuatro, y la propia trama está poderosamente simplificada en relación con el nivel de elaboración que alcanza un largometraje. Esto no significa que el personaje principal del cortometraje tenga que ser simple, sino que ha de emplearse una cierta economía de estilo al crear ese personaje. El protagonista puede ser complejo, pero necesariamente se nos ha de revelar en la acción, o la reacción, en el desarrollo del argumento. (p. 13)

Si de estructura se trata, los géneros requieren un ritmo y un montaje lento, porque apelan a las emociones básicas. No suelen abordarse desde la perspectiva del cortometraje, en vista de que el tiempo con el que se cuenta en un corto es escaso.

Es difícil plantear, desarrollar y concluir los mecanismos habituales del melodrama –caracterizado por un ritmo lento– en el poco tiempo de duración del cortometraje. Lo mismo sucede con el terror clásico, que pretende infundir miedo en el espectador (no el *gore*, subgénero del terror más cercano a la comedia que al terror propiamente dicho) (Rampa y Merimon, 2001, p. 149)

Es por esto, que lo habitual es que en los cortometrajes se aborden los géneros de la comedia y los dibujos animados, que se valen de un ritmo rápido en la sucesión de las acciones y apelan a emociones más superficiales del espectador, como la risa.

Igualmente, el cine experimental tiene su campo de trabajo natural en el cortometraje porque al ser un género que se caracteriza por innovar, no se rige por los cánones establecidos del montaje, la narración y el ritmo, sino por la visión y la intención del realizador.

En términos de estructura, como ya se mencionó, el factor tiempo influye considerablemente en el tipo de narración que se suele usar para los cortometrajes, pero no lo limita. Así como es perfectamente aceptable un cortometraje basado en imágenes poéticas que no estén hiladas por una historia, también es muy común utilizar una estructura clásica. “Entre las clásicas puede darse la estructura propia de una escena (planteamiento, desarrollo, clímax, desenlace) y la de un largometraje en tres actos (cada acto con planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace)” (Rampa y Merimon, 2001, p. 149)

Suele usarse mucho la construcción clásica narrativa en los cortometrajes de dibujos animados, porque al ser dirigidos al público infantil, la narración en tres actos se hace más sencilla y comprensible por su similitud con el cuento. Las estructuras alternativas o experimentales, se reservan para el público adulto.

Cooper y Dancyger (1998) expresaron que la guionización de dichas neo-estructuras tiene mucha relación con la escritura de las formas literarias menores, como el cuento, la novela o la obra teatral de un acto y su actual evolución hacia construcciones más vanguardistas.

Libros sobre la guionización de cortometrajes postulan la analogía entre su estructura y la del largometraje, es decir, en esencia, una organización en tres actos. Pero esta relación entre corto y largometraje; tanto en proporción como en forma resulta, cuando menos, tenue. (...) En muchos cortometrajes una estructura en dos actos puede cosechar mecanismos de guionización más productivos (p.15)

1.2 *El cortometraje en la historia del cine*

Con la invención de la cámara cinematográfica, la experiencia de ir al cine a ver imágenes en movimiento adquirió una nueva dimensión: pasó de ser una tecnología a ser un arte y los primeros artistas que mostraron en una pantalla de cine el movimiento real simulado con una máquina, fueron los hermanos Lumière en el año 1895, con el film *La salida de los obreros de la fábrica*.

El cine empieza y está formado durante muchos años exclusivamente por cortometrajes: la primera película de la historia es un cortometraje tipo documental, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (1895), y la primera película de ficción –y la primera comedia- el corto también de los hermanos Lumière *El regador regado* (1895). (Rampa y Merimon, 2001, p. 148)

Para esa época, las cámaras de cine eran armatostes pesados que no podían ser trasladados de un lugar a otro fácilmente. Además, para producir unos pocos minutos de filmación, se necesitaban carretes de film grandes y costosos, lo que hacían del

cine un negocio poco viable. Es por esto que los primeros filmes de la historia fueron considerados antecedentes del cortometraje. Sin embargo, no es menos cierto que los cortometrajes existen desde que hay largometrajes. Es decir, no existía al inicio otro formato en el cine que no fuese una película de corta duración; al realizarse películas de larga duración el formato más corto pasó a conocerse como cortometraje.

En esta etapa del nacimiento del cine, grandes nombres se dieron a conocer a través de sus cortometrajes, por ejemplo: Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Larry Semon, Harold Lloyd y las comedias del *Gordo y el Flaco*, entre otros.

Posteriormente, con las primeras películas que se dieron a conocer, el cortometraje se volvió una forma de arte por elección y fue acogido con brazos abiertos por los dibujantes y los cineastas vanguardistas:

Abel Gance, Hans Richter, Viking Eggeling, Fernand Léger, René Clair, Luis Buñuel, etc., realizan cortos de vanguardia entre los años veinte. A partir de esta década, predominan los cortometrajes de animación (Walt Disney, los hermanos Fleischer) surgen los noticiarios y el cine *amateur*... (Rampa y Merimon, 2001, p.148)

Para Cooper y Dancyger (1998) el cortometraje *Un perro andaluz* (1929), realizado por Luis Buñuel con la colaboración de Salvador Dalí, “consolida la relación entre el cine, las artes visuales y las ideas estrechamente unidas al arte” (p.11)

Otra línea de la evolución del cortometraje se aglutina alrededor del trabajo documental de John Grierson y sus colegas (...) en el *Empire*

Marketing Board en Inglaterra y del trabajo de Pare Lorentz y Willard Van Dyke en los Estados Unidos. Las películas de estos cineastas trataban de crear opinión: alentaban la intervención del gobierno en la economía de los Estados Unidos, o apoyaban la utilidad de la política del gobierno en el Reino Unido. (...) a menudo eran consideradas como propaganda. (Cooper y Dancyger, 1998, p.11)

En los años cuarenta y cincuenta, varios realizadores ahondan en el campo del cine experimental a través del cortometraje. Rampa y Merimon expresaron en su trabajo de 2001 que “Los cortometrajes de los años cincuenta (*Noche y Niebla*, 1956, de Resnais; *Dos hombres y un armario*, 1958, de Roman Polanski) cuestionan el cine académico y preparan la explosión de los años sesenta, fecha del inicio de diversas corrientes” (p. 148-149)

Alrededor de los años sesenta los cineastas europeos habían empezado a utilizar el cortometraje como medio de entrar en la industria del largometraje. En Polonia, Roman Polanski dirigió *Dos hombres y un armario* (1958). En Inglaterra, Lindsay Anderson realizó *O Dreamland!* (1954) (...). En Francia, Jean-Luc Godard dirigió *Todos los chicos se llamaban Patrick* (1957), y François Truffaut *Los golfillos* (1958). En este período, Alain Resnais produjo su extraordinaria *Noche y niebla* (1955) sobre Auschwitz, y en 1963 Federico Fellini hizo *Toby Dammit*. (Cooper y Dancyger, 1998, p.11)

En los años sesenta, se originaron corrientes como el cine *underground*, el anti-imperialista, la eclosión del cine *amateur*, etc., que encontraron en la libertad del cortometraje su ticket hacia el arte cinematográfico. En los años siguientes, se fueron añadiendo elementos y corrientes al territorio del cortometraje. En los años setenta, se introduce el videoarte; posteriormente, a partir de los años ochenta la producción de los cortos se ve enriquecida considerablemente por distintos avances tecnológicos y adquiere un carácter académico.

Desde finales de los ochenta, el mundo del cortometraje continúa creciendo gracias al video, a las técnicas de animación por ordenador (*Steps*, 1987, de Zbigniew Rybysynski; *Tin toy*, 1988, de John Lasseter, inspirado en otro cortometraje anterior de H. Tyrlová titulado *Ukolebavka*, 1947) y a un amplio interés y participación del público, así como a la proliferación de escuelas de cinematografía. (Rampa y Merimon, 2001, p. 149)

Sin duda, el cortometraje tuvo y tiene un papel importantísimo en la historia del cine mundial, tan importante que aún en la actualidad hay piezas que son consideradas “de culto” por su insuperable aporte a la realización cinematográfica. Para Rampa y Merimon (2001) algunas de ellas son: “*Viaje a la luna* (1902), Georges Méliès; *Scorpio rising* (1963), de Kenneth Anger; *Coffee and cigarettes* (1986), de Jim Jarmush; *Foutasies* (1989), de Jeunet y Caro; *Mirindas asesinas* (1992), de Álex de la Iglesia.” (p. 149)

Podría decirse que la realización de cortometrajes ha venido aumentando consistentemente a través de los años por representar fórmula económica para estudiantes de cine y para profesionales recién llegados. Sin embargo, como bien

resaltaron Cooper y Dancyger (1998), “la importancia del cortometraje sigue residiendo más en la experiencia y aprendizaje que conlleva que en sí mismo” (p.12).

2. EL CINE NEGRO (FILM NOIR)

2.1 *Antecedentes literarios del cine negro*

Al comenzar con los textos ingleses de Agatha Christie, pasando después por los franceses de Narcejac, hasta las obras americanas de Jim Thompson, términos como literatura policíaca, novela detectivesca, ficción criminal, etc. han sido a menudo utilizados para referirse a aquellas creaciones literarias que se centran en un crimen, la figura de un detective y la certeza de que nada es lo que parece.

Si bien la escuela francesa, con Narcejac como representante, prefiere el uso de “literatura policíaca”; los ingleses, con Agatha Christie y Arthur Conan Doyle como modelos, se decantan por el término “detective fiction” (ficción detectivesca); mientras que los norteamericanos suelen utilizar la etiqueta de “crime fiction” (ficción criminal) o, para caracterizar el estilo particular de Dashiell Hammett y sus seguidores, “hardboiled” (...) Para complicar más las cosas, a esta lista de denominaciones se le une la de “novela negra”, término que vino a ser acuñado a raíz de la creación por parte de la editorial Gallimard de una línea de novelas policíacas a la que llamó “Série Noire”, debido al color de su cubierta. (Bartual, 2007, pp. 97-98)

La evolución que tuvo este género literario en el contexto americano vino a transformarse en las historias base para lo que más tarde se conocería como el *film noir* o cine negro. Sobre los inicios de dicho proceso evolutivo Moraga (2008) aseveró que “La ‘Novela Negra’ o Hard Boiled (literalmente ‘hervido intenso’

haciendo referencia a los huevos cocidos en su punto más ‘duro’) vio sus primeras luces en un sub-mundo literario propio de una cultura de masas como es la norteamericana” (¶14). Con respecto a ello, Bartual propuso en su escrito del 2007 que en dicha cultura la literatura detectivesca se transformó:

En parte debido al peculiar sistema de publicación y distribución norteamericano, en parte debido a las preocupaciones surgidas a raíz de la Gran Depresión, dando lugar a una literatura que se aparta de una intención puramente evasiva para dar rienda suelta a una profunda preocupación social y a una voluntad experimental. (p. 100).

Teniendo en cuenta lo expresado por Bartual, se entiende que el medio de producción también determinó las características del género negro. Las condiciones del medio las deja claras Moraga (2008):

El Pulp, o novela “de folletín”, una máquina editorial enorme dedicada a publicar toneladas de semanales de “Westerns”, “Detective Stories”, terror, “Weird Tales” o ciencia ficción, producidos a bajo costo e impresos en papel de pulpa (en inglés pulp), de venta masivas en kioscos y de tamaño compacto, ideal para guardar en el bolsillo de la chaqueta, o pantalón (dando origen así al formato “pocket” o “de bolsillo”). (¶14)

Así como lo escribió Moraga, obras de diversos tipos eran presentadas en el formato *Pulp* (papel de pulpa). Pero una de las características clave del género negro, expuesta

por Bartual en el 2007, hace que la diferenciación con el resto de la literatura *Pulp* no sea una tarea imposible. Dicha característica no es otra que el matiz de crítica social y el contenido político, muchas veces subyacente en los escenarios sórdidos que utiliza la novela negra como contexto para sus personajes. Estos elementos sociales junto a los psicológicos hacen de la novela negra una obra más viva.

Indagando un poco más sobre la identidad del género negro, Bartual expresó también en su artículo que la novela negra posee a su vez una serie de características en cuanto a su esquema: “Narración en primera persona, lenguaje duro, uso de argot callejero, cinismo profundo en el carácter de un detective protagonista (...), pérdida de importancia del proceso de identificación del culpable, y unos rasgos (...) nihilistas en la filosofía vital del detective” (2007, p. 98).

Dichas características concuerdan con las que propuso Marling (2007), quien extendió más profundamente el estudio del tema al proponer que en la novela negra se repiten indicadores como: una temática habitual, la existencia de una especie de código escéptico que posee el detective, la aparición de la *femme fatal* y su posible implicación con el crimen—inmortalizado en la famosa frase del inspector Hercules Poirot: “cherchez la femme” (Agatha Christie)—, la presencia de la figura literaria del héroe y su viaje, la definición de un personaje como villano, etc.

Por otro lado, la denominación de “hard-boiled” queda reservada también a un subgrupo de narraciones policíacas que surgieron a raíz de la revista norteamericana *Black Mask* (cursiva en el original), (...) y novelas de autores como el propio Daly [Carroll John Daly], Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross McDonald, Fredric Brown, Chester Himes, Cornell Woolrich o Jim Thompson, muchos

de los cuales eran publicados por la editorial Gallimard en su Série Noire, lo cual acerca el término “hard-boiled” a lo que concebimos como “novela negra”. (Bartual, 2007, pp. 98-99)

Es así como en definitiva la novela negra o *hard-boiled* es tomada como referente obligatorio para entender el desarrollo que posteriormente tuvieron sus historias en el cine. Historias que crearon un escenario con desenlaces trágicos dónde un cuasi-héroe protagonista no escapa de su condición de individuo:

Lleno de debilidades y suele exceder los marcos clásicos de la ley, (...) malos que generalmente son individuos comunes arrastrados al crimen por la desesperación, los celos, el miedo, o la ambición (...), además de la aparición transversal de instituciones políticas, jurídicas y sociales [corruptas] que defenderán sus intereses y el elemento femenino, la femme fatale, que se mueve entre la traición, el miedo y el amor. (Moraga, 2008, ¶23)

2.2 ¿Qué es el cine negro?

El término *film noir* se originó en Norteamérica (en dónde los historiadores ubican el surgimiento mismo del género) como una conjunción de las palabras *film* (cine, en inglés) y *noir* (negro, en francés). La palabra francesa *noir* se acuña al término debido a una serie de novelas policíacas francesas de tapa negra que comenzaron a llevarse a la gran pantalla a finales de los años 30. Aunque se conoce el origen del nombre del género, los cinéfilos e historiadores no han logrado definir los parámetros dentro de los que se inscribe el cine negro.

Debido a que el *film noir* es resultado de una larga evolución, se le consideró como un crisol de ideas y elementos tanto europeos como norteamericanos. Dichos elementos lo definieron y diferenciaron de otros géneros cinematográficos —que el ojo inexperto podría encontrar iguales; como es el caso del *thriller* y el *suspense*—, pero a su vez por ser elementos tan diversos dificultaron la definición certera de lo que hace negro al cine negro.

Hubo autores que concibieron al cine negro como parte de una generalidad, englobando su concepto en torno a todo lo referente a los *thrillers*:

“El concepto thriller deriva de la palabra inglesa thrill (escalofrío, estremecimiento) y se emplea indistintamente para referirse al cine de gánsters, el cine negro, el cine policíaco, el cine criminal, el cine de suspense, el cine de acción o cualquiera otra manifestación paralela que se relacione, aunque sea en términos figurados o muy generales, con el crimen, la policía, la intriga, el misterio, las persecuciones(...), en definitiva distintas y heterogéneas formas de construcción narrativa o de agrupación temática contagiadas, de manera más o menos explícita, por el ejercicio de la violencia.”
(Cortés y Freer, 2000, p. 109)

Sin embargo, ha sido posible aislar al cine negro de dicha generalidad al observar con más profundidad aquellos elementos inherentes al género y que lo volvieron distinto de los demás sub-géneros que se desprenden del *thriller* mismo.

Algo que permitió definir al cine negro desde su surgimiento, y que consiguió distinguirlo de los demás géneros cinematográficos de la época, fue su temática y el fuerte contenido de crítica social. Tal como lo describieron Cortés y Freer en el año 2000: “Vamos a entender al cine negro como el cine de gánsters y detectives que comienza con la llegada del cine sonoro (1930) hasta la crisis del sistema de producción de Hollywood (1960).” (p.109)

Naremore, en su texto de 1998, expuso además que el cine *noir* se caracterizó también por su puesta en escena, una propuesta de fotografía de altos contrastes y la utilización de personajes arquetípicos en todas las obras inscritas dentro del género:

La historia estandarizada dice que se originó en América, emergiendo de una síntesis de una buena mezcla de ficción y Expresionismo Alemán. El término también está asociado con un cierto tratamiento visual y narrativo, incluyendo fotografía en low-key, imágenes de calles mojadas, caracterizaciones pop-freudianas y una romántica fascinación por *femmes fatales* (cursiva en el original). Algunos historiadores localizan estos rasgos en el período entre 1941 y 1958. (p. 9, traducción libre del autor)

2.3 Características del cine negro

El cine negro se diferenció a través de la historia por poseer características que, en comparación con otros géneros cinematográficos, se volvieron especialmente marcadas por provenir además de un arraigo profundo en su propia evolución. Seguramente en cualquier espectador que consiguió aproximarse a una obra *noir* del

celuloide, terminó sobresaliendo la riqueza de la imagen en términos de fotografía y puesta en escena.

La propuesta de iluminación que siempre acompañó al cine negro se permitió jugar con los claroscuros y los contrastes muy marcados. En su forma más pura el *film noir* se presentó como creación en blanco y negro, aunque entre su filmografía se cuentan excepciones en color donde la premisa del contraste y los claroscuros logró mantenerse. Este tipo de iluminación no apareció en escena de manera azarosa ni tampoco solamente para exteriorizar un fin estético, al contrario, para el género *noir* la sombra posee mucha importancia dentro de la trama y la caracterización de los actores.

Aguilar, en su trabajo del año 2007, describió la importancia narrativa que aportaron las sombras a la puesta en escena del cine: “Las tinieblas, con toda su carga ancestral de metáfora de lo maligno, han sido siempre muy fructíferas para producir esa atracción misteriosa que produce el terror hacia aquello que desconocemos.” (p. 159) Lo que en la propuesta *noir* resultó muy provechoso para la creación de una atmósfera misteriosa y dramática, proveniente de la historia misma.

El uso de la estética *noir* ha sido limitado, tradicionalmente, para la ambientación de tramas policíacas y detectivescas que ocurrían en ciudades lluviosas de apariencia gótica. En este sentido, la temática del cine negro se transformó en otra de sus características más distintivas.

El elemento predominante en la temática del *film noir* fue la violencia, y en torno a ella se desarrollaban dramas que, generalmente, estaban ligados a crímenes, asesinatos, chantajes y persecuciones entre policías y delincuentes.

Otro punto importante, como bien lo definieron Cortés y Freer (2000), es que los personajes que se mezclan en la trama del cine negro terminan representando arquetipos. Personajes en su mayoría masculinos, donde los protagonistas acaban debatiéndose entre el bien y el mal, pareciendo ser héroes y anti-héroes al mismo tiempo.

Sin embargo, en las historias del cine negro siempre hubo uno o dos personajes femeninos que gobernaron la trama, representando una tentación o una ayuda para el personaje principal. “Los personajes femeninos tienen la característica de mujer fatal (...) Faltaría la mujer nodriza la que es el ‘ideal de mujer’, lo contrario a la mujer fatal.” (Cortés y Freer, 2000, p. 115)

Si bien antes se mostró que algunos autores llegaron a la conclusión de que la temática del cine negro se basa en situaciones realistas, otros autores consideran a su vez que la parte estética del mismo no concuerda ni aporta realismo a la obra *noir*, tal cual es el caso de Cortés y Freer quienes publicaron que:

Estamos ante un caso de verosimilitud de apariencia realista en la construcción de la trama, pero, al mismo tiempo, el sentido del realismo se quiebra por la iluminación y los diferentes elementos de la puesta en escena; tenemos entonces una densidad en cuanto al

estilo visual, pero al mismo tiempo se cuestiona la transparencia de la representación. (2000, p. 110)

A pesar de esta incompatibilidad aparente entre trama y estilo visual, el cine negro logró conciliar ambos elementos desde su surgimiento y se mantuvo a través del tiempo, por lo que se convirtió en un género que aún continúa siendo evocado por los cineastas de la actualidad.

2.4 Estilo visual del cine negro

Puede considerarse el estilo como la universalización de un lenguaje en una época determinada; implica manera, cánones, características, particularidad, que unidos a la tecnología de la época permiten al objeto de arte localizarse en el espacio y en el tiempo. El estilo posee una sintaxis propia y el objeto se elaborará dentro de los términos de una composición determinada. (Pino, 1992, p. 20)

De esta manera se concibió cómo una parte fundamental del cine negro quedó representada en la puesta en escena. Aquello reflejado en pantalla se volvió más que una simple historia de policías y ladrones, ya que la estética de la imagen le aportó mucha más profundidad a la narrativa que lo que la historia consigue contar por sí misma.

Los críticos e historiadores siempre tuvieron opiniones divergentes en cuanto a la definición del género *noir* dentro del cine, pero encontraron un terreno común al hablar de su estética:

En lo que todos los autores están de acuerdo es que dentro de la iconografía de este género, lo fundamental es la violencia (...) La violencia se expresa en el cine negro a través del expresionismo en la iluminación. Muchos de los operadores de la iluminación provenían de Alemania y de Europa. Algunos de estos operadores procedían del expresionismo alemán que se caracterizaba por un universo visual de contraluces y claroscuros. (Cortés y Freer, 2000, p.109)

De ahí que el expresionismo alemán se consideró como el antecedente más importante en lo que a la propuesta estética del cine negro se refiere. En aquel los alemanes nunca presentaron la realidad fielmente, pero lograron mantener una esencia real que permitió el desarrollo coherente de la trama, posibilitando la identificación de los espectadores con esta en un nivel más primitivo: el de la emoción.

Por extraño que parezca, esta propuesta de fotografía derivada del expresionismo alemán encajó perfectamente con la temática sin restarle realismo a la acción, es por ello que logró adquirir importancia por sí sola. Así el estilo visual del cine negro se caracterizó, en el sentido más purista, por ser en blanco y negro, tener altos contrastes y valerse del valor simbólico de las sombras y el claroscuro para exaltar la acción dramática.

La iluminación del *film noir* representó una realidad cargada de drama, acentuando las luces y las sombras con un marcado contraste. Dichos contrastes permitieron percibir el mundo de forma lúgubre, un mundo en el que cada rayo de luz resaltó aún más por ser escaso. El objetivo no fue mostrarle al espectador el mundo tal cuál es, sino un lado de él que pocas veces se percibe: el violento.

Este juego de la luz y la sombra para describir tanto la violencia de las relaciones de los personajes, como el espacio atmosférico que enmarca la estrecha división entre el bien y el mal en que se desenvuelven los protagonistas está remarcada por los diferentes elementos de la puesta en escena. (...) La caracterización gestual, mímica y del vestuario (...) no sólo responden al requerimiento de la trama y del relato, sino que crean su propia autonomía. (Cortés y Freer, 2000, pp. 109-110).

Así se reveló otra función importante de la puesta en escena del cine negro, que no es otra que el contribuir con la representación de los actores, quienes, como ya se ha mencionado, eran personajes que danzaban entre el bien y el mal, porque no existían los héroes.

Por esta misma razón, al mostrar el rostro de un personaje en medio de la penumbra, al no poder apreciar la totalidad de su expresión se mantenía un velo de misterio que causaba que el espectador nunca pudiese descifrar al personaje, por lo que tenía que seguir con más atención el curso de sus acciones en aras de definirlo como “bueno” o “malo”.

Cortés y Freer señalaron en el 2000 que se concibió la iluminación con una función narrativa dentro del género, aportando cualidades dramáticas a los personajes más allá de la gestual, y de la historia en sí misma.

El claroscuro de la iluminación ayuda a la ambigüedad de los protagonistas, además la dirección de actores: la gestualidad o dinámica física de los personajes, la lágrima, el puñetazo, el beso, al estar semiescondidos en la penumbra generan sentidos no siempre recuperables en términos narrativos. (p.110)

Se ha sabido que el *film noir*, a pesar de haberse centrado en la violencia para desarrollar sus tramas, se valió de otra serie de sub-tramas: la tentación, el auto-descubrimiento, el sufrimiento, etc. Esta serie de elementos inherentes a los personajes se hicieron perceptibles, en gran parte, por la iluminación, logrando humanizarlos. Y Así el estilo visual en el cine negro pasó de ser puramente estético a estar cargado de contenido:

La construcción formal era barroca y tenebrosa, mayormente nocturna donde daba sentido a la violencia dando una textura visual a los motivos temáticos de las historia (...) y es aquí donde el claroscuro y la penumbra en la iluminación refuerzan las características interiores de los personajes. Es más, la naturaleza de la iluminación ha dejado de ser meramente estética o ambiental como sucede en el cine de gánsters para convertirse en dramática y conceptual. (Cortés y Freer, 2000, pp. 109)

2.5 *El Expresionismo Alemán como antecedente*

En Alemania, justo antes de que ocurriese la primera Guerra Mundial, se llevó a cabo un gran proceso de cambio. La sociedad alemana se convirtió rápidamente en un Estado industrial donde los trabajadores participaron en una fabricación mecanizada, convirtiéndose en víctimas de una racionalización excesiva.

El ser nórdico, por el contrario de los habitantes del sur europeo en la región mediterránea, posee una forma muy diferente de vivenciar y experimentar la existencia. Su visión es mucho más trágica y existencial, producto quizás del contexto en que han nacido, donde predominan largos y oscuros inviernos, que promueven estados contemplativos de una profundidad casi desconocida en países como Francia, España o Italia, que poseen una visión más optimista. (A. González, s.f., p.90)

En 1914 esta olla de presión coció la primera Guerra Mundial, guerra de la cual Alemania sería la mayor víctima cuatro años más tarde. La decadencia de la cosmovisión que poseían los alemanes se reflejó en el movimiento conocido como el expresionismo. Como lo expuso A. González en su libro, los expresionistas “Buscaban, ante todo, crear un malestar y, en cierta medida, una agresión al espectador con (...) formas deformadas y asuntos sórdidos o prohibidos por la sociedad burguesa contra la cual estaban.” (s.f., p.94).

A través de toda esta implícita agresión, el expresionismo desea mostrarnos el paso de una época plena de certezas y seguridades

como la ofrecida durante la decimonónica filosofía del Positivismo, a otra llena de incertidumbres, dolor, hipocresía y dominada por una sociedad mecanizada, producto del capitalismo y de las (sic) muchos métodos destructivos de (...) la guerra. (A. González, s.f., p.95)

Es por ello que el expresionismo tuvo por característica la anteposición de sentimientos subjetivos a observaciones objetivas, plasmando en la superficie la captación de la esencia de los objetos y las emociones. Romaguera planteó lo anteriormente expuesto en su escrito de 1999:

En el expresionismo, como su nombre ya deja entrever, predomina el sentimiento sobre el pensamiento, y se expresa más la emoción que la descripción de situaciones: el color se enaltece por encima de la línea, al tiempo que la distorsión o retorcimiento formal se acentúa; la realidad objetiva se reduce considerablemente en beneficio de la visión personal, por lo que emerge la experiencia o vivencia interior del artista a través de formas agresivas, místicas, líricas y angustiosas. (p.71)

El expresionismo consiguió inundar los distintos medios artísticos y aunque poseía una fuerte esencia a romanticismo y *fauvismo* J. González expresó claramente que “El expresionismo es un fenómeno típicamente alemán, por más que en sus inicios hayamos de mirar hacia Francia (...) No es una corriente constituida ni literaria ni artísticamente (...) Más que de una corriente tendríamos que hablar de un ambiente”. (1989, p.195).

En dicho ambiente expresionista también logra desarrollarse una visión particular del séptimo arte y es por ello que “Un poco antes y algo después de 1919, año del film *El gabinete del doctor Caligari* (cursiva en el original), de Robert Wiene, data la existencia de este movimiento desarrollado en Alemania, al cual le sucede el estilo «cine de cámara» o *Kammerspielfilm* (cursiva en el original)” (Romaguera, 1999, p.71)

Tal desarrollo estilístico se hizo posible gracias a un auge de la industria cinematográfica. En el año 1917 se creó en Alemania la *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA) y así, no obstante la guerra, se alzaron los cimientos de una poderosa industria filmica. El aislamiento alemán dentro de la Europa central estimuló una producción que para 1999 Romaguera definió como un estilo:

Deudor de la plástica (grupos «El Puente» y «El Jinete Azul»), la arquitectura (la «nueva objetividad»), la música, el diseño (la Bauhaus) y la literatura (la novela gótica, el teatro de Max Reinhardt) que alimentaron unos temas y una estética cinematográfica durante el período señalado (...) y en el que *El gabinete del doctor Caligari* es su cima, y donde «fondo» y «forma» alcanzan su plenitud para configurar una obra-manifiesto del movimiento expresionista en el campo del cine. (p. 71-72)

En la obra de Wiene (y las sucesivas del género) todo fue subordinado a una visión de realidad que desarticulaba la perspectiva, la iluminación y las formas. Es por esta razón que Sadoul manifestó que “sus luces pintadas en tela, sus cuadros vivos, su ritmo sincopado, *Caligari* (cursiva en el original) fue, como en otro tiempo los films

de Méliès, teatro fotografiado en que el corte se redujo esencialmente a una serie de cuadros pasivamente registrados por el operador” (2004, p. 127)

En este sentido se puede decir que el cine alemán fue más plástico que cinematográfico, pues —por necesidades estéticas más que por capricho de los directores— se solventaba principalmente en los decorados, la luz y las actuaciones, sin potenciar el lenguaje propio del cine, con sus planos, movimientos de cámara, montaje, etc.

Dicha característica condicionó el estilo visual de los films. Estos, en su forma, revelaban un mundo interior... un mundo deformado que se lograba con la artificiosidad de los decorados, vestuarios y luces. Sadoul en su texto del 2004 opinó que “En el plano técnico, el expresionismo evolucionó sin perder su principio: una visión subjetiva del mundo. (...) El empleo de la luz se convirtió en la marca del cine alemán, expresionista o no.” (p. 128). Por ello lo que se logra observar en la puesta en escena son las emociones en sí, un reflejo de la interioridad.

En el expresionismo sobresalen, por una parte, la forma interpretativa, y por otra, la ambientación decorativa. En el primer aspecto, la gestualidad es la baza mayor con que juegan los actores, exagerando sus movimientos con el fin de transmitir sentimientos y emociones ocultos; en el segundo aspecto, los decorados están contruidos a base de líneas oblicuas y reminiscencias góticas, con espacios sombríos, inquietantes y contrastados mediante impactantes claroscuros. Ambos aspectos se funden o procuran comulgar para reforzar los estados de ánimo y las situaciones que se quieren transmitir. (Romaguera, 1999, P. 72)

Con semejante transformación visual de la realidad, el expresionismo consigue que todo parezca abstracto, atemporal, y hace que el espectador se sumerja en un espacio-tiempo sin coordenadas claras. Esta era del cine quedó representada por directores de la talla de: Robert Wiene, Paul Wegener, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst y Paul Leni (por mencionar sólo algunos exponentes del género); en títulos como: *El Golem* (Wegener, 1914), *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1919), *Nosferatu* (Murnau, 1922), *Metrópolis* (Lang, 1927), etc.

Este movimiento cinematográfico llegó [inclusive] a denominarse «caligarismo», recibió epítetos como los de «demoníaco» o «diabólico», todos ellos provenientes de la tradición gótica literaria o fantástica, excepto el apelativo, que deriva de su obra mayor, *El gabinete del doctor Caligari*, la cumbre del expresionismo, la que reúne y sintetiza todas esas particularidades descritas, (...) [particularidades] que fueron suavizándose en el «cine de cámara» a mediados de los años veinte, en el que los aspectos formales ya no son tan prominentes y en cambio dominan más los narrativos que son mucho más realistas y mucho menos sórdidos. (Romaguera, 1999, p.72).

Mediante obras como las de Wiene o las de Lang, se puede concluir que los expresionistas contaron historias dónde se sentía una violencia implícita y omnipresente, historias dirigidas a una sociedad que se consideraba víctima. Como bien expresó A. González, ellos “Sugerían [entonces] el abandono del realismo que imita, para lograr el realismo que crea la realidad.” (s.f., p.92). El expresionismo fue así el reflejo de una realidad concreta, de una visión de mundo específica y es allí donde radica su realismo... y aunque esta afirmación parezca confinarlo a una época

específica, finalmente esa es a su vez la razón por la cual el expresionismo parece imperecedero, ya que:

Las tinieblas, con toda su carga ancestral de metáfora de lo maligno, han sido siempre muy fructíferas para producir esa atracción misteriosa que produce el terror hacia aquello que desconocemos. (...) Las consecuencias del estilo expresionista alemán, con sus sombras, sus ambientes nocturnos, sus calles mojadas, permanecen [de esta manera] a lo largo de la historia del cine [y hasta nuestros días] (Aguilar, 2007, p. 159)

2.6 Evolución del cine negro

Como revelaron García y Sánchez (2002), el cine negro “tuvo su momento álgido en torno a finales de los años treinta y los cuarenta del siglo pasado y que ya hacia los cincuenta se le podía dar por archivado”. (p. 495) Sin embargo la esencia noir continuó revelándose en producciones posteriores, consiguiendo adaptarse y logrando llegar hasta nuestros días.

Es entonces así que desde la década de los setenta en adelante, el género en estado puro tendió a desaparecer. Pero pese a ello, algunos cineastas se lanzaron al rescate de sus elementos esenciales, variaron la ambientación e incluso la proyectaron hacia el futuro. “Un cine tal vez no negro, en el sentido más purista del término, continuó detectándose a lo largo de años posteriores e incluso en la actualidad.” (García y Sánchez, 2002, p. 495)

En dicha corriente revisionista, no exenta de obras maestras, se enmarcarían títulos como *Chinatown* (Roman Polansky, 1974), *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), sólo por nombrar algunos.

La actualidad del cine negro queda patente con el éxito de crítica y de público de obras recientes como *Casino* (Martin Scorsese, 1995), *La brigada del sombrero* (Lee Tamahori, 1996), *Al caer el sol* (Robert Benton, 1996) o *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1996). Hace unos meses han aparecido dos libros que se ocupan de este género y ofrecen una selección de un centenar de películas: *El cine negro en 100 películas* de Antonio Santamarina (Alianza, Madrid, 1999) y *Obras maestras del cine negro* (Mensajero, Bilbao, 1998), de quien firma estas líneas. (Sánchez, 1999, ¶1)

Para García y Sánchez este conglomerado de películas de vanguardia del cine negro actual “puso en sabios colores lo que ya sabíamos por el blanco y negro, y que nos dice que las formas cambian, las técnicas evolucionan, los niveles de vida mejoran, pero el lado oscuro de los humanos sigue existiendo.” (2002, p. 497)

No es sino evidente que el cine negro no se diluyó como una simple corriente pasajera, por el contrario se transformó en un género vibrante que supo adaptarse a las producciones modernas. Como muestra de ello tenemos que del 5 al 8 de mayo de 2009 se celebró en la Universidad de Salamanca la quinta edición del Congreso de Novela y Cine Negro, (organizado por Alex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero).

MARCO METODOLÓGICO

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Es posible que un cortometraje se inspire en el estilo visual del *film noir* de los años 40's-50's y deje de lado la temática detectivesca?

1.1 *Objetivo general*

Realizar un cortometraje inspirado en la estética del *film noir* de Hollywood entre los años 40's-50's que narre una historia no policial/detectivesca.

1.2 *Objetivos específicos*

- Identificar la propuesta estética del cine negro.
- Proponer una mezcla entre el estilo visual que identifica al cine clásico negro de Hollywood en blanco y negro y las técnicas de una producción audiovisual moderna.
- Crear una propuesta narrativa que plasme la ruptura de una relación para ahorrarle sufrimiento al otro frente a una enfermedad terminal.

2. JUSTIFICACIÓN

Hoy, el *film noir* continúa influenciando la cinematografía moderna. Películas como *Taxi Driver* de Martin Scorsese y *Blade Runner* de Ridley Scott son claros ejemplos de *films* que recrean elementos de esa atmósfera fatalista propia del cine negro.

Al ser un cortometraje, este producto creativo representa claramente las ideas e intención de sus autores. Como ejercicio personal, este corto cuenta con una pequeña investigación y la creación de un nuevo código que pueden servir como base a trabajos prácticos o investigaciones posteriores. Ampliando además el panorama cortometrajista universitario de Venezuela.

Esta propuesta de revisión del lenguaje *noir* pone en práctica conocimientos audiovisuales, de guión y redacción, y también de investigación. Así el proyecto evidencia las competencias que debe poseer un profesional de la comunicación.

Con la disposición hacia el proyecto y los elementos técnicos al alcance, sólo la organización del trabajo entre dos personas y la administración del recurso monetario son los aspectos a cuidar en este trabajo especial de grado.

3. DELIMITACIÓN

Teniendo como espacio de desarrollo la ciudad de Caracas, el proyecto como un todo tiene una duración máxima de nueve meses. Para definir el estilo visual se consideran las películas americanas enmarcadas bajo el concepto del *film noir*, producidas desde 1940 hasta 1959. Algunos títulos representativos son los siguientes: *El halcón maltés*, *La dama de Shanghái*, *El cartero siempre llama dos veces*, *Mildred Pierce*, *Chicago años treinta*, *Furia*.

La revisión de los *films* se orienta hacia la propuesta estética, principalmente la iluminación, pero también los elementos que conforman la atmósfera característica del cine negro clásico. Además contempla una revisión del esquema temático, no muy profundo, para comprender el género más allá del estereotipo policiaco.

Entonces, tomando como base la reinterpretación del esquema del cine negro y su lenguaje cinematográfico, el cortometraje deja de lado la temática detectivesca asociada al concepto y narra una historia sencilla, como la ruptura de una relación, sin dejar de crear el ambiente asfixiante y derrotista que acompaña a las películas *noir* clásicas.

4. LIBRO DE PRODUCCIÓN

4.1 Ficha técnica

Título: No eres tú.

País: Venezuela.

Año: 2010.

Duración: 12:00min

Dirección: Jesús David León.

Producción: Laura Salgado.

Guión: Jesús David León y Laura Salgado.

Intérpretes: Constanza Escobar (Isabella),

Alexis Núñez (Lucas) y

Jesús M. León (Doctor).

Fotografía: Paola Manigat, Jesús David León, Laura Salgado.

Arte: Diego Araujo, Jesús David León, Laura Salgado.

Música: Reinaldo Vilorio.

Utilería: Alexis Núñez, Jesús David León, Diego Araujo.

Sonido: Laura Salgado.

Maquillaje: Paola Manigat.

Cámara: Jesús David León.

Asist. de cámara: Christian de Santana.

Asist. de dirección: Lorena Ledezma y Laura Salgado.

Asist. de iluminación: Lorena Ledezma y Diego Araujo.

Montaje y Post-producción: Jesús David León.

Rodada: Canon T1i (500D).

Formato: Video FullHD (1080p)

Fecha de estreno: Septiembre 2010.

4.2 *Guión*

4.2.1 *Idea*

Lucas decide terminar su relación con Isabella al enterarse de que padece una enfermedad terminal para ahorrarle el sufrimiento.

4.2.2 *Sinopsis*

Isabella y Lucas están en el comedor del apartamento que compartían. Lucas se quita la camisa y se sienta. Después de asegurarse que es en realidad lo que él quiere, Isabella comienza a afeitarse el cabello con una máquina de hojilla muy baja. Se observa el rostro de Lucas y el cabello que comienza a caer...

De pronto estamos en la sala del apartamento, Lucas tiene todo su cabello, él e Isabella están teniendo una fuerte discusión. Le dice a ella que se marche, pero antes le pide que haga algo por él...

Isabella ahora continúa afeitando a Lucas, está casi terminando. Lucas limpia una lágrima de su rostro.

Repentinamente Lucas está en el consultorio de un doctor, tiene una bata médica, el doctor revela que en un examen de rutina encontró que su enfermedad está muy avanzada y no hay esperanzas, Lucas se derrumba...

Isabella y Lucas están abrazados. Ella pregunta qué van a hacer ahora, él contesta expresando gran dolor “Es que... no eres tú, tienes que irte” y ambos se alejan.

4.2.3 Escaleta

1. INT. - COMEDOR- NOCHE

Se observa un apartamento sombrío, pobremente iluminado, desordenado, con varios papeles y periódicos esparcidos sobre una mesa. El recorrido termina en una afeitadora eléctrica que reposa sobre la mesa. Una pareja está en la habitación, vestidos elegantemente. Lucas tiene el rostro demacrado, aspecto cansado y triste. Isabella está de pie junto a la mesa del comedor y le pregunta a Lucas si está seguro de algo. Lucas asiente, se quita la camisa, va hacia la silla más cercana a Isabella y se sienta. Ella saca una afeitadora de una caja y la enciende.

2. INT. - SALA/COMEDOR - NOCHE (FLASHBACK)

El apartamento se ve distinto, más organizado y en la mesa del comedor. Se escucha una fuerte discusión y se ve que Isabella y Lucas discuten acaloradamente. Lucas se ve mucho más sano, tiene mejor color en la piel, no tiene ojeras y tiene todo su cabello. En medio de la discusión, Isabella se lleva las manos a la cara con desesperación, luego las baja hacia su boca y por encima de ellas mira a Lucas con ojos implorantes, intenta acercarse y acariciarle el rostro, pero Lucas la rechaza alejándose. Lucas le dice a Isabella que debe marcharse lo antes posible, que todo ha terminado entre ellos. Isabella lo mira con expresión de incredulidad y Lucas le dice que sólo tiene algo más que pedirle, que haga algo por él.

3. INT. - COMEDOR - NOCHE

Otra vez en el apartamento del principio. Isabella llora silenciosamente mientras saca la afeitadora de la caja y se acerca a Lucas para comenzar a afeitarlo. Con una mano le acaricia el rostro. Lucas no se mueve ni abre los ojos, pero coloca su mano sobre la de Isabella y su rostro muestra una mueca de profundo dolor.

4. INT. - SALA - NOCHE (FLASHBACK)

En una mesa está el estuche aterciopelado de un anillo. Lucas se acerca a la mesa del estuche, lo toma, lo abre, ve el anillo que está adentro por un momento, cierra el estuche. Lucas se lleva las manos a la cabeza, está preocupado; a la vez, su rostro revela una mezcla de furia y dolor, en voz alta expresa que no puede creer lo que le está pasando, que no puede ser verdad y concluye con tristeza que lo mejor es terminar su relación con Isabella. Se dirige rápidamente a una mesa, toma unas llaves y sale del apartamento. En una mesa se ve un portarretrato con una foto de ambos.

5. INT. - COMEDOR - NOCHE

Isabella limpia los restos de cabello que quedan en la máquina de afeitar y lágrimas caen sobre sus manos. Lucas continúa sentado en la silla, sin camisa y ahora sin cabello; abre los ojos, su rostro denota cansancio y tristeza, ve a su alrededor hasta encontrar a Isabella de espaldas aún limpiando la máquina. En ese momento, Isabella voltea y se consigue con la mirada de Lucas, su rostro está enrojecido con señas de haber llorado. Sin apartar la mirada de ella, Lucas se levanta de la silla con dificultad y tropiezo. Isabella rápidamente suelta lo

que tenía en sus manos para sostener a Lucas. Los dos están muy cerca y permanecen así por un rato.

6. INT. - CONSULTORIO MÉDICO - DÍA (FLASHBACK)

Los pasos del doctor revelan la entrada del mismo al consultorio en dónde Lucas espera sentado frente a un escritorio vacío. El doctor lo rodea y se sienta del otro lado del escritorio, en sus manos lleva una carpeta; observa a Lucas por encima de sus lentes y con expresión apesadumbrada le entrega la carpeta a Lucas. Lucas recibe la carpeta con expresión de incredulidad y rápidamente la abre y comienza a leer los papeles que contiene, a medida que va leyendo su expresión pasa de incredulidad a miedo, a tristeza y a desesperación. Lucas deja caer los papeles sobre el escritorio, se lleva las manos a la cara. El doctor se levanta, va hacia Lucas, le coloca una mano en el hombro un momento, camina hacia la puerta del consultorio, sale y cierra la puerta.

7. INT. - COMEDOR - NOCHE

Isabella llora en los brazos de Lucas, que la acaricia. Lucas recarga su cabeza sobre la de ella y la retira en el momento que Isabella lo mira con el rostro bañado en lágrimas. Lucas la mira en silencio un momento y luego le dice con voz ronca que ella debe irse y continuar sin él, que no es por ella, sino por él. Isabella lo mira un momento, se separa de él que intenta retenerla y sale de la habitación. Lucas va lentamente a una silla y se sienta en el momento en que Isabella regresa, le entrega unas llaves en la mano y luego se va del apartamento. Lucas queda solo.

FIN

4.2.4 Tratamiento

Se observa un apartamento sombrío, pobremente iluminado, desordenado, con varios papeles y periódicos esparcidos sobre una mesa: el apartamento de Lucas. El recorrido termina en una afeitadora eléctrica que reposa sobre la mesa. Se ve a la joven pareja en el pequeño comedor, están alejados uno del otro y vestidos elegantemente. Acaban de regresar de una cena. La mano de la mujer toma la máquina de afeitar y la enciende. Lucas tiene el rostro demacrado, aspecto cansado y triste. Isabella cierra los ojos con expresión de dolor y se voltea hacia Lucas, se acerca a él y le pregunta si está seguro. Lucas levanta la mirada hacia ella, asiente con la cabeza y comienza a quitarse la camisa, se acerca a una silla cerca de Isabella y se sienta. Entonces, Isabella se acerca lentamente al espaldar de la silla en la que Lucas está sentado y enciende la máquina de afeitar.

De pronto estamos en la sala del apartamento, se escucha una fuerte discusión y a lo lejos se ve que Isabella y Lucas discuten acaloradamente. Lucas se ve mucho más sano, tiene mejor color en la piel, no tiene ojeras y tiene todo su cabello. En medio de la discusión, Isabella se lleva las manos a la cara con desesperación, las baja hacia su boca y por encima de ellas mira a Lucas con ojos implorantes, intenta acercarse y acariciarle el rostro, pero Lucas la rechaza alejándose. Lucas le dice a Isabella que debe marcharse lo antes posible, que todo ha terminado entre ellos. Isabella se aleja de él, pero Lucas le dice que sólo tiene algo más que

pedirle, que haga algo por él. Saca de una caja una afeitadora eléctrica.

Se observa ahora el rostro de Lucas que cierra los ojos fuertemente y el cabello comienza a caer de su frente mientras Isabella le pasa la máquina. Otra vez en el apartamento del principio. Isabella llora silenciosamente mientras le continúa afeitando el cabello a Lucas y con una mano le acaricia el rostro. Lucas no se mueve ni abre los ojos, pero coloca su mano sobre la de Isabella y su rostro muestra una mueca de profundo dolor.

En una mesa está el estuche aterciopelado de un anillo y en el fondo se encuentra Lucas caminando de un lado a otro. Lucas se lleva las manos a la cabeza, preocupado, a la vez que su rostro revela una mezcla de furia y dolor, en voz alta expresa que no puede creer lo que le está pasando, que no puede ser verdad y concluye con tristeza que lo mejor es terminar su relación con Isabella. Lucas se acerca a la mesa del estuche, lo toma, se sienta, lo abre, ve el anillo que está adentro por un momento, cierra el estuche y lo arroja con fuerza hacia el otro lado de la sala. Lucas se dirige rápidamente a una mesa, toma unas llaves y sale del apartamento. En una mesa se ve un portarretrato con una foto de ambos.

Isabella limpia los restos de cabello que quedan en la máquina de afeitar y lágrimas caen sobre sus manos. Lucas continúa sentado en la silla, sin camisa y ahora sin cabello; abre los ojos, su rostro denota cansancio y tristeza, ve a su

alrededor hasta encontrar a Isabella de espaldas aún limpiando la máquina. En ese momento, Isabella voltea y se consigue con la mirada de Lucas, su rostro está enrojecido con señas de haber llorado. Sin apartar la mirada de ella, Lucas se levanta de la silla con dificultad y tropiezo. Isabella rápidamente suelta lo que tenía en sus manos para sostener a Lucas. Los dos están muy cerca y permanecen así por un rato.

Los pasos del doctor revelan la entrada del mismo al consultorio en dónde Lucas espera sentado frente a un escritorio vacío. El doctor lo rodea y se sienta del otro lado del escritorio, en sus manos lleva una carpeta; observa a Lucas por encima de sus lentes y con expresión apesadumbrada le entrega la carpeta a Lucas. Lucas recibe la carpeta con expresión de incredulidad y rápidamente la abre y comienza a leer los papeles que contiene, a medida que va leyendo su expresión pasa de incredulidad a miedo, a tristeza y a desesperación. Lucas deja caer los papeles en el escritorio, en su expresión se ve que está desolado. El doctor se levanta, va hacia Lucas, le coloca una mano en el hombro un momento, camina hacia la puerta del consultorio, sale y cierra la puerta.

Isabella llora en los brazos de Lucas, que la acaricia. Lucas recarga su cabeza sobre la de ella y la retira en el momento que Isabella lo mira con el rostro bañado en lágrimas y le pregunta qué hacer ahora. Lucas la mira en silencio un momento y luego le dice con voz ronca que ella debe irse y continuar sin él, que no es por ella, sino por él. Isabella se separa de él, le entrega unas llaves y lo deja solo. **FIN**

2.4.5 *Guión literario*

“NO ERES TÚ”

Por: Jesús David León y Laura Salgado

Idea original
Jesús David León

FADE IN

SEC 01. INT - COMEDOR - NOCHE

Se observa un apartamento sombrío, pobremente iluminado, desordenado, con varios papeles y periódicos esparcidos sobre la mesa. El recorrido termina en una afeitadora eléctrica que reposa sobre la misma mesa. LUCAS e ISABELLA (ambos de menos de 30 años) están en el comedor del apartamento de Lucas. Recién llegan de una cena y acaban de terminar una discusión. El ambiente está tenso. Isabella, de pie junto a una silla del comedor, pasa su mano por el borde superior de la misma mientras dirige su mirada al piso; Lucas, alejado de Isabella, se encuentra recostado de una pared, mirando hacia el vacío. El rostro de perfil de Lucas deja ver su cara demacrada, su aspecto triste y su cabello desarreglado. El rostro de Isabella, cabizbajo, de pronto levanta la mirada y la dirige hacia Lucas.

ISABELLA

(lamentándose)

¿Estás seguro? ¿Esto es lo que quieres hacer? De verdad no quiero dejar las cosas así...
Vamos a hablar, por favor.

Los ojos de Lucas cierran sus párpados lentamente, reniega moviendo su cabeza, no quiere discutir más el tema.

ISABELLA

(cont.)

Está bien, si es lo que quieres, vamos a empezar con esto de una vez.

Lucas, recostado de una pared, procede a incorporarse y comienza a quitarse la camisa. Lentamente roza los botones con sus manos mientras desabotona algunos. Se observa el brazo de Lucas mientras retira la camisa de su torso, entonces este brazo parece avanzar, se dirige hacia Isabella. Vistos a nivel del pecho, quedan frente a frente. Parece que van a abrazarse, pero Lucas se sienta en la silla que Isabella rozaba hace instantes mientras Isabella toma en su mano la máquina de afeitar que reposaba sobre la mesa. Isabella sostiene la máquina de afeitar en su delicada mano y la enciende. El pie de Lucas se mueve nerviosamente a nivel del piso.

DISSOLVE

SEC 02. INT - SALA/COMEDOR - NOCHE (FLASHBACK)

ISABELLA ahora está sentada en la silla y su pie tiembla nerviosamente a nivel del piso. El apartamento se ve un poco distinto. Se escucha una fuerte discusión en el área del comedor. En la mesa de centro de la sala hay un florero, un cenicero con cenizas, una caja abierta y un portarretratos con una foto de la pareja abrazándose. Se observa desde la mesa de centro cómo Isabella y LUCAS discuten acaloradamente frente a la mesa del comedor. Isabella está sentada mientras Lucas le habla de pie con la mano puesta en el espaldar de la silla. En medio de la discusión, Isabella se pone de pie y se lleva las manos a la cabeza con desesperación, camina un poco. Lucas agita sus manos como si quisiese dejar claro un punto. Isabella baja las manos de su cabeza hacia su boca y por encima de ellas mira a Lucas con ojos implorantes. Lucas cruza los brazos y con su mano acaricia su propio brazo, como si quisiese consolar a Isabella. Isabella se acerca a Lucas e intenta acariciarle el rostro. Lucas la rechaza alejándose hacia una pared. Isabella se aleja también, colocándose de pie al lado de la silla donde estuvo sentada hace instantes. Lucas golpea la pared con su puño y luego se recuesta de la misma, cierra sus ojos.

ISABELLA (OFF)

(incrédula)

Entonces... ¿Así? ¿Terminamos y ya? ¿Y esto se acaba como si nada?

Lucas pone su mano sobre sus ojos cerrados, exhala, abre los ojos.

LUCAS

Antes necesito pedirte un favor.

Lucas camina hacia la sala. Se observa desde la mesa de centro de la sala a Lucas acercándose. Toma de la mesa la caja abierta y da la espalda para dirigirse de vuelta al comedor. Isabella recibe en sus manos la caja y saca de ella una máquina de afeitar eléctrica, la coloca en la mesa del comedor junto a unos periódicos.

FIN DEL FLASHBACK

DISSOLVE

SEC 03. INT - COMEDOR - NOCHE

LUCAS, está sentado en la silla. ISABELLA, por el lado izquierdo de la mesa, revisa la caja de la afeitadora. Se observa el cabello de Lucas, las manos de Isabella se acercan con la máquina, lentamente. Junto al pie en movimiento de Lucas, el cabello comienza a caer. La máquina pasa por el cabello de Lucas, cortándolo. Él presiona fuertemente sus labios. El cabello de Lucas cae sobre su hombro. Lucas tiene los ojos cerrados. Sus manos bajan y suben por su pantalón. La mano izquierda de Isabella guía la máquina eléctrica hacia adelante y atrás, afeitándolo; mientras sostiene el rostro de

Lucas con su mano derecha, casi acariciándolo. Isabella observa a Lucas, no comprende la situación. Lucas coloca su mano derecha sobre su hombro izquierdo para sacudir el cabello que se había acumulado allí. Isabella apaga por un momento la máquina de afeitar, coloca su mano derecha sobre el hombro de Lucas, sus manos se encuentran.

ISABELLA (OFF)

Lucas, necesito entender. Por favor.

Lucas retira su mano bajo la de Isabella, luego ella retira la suya. Lucas coloca su mano sobre su rostro, presiona sus párpados fuertemente, baja su mano hasta la barbilla. Desde la mesa de centro del comedor se observa a Lucas e Isabella a lo lejos.

DISSOLVE

SEC 04. INT - SALA - NOCHE (FLASHBACK)

LUCAS está sentado frente a la mesa de centro. Se observa su rostro, coloca sus dedos sobre sus párpados, fuertemente, baja su mano hasta la barbilla. Abre los ojos y mira hacia abajo, retira la mano de su cara. En la mesa de centro reposa un estuche aterciopelado, abierto de espaldas. Lucas apaga un cigarrillo en el cenicero que está al lado del estuche y se lleva las dos manos detrás de la nuca.

LUCAS

(Cabizbajo)

¡Coño! ¿Cómo no me di cuenta?

Se pasa las manos por el pelo, levanta la mirada perdida y después vuelve a ver el anillo. Lucas acerca una mano a la mesa y toma el estuche, lo observa por un momento, lo cierra y lo presiona contra su frente.

LUCAS

(cont.)

Mierda, Isabella.

Respira profundo, reniega con la cabeza.

LUCAS

(cont.)

¡No, no, no, no puedo!

Se queda preso de la impotencia por un momento y se pone de pie. Desde la mesa de centro se ve a Lucas comenzar a caminar. Lucas divaga por la habitación y se va desesperando. Lanza un grito ahogado.

LUCAS

(cont.)

¡COÑO!

Lucas toma con fuerza el estuche y lo lanza. Se observa cómo el estuche se estrella contra una pared cercana. A nivel del piso el estuche queda abierto, en su interior se observa un anillo de compromiso. Se escucha como Lucas sale del apartamento y cierra la puerta con fuerza. En la mesa de centro se ve el espacio donde estuvo el anillo, después el cenicero con el cigarro y luego a la foto de la pareja.

FIN DEL FLASHBACK

DISSOLVE

SEC 05. INT - COMEDOR - NOCHE

La foto de la pareja está en la mesa de centro, desde ahí se observa a LUCAS e ISABELLA al fondo, en la mesa del comedor. Isabella pasa por última vez la máquina de afeitarse por la cabeza de Lucas. Retira la máquina, en su mano la apaga. Isabella desliza sus dedos sobre los restos de cabello que quedan en la máquina de afeitarse y lágrimas caen sobre sus manos. Trata de secar en su rostro las lágrimas. Lucas la escucha sollozar, levanta su rostro y descubre a Isabella llorando. En ese momento, Isabella se voltea, dándole la espalda a Lucas. Sin apartar la mirada de Isabella, Lucas se levanta de la silla con dificultad y tropiezo. Isabella rápidamente voltea y deja caer la afeitadora para sostener a Lucas. Consigue sujetarlo, los dos están muy cerca, en una especie de abrazo. Permanecen así por un rato. Se observa el rostro de Isabella hasta que queda oculto por la nuca de Lucas.

DISSOLVE

SEC 06. INT - CONSULTORIO MÉDICO - DÍA (FLASHBACK)

De la nuca de LUCAS se observa ahora un consultorio médico. De espaldas se observa a Lucas esperando sentado frente a un escritorio con un asiento vacío. Las manos de Lucas están inquietas sobre el escritorio. El sonido de los pasos del DOCTOR revela la entrada del mismo, sostiene una carpeta en su mano. Se ve de nuevo la espalda de Lucas, éste lanza un rápido vistazo hacia atrás. El doctor lo rodea y se sienta del otro lado del escritorio, se observa entre sus manos una carpeta. El doctor observa a Lucas por encima de sus lentes con expresión apesadumbrada y pone la carpeta sobre el escritorio. Se observa el rostro del doctor.

DOCTOR

Lucas... En los exámenes encontramos algo. De verdad, no hay una manera fácil de decirte esto...

El doctor entrega en las manos de Lucas la carpeta. Lucas abre la carpeta, se ven los exámenes.

DOCTOR (OFF)

(cont.)

De veras, lo siento. Ya estás viendo los resultados. No hay nada que podamos hacer.

Lucas revisa los exámenes y se detiene al observar la frase “Se encuentra en fase terminal”. Lucas, incrédulo, lanza la carpeta sobre el escritorio. El doctor se levanta, va hacia Lucas, le coloca una mano en el hombro un momento. Lucas reniega.

DOCTOR

(cont.)

Te dejo. ¿Quieres que le avise a alguien?

Lucas se lleva las manos a la cara. El doctor camina hacia la puerta del consultorio, sale y cierra la puerta. Sobre el escritorio se ve la carpeta cerrada.

FIN DEL FLASHBACK

DISSOLVE

SEC 07. INT - COMEDOR - NOCHE

La carpeta está sobre la mesa del comedor, entre los papeles regados. La mano de ISABELLA coloca la afeitadora sobre la mesa. LUCAS está de pie, Isabella entra y lo abraza, posa su rostro en el pecho de Lucas. Él recarga su cabeza sobre la de ella, Isabella solloza entre los brazos de Lucas, que la acaricia.

ISABELLA

(entre los brazos de Lucas)

Lucas, no dejemos las cosas así.
Por favor, necesito entender.
¿Qué vamos a hacer?

Isabella mira a Lucas con el rostro bañado en lágrimas. Lucas seca un poco las lágrimas en el rostro de Isabella.

LUCAS

(sollozante)

Isabella, yo... yo te amo.

Isabella cierra los ojos con fuerza, coloca su rostro nuevamente sobre el pecho de Lucas. Se observa el rostro de Lucas

ISABELLA

¿Entonces?

Lucas arruga los labios, reniega. Se observa cómo ambos continúan abrazados.

LUCAS

Lo siento, Isabella... Tienes que irte. Es que no eres tú...

Isabella retira su cara del pecho de Lucas, quedan frente a frente. Isabella, molesta, sale por un extremo del cuadro, Lucas, dolido, sale por el otro. Lucas se sienta nuevamente en la silla, queda de perfil mientras escucha cómo Isabella mueve objetos en el apartamento. Isabella de pronto se acerca a Lucas, queda de pie frente a él. En su mano derecha trae unas llaves y extiende su mano hacia Lucas. Lucas acerca su mano a la de Isabella, agarra las llaves, pero trata de sostener la mano de Isabella. Ella retira su mano bruscamente. Queda la mano de Lucas, sola, únicamente con la llave. El rostro de Lucas escucha el sonido de la puerta del apartamento. Él cierra sus ojos. Se observa el apartamento vacío y Lucas en la obscuridad. Él, queda solo.

FADE OUT

FIN

4.5 Propuesta visual

4.5.1 Iluminación

La estética del *film noir* se basa en gran medida en lograr una iluminación característica. Para este cortometraje se planteó la utilización de un esquema de iluminación en *low-key*, compuesto por luces duras y sombras marcadas, rostros en penumbra y la presencia constante del claroscuro.

En la iluminación *noir* original, la luz de relleno era llevada a su mínima expresión. En este corto, al permitir un mayor uso del relleno se logra un efecto que semeja el *look* del cine negro, pero posibilita un registro en video con poco ruido.

Otros elementos a considerar son el uso de luces *Fresnel*, que admiten un mejor control de la dispersión de la luz, y también el uso de elementos de corte para crear sombras intencionales. Se puso especial atención en el uso de luces y sombras de cara al guión, porque en el cine negro la iluminación cuenta parte de la historia.

4.5.2 B&N y color

La utilización tanto del blanco y negro como del color en la realización del cortometraje permite una clara diferenciación entre los *flashbacks* y el tiempo real. Además proporciona dos plataformas distintas para poner en práctica el estilo visual *noir*. En blanco y negro se puede lograr con mayor facilidad el aspecto característico del cine negro porque este tipo de iluminación originalmente fue diseñado para trabajar con película en B&N. Es en color donde se debe atenuar el esquema *low-key* para lograr un efecto *noir* que no lleve el video a los extremos de la saturación o el ruido.

4.5.3 *Formato*

Para un cortometraje estudiantil el registro en video resulta idóneo al tener en cuenta el aspecto monetario. Para sortear un poco las discapacidades que presenta el video frente al celuloide se optó por la captura en FullHD (1920x1080px) a 24 fps progresivos, con una cámara que permitiese el uso de ópticas de fotografía para generar una apariencia semejante a la que se obtiene cinematográficamente.

Casi el total de las obras del cine negro clásico se encuentran filmadas en lo que se conoce como el formato Academia, que mantiene una proporción de 1.37:1. Este formato es casi cuadrado y hoy se asocia más al aspecto de la televisión que del cine. Por ello, para este cortometraje se escogió un formato mucho más alargado, el *Panavision* o *CinemaScope*, que mantiene una proporción de 2.39:1. Formato que se ajusta a las tendencias actuales de realización filmica con lentes anamórficos.

4.5.4 *Encuadres y planos*

Se concibió narrar la historia con planos muy cerrados y planos muy abiertos, para hacer énfasis en la emotividad y en la atmósfera respectivamente. Entonces hay una clara inclinación hacia los planos generales y los planos de detalle, *close up* y *big close up*. En los encuadres se buscó una composición hacia los extremos, unida al concepto de cercenamiento. Hay un uso variado de angulaciones y también de la posición de la cámara. Se busca conectar el estilo visual *noir* a las técnicas actuales.

4.5.5 *Movimientos de cámara*

Los movimientos de cámara se restringen al mínimo. En su mayoría son lentos y breves porque los más marcados se reservan para su uso como vínculos temporales en la historia. Los paneos generalmente van asociados a la función de enlace narrativo, mientras que los *tilts* cumplen una intención de acentuación dramática.

4.5.6 Ritmo, montaje y edición

En la mayoría de la filmografía *noir* existe un ritmo lento de montaje. Esto no se debe a algo característico del cine negro sino al estilo común de la época. Se ha buscado conservar esa estructura de planos largos, pero contrastándola con alguna que otra sucesión de planos cortos. El objetivo ha sido crear una mezcla entre el ritmo de montaje del Hollywood clásico y un ritmo de montaje más acelerado.

Uno de los recursos más conocidos del *film noir* es el uso del *flashback*. En el cortometraje se mantiene un juego con el tiempo donde el presente se ve interrumpido por varios *flashbacks*, cada uno más anterior al otro. En dichos *flashbacks* se devana el hilo narrativo y es en ellos donde termina por revelarse lo que está sucediendo en la historia.

El uso de planos de detalle y la sucesión de imágenes buscan que la historia se narre más en imágenes que en palabras, por ello el tipo de montaje se inclina más hacia el montaje intelectual.

En un plano más técnico, la escogencia de la *suite Adobe* para la post-producción (*Premiere CS4* y *After Effects CS4*) posibilita una amplia gama de herramientas para contribuir con el *look* cinematográfico que se persigue. La corrección de color aparece como un elemento necesario para lograr que las transiciones entre color y B&N sean más fluidas. La desaturación aplicada, el aumento del contraste y el uso de filtros, logran conjugar el aspecto derrotista y nocturno del drama.

4.6 *Propuesta sonora*

El cine negro tiene una predilección por lo visual, más que por lo sonoro. Pero para este cortometraje el sonido se trabajó bajo la misma premisa que con la iluminación: el sonido debía contar parte de la historia. Es por ello que numerosos diálogos ocurren fuera de cámara (OFF), para que el canal auditivo aporte algo distinto del canal visual. Por otro lado, existen pocos diálogos para que la construcción que implica el montaje intelectual tenga mayor impacto.

Los efectos de sonido buscan recrear la atmósfera sensitiva que acompaña a los protagonistas. Una lluvia torrencial acentúa la ruptura, el tic-tac de un reloj indica el poco tiempo que le queda al protagonista, el sonido de una puerta que retumba más de lo necesario deja claro el final, todos son elementos que buscan contribuir como aspectos narrativos en la historia. Mientras que la música se plantea más como un elemento accesorio y decorativo que envuelve el paquete. Una simple melodía en violín es suficiente.

En la edición del sonido, trabajar con la *suite Adobe (Audition 3.0)* permite la limpieza de audios, la corrección de niveles de volumen y la mezcla de múltiples *tracks*.

4.7 Desglose de necesidades de producción

4.7.1 Marcaje del guión

“NO ERES TÚ”

MARCAJE DEL GUIÓN

Idea original
Jesús David León

PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
------------	---------	--------------	----------	-----------	-----------	------------

FADE IN

SEC 01. INT - COMEDOR - NOCHE

Se observa un apartamento sombrío, pobremente iluminado, desordenado, con varios papeles y periódicos esparcidos sobre la mesa. El recorrido termina en una afeitadora eléctrica que reposa sobre la misma mesa. LUCAS e ISABELLA (ambos de menos de 30 años) están en el comedor del apartamento de Lucas. Recién llegan de una cena y acaban de terminar una discusión. El ambiente está tenso. Isabella, de pie junto a una silla del comedor, pasa su mano por el borde superior de la misma mientras dirige su mirada al piso; Lucas, alejado de Isabella, se encuentra recostado de una pared, mirando hacia el vacío. El rostro de perfil de Lucas deja ver su cara demacrada, su aspecto triste y su cabello desarreglado. El rostro de Isabella, cabizbajo, de pronto levanta la mirada y la dirige hacia Lucas.

ISABELLA

(lamentándose)

¿Estás seguro? ¿Esto es lo que quieres hacer? De verdad no quiero dejar las cosas así...
Vamos a hablar, por favor.

Los ojos de Lucas cierran sus párpados lentamente, reniega moviendo su cabeza, no quiere discutir más el tema.

ISABELLA

(cont.)

Está bien, si es lo que quieres, vamos a empezar con esto de una vez.

PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
------------	---------	--------------	----------	-----------	-----------	------------

Lucas, recostado de una pared, procede a incorporarse y comienza a quitarse la **camisa**. Lentamente roza los **botones** con sus manos mientras desabotona algunos. Se observa el brazo de Lucas mientras retira la camisa de su torso, entonces este brazo parece avanzar, se dirige hacia Isabella. Vistos a nivel del pecho, quedan frente a frente. Parece que van a abrazarse, pero Lucas se sienta en la silla que Isabella rozaba hace instantes mientras Isabella toma en su mano la máquina de afeitar que reposaba sobre la mesa. Isabella sostiene la máquina de afeitar en su delicada mano y la enciende. El pie de Lucas se mueve nerviosamente a nivel del piso.

DISSOLVE

SEC 02. INT - SALA/COMEDOR - NOCHE (FLASHBACK)

ISABELLA ahora está sentada en la **silla** y su pie tiembla nerviosamente a nivel del piso. El apartamento se ve un poco distinto. Se escucha una fuerte discusión en el área del **comedor**. En la **mesa de centro** de la **sala** hay un **florero**, un **cenicero con cenizas**, una **caja abierta** y un **portarretratos con una foto de la pareja** abrazándose. Se observa desde la mesa de centro cómo Isabella y **LUCAS** discuten acaloradamente frente a la mesa del comedor. Isabella está sentada mientras Lucas le habla de pie con la mano puesta en el espaldar de la silla. En medio de la discusión, Isabella se pone de pie y se lleva las manos a la cabeza con desesperación, camina un poco. Lucas agita sus manos como si quisiese dejar claro un punto. Isabella baja las manos de su cabeza hacia su boca y por encima de ellas mira a Lucas con ojos implorantes. Lucas cruza los brazos y con su mano acaricia su propio brazo, como si quisiese consolar a Isabella. Isabella se acerca a Lucas e intenta acariciarle el rostro. Lucas la rechaza alejándose hacia una pared. Isabella se aleja también, colocándose de pie al lado de la silla donde estuvo sentada hace instantes. Lucas golpea la pared con su puño y luego se recuesta de la misma, cierra sus ojos.

PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
------------	---------	--------------	----------	-----------	-----------	------------

ISABELLA (OFF)

(incrédula)

Entonces... ¿Así? ¿Terminamos y ya? ¿Y esto se acaba como si nada?

Lucas pone su mano sobre sus ojos cerrados, exhala, abre los ojos.

LUCAS

Antes necesito pedirte un favor.

Lucas camina hacia la sala. Se observa desde la mesa de centro de la sala a Lucas acercándose. Toma de la mesa la caja abierta y da la espalda para dirigirse de vuelta al comedor. Isabella recibe en sus manos la caja y saca de ella una máquina de afeitar eléctrica, la coloca en la mesa del comedor junto a unos periódicos.

FIN DEL FLASHBACK

DISSOLVE

SEC 03. INT - COMEDOR - NOCHE

LUCAS, está sentado en la silla. ISABELLA, por el lado izquierdo de la mesa, revisa la caja de la afeitadora. Se observa el cabello de Lucas, las manos de Isabella se acercan con la máquina, lentamente. Junto al pie en movimiento de Lucas, el cabello comienza a caer. La máquina pasa por el cabello de Lucas, cortándolo. Él presiona fuertemente sus labios. El cabello de Lucas cae sobre su hombro. Lucas tiene los ojos cerrados. Sus manos bajan y suben por su pantalón. La mano izquierda de Isabella guía la máquina eléctrica hacia adelante y atrás, afeitándolo; mientras sostiene el rostro de

PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
------------	---------	--------------	----------	-----------	-----------	------------

Lucas con su mano derecha, casi acariciándolo. Isabella observa a Lucas, no comprende la situación. Lucas coloca su mano derecha sobre su hombro izquierdo para sacudir el cabello que se había acumulado allí. Isabella apaga por un momento la máquina de afeitar, coloca su mano derecha sobre el hombro de Lucas, sus manos se encuentran.

ISABELLA (OFF)

Lucas, necesito entender. Por favor.

Lucas retira su mano bajo la de Isabella, luego ella retira la suya. Lucas coloca su mano sobre su rostro, presiona sus párpados fuertemente, baja su mano hasta la barbilla. Desde la mesa de centro del comedor se observa a Lucas e Isabella a lo lejos.

DISSOLVE

SEC 04. INT - SALA - NOCHE (FLASHBACK)

LUCAS está sentado frente a la **mesa de centro**. Se observa su rostro, coloca sus dedos sobre sus párpados, fuertemente, baja su mano hasta la barbilla. Abre los ojos y mira hacia abajo, retira la mano de su cara. En la mesa de centro reposa un **estuche aterciopelado**, abierto de espaldas. Lucas apaga un **cigarrillo** en el **cenicero** que está al lado del estuche y se lleva las dos manos detrás de la nuca.

LUCAS

(Cabizbajo)

¡Coño! ¿Cómo no me di cuenta?

PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
------------	---------	--------------	----------	-----------	-----------	------------

Se pasa las manos por el pelo, levanta la mirada perdida y después vuelve a ver el **anillo**. Lucas acerca una mano a la mesa y toma el estuche, lo observa por un momento, lo cierra y lo presiona contra su frente.

LUCAS

(cont.)

Mierda, Isabella.

Respira profundo, reniega con la cabeza.

LUCAS

(cont.)

¡No, no, no, no puedo!

Se queda preso de la impotencia por un momento y se pone de pie. Desde la mesa de centro se ve a Lucas comenzar a caminar. Lucas divaga por la habitación y se va desesperando. Lanza un grito ahogado.

LUCAS

(cont.)

¡COÑO!

Lucas toma con fuerza el estuche y lo lanza. Se observa cómo el estuche se estrella contra una pared cercana. A nivel del piso el estuche queda abierto, en su interior se observa un anillo de compromiso. Se escucha como Lucas sale del apartamento y cierra la puerta con fuerza. En la mesa de centro se ve el espacio donde estuvo el anillo, después el cenicero con el cigarro y luego a la **foto de la pareja**.

FIN DEL FLASHBACK

PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
------------	---------	--------------	----------	-----------	-----------	------------

Guión | 06 de 09

DISSOLVE

SEC 05. INT - COMEDOR - NOCHE

La foto de la pareja está en la mesa de centro, desde ahí se observa a LUCAS e ISABELLA al fondo, en la mesa del comedor. Isabella pasa por última vez la máquina de afeitar por la cabeza de Lucas. Retira la máquina, en su mano la apaga. Isabella desliza sus dedos sobre los restos de cabello que quedan en la máquina de afeitar y lágrimas caen sobre sus manos. Trata de secar en su rostro las lágrimas. Lucas la escucha sollozar, levanta su rostro y descubre a Isabella llorando. En ese momento, Isabella se voltea, dándole la espalda a Lucas. Sin apartar la mirada de Isabella, Lucas se levanta de la silla con dificultad y tropiezo. Isabella rápidamente voltea y deja caer la afeitadora para sostener a Lucas. Consigue sujetarlo, los dos están muy cerca, en una especie de abrazo. Permanecen así por un rato. Se observa el rostro de Isabella hasta que queda oculto por la nuca de Lucas.

DISSOLVE

SEC 06. INT - CONSULTORIO MÉDICO - DÍA (FLASHBACK)

De la nuca de LUCAS se observa ahora un consultorio médico. De espaldas se observa a Lucas esperando sentado frente a un escritorio con un asiento vacío. Las manos de Lucas están inquietas sobre el escritorio. El sonido de los pasos del DOCTOR revela la entrada del mismo, sostiene una carpeta en su mano. Se ve de nuevo la espalda de Lucas, éste lanza un rápido vistazo hacia atrás. El doctor lo rodea y se sienta del otro lado del escritorio, se observa entre sus manos una carpeta. El doctor observa a Lucas por encima de sus lentes con expresión apesadumbrada y pone la carpeta sobre el escritorio. Se observa el rostro del doctor.

PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
------------	---------	--------------	----------	-----------	-----------	------------

DOCTOR

Lucas... En los exámenes encontramos algo. De verdad, no hay una manera fácil de decirte esto...

El doctor entrega en las manos de Lucas la carpeta. Lucas abre la carpeta, se ven los **exámenes**.

DOCTOR (OFF)

(cont.)

De veras, lo siento. Ya estás viendo los resultados. No hay nada que podamos hacer.

Lucas revisa los exámenes y se detiene al observar la frase **"Se encuentra en fase terminal"**. Lucas, incrédulo, lanza la carpeta sobre el escritorio. El doctor se levanta, va hacia Lucas, le coloca una mano en el hombro un momento. Lucas reniega.

DOCTOR

(cont.)

Te dejo. ¿Quieres que le avise a alguien?

Lucas se lleva las manos a la cara. El doctor camina hacia la puerta del consultorio, sale y cierra la puerta. Sobre el escritorio se ve la carpeta cerrada.

FIN DEL FLASHBACK

DISSOLVE

PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
------------	---------	--------------	----------	-----------	-----------	------------

SEC 07. INT - COMEDOR - NOCHE

La **carpeta** está sobre la **mesa del comedor**, entre los **papeles** regados. La mano de **ISABELLA** coloca la **afeitadora** sobre la mesa. **LUCAS** está de pie, Isabella entra y lo abraza, posa su rostro en el pecho de Lucas. Él recarga su cabeza sobre la de ella, Isabella solloza entre los brazos de Lucas, que la acaricia.

ISABELLA

(entre los brazos de Lucas)

Lucas, no dejemos las cosas así.
Por favor, necesito entender.
¿Qué vamos a hacer?

Isabella mira a Lucas con el rostro bañado en lágrimas. Lucas seca un poco las lágrimas en el rostro de Isabella.

LUCAS

(sollozante)

Isabella, yo... yo te amo.

Isabella cierra los ojos con fuerza, coloca su rostro nuevamente sobre el pecho de Lucas. Se observa el rostro de Lucas

ISABELLA

¿Entonces?

Lucas arruga los labios, reniega. Se observa cómo ambos continúan abrazados.

PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOGRAFÍA	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
------------	---------	--------------	----------	-----------	-----------	------------

LUCAS

Lo siento, Isabella... Tienes que irte. Es que no eres tú...

Isabella retira su cara del pecho de Lucas, quedan frente a frente. Isabella, molesta, sale por un extremo del cuadro, Lucas, dolido, sale por el otro. Lucas se sienta nuevamente en la **silla**, queda de perfil mientras escucha cómo Isabella mueve objetos en el apartamento. Isabella de pronto se acerca a Lucas, queda de pie frente a él. En su mano derecha trae unas **llaves** y extiende su mano hacia Lucas. Lucas acerca su mano a la de Isabella, agarra las llaves, pero trata de sostener la mano de Isabella. Ella retira su mano bruscamente. Queda la mano de Lucas, sola, únicamente con la llave. El rostro de Lucas escucha el sonido de la puerta del apartamento. Él cierra sus ojos. Se observa el apartamento vacío y Lucas en la obscuridad. Él, queda solo.

FADE OUT

FIN

Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

Planilla de desglose

SEC# 02

INT	EXT	DIA	NOC	PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOG.	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
X			X	Lucas	Máq. de afeitar		Juego de recibo	Lucas:	Base y polvo.	Apartamento con estilo clásico (sala y comedor)
SONIDO/ILUMIN				Isabella			Mesa de centro	- Camisa de botones	Lucas:	
Maleta de luces Arri (Fresnel): 2x150, 2X300, 1x650, 1x1000.							Florero	- Corbata	Lucas:	Rostro demacrado y cabello desarreglado
Rebotadores, geles y difusores.							Cenicero con cenizas	- Pantalón casual	Lucas:	
Boom (conectado a cámara MiniDV).							Caja abierta	- Zapatos de vestir	Isabella:	
EQUIPO							Portarretrato con foto de la pareja	- Vestido	- Zapatos de tacón	
Cámara Canon T1i (500D)							Mesa de comedor con sillas			
4 memorias SD de 4Gb							Papeles y periódicos			
Trípode estándar y trípode-dolly							Carpeta			
5 Extensiones y 3 adaptadores.										
Pinzas y tirro										
Laptop y HDD externo										

Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

Planilla de desglose

SEC# 03

INT	EXT	DIA	NOC	PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOG.	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
X			X	Lucas	Máq. de afeitar		Papeles y periódicos	Lucas: - Camisa de botones	Base y polvo.	Apartamento con estilo clásico (comedor)
SONIDO/ILUMIN				Isabella			Mesa de comedor con sillas	- Pantalón casual	Lucas: Rostro demacrado y cabello desarreglado	
Maleta de luces Arri (Fresnel): 2x150, 2x300, 1x650, 1x1000.							Carpeta	- Zapatos de vestir		
Rebotadores, geles y difusores.								Isabella: - Vestido		
Boom (conectado a cámara MiniDV).								- Zapatos de tacón		
EQUIPO										
Cámara Canon T1i (500D)										
4 memorias SD de 4Gb										
Trípode estándar y trípode-dolly										
5 Extensiones y 3 adaptadores.										
Pinzas y tirro										
Laptop y HDD externo										

Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

Planilla de desglose

SEC# 04

INT	EXT	DIA	NOC	PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOG.	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
X			X	Lucas			Juego de recibo	Lucas:	Base y polvo.	Apartamento con estilo clásico (sala)
SONIDO/ILUMIN							Mesa de centro	- Sweater	Lucas:	
Maleta de luces							Estuche aterciopelado	- Pantalón casual	Rostro demacrado y	
Arri (Fresnel): 2x150, 2x300, 1x650, 1x1000.							Anillo	- Zapatos de vestir	cabello desarreglado	
Rebotadores, geles y difusores.							Cigarrillo			
Boom (conectado a cámara MiniDV).							Cenicero			
EQUIPO							Florero			
Cámara Canon T1i (500D)							Portarretrato con foto de la pareja			
4 memorias SD de 4Gb							Mesa de comedor con sillas			
Trípode estándar y trípode-dolly										
5 Extensiones y 3 adaptadores.										
Pinzas y tirro										
Laptop y HDD externo										

Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

Planilla de desglose

SEC# 05

INT	EXT	DIA	NOC	PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOG.	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
X			X	Lucas	Máq. de afeitar		Papeles y periódicos	Lucas: - Camisa de botones	Base y polvo.	Apartamento con estilo clásico (comedor)
SONIDO/ILUMIN				Isabella			Mesa de comedor con sillas	- Pantalón casual	Lucas: Rostro demacrado y cabello desarreglado	
Maleta de luces Arri (Fresnel): 2x150, 2x300, 1x650, 1x1000.							Portarretrato con foto de la pareja	- Zapatos de vestir		
Rebotadores, geles y difusores.							Carpeta	Isabella: - Vestido	Isabella: Rostro enrojecido	
Boom (conectado a cámara MiniDV).								- Zapatos de tacón		
EQUIPO										
Cámara Canon T1i (500D)										
4 memorias SD de 4Gb										
Trípode estándar y trípode-dolly										
5 Extensiones y 3 adaptadores.										
Pinzas y tirro										
Laptop y HDD externo										

Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

Planilla de desglose

SEC#

06

INT	EXT	DIA	NOC	PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOG.	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
X		x		Lucas			Escritorio	Lucas:	Base y polvo.	Apartamento con estilo clásico (estudio)
SONIDO/ILUMIN				Doctor			1 Silla de madera	- Camisa sencilla	Lucas:	
Maleta de luces							1 sillas de estilo oficina	- Pantalones casuales	Lucas:	
Arri (Fresnel): 2x150, 2X300, 1x650, 1x1000.							Libros	Doctor:	Rostro demacrado y cabello desarreglado	
Rebotadores, geles y difusores.							Carpeta	- Bata de laboratorio		
Boom (conectado a cámara MiniDV).							Exámenes de laboratorio	- Camisa de botones		
EQUIPO							Con la frase: "Se encuentra en fase terminal"	- Pantalón de vestir		
Cámara Canon T1i (500D)							Lentes	- Zapatos de cuero		
4 memorias SD de 4Gb							Artículos de oficina			
Trípode estándar y trípode-dolly							Estetoscopio			
5 Extensiones y 3 adaptadores.										
Pinzas y tirro										
Laptop y HDD externo										

Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

Planilla de desglose

SEC# 07

INT	EXT	DIA	NOC	PERSONAJES	ATREZZO	ESCENOG.	UTILERÍA	VESTUARIO	PELUQ/MAQ	LOCACIONES
X			X	Lucas	Máq. de afeitar		Carpeta	Lucas:	Base y polvo.	Apartamento con estilo Sencillo (comedor)
SONIDO/ILUMIN				Isabella			Papeles y periódicos	- Camisa de botones	Lucas:	
Maleta de luces							Mesa de comedor con sillas	- Pantalón casual	Rostro demacrado y cabello desarreglado	
Arri (Fresnel): 2x150, 2X300, 1x650, 1x1000.							Centro de mesa	- Zapatos de vestir	Isabella:	
Rebotadores, geles y difusores.							Cuadros	- Vestido	Isabella:	
Boom (conectado a cámara MiniDV).							Llavero con llaves	- Zapatos de tacón	Rostro enrojecido	
EQUIPO										
Cámara Canon T1i (500D)										
4 memorias SD de 4Gb										
Trípode estándar y trípode-dolly										
5 Extensiones y 3 adaptadores.										
Pinzas y tirro										
Laptop y HDD externo										

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Actores

Nombre: Constanza Escobar



Información de contacto:

Teléfono: 0212 271.6414

Celular: 0412 310.5938

PIN: 20683C3F

Email:

cotaescobar@hotmail.com

Disponibilidad:

Descripción física:

Altura: 1.70

Peso: 47Kg

Ojos: café

Cabello: largo medio, castaño

Seleccionado para personaje(s):

Isabella

Tallas de vestuario:

Camisa: M

Pantalón: 28

Zapatos: 37/38

Vestido: M

Aparece en:

Sec #01

Sec #02

Sec #03

Sec #05

Sec #07

Anotaciones: _____

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Actores

Nombre: Alexis Núñez



Información de contacto:

Teléfono: 0212 987.8075

Celular: 0424 659.4989

PIN: 217C500B

Email:

guachoman@gmail.com

Disponibilidad:

Descripción física:

Altura: 1.75

Peso: 65kg

Ojos: café

Cabello: corto, negro. Barba

Seleccionado para personaje(s):

Lucas

Tallas de vestuario:

Camisa: M

Pantalón: 32

Zapatos: 42

Aparece en:

Sec #01

Sec #02

Sec #03

Sec #04

Sec #05

sec #06

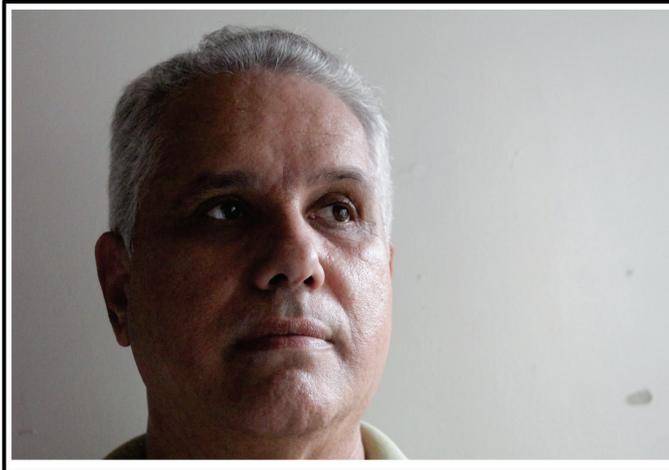
Sec #07

Anotaciones: _____

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Actores

Nombre: Jesús M. León Expósito



Información de contacto:

Teléfono: 0212 442.6287

Celular: 0416 701.9453

PIN: ---

Email:
expoleon@gmail.com

Disponibilidad:

Descripción física:

Altura: 1.69

Peso: 74kg

Ojos: café

Cabello: canoso

Seleccionado para personaje(s):

Doctor

Tallas de vestuario:

Camisa: L

Pantalón: 34

Zapatos: 38/39

Aparece en:

Sec #06

Anotaciones: _____

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Locaciones

COMEDOR: Apartamento de estilo clásico



Utilizado en:

Sec 01
Sec 02
Sec 03
Sec 05
Sec 07

Adquisición:

Alquiler
 Préstamo

Contacto:

Nombre: Alexis Núñez
Telf: (0424) 659.49.89
Dirección: Santa Paula



Dirección: Av Ppal La Guairita, Edf. URUYEN. Apto. 1-B. Sta Paula.
El Cafetal. Caracas.

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Locaciones

SALA: Apartamento de estilo clásico



Utilizado en:

Sec 02

Sec 04

Adquisición:

Alquiler

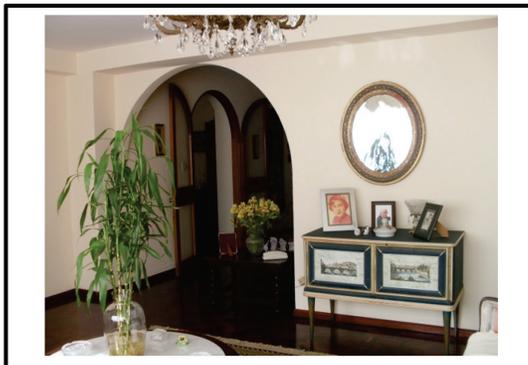
X Préstamo

Contacto:

Nombre: Alexis Núñez

Telf: (0424) 659.49.89

Dirección: Santa Paula



Dirección: Av Ppal La Guairita, Edf. URUYEN. Apto. 1-B. Sta Paula.
El Cafetal. Caracas.

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Locaciones

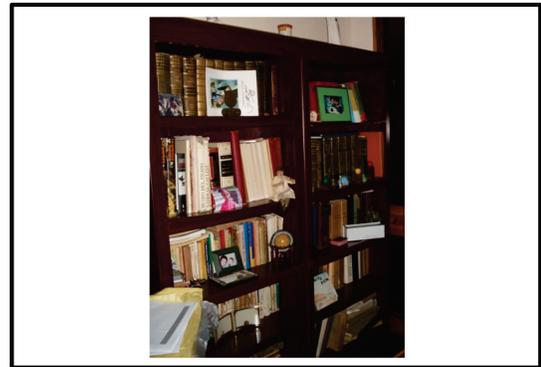
ESTUDIO: Apartamento de estilo clásico



Utilizado en:
Sec 06

Adquisición:
Alquiler
 Préstamo

Contacto:
Nombre: Alexis Núñez
Telf: (0424) 659.49.89
Dirección: Santa Paula

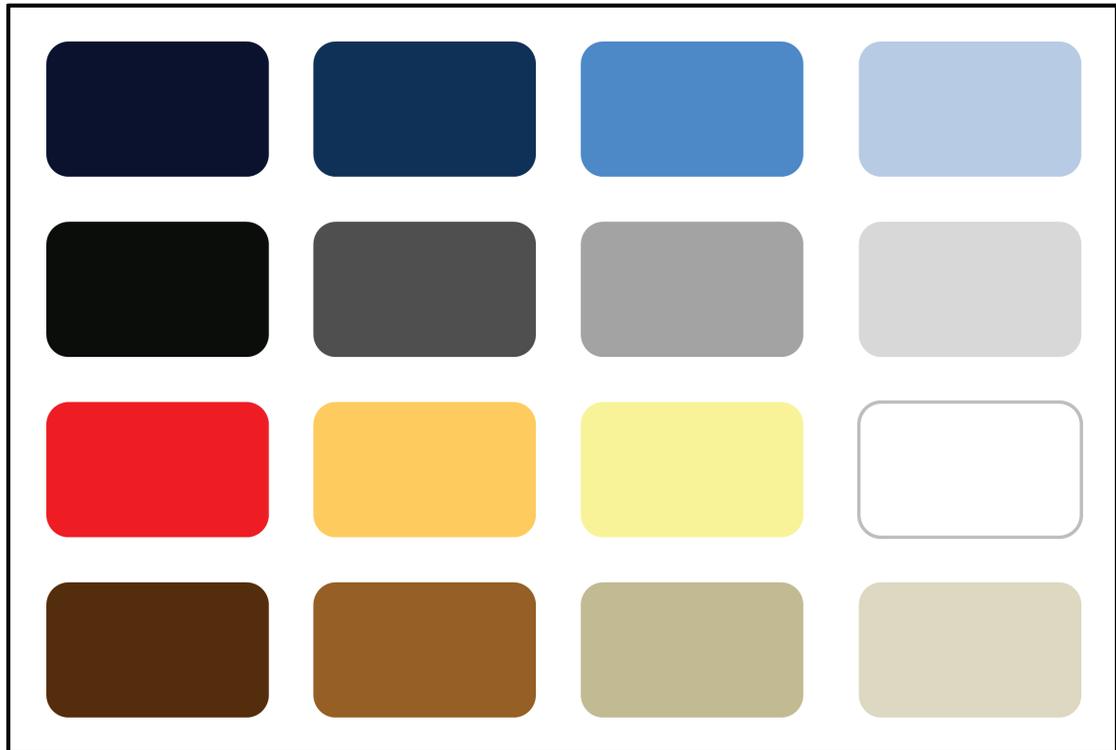


Dirección: Av Ppal La Guairita, Edf. URUYEN. Apto. 1-B. Sta Paula.
El Cafetal. Caracas.

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Arte

Paleta de colores



Colores:

Azules
Grises
Rojo
Marrones

Utilizado en:

Utilería
Vestuario
Maquillaje

Anotaciones: _____

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Vestuario

Ítem: Vestido



Utilizado en:

Sec 01
Sec 02
Sec 03
Sec 05
Sec 07

Utilizado por personaje:

Isabella

Detalles:

Talla: 28
Color: azul turquesa
Estilo: simple

Adquisición:

Alquiler
 Compra
 Confección
 Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Diego Araujo
Teléfono: (0424) 268.60.52
Dirección: Los Palos Grandes

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Vestuario

Ítem: Zapatos



Utilizado en:

Sec 01
Sec 02
Sec 03
Sec 05
Sec 07

Utilizado por personaje:

Isabella

Detalles:

Talla: 38
Color: beige
Estilo: simple

Adquisición:

Alquiler
Compra
Confección
 Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Constanza Escobar
Teléfono: (0412) 310.59.38
Dirección: La California

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Vestuario

Ítem: Pantalones



Utilizado en:

Sec 01
Sec 02
Sec 03
Sec 05
Sec 07

Utilizado por personaje:

Lucas

Detalles:

Talla: 32
Color: negro
Estilo: semi-formal

Adquisición:

Alquiler
 Compra
 Confección
 Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Alexis Núñez
Teléfono: (0424) 659.49.89
Dirección: Santa Paula

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Vestuario

Ítem: Camisa de botones



Utilizado en:

Sec 01

Sec 02

Utilizado por personaje:

Lucas

Detalles:

Talla: M

Color: blanca

Estilo: formal

Adquisición:

Alquiler

Compra

Confección

Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Alexis Núñez

Teléfono: (0424) 659.49.89

Dirección: Santa Paula

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Vestuario

Ítem: Bata de laboratorio



Utilizado en:
Sec 06

Utilizado por personaje:
Doctor

Detalles:
Talla: L
Color: blanco
Estilo: simple

Adquisición:

Alquiler
Compra
Confección
 Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Jesús León
Teléfono: (0412) 929.32.66
Dirección: Montalbán II

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Vestuario

Ítem: Camisa de botones



Utilizado en:
Sec 06

Utilizado por personaje:
Doctor

Detalles:
Talla: L
Color: Marrón con beige
Estilo: simple

Adquisición:

Alquiler
Compra
Confección
 Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Jesús León
Teléfono: (0412) 929.32.66
Dirección: Montalbán II

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Vestuario

Ítem: Zapatos negros de vestir



Utilizado en:

Sec 01
Sec 02
Sec 03
Sec 04
Sec 05
Sec 07

Utilizado por personaje:

Lucas

Detalles:

Talla: 42
Color: negro
Estilo: formal

Adquisición:

Alquiler
 Compra
 Confección
 Préstamo

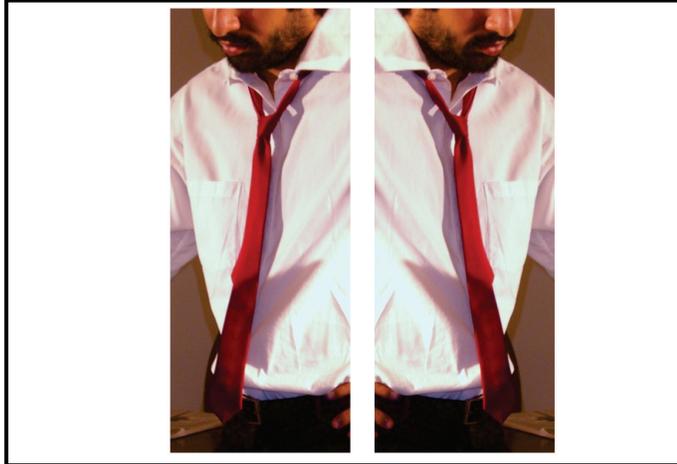
Información del contacto:

Nombre: Alexis Núñez
Teléfono: (0424) 659.49.89
Dirección: Santa Paula

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Vestuario

Ítem: Corbata roja



Utilizado en:
Sec 02

Utilizado por personaje:
Lucas

Detalles:
Color: rojo
Estilo: formal

Adquisición:

- Alquiler
- Compra
- Confección
- Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Diego Araujo
Teléfono: (0424) 268.60.52
Dirección: Los Palos Grandes

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Vestuario

Ítem: Sweater



Utilizado en:
Sec 04

Utilizado por personaje:
Lucas

Detalles:
Talla: M
Color: azul
Estilo: casual

Adquisición:

Alquiler
Compra
Confección
 Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Alexis Núñez
Teléfono: (0424) 659.49.89
Dirección: Santa Paula

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Utilería

Ítem: Afeitadora eléctrica



Utilizado en:

Sec 01
Sec 02
Sec 03
Sec 05
Sec 07

Utilizado por personaje:
Isabella

Detalles:

Color: negro

Adquisición:

Alquiler
 Compra
Préstamo

Información del contacto:

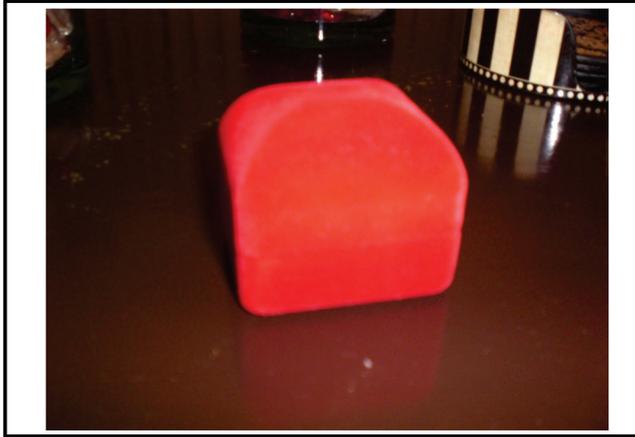
Empresa: Farmatodo
Nombre: Jesús León
Teléfono: (0412) 929.32.66
Dirección: C.C. La Villa

Costo del artículo: BsF. 220,00

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Utilería

Ítem: Estuche de joyería



Utilizado en:
Sec 04

Utilizado por personaje:
Lucas

Detalles:

Color: rojo

Adquisición:

Alquiler
 Compra
Préstamo

Información del contacto:

Empresa: Stefani's Desing
Teléfono: (0212) 471.35.47
Dirección: C.C. La Villa

Costo del artículo: BsF. 20,00

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Utilería

Ítem: Cenicero



Utilizado en:

Sec 02

Sec 04

Sec 05

Sec 07

Utilizado por personaje:

Lucas

Detalles:

Color: Transparente

Material: Cristal

Adquisición:

Alquiler

Compra

X Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Alexis Núñez

Teléfono: (0424) 659.49.89

Dirección: Santa Paula

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Utillería

Ítem: Decoración comedor



Utilizado en:

Sec 01
Sec 02
Sec 03
Sec 04
Sec 05
Sec 07

Utilizado por personaje:

Ninguno

Detalles:

Color: Transparente
Material: Vidrio

Adquisición:

Alquiler
Compra
 Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Jesús León
Teléfono: (0412) 929.32.66
Dirección: Montalbán II

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Utilería

Ítem: Ambientación consultorio



Utilizado en:
Sec 06

Utilizado por personaje:
Doctor

Detalles:

Varias piezas de decoración y material de oficina antiguo.

Adquisición:

Alquiler
Compra
 Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Jesús León
Teléfono: (0412) 929.32.66
Dirección: Montalbán II

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Utilería

Ítem: Decoración sala



Utilizado en:

Sec 02

Sec 04

Sec 05

Utilizado por personaje:

Ninguno

Detalles:

Varias piezas de
decoración hogareña

Adquisición:

Alquiler

Compra

Confección

Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Jesús León

Teléfono: (0412) 929.32.66

Dirección: Montalbán II

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Maquillaje

Ítem: Productos de maquillaje



Utilizado en:

Sec 01
Sec 02
Sec 03
Sec 05
Sec 07

Utilizado por personaje:
Isabella

Productos:

-Base líquida
-Polvo traslúcido
-Sombras en polvo
-Rubor
-Labial en barra
-Pinceles
-Creyón delineador

Adquisición:

Alquiler
Compra
Confección
 Préstamo

Información del contacto:

Nombre: Paola Manigat
Teléfono: (0412) 368.94.77
Dirección: Urb. La Bonita

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Equipos

Ítem: Maleta de luces Arri



Información de contacto:

CINEMATERIALES
Nombre: Pedro Muñoz
Teléfono: 0212 284.4144
EXT: 102
Email:
pedro@cinematemales.com

Disponibilidad:

Modo de uso:

Préstamo
 Alquiler

Gasto: 1.095 Bs.F
Días: 03 días

Incluye:

2 luces Fresnel de 150 watts
2 luces Fresnel de 300 watts
1 luz Fresnel de 650 watts
1 luz Fresnel de 1000 watts
2 Chimeras (softbox)
Rebotador
Geles
Difusores
5 Extensiones y 3 adaptadores

Anotaciones: _____

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Equipos

Ítem: Cámara Canon T1i (500D)



Información de contacto:

Nombre:
Christian de Santana
Teléfono: 0414 368.9477
PIN: 25027AA8
Email:
chris.freelance@hotmail.com

Disponibilidad:

Modo de uso:

Préstamo
 Alquiler

Gasto: 1.200 Bs.F
Días: 03 días

Incluye:

Cámara Canon T1
Lente 18-55mm
Lente 18-200mm
4 memorias SD 4Gb

Anotaciones:

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Equipos

Ítem: Boom



Información de contacto:

Nombre: Laura Salgado
Teléfono: 0412 957.0222
PIN: 2544E245
Email:
laura_caro_88@hotmail.com

Disponibilidad:

Modo de uso:

Gasto: 0 Bs.F

Préstamo
 Alquiler

Incluye:

1 boom
1 cámara MiniDV con entrada de audio
2 Cintas MiniDV

Anotaciones: _____

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Equipos

Ítem: Trípode fijo (pequeño)



Información de contacto:

Nombre:
Christian de Santana
Teléfono: 0414 368.9477
PIN: 25027AA8
Email:
chris.freelance@hotmail.com

Disponibilidad:

Modo de uso:

Préstamo
 Alquiler

Gasto: 0 Bs.F

Incluye:

1 trípode fijo pequeño con nivel

Anotaciones: _____

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

Equipos

Ítem: Trípode-Dolly (ruedas) Smith-Victor



Información de contacto:

Nombre: Jesús D. León
Teléfono: 0412 929.3266
PIN: 207ECBF9
Email: gsus_david@yahoo.com

Disponibilidad:

Modo de uso:

Préstamo
 Alquiler

Gasto: 0 Bs.F

Incluye:

1 trípode con ruedas y cabezal fluido

Anotaciones: _____

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

PLAN DE RODAJE

DÍA	HORA	SEC	D/N	I/E	LOCACIÓN	RESUMEN	AUDIO
1	06 PM A 12 AM	6	D	I	ESTUDIO	LUCAS VA AL CONSULTORIO DEL DOCTOR Y RECIBE UNOS RESULTADOS.	SI
1		1-2	N	I	COMEDOR	ENLACE ENTRE LA SEC 01 Y LA SEC 02	SI
1		3-4	N	I	COM/SALA	ENLACE ENTRE LA SEC 03 Y LA SEC 04	-
1		4-5	N	I	SALA/COM	ENLACE ENTRE LA SEC 04 Y LA SEC 05	-
1		5-6	N	I	COM/EST	ENLACE ENTRE LA SEC 05 Y LA SEC 06	-
1		6-7	N	I	EST/COM	ENLACE ENTRE LA SEC 06 Y LA SEC 07	-
1		2-3	N	I	COMEDOR	ENLACE ENTRE LA SEC 02 Y LA SEC 03	-
2	6 PM A 1 AM	4	N	I	SALA	LUCAS, SENTADO EN EL SOFÁ, DIVAGA MIENTRAS VE UN ANILLO DE COMPROMISO	SI
2		2	N	I	COMEDOR	ISABELLA Y LUCAS DISCUTEN Y TERMINAN LA RELACIÓN	SI
2		1	N	I	COMEDOR	ISABELLA Y LUCAS SE PREPARAN PARA COMENZAR A AFEITAR A LUCAS	SI
3	6 PM A 1 AM	3	N	I	COMEDOR	ISABELLA COMIENZA A AFEITAR A LUCAS, LE PIDE UNA EXPLICACIÓN	SI
3		5	N	I	COMEDOR	ISABELLA TERMINA DE AFEITAR A LUCAS, ÉSTE TRATA DE BUSCARLA Y TROPIEZA	-
3		7	N	I	COMEDOR	ISABELLA DEJA A LUCAS EN EL APARTAMENTO, SÓLO Y VACÍO.	SI

PLAN DE RODAJE + GUIÓN TÉCNICO

SEC 06. INT – CONSULTORIO MÉDICO – DÍA (FLASHBACK)

Plano 56: P.G del consultorio. Se ve que Lucas está sentado en una esquina solo y mueve las manos nervioso.

Lucas esperando sentado frente a un escritorio con un asiento vacío. Las manos de Lucas están inquietas sobre el escritorio.

Plano 55: ENLACE SEC 5 a 6. Zoom out. Plano más cerrado que el PMC. Travelling. El plano abre desde la nuca de Lucas hasta ver parte del consultorio. Lucas está de espaldas.

De espaldas se observa a Lucas

AUDIO Plano 58: P.M.C Lucas voltea el rostro hacia la puerta, queda de perfil y el doctor pasa a su lado, da la vuelta al escritorio y se sienta. Foco pasa de Lucas al doctor, pone la carpeta en el escritorio y habla.

Se ve de nuevo la espalda de Lucas, éste lanza un rápido vistazo hacia atrás. El doctor lo rodea y se sienta del otro lado del escritorio, se observa entre sus manos una carpeta. El doctor observa a Lucas por encima de sus lentes con expresión apesadumbrada y pone la carpeta sobre el escritorio. Se observa el rostro del doctor.

DOCTOR

Lucas, en los exámenes encontramos algo. No hay una manera fácil de decirte esto...

El doctor entrega en las manos de Lucas la carpeta.

Plano 59: P.D Manos de Lucas recibiendo la carpeta (Dr- manos- Lucas)

El doctor entrega en las manos de Lucas la carpeta. Lucas abre la carpeta, se ven los exámenes.

AUDIO Plano 60: P.D carpeta. Subjetiva de Lucas. Se ven varias hojas con resultados, pasa las hojas y el doctor habla en OFF. Se detiene en una hoja.

Lucas abre la carpeta, se ven los exámenes.

DOCTOR (OFF)

(cont.)

De veras, lo siento. Estás viendo los resultados. No hay nada que podamos hacer.

Lucas revisa los exámenes y se detiene

Plano 61: P.D frase “se encuentra en fase terminal”

Lucas revisa los exámenes y se detiene al observar la frase “se encuentra en fase terminal”.

Plano 62: “terminal”. FOTO full resolución del informe en las manos de Lucas

AUDIO Plano 63: Desde la silla del doctor, Lucas de la nariz para abajo. Deja caer la carpeta sobre el escritorio. Se escucha la silla del doctor y se ve su brazo sobre el hombro de Lucas. Voz en OFF. Manos a la cara. El foco pasa de Lucas al doctor que sale por la puerta.

Lucas, incrédulo, lanza la carpeta sobre el escritorio. El doctor se levanta, va hacia Lucas, le coloca una mano en el hombro un momento. Lucas reniega.

DOCTOR (OFF)

(cont.)

Te dejo. ¿Quieres que le avise a alguien?

Lucas se lleva las manos a la cara. El doctor camina hacia la puerta del consultorio, sale y cierra la puerta.

Plano 57: P.M.C Cuello y cintura del Doctor entrando al consultorio, se ve que sostiene una carpeta.

El sonido de los pasos del DOCTOR revela la entrada del mismo, sostiene una carpeta en su mano.

Plano 64: P.D Travelling cenital muy cercano sobre el escritorio hasta llegar a una esquina de la carpeta.

Sobre el escritorio se ve la carpeta cerrada.

Plano 64.A: ENLACE SEC 6 a 7. Al pasar sobre la carpeta Zoom in hasta que sólo se vea la carpeta.

SEC 1, 2, 3, 4, 5 y 7 ENLACES – COM/SALA – NOCHE

SEC 1 a 2

Plano 13: A nivel del piso se ven de frente el pie pies de Lucas, que está sentado en la silla y un pie tiembla.

El pie de Lucas se mueve nerviosamente a nivel del piso.

Plano 14: P.D. Pie de Isabella sentada.

ISABELLA ahora está sentada en la silla y su pie tiembla nerviosamente a nivel del piso.

SEC 2 a 3

Plano 25: P.D ¾ manos. Entrega de caja. Isabella saca la afeitadora, la sostiene un momento, pone la caja en la mesa, paneo hasta que Isabella salga del lado derecho del cuadro.

Isabella recibe en sus manos la caja y saca de ella una máquina de afeitar eléctrica, la coloca en la mesa del comedor junto a unos periódicos.

Plano 25.A: paneo. Se ve a Lucas sentado (sin camisa), Isabella entra al cuadro por la izquierda

LUCAS, está sentado en la silla. ISABELLA, por el lado izquierdo de la mesa, revisa la afeitadora de espaldas.

SEC 3 a 4

Plano 36.A: Paneo a la derecha. Encuadre inusual a P.D frontal. Se ven a Isabella y Lucas (sin camisa) frente a la mesa del comedor, el paneo llega hasta la mesa de centro de la sala, el doble de Lucas está sentado en el medio del sofá, no se ve su rostro.

Desde la mesa de centro del comedor se observa a Lucas e Isabella a lo lejos.

LUCAS está sentado frente a la mesa de centro.

SEC 4 a 5

Plano 46: P.D. Cerrado. En la mesa de centro se ve el espacio donde estuvo el anillo, paneo al cenicero con el cigarro y luego a la foto de ambos.

En la mesa de centro se ve el espacio donde estuvo el anillo, después el cenicero con el cigarro y luego a la foto de la pareja.

Plano 47: Paneo. Foto –Mesa de comedor, desde la mesa de centro.

La foto de la pareja está en la mesa de centro, desde ahí se observa a LUCAS e ISABELLA al fondo, en la mesa del comedor.

SEC 5 a 6

Plano 54: Desde la nuca de Lucas se ven ambos, paneo, Zoom in a la nuca de Lucas.

Se observa el rostro de Isabella hasta que queda oculto por la nuca de Lucas.

SEC 6 a 7

Plano 65: P.D Zoom out. Paneo de la carpeta sobre la mesa del comedor, entre los papeles, la mano de Isabella entra a cuadro y suelta la afeitadora y sale de cuadro.

La carpeta está sobre la mesa del comedor, entre los papeles regados. La mano de ISABELLA ,coloca la afeitadora sobre la mesa, camina hacia Lucas.

SEC 04. INT – SALA – NOCHE (FLASHBACK)

Plano 38: P.D (sin cabeza) El estuche está abierto de espaldas en la mesa de centro, se ve en el fondo que Lucas baja la mano derecha (la tenía en la cara), se ve que en la izquierda tiene un cigarro. Luego apaga el cigarro en el cenicero al

lado del estuche. Sube ambas manos detrás de su nuca (Todo con foco en el estuche).

En la mesa de centro reposa un estuche aterciopelado, abierto de espaldas. Lucas apaga un cigarrillo en el cenicero que está al lado del estuche y se lleva las dos manos detrás de la nuca.

Plano 40: P.D. (sin cabeza) A nivel de la mesa. Lucas se acerca y toma el estuche.

Se pasa las manos por el pelo, levanta la mirada perdida y después vuelve a ver el anillo. Lucas acerca una mano a la mesa y toma el estuche, lo observa por un momento (a nivel de la mesa), lo cierra y lo lleva contra su frente.

Plano 42: P.D. (sin cabeza) A nivel de la mesa de centro. (solo quedaría el cenicero) Lucas se para y camina hacia la izquierda, sale de cuadro.

Lucas se pone de pie. Desde la mesa de centro se ve a Lucas comenzar a caminar.

Plano 37: B.C.U. ¾ sin manos Lucas sentado en el sofá, mirada perdida. Mira al anillo abajo y toca su cara con su mano derecha, baja su mano derecha a nivel de la mesa de centro.

LUCAS está sentado frente a la mesa de centro. Se observa su rostro, coloca sus dedos sobre sus párpados, fuertemente, baja su mano hasta la barbilla. Abre los ojos y mira hacia abajo, retira la mano de su cara.

AUDIO Plano 39: B.C.U. ¾ sin manos Lucas baja la cabeza y entrelaza sus manos en su nuca. (“¡Coño! ¿Cómo no me di cuenta?”) Se pasa las manos por el pelo, levanta la mirada perdida y vuelve a ver el anillo.

Lucas se lleva las dos manos detrás de la nuca.

LUCAS

(Cabizbajo)

¡Coño! ¿Cómo no me di cuenta?

Se pasa las manos por el pelo, levanta la mirada perdida y después vuelve a ver el anillo.

AUDIO Plano 41: B.C.U. ¾ sin manos El estuche apretado en la mano, lo observa y lo presiona contra su frente. (de perfil) (“¡Mierda Isabella!”) respira profundo, mueve la cabeza (“¡No, no, no, no puedo!”) Impotencia, se queda quieto y se para y camina hacia la izquierda.

Lucas toma el estuche, lo observa por un momento, lo cierra y lo presiona contra su frente.

LUCAS

(cont.)

Mierda, Isabella.

Respira profundo, reniega con la cabeza.

LUCAS

(cont.)

¡No, no, no, no puedo!

Se queda preso de la impotencia por un momento y se pone de pie, camina hasta salir de cuadro.

AUDIO Plano 43: P.G Frontal Lucas está sentado (no hay anillo en la mesa), se pone de pie, camina de un lado a otro, ve el anillo, se va molestando, grita “coño” y lanza el estuche.

Lucas divaga por la habitación y se va desesperando. Lanza un grito ahogado.

LUCAS

(cont.)

¡COÑO!

Lucas toma con fuerza el estuche y lo lanza.

Plano 44: P.D Estuche contra la pared (lento) hasta que cae saliendo de cuadro

Se observa cómo el estuche se estrella contra una pared cercana.

Plano 45: P.D El estuche entra a cuadro al caer abierto al piso (lento). Lucas entra a cuadro, camina por el pasillo. Se escuchan las llaves y un portazo.

A nivel del piso el estuche queda abierto, en su interior se observa un anillo de compromiso. Se escucha como Lucas sale del apartamento y cierra la puerta con fuerza.

SEC 02. INT – SALA/COMEDOR – NOCHE (FLASHBACK)

Plano 15: PD Lateral. Desde la mesa de centro, portarretratos. Pelea de fondo.

Se escucha una fuerte discusión en el área del comedor. En la mesa de centro de la sala hay un

florero, un cenicero con cenizas, una caja abierta y un portarretratos con una foto de la pareja abrazándose. Se observa desde la mesa de centro cómo Isabella y LUCAS discuten acaloradamente frente a la mesa del comedor. Isabella está sentada mientras Lucas le habla de pie con la mano puesta en el espaldar de la silla.

Plano 16: P.G. Frontal ellos peleando, ella está sentada y él tiene una mano en el espaldar de su silla, ella se levanta y va hacia él. Lucas se aleja hacia la derecha. Ella se lleva las manos a la cabeza y sale de cuadro hacia la izquierda.

Isabella está sentada mientras Lucas le habla de pie con la mano puesta en el espaldar de la silla. . En medio de la discusión, Isabella se pone de pie y se lleva las manos a la cabeza con desesperación.

Plano 17: B.C.U ¾ Ella camina hacia la ventana con las manos en la cabeza, mirando hacia la ventana. Espacio hacia la derecha. Camina hacia la izquierda. Medio perfil.

de pie y se lleva las manos a la cabeza con desesperación.

Plano 19: B.C.U ¾ Isabella iba caminando con las manos en la cabeza hacia la ventana, escucha que Lucas le dice que terminan, se voltea hacia Lucas. Espacio hacia la derecha. Baja las manos de su cabeza a la boca y lo mira (medio perfil)

Isabella baja las manos de su cabeza hacia su boca y por encima de ellas mira a Lucas con ojos implorantes.

Plano 18: B.C.U ¾ Desde la cara de Lucas hasta las manos. Espacio hacia la izquierda. Lucas caminaba hacia la puerta, se voltea hacia la ventana. Gestual de molestia al nivel de la cara, Lucas agita sus manos.

Lucas agita sus manos como si quisiese dejar claro un punto.

Plano 20: P.D Torso de Lucas, espacio la izquierda. cruza los brazos, se soba y se aprieta.

Lucas cruza los brazos y con su mano acaricia su propio brazo, como si quisiese consolar a Isabella.

Plano 21: P.G Se ven los dos. Isabella camina hacia la derecha. Se acerca a Lucas con intención de tocarlo, llega cerca de él y él se aleja hacia la izquierda. Ve hacia la ventana y se recuesta mirando hacia el vacío. Isabella se coloca al lado de la silla.

Isabella se acerca a Lucas e intenta acariciarle el rostro. Lucas la rechaza alejándose hacia la ventana y se recuesta. Isabella se aleja también, colocándose de pie al lado de la silla donde estuvo sentada hace instantes.

AUDIO Plano 22: B.C.U ¾ Lucas recostado de la ventana y luego cierra los ojos, mientras Isabella habla, luego se lleva la mano a los ojos, baja la mano, abre los ojos, habla y sale del plano.

Isabella se acerca a Lucas e intenta acariciarle el rostro. Lucas la rechaza alejándose hacia una pared. Isabella se aleja también, colocándose de pie al lado de la silla donde estuvo sentada hace instantes. Lucas golpea la pared con su puño y luego se recuesta de la misma, cierra sus ojos.

ISABELLA (OFF)

(incrédula)

¿Así? ¿Terminamos y ya? ¿Y esto se acaba como si nada?

Lucas pone su mano sobre sus ojos cerrados, exhala, abre los ojos.

LUCAS

Antes necesito pedirte un favor.

Lucas camina hacia la sala.

Plano 23: PD. Lateral A nivel de la mesa de centro Lucas se acerca, toma la caja abierta de la afeitadora, da la espalda y se aleja.

Se observa desde la mesa de centro de la sala a Lucas acercándose. Toma de la mesa la caja abierta y da la espalda para dirigirse de vuelta al comedor.

Plano 24: P.G Lucas se dirige a Isabella que está al lado de la silla y le entrega la caja.

Toma de la mesa la caja abierta y da la espalda para dirigirse de vuelta al comedor. Isabella recibe en sus manos la caja

SEC 01. INT – COMEDOR – NOCHE

Plano 1: Travelling detalle de las cosas de la mesa de la carpeta, pasando por la silla, con Isabella en el plano, hasta la [CAJA]

Se observa un apartamento sombrío, pobremente iluminado, desordenado, con varios papeles y periódicos esparcidos sobre la mesa. El recorrido termina en una afeitadora eléctrica que reposa sobre la misma mesa.

Plano 2: P.G. Lucas recostado de la pared, Isabella recostada de la mesa.

LUCAS e ISABELLA (ambos de menos de 30 años) están en el comedor del apartamento que compartían. Una discusión acaba de terminar entre ellos y el ambiente está tenso. Isabella, de pie junto a una silla del comedor, pasa su mano por el borde superior de la misma mientras dirige su mirada al piso; Lucas, alejado de Isabella, se encuentra recostado de una pared, mirando hacia el vacío.

Plano 3: PD ¾ espacio a la izquierda. Mano de Isabella rozando el espaldar de la silla.

Pasa su mano por el borde superior de la misma mientras dirige su mirada al piso.

AUDIO Plano 5: B.C.U ¾ espacio a la izquierda. Los ojos de Isabella suben la mirada medio de perfil viendo a Lucas.

El rostro de Isabella, cabizbajo, de pronto levanta la mirada y la dirige hacia Lucas.

ISABELLA

(lamentándose)

¿Estás seguro? ¿Esto es lo que quieres hacer?

AUDIO Plano 6: B.C.U ¾ espacio a la izquierda. La boca de Isabella termina el diálogo.

ISABELLA

(lamentándose)

De verdad no quiero dejar las cosas así... Vamos a hablar, por favor.

Plano 4: B.C.U ¾ espacio a la derecha. Rostro de Lucas de perfil

Lucas, alejado de Isabella, se encuentra recostado de una pared, mirando hacia el vacío. El rostro de perfil de Lucas deja ver su cara demacrada, su aspecto triste y su cabello desarreglado.

Plano 7: B.C.U ¾ espacio a la derecha. Lucas, medio rostro, niega con la cabeza.

Los ojos de Lucas cierran sus párpados lentamente, reniega moviendo su cabeza, no quiere discutir más el tema.

AUDIO Plano 8: B.C.U ¾ Enmarcado el rostro de Isabella dice sus líneas.

ISABELLA

(cont.)

Está bien, si es lo que quieres, vamos a empezar con esto de una vez.

Plano 9: P.G Lucas se incorpora y comienza a desabotonarse la camisa.

Lucas, recostado de una pared, procede a incorporarse y comienza a quitarse la camisa. Lentamente roza los botones con sus manos mientras desabotona algunos.

Plano 10: P.D. Lucas desabotonándose.

Lentamente roza los botones con sus manos mientras desabotona algunos.

Plano 11: P.M.C frontal, espacio a la derecha. (Hombros –pecho) Lucas se quita la camisa, travelling hombro, hasta llegar a Isabella y se sienta, se le ve el rostro.

Lucas mientras retira la camisa de su torso, entonces este brazo parece avanzar, se dirige hacia Isabella. Vistos a nivel del pecho, quedan frente a frente. Parece que van a abrazarse, pero Lucas se sienta en la silla que Isabella rozaba hace instantes mientras Isabella toma en su mano la máquina de afeitar

Plano 12: P.D. A nivel de la mesa. Espacio a la izquierda. Se ve la afeitadora, a Isabella agarrándola y encendiéndola.

Isabella toma en su mano la máquina de afeitar que reposaba sobre la mesa. Isabella sostiene la máquina de afeitar en su delicada mano y la enciende.

SEC 03. INT – COMEDOR – NOCHE

Plano 25.B: P.M.C Lateral Se ve el perfil de Lucas. Isabella está de pie frente a la mesa, del lado izquierdo de la silla. Tiene la afeitadora en la mano. Se coloca frente a Lucas.

LUCAS, está sentado en la silla. ISABELLA, por el lado izquierdo de la mesa, revisa la afeitadora de espaldas.

Plano 26: P.D ¾ Subjetiva. Isabella tiene la afeitadora en la mano y la acerca al pelo de Lucas.

Se observa el cabello de Lucas, las manos de Isabella se acercan con la máquina, lentamente.

Plano 28: P.D ¾ Afeitadora en el pelo de Lucas.

La máquina pasa por el cabello de Lucas, cortándolo.

Plano 29: P.D ¾ de la boca de Lucas apretando los labios.

Él presiona fuertemente sus labios.

Plano 30: P.D Frontal. De la boca al hombro de Lucas. El pelo de Lucas cae sobre su hombro.

El cabello de Lucas cae sobre su hombro.

Plano 31: P.D Frontal. Rostro de Lucas nariz hacia arriba. cierra los ojos fuertemente y le cae pelo sobre el rostro.

Lucas tiene los ojos cerrados.

Plano 36: B.C.U Lucas de frente se lleva una mano a la frente y la baja hasta su boca (“¡Qué bolas esto!”)

Lucas coloca su mano sobre su rostro, presiona sus párpados fuertemente, baja su mano hasta la barbilla.

Plano 32: P.D Lateral a nivel de las piernas (de las manos de Lucas sobándose los muslos.)

Sus manos bajan y suben por su pantalón.

Plano 27: P.D Lateral. Pie de Lucas temblando a nivel del piso, se ve pelo caer.

Junto al pie en movimiento de Lucas, el cabello comienza a caer.

Plano 33: P.D Lateral. Mano de Isabella afeitando a Lucas de perfil en el mismo sentido del “sobamiento” con la mano derecha sosteniéndole el rostro.

La mano izquierda de Isabella guía la máquina eléctrica hacia adelante y atrás, afeitándolo; mientras sostiene el rostro de Lucas con su mano derecha, casi acariciándolo.

Plano 34: B.C.U ¾ Perfil. Mirada de Isabella. Incertidumbre, incompreensión.

Isabella observa a Lucas, no comprende la situación.

AUDIO Plano 35: P.D de la nariz al hombro. El pelo acumulado en el hombro izquierdo de Lucas, se limpia el pelo con su mano derecha. Se ve la mano derecha de Isabella que va del rostro al hombro sobre la de Lucas. Diálogo de ella. Él retira la mano y ella también.

Lucas coloca su mano derecha sobre su hombro izquierdo para sacudir el cabello que se había acumulado allí. Isabella apaga por un momento la

máquina de afeitar, coloca su mano derecha sobre el hombro de Lucas, sus manos se encuentran.

ISABELLA (OFF)

Lucas, necesito entender. Por favor.

Lucas retira su mano bajo la de Isabella, luego ella retira la suya.

SEC 05. INT – COMEDOR – NOCHE

Plano 48: P.D Lateral a la altura de Lucas de perfil. Mano de Isabella con la afeitadora pasando por la parte de arriba de la cabeza de Lucas. (plano cortado en la nariz) La mano va del frente hacia atrás. Isabella está delante de él.

Isabella pasa por última vez la máquina de afeitar por la cabeza de Lucas. Retira la máquina, en su mano la apaga.

Plano 49: P.D. Subjetiva Isabella. Lucas sentado. Contrapicado. Cabeza baja. Entra la máquina de afeitar en cuadro y se apaga.

Isabella pasa por última vez la máquina de afeitar por la cabeza de Lucas. Retira la máquina, en su mano la apaga.

Plano 49.B: P.D. Subjetiva Isabella. La mano izquierda de Isabella sostiene la máquina de afeitar. Lágrimas sobre la afeitadora.

Isabella desliza sus dedos sobre los restos de cabello que quedan en la máquina de afeitarse y lágrimas caen sobre sus manos.

Plano 50: P.M. Lateral a la altura del perfil de Isabella. Gime se tapa el cachete para secarse las lágrimas. (no quiere que él la vea)

Trata de secar en su rostro las lágrimas.

Plano 51: 2Shot Lateral Lucas sube la cabeza y ve a Isabella llorando. Perfiles, ella llora y le da la espalda. Lucas intenta levantarse, tropieza

Lucas la escucha sollozar, levanta su rostro y descubre a Isabella llorando. En ese momento, Isabella se voltea, dándole la espalda a Lucas. Sin apartar la mirada de Isabella, Lucas se levanta de la silla con dificultad y tropieza.

Plano 53: P.M Lateral cuello y cintura de Isabella ¾ Isabella le da la espalda a Lucas. Lo escucha tropezar. Se voltea, suelta la afeitadora, sujeta a Lucas fuera del cuadro y lo trae al centro. Quedan abrazados.

En ese momento, Isabella se voltea, dándole la espalda a Lucas. Isabella rápidamente voltea y deja caer la afeitadora de su mano izquierda para sostener a Lucas. Consigue sujetarlo.

Plano 52: P.D Lateral a nivel del piso. Pies tropezándose.

Plano 53.A: P.D Lateral a nivel del piso. La afeitadora cayendo al piso y después quieta en el piso.

Plano 49.A: Cenital con la cámara al revés. Lucas en el centro, sentado, con todo el cabello afeitado al alrededor. Isabella está frente a él con la afeitadora en la mano izquierda.

Isabella pasa por última vez la máquina de afeitar por la cabeza de Lucas. Retira la máquina, en su mano la apaga.

SEC 07. INT – COMEDOR – NOCHE

AUDIO Plano 66: 2Shot Lateral (de fondo la cortina) Lucas Nariz- Cintura. Lucas está en el cuadro. Isabella entra a cuadro, lo abraza y pone su cara de perfil en el pecho de Lucas. Isabella llora y habla.

LUCAS está de pie, Isabella entra y lo abraza, posa su rostro en el pecho de Lucas. Él recarga su cabeza sobre la de ella, Isabella solloza entre los brazos de Lucas, que la acaricia.

ISABELLA

(entre los brazos de Lucas)

*Lucas, no dejemos las cosas así.
Por favor, necesito entender.*

AUDIO Plano 67: P.M.C ¾ de la cara de Isabella de perfil sobre el pecho de Lucas. Ella se separa y lo mira a los ojos. Lucas seca un poco sus lágrimas y habla en OFF. Ella cierra los ojos con fuerza y coloca su rostro nuevamente sobre el pecho de Lucas.

Isabella mira a Lucas con el rostro bañado en lágrimas. Lucas seca un poco las lágrimas en el rostro de Isabella.

LUCAS

(sollozante)

Isabella, yo... yo te amo.

Isabella cierra los ojos con fuerza, coloca su rostro nuevamente sobre el pecho de Lucas.

AUDIO Plano 68: P.M.C ¾ Lucas de perfil. Espacio hacia la derecha. Isabella habla en OFF. Lucas arruga los labios.

Se observa el rostro de Lucas

ISABELLA

¿Entonces? ¿Qué vamos a hacer?

Lucas arruga los labios, reniega.

AUDIO Plano 69: P.M.C Lateral. Solo caras. Nariz Lucas-rostro Isabella. Isabella todavía apoyada en el pecho de Lucas. Él dice que tiene que irse. Isabella retira su cara del pecho y quedan frente a frente. Isabella camina hacia la izquierda y sale del cuadro. Lucas camina hacia la derecha y sale del cuadro.

Se observa cómo ambos continúan abrazados.

LUCAS

Lo siento, Isabella. Tienes que irte. Es que no eres tú...

Isabella retira su cara del pecho de Lucas, quedan frente a frente. Isabella, molesta, sale por un extremo del cuadro, Lucas, dolido, sale por el otro.

Plano 70: Lateral. A la altura del espaldar de la silla. Lucas entra en cuadro y se sienta de perfil. Se escucha que Isabella mueve cosas. Isabella entra a cuadro

frente a Lucas, tiene unas llaves en su mano derecha. Isabella Extiende el brazo para dárselas a Lucas.

Lucas entra y se sienta nuevamente en la silla, queda de perfil mientras escucha cómo Isabella mueve objetos en el apartamento. Isabella de pronto se acerca a Lucas, queda de pie frente a él. En su mano derecha tiene unas llaves. Ella extiende su mano hacia Lucas.

Plano 71: P.D Lateral manos. Isabella pone las llaves en la mano de Lucas que intenta agarrarla pero ella quita la mano, queda la de él.

Lucas acerca su mano a la de Isabella, agarra las llaves, pero trata de sostener la mano de Isabella. Ella retira su mano bruscamente. Queda la mano de Lucas, sola, únicamente con la llave.

Plano 71.A: P.M.C ¾ Lucas, rostro apesadumbrado. Se escucha un portazo. Él cierra los ojos.

El rostro de Lucas escucha el sonido de la puerta del apartamento. Él cierra sus ojos.

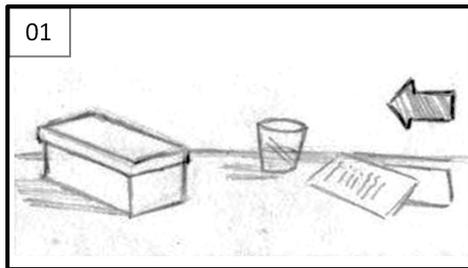
Plano 72: P.G del apartamento vacío con Lucas sentado. Desde la esquina. Iluminación contrastada tipo spot.

Se observa el apartamento vacío y Lucas en la oscuridad. Él, queda solo.

Jesús David León / Laura Salgado
TÍTULO: NO ERES TÚ
SHOOTING BOARD

SEC#

1



01 Travelling PD



02 PG



03 PD

Mano acariciando espalda



04 CU



05 BCU

Isabella levanta la mirada



06 PD

Isabella termina su diálogo

Jesús David León / Laura Salgado
TÍTULO: NO ERES TÚ
SHOOTING BOARD

SEC#

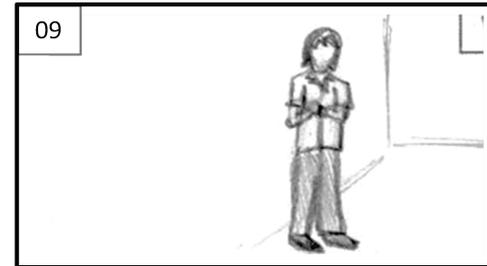
1



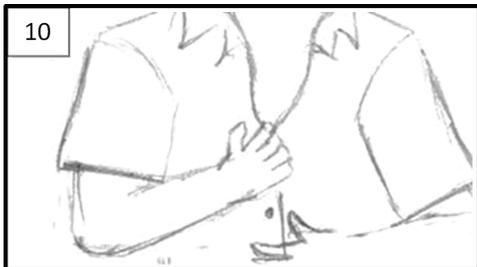
07
BCU
Lucas cierra los ojos con fuerza



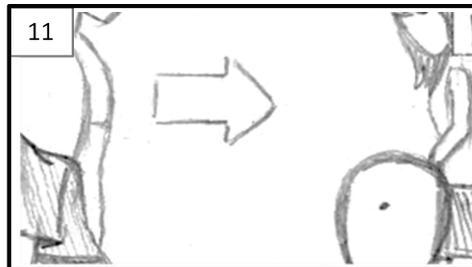
08
CU



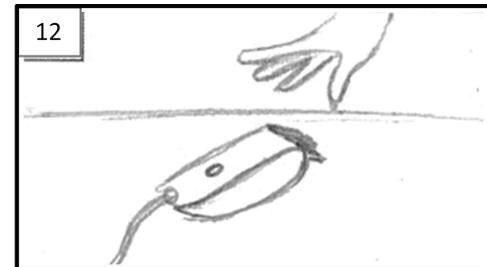
09
PG
Lucas se incorpora y comienza a quitarse la camisa



10
PD



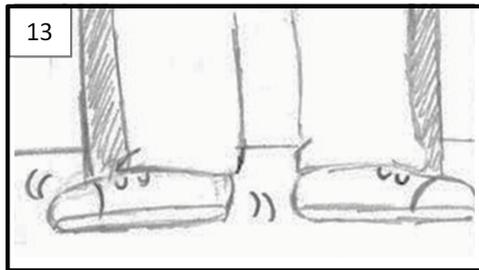
11
Travelling PM



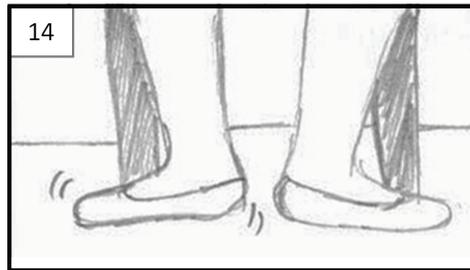
12
PD Nivel de la mesa
Isabella toma la afeitadora y la enciende

Jesús David León / Laura Salgado
TÍTULO: NO ERES TÚ
SHOOTING BOARD

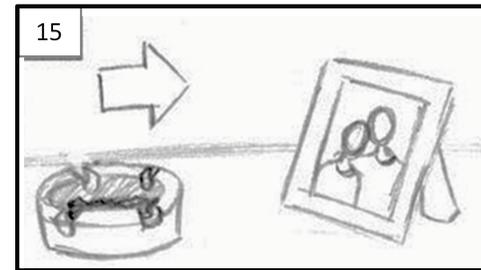
SEC# 1 y 2



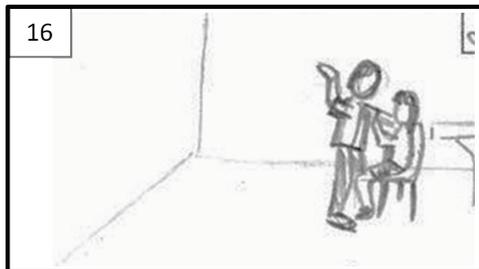
13
Travelling
Nivel del piso
Lucas sentado, pie temblando



14
Travelling
Nivel del piso
Isabella sentada, pie temblando



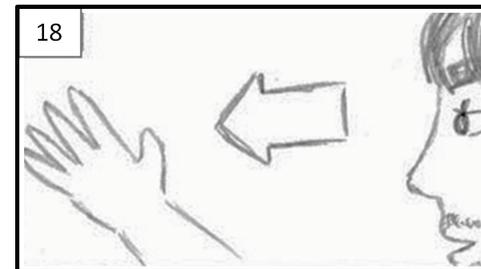
15
PD



16
PG P
elea, ella sentada. Él mano en el
espaldar. Ella se pone de pie y
se lleva las manos a la cabeza



17
CU
Isabella de pie con las manos
en la cabeza



18
PM
Desde la cara de Lucas hasta las
manos

Jesús David León / Laura Salgado

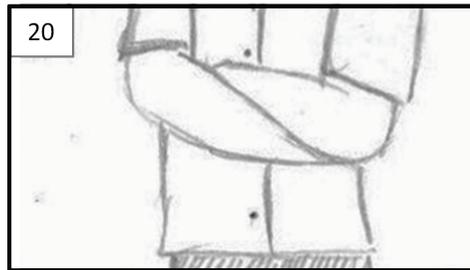
TÍTULO: NO ERES TÚ

SHOOTING BOARD

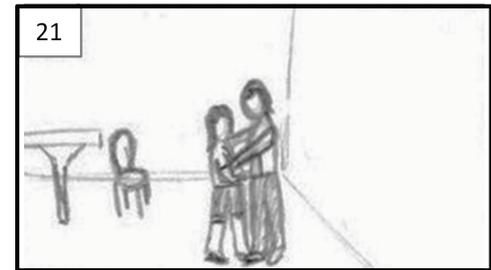
SEC# 2



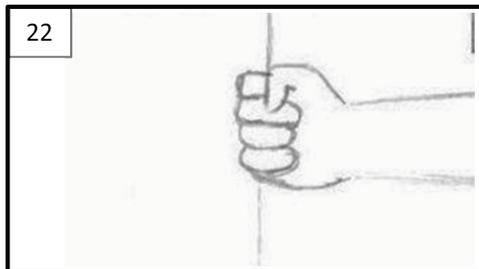
CU
Isabella baja las manos de la
cabeza a la boca



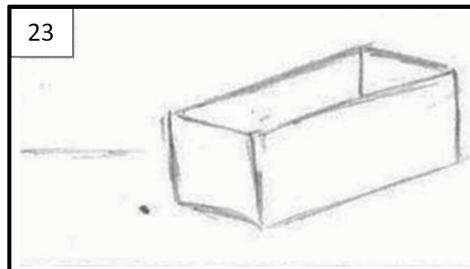
PD
Lucas cruza los brazos, se
aprieta con sus manos



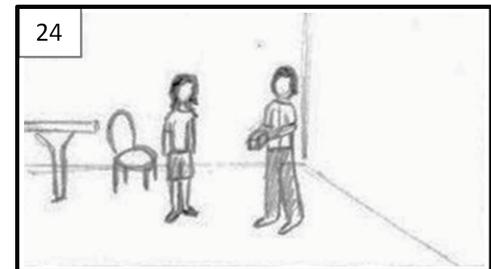
PG
Isabella se acerca a Lucas, él se
aleja



PD
Lucas le pega un puño a la
Pared. Luego se recuesta de ella



PD
Mesa de centro. Lucas se acerca
y toma una caja



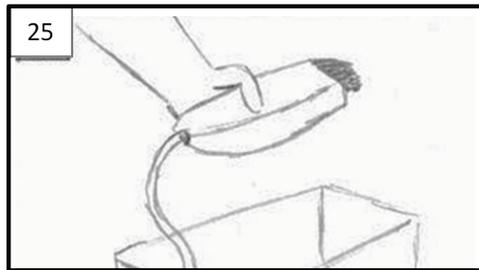
PG
Lucas entrega la caja

Jesús David León / Laura Salgado

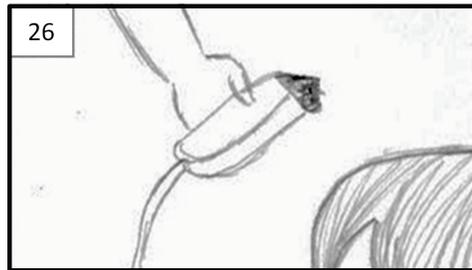
TÍTULO: NO ERES TÚ

SHOOTING BOARD

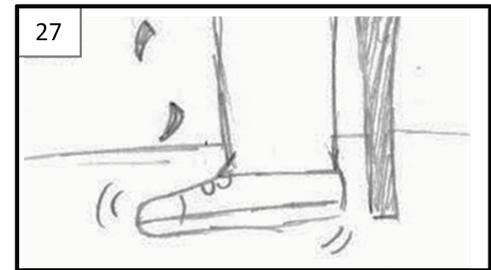
SEC# 2 y 3



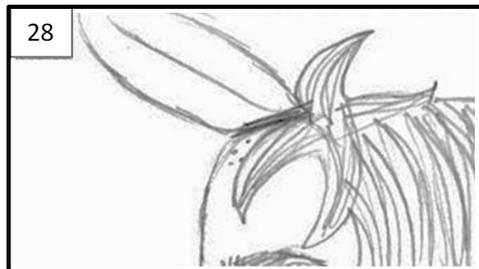
25
PD
Lucas le entrega la caja a
Isabella



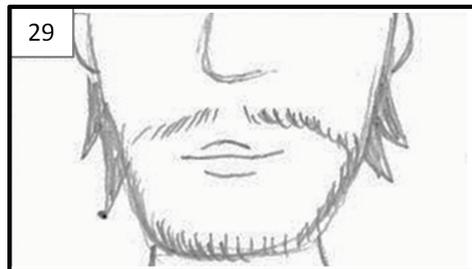
26
PD
Isabella acerca la afeitadora al
pelo de Lucas



27
PD
Pie de Lucas temblando a nivel
del piso. Cabello comienza a
caer



28
PD
Afeitadora en el pelo de Lucas



29
PD
Lucas arruga los labios



30
PM
Cabello de Lucas cae sobre su
hombro

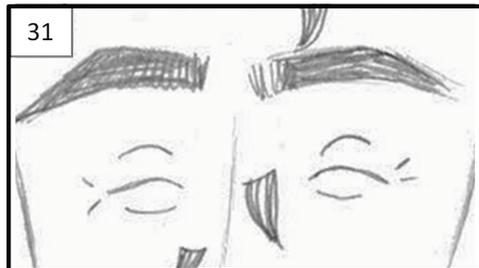
Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

SHOOTING BOARD

SEC#

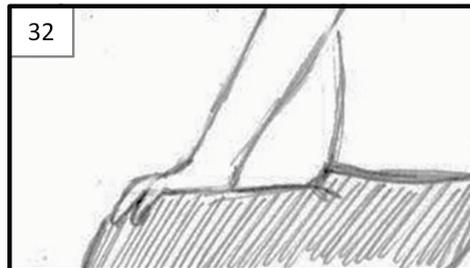
3



31

PD

Ojos cerrados, cae cabello



32

PD

Lucas se soba los muslos



33

PD

Isabella afeita a Lucas en el mismo sentido que el plano anterior



34

BCU

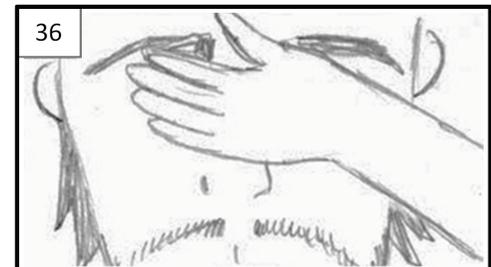
Isabella con mirada de incertidumbre



35

PD

Lucas limpia cabello de su Hombro. Isabella coloca su mano y él retira la suya



36

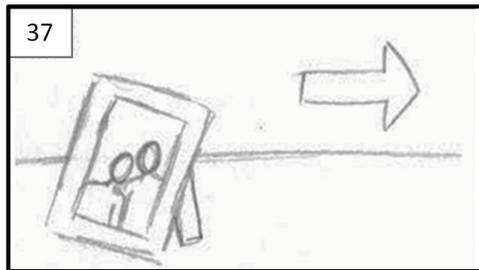
BCU

Lucas se lleva la mano a la cara

Jesús David León / Laura Salgado
TÍTULO: NO ERES TÚ
SHOOTING BOARD

SEC#

4

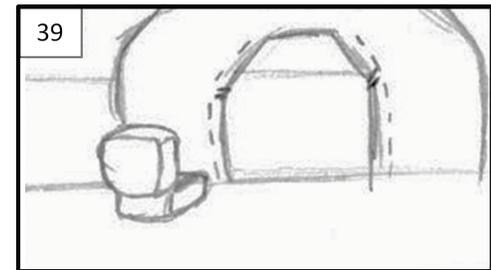


37
Pano PD



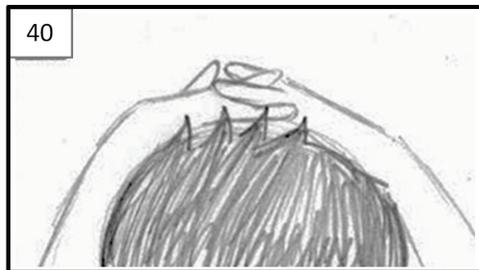
38
BCU

Lucas baja la mirada y retira la mano de su cara



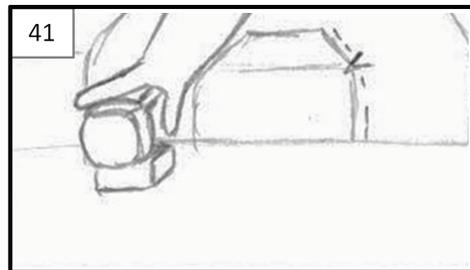
39
PD

Estuche abierto. Foco en el estuche



40
BCU

Lucas baja la cabeza y entrelaza las manos detrás de la nuca



41
PD

Lucas toma el anillo

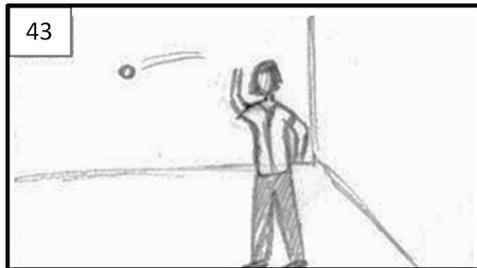


42
BCU

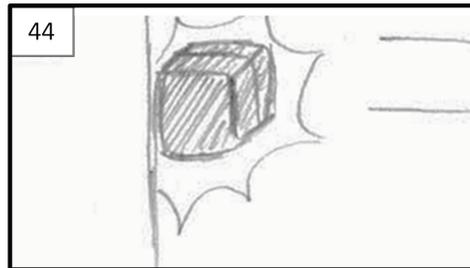
Lucas presiona el estuche contra su frente y se pone de pie

Jesús David León / Laura Salgado
TÍTULO: NO ERES TÚ
SHOOTING BOARD

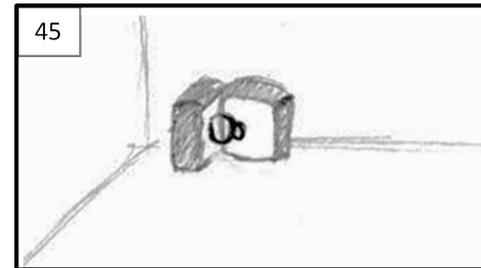
SEC# 4 y 5



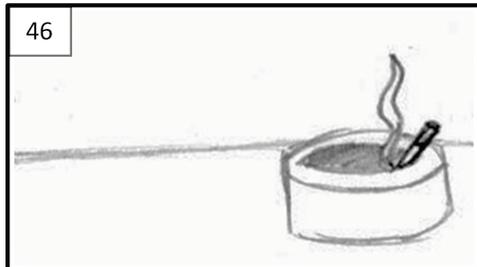
43
PG
Lucas camina, se molesta y lanza el anillo



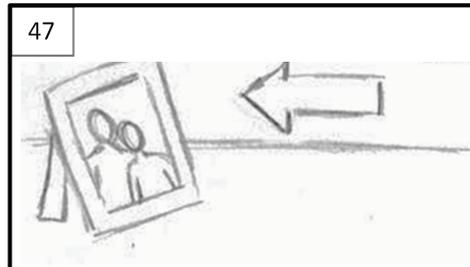
44
PD
Estuche contra la pared



45
PD
Estuche contra el piso



46
PD
Espacio donde estuvo el anillo



47
Paneo PD
Vuelta a la mesa del comedor



48
Isabella comienza a afeitarse a Lucas

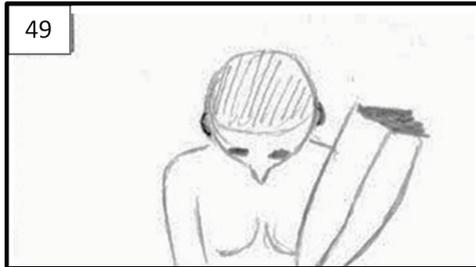
Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

SHOOTING BOARD

SEC#

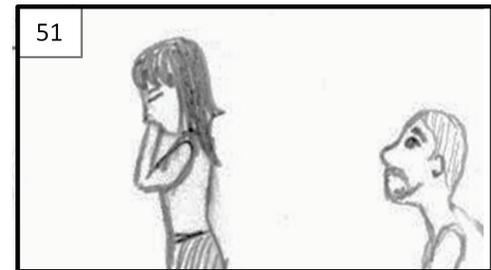
5



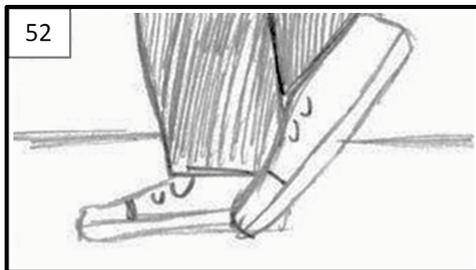
49
Cenital
Subjetiva de Isabella. Termina de
afeitar a Lucas



50
CU
Isabella solloza



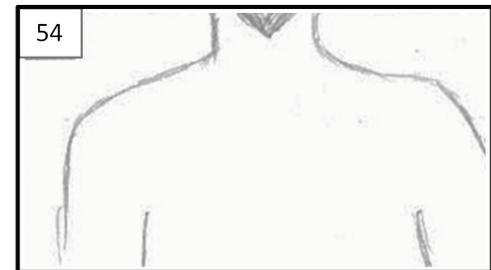
51
2SHOT
Isabella se aleja de Lucas



52
PD
Lucas se pone de pie y tropieza



53
PM
Isabella ataja a Lucas



54
Travelling PD
A la nuca de Lucas

Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

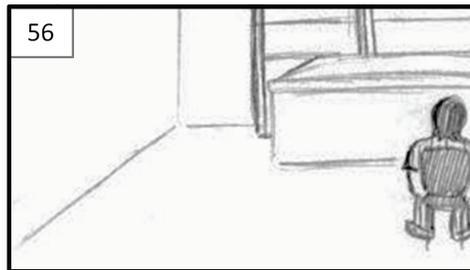
SHOOTING BOARD

SEC#

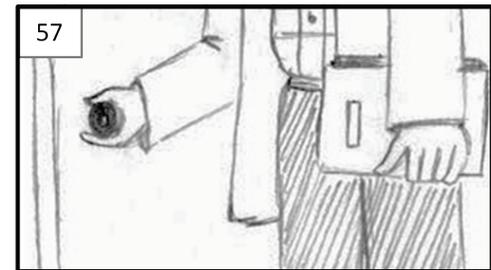
6



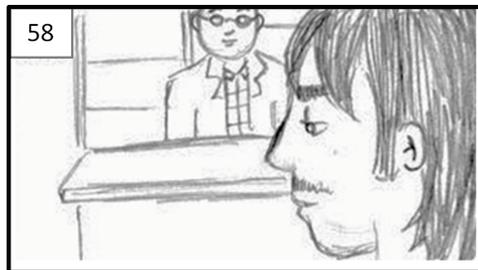
55
Travelling PD
Saliendo de la nuca de Lucas



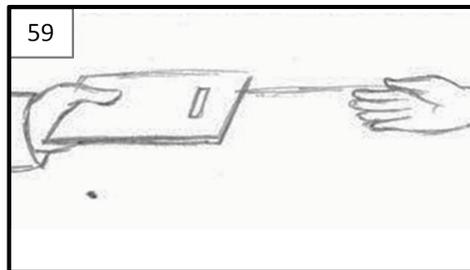
56
PG
Lucas mueve las manos, nervioso



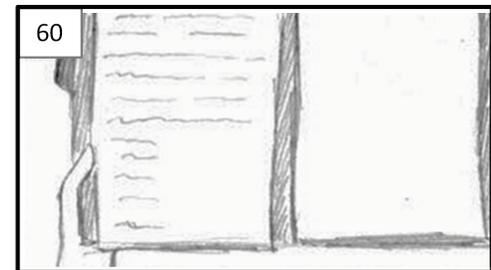
57
PM
El doctor entra y cierra la
puerta



58
PD
Lucas se voltea. El Dr. pasa a su
lado y se sienta



59
PD
Lucas recibe la carpeta de
manos del Dr.



60
PD
Subjetiva de Lucas. Revisa los
resultados de los exámenes

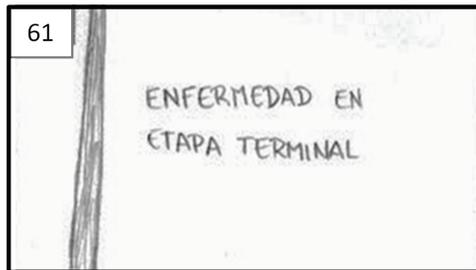
Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

SHOOTING BOARD

SEC#

6y7

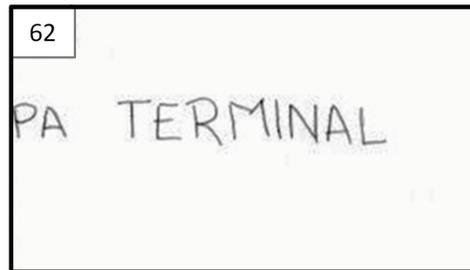


61

ENFERMEDAD EN
ETAPA TERMINAL

PD

Carpeta con hoja final del
informe

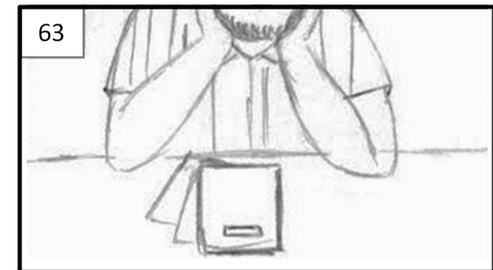


62

PA TERMINAL

PD

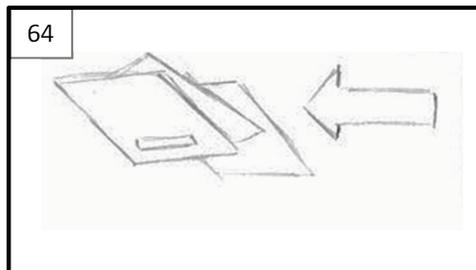
Frase con la palabra "Terminal"
más cercana



63

PM

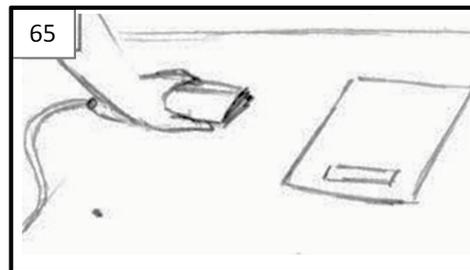
Lucas deja caer la carpeta en el
Escritorio. El Dr. se marcha



64

Travelling PD

Sobre el escritorio hasta llegar a
la carpeta



65

PD Tilt up

De la carpeta hasta ver a
Isabella colocando la afeitadora
sobre la mesa



66

2SHOT

Isabella entra a cuadro y apoya
su cabeza sobre el pecho de
Lucas

Jesús David León / Laura Salgado

TÍTULO: NO ERES TÚ

SHOOTING BOARD

SEC#

7



BCU

Isabella llora mientras habla con Lucas



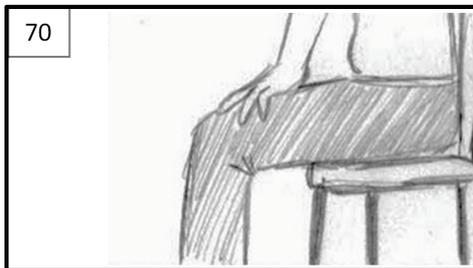
CU

Lucas le dice a Isabella que la ama, pero que debe marcharse.



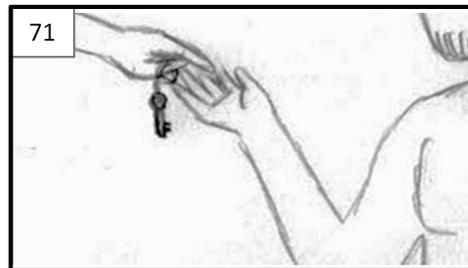
CU

Quedan enfrentados, Isabella se aleja y Lucas sale hacia la silla



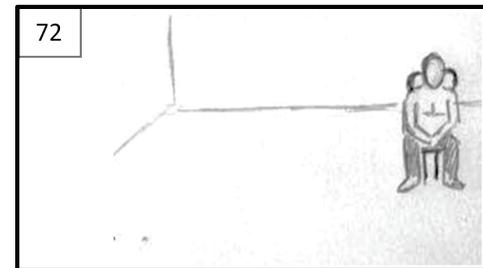
PM

Lucas entra a cuadro y se sienta



PD

Isabella entra a cuadro y entrega unas llaves a Lucas. Sale del apartamento



GPG

Lucas queda sólo. Iluminación en alto contraste

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

FOTOGRAFÍA

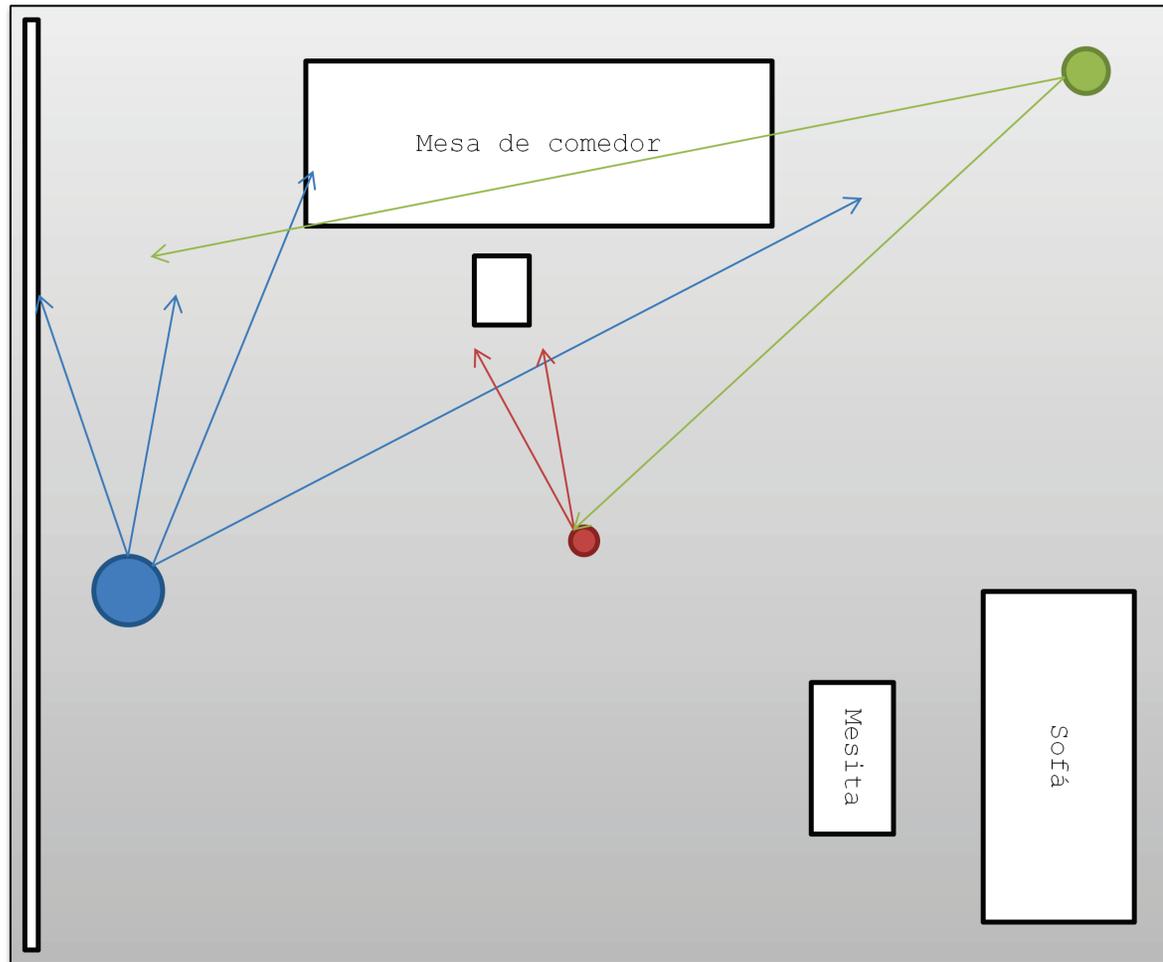


Diagrama base:

Sec 01
Sec 02
Sec 03
Sec 05
Sec 07
(04 luces)

Key ●
Fill ●
Kick ●

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

FOTOGRAFÍA

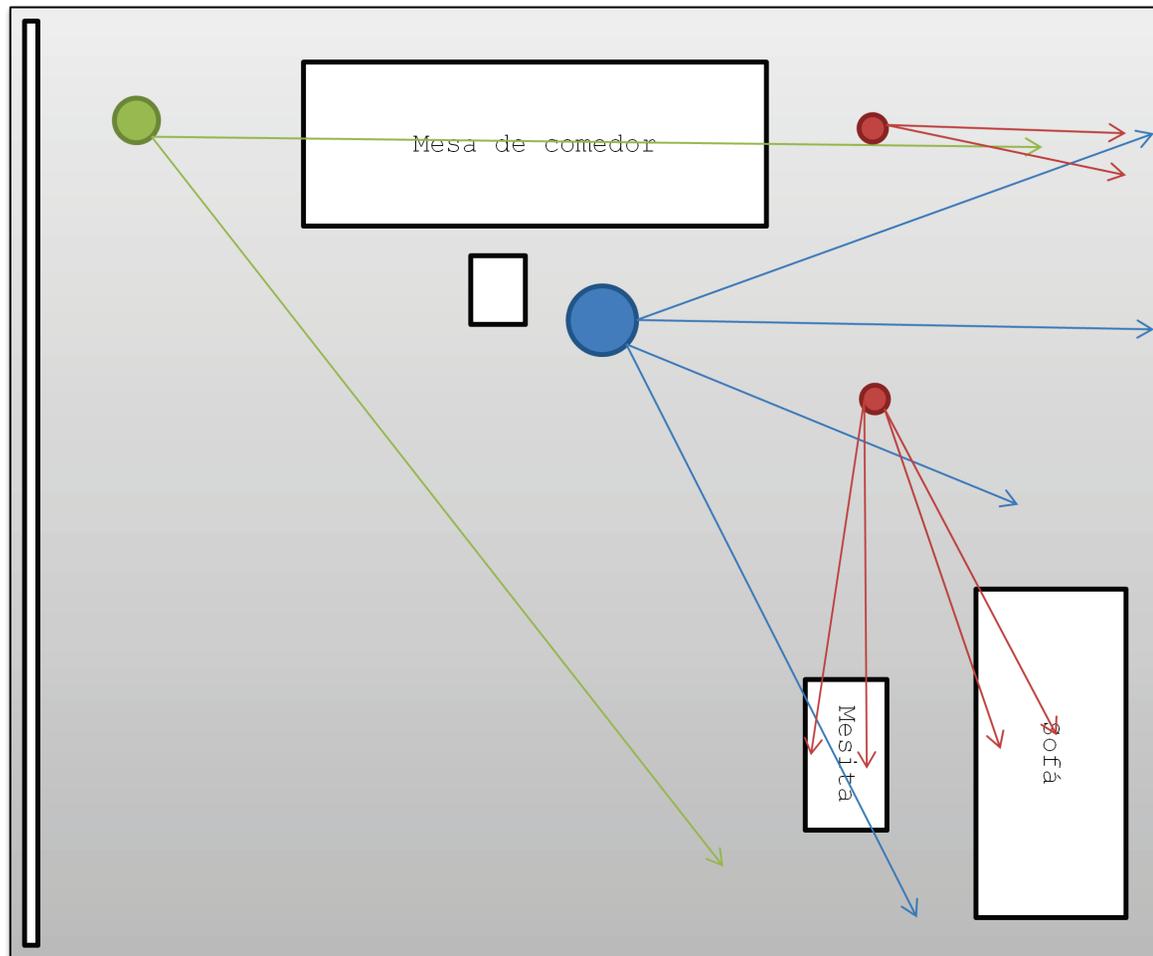


Diagrama base:

Sec 04
(6 luces)

Key ●
Fill ●
Kick ●

NO ERES TÚ
Jesús León / Laura Salgado

FOTOGRAFÍA

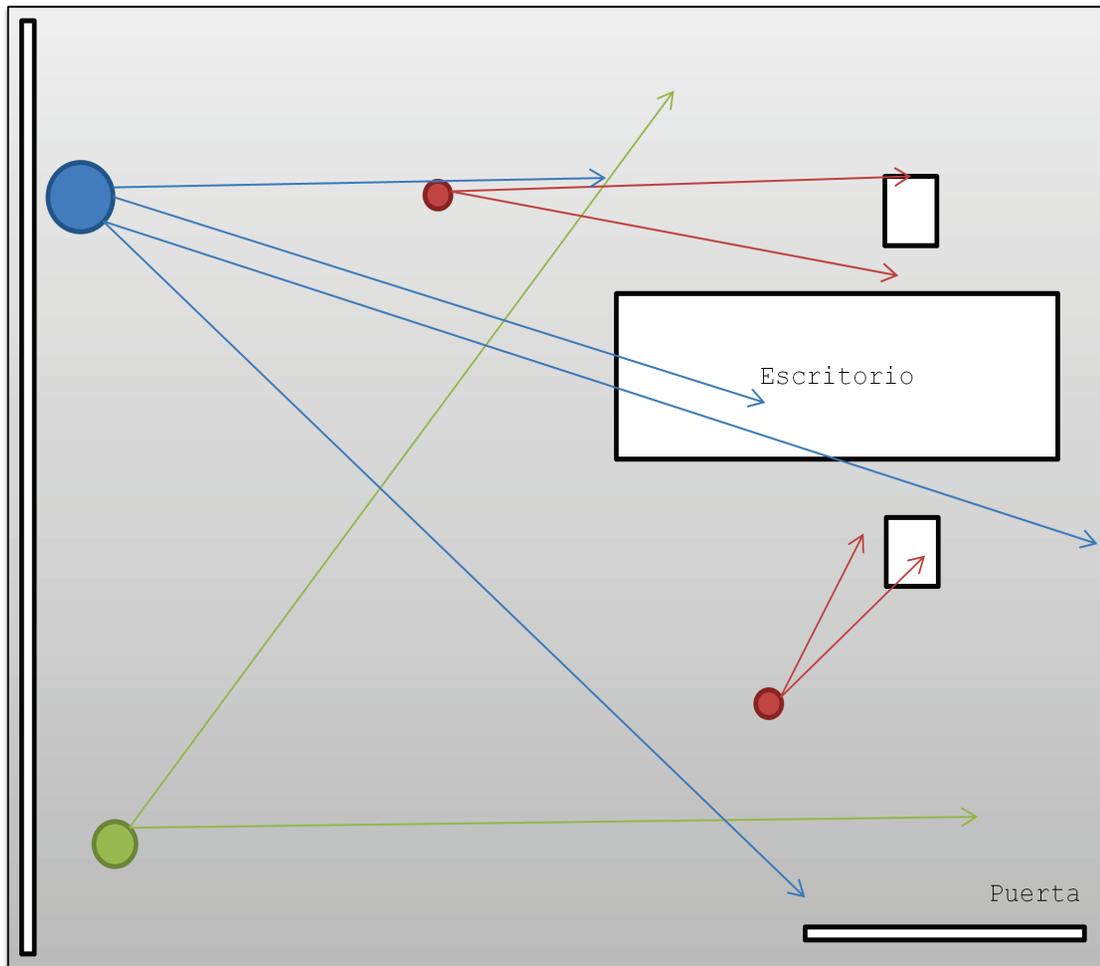


Diagrama base:

Sec 06
(5 luces)

Key ●
Fill ●
Kick ●

4.11 Script

SEC	PLANO	TOMA	
6	56	1	QUEDA
6	55	3	QUEDA
6	58	4	QUEDA, SONIDO
6	59	1	QUEDA
6	60	1	QUEDA, SONIDO
6	63	4	QUEDA, SONIDO. Hay que bajar el audio, meter una puerta en post-pro. Hay ruido de un camión.
6	57	2	QUEDA
1 / 2	13	4	QUEDA, SONIDO. Al final entra la vibración de un celular.
3 / 4	36	3	QUEDA. Apaga el cigarro con tres toques.
4 / 5	46	2	QUEDA
5 / 6	54	2	QUEDA
6 / 7	65	2	QUEDA
2 / 3	25	3	QUEDA. El dolly da un salto al final.
4	38	1	QUEDA

SEC	PLANO	TOMA	
4	40	3	QUEDA. La cámara mostró una advertencia de temperatura.
4	42	1	QUEDA
4	39	4	QUEDA
4	41	1	QUEDA
4	37	1	QUEDA
4	43	1	QUEDA
2	15	1	QUEDA
2	16	1	QUEDA, SONIDO. El actor dice "harta".
2	17	2	QUEDA. "Me ignoras"
2	18	3	QUEDA
2	20	1	QUEDA
2	²¹ / ₂₄	1	QUEDA
2	22	4	QUEDA
1	4	2	QUEDA

SEC	PLANO	TOMA	
1	7	1	QUEDA
1	10	1	QUEDA
1	1	1	QUEDA
1	9	1	QUEDA
1	2	1	QUEDA
1	11	1	QUEDA
1	3	1	QUEDA
1	12	2	QUEDA
1	5	2	QUEDA
1	6	2	QUEDA
1	8	2	QUEDA
3	25	1	QUEDA
3	²⁸ / ₂₆	1	QUEDA
3	29	2	QUEDA

SEC	PLANO	TOMA	
3	30	1	QUEDA
3	31	1	QUEDA. Pelos que vuelan.
3	36	1	QUEDA
3	32	1	QUEDA
3	27	1	QUEDA
3	33	1	QUEDA
3	34	2	QUEDA
3	35	2	QUEDA
5	48	1	QUEDA
5	49a	1	QUEDA
5	49	1	QUEDA. No es subjetiva.
5	51	1	QUEDA
5	53	2	QUEDA. Sonido opcional.
5	52	1	QUEDA

NO ERES TÚ		PRESUPUESTO
Días de locación: 2 días x 12 h cada uno + 1 día de ensayo		
Días de grabación: 2 días		
Formato de grabación: Digital FullHD		
Formato de Postproducción: Final Cut Pro		
		Bs. F.
1	Pre-producción	
1,1	Historia	Bs.F. 0,00
1,2	Adaptación de guión	Bs.F. 0,00
1,3	Pruebas fotografías	Bs.F. 0,00
1,4	Location Scouting (incluye movilización y viáticos, equipos, para 3 personas durante 2 días)	Bs.F. 10.000,00
1,5	Story board	Bs.F. 0,00
1,6	Casting (incluye convocatoria, alquiler de estudio, personal, durante 2 días)	Bs.F. 10.000,00
Subtotal preproducción		Bs.F. 20.000,00
2	Honorarios Profesionales	
2,1	Productor Ejecutivo	Bs.F. 0,00
2,2	Asesor de historia	Bs.F. 0,00
2,3	Director	Bs.F. 10.000,00
2,4	Script	Bs.F. 3.600,00
2,5	Asistente de director 1	Bs.F. 4.000,00
2,6	Asistente de director 2	Bs.F. 0,00
2,7	Director de fotografía / Camarógrafo	Bs.F. 8.000,00
2,8	Productor General	Bs.F. 6.000,00
2,9	Coordinación de producción	Bs.F. 0,00
2,10	Productor de Campo	Bs.F. 0,00
2,11	Asistentes de producción	Bs.F. 2.500,00

2,12	Asistente de cámara	Bs.F. 0,00
2,13	Foquista	Bs.F. 0,00
2,14	Maquillaje	Bs.F. 4.400,00
2,15	Vestuario	Bs.F. 5.000,00
2,16	Director de arte	Bs.F. 6.000,00
2,17	Asistente de arte y asistente de utilería (2 personas)	Bs.F. 5.000,00
2,18	Escenografía	Bs.F. 0,00
2,19	Director de postproducción	Bs.F. 20.000,00
2,20	Asistente de postproducción 1	Bs.F. 10.000,00
2,21	Asistente de postproducción 2	Bs.F. 0,00
2,22	Maquinista 1	Bs.F. 0,00
2,23	Maquinista 2	Bs.F. 0,00
2,24	Plantero	Bs.F. 0,00
2,25	Personal técnico iluminación (Gaffer + 3 eléctricos)	Bs.F. 10.000,00
2,26	Fotofija (incluye 3 días de llamado)	Bs.F. 3.600,00
2,27	Sonidista	Bs.F. 8.000,00
2,28	Otros	Bs.F. 4.000,00
	Subtotal honorarios	Bs.F. 110.100,00
3	Alquiler de equipos	
3,1	Cámara y accesorios + Óptica adicional	Bs.F. 3.500,00
3,2	Dolly	Bs.F. 1.000,00
3,3	Iluminación	Bs.F. 12.200,00
	Subtotal alquiler de equipos	Bs.F. 16.700,00
4	Costos de producción	
4,1	Transporte (incluye traslado de personal técnico, crew, talentos y equipos)	Bs.F. 3.500,00
4,2	Comunicaciones (alquiler de radios inalámbricos, sistema de comunicación in ear para equipo técnico, telf celular, entre otros)	Bs.F. 0,00
4,3	Comida y viáticos (20 personas x 2 días)	Bs.F. 8.000,00
4,4	Hospedaje (15 noches x 40 pax)	Bs.F. 0,00

4,5	Alquiler de estudio, locaciones y gratificaciones	Bs.F. 5.000,00
4,6	Alquiler o compra de vestuario	Bs.F. 2.000,00
4,7	Escenografía y arte (materiales, elaboración)	Bs.F. 3.000,00
4,8	Efectos especiales (incluye personal, materiales, traslados)	Bs.F. 0,00
4,9	Seguro (personal y equipo)	Bs.F. 2.000,00
4,10	Tráfico (gastos administrativos de oficina: papelería, envíos, telefonía, entre otros)	Bs.F. 3.000,00
4,11	Gastos de producción	Bs.F. 4.000,00
4,12	Gastos administrativos y legales	Bs.F. 4.000,00
	Subtotal producción	Bs.F. 34.500,00
5	Post-producción	
5,1	Postproducción Online (20 horas)	Bs.F. 10.000,00
5,2	Efectos especiales de postproducción	Bs.F. 0,00
5,3	Postproducción de audio (incluye banda sonora, efectos especiales, música original, licencias, sincronización y master)	Bs.F. 20.000,00
5,4	Paquete gráfico (presentación y despedida, créditos, retoques, color grading, entre otros)	Bs.F. 10.000,00
5,5	Transferencia a film (90 minutos)	Bs.F. 0,00
5,6	Copias (3 unidades)	Bs.F. 3.840,00
	Subtotal postproducción	Bs.F. 43.840,00
6	Talentos	
6,1	Principales (2)	Bs.F. 3.200,00
6,2	Secundarios (1)	Bs.F. 800,00
6,3	Reparto	Bs.F. 0,00
6,4	Extras	Bs.F. 0,00
	Subtotal talentos	Bs.F. 4.000,00
7	Otros	
7,1	Contingencia, horas extras e imprevistos	Bs.F. 1.300,00
7,2	Diseño del proyecto	Bs.F. 5.000,00
7,3	Producción asociada, desarrollo y ejecución de estrategia de venta y comercialización	Bs.F. 0,00

7,4	Mercadeo y promoción, elaboración de material de promoción, convocatorias de medios, entre otros	Bs.F. 0,00
7,5	Mark up casa productora	Bs.F. 0,00
	Subtotal otros	Bs.F. 6.300,00
	Total General	Bs.F. 235.440,00

6. ANALISIS DE COSTOS

Para la realización de este cortometraje, se planteó desde un principio la premisa de mantener los costos a un mínimo.

El equipo técnico y personal de la producción (Director de fotografía, Director de arte, asistentes, *gaffer*, etc.) no cobró honorarios, ya que todos fueron compañeros de estudio que se ofrecieron a colaborar en la realización del proyecto.

En lo concerniente a la Dirección de Fotografía, se alquilaron una maleta de luces Arri y dos luces sueltas en Cinemateriales. El precio incluyó un descuento especial estudiantil.

Para la Dirección de Arte, todo el equipo (incluyendo los actores) aportó parte de las piezas necesarias para la utilería y la ambientación del set. El vestuario se consiguió en calidad de préstamo durante el rodaje y se complementó con prendas propias de los actores. Sólo fue necesario un gasto mínimo en piezas puntuales para la consecución de la trama (la máquina de afeitar, el estuche del anillo y la carpeta roja que guardaba los exámenes médicos).

El renglón “Gastos de producción” engloba los gastos menores que se hicieron en varios materiales que fueron necesarios para el óptimo funcionamiento de los equipos y el acondicionamiento de la locación (tirro, pinzas de madera, cartulina negra, bolsas negras plásticas, etc.)

No se tomaron en cuenta gastos de transporte y viáticos porque el traslado de los miembros del equipo a la locación fue en vehículos propios, y por ser mínimos, no se tomaron en cuenta para la elaboración del presupuesto.

La diferencia en bolívares, entre el presupuesto estimado y el costo real de la realización de la pieza, es significativo (Bs.F. 231.977,98 menos) y gracias a este resultado, se puede considerar la posibilidad de realizar más cortometrajes de buena calidad a nivel universitario sin necesidad de una inversión importante de dinero.

NO ERES TÚ		COSTOS REALES
Días de locación: 3 días x 7 h cada uno		
Días de grabación: 3 días		
Formato de grabación: Digital FullHD		
Formato de Postproducción: Adobe Premiere CS4		
		Bs. F.
1	Alquiler de Equipos	
1,1	Cámara y accesorios	Bs 1.200,00
1,2	Iluminación	Bs 1.095,36
Subtotal Alquiler de equipos		Bs 2.295,36
2	Costos de Producción	
2,1	Catering (7 personas x 3 días)	Bs 592,50
2,2	Utilería	Bs 240,00
2,3	Gastos de Producción	Bs 139,16
Subtotal Costos de Producción		Bs 971,66
3	Post-producción	
3,1	Digitalización de audio	Bs 30,00
3,2	Tiempo en estudio	Bs 150,00
3,3	Copias de la pieza	Bs 15,00
Subtotal Post-producción		Bs 195,00
Total General		Bs 3.462,02

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Describir en unas cuantas líneas el aprendizaje que deja una experiencia tan intensa como resultó ser la producción de un cortometraje es, sin lugar a dudas, un reto. La culminación de un reto que, para los autores de este Trabajo de Grado, fue un viaje sumamente enriquecedor, lleno de aprendizaje y de autoconocimiento.

Tomó varios meses, muchas reuniones, incontables ajustes y un estómago fuerte; pero al final, el camino, que se fue labrando con paciencia y dedicación, llegó a su destino: la culminación exitosa de cinco años de estudio y la aplicación práctica de todos los conocimientos adquiridos.

Es por eso que en este apartado se fusionan las conclusiones con las recomendaciones, en aras de que, en el futuro, las vivencias que dejó la realización de esta pieza puedan servir de inspiración y guía para nuevos comunicadores audiovisuales.

Partiendo de una inquietud —la necesidad de sumergir aunque sea la punta de los dedos en el profundo mar de la historia del cine— los autores de este trabajo se toparon con las fascinantes imágenes del *film noir* y de ese punto en adelante, el proyecto de realizar “No eres tú” comenzó a tomar forma.

En primera instancia, la investigación teórica permitió darle una forma al cortometraje que se había planteado. Una forma que más allá de ser hermosa, aportaba a la historia una carga dramática que no se hubiese podido alcanzar con

ninguna otra propuesta visual. Las imágenes logradas utilizando un marcado claroscuro combinado con el blanco y negro enfatizan el aura dramática —y un tanto oscura— de la historia, y al mismo tiempo le proporcionan un look antiguo que hace que la pieza sea percibida de forma distinta por el espectador.

El tiempo que se dedicó a la investigación y a la consulta de fuentes bibliográficas, para lo extenso del tema, se puede considerar insuficiente. Por lo que, la primera recomendación —que puede resultar un tanto evidente— es que los lectores no se limiten a la teoría que se resume en este trabajo, ya que, en este caso se le ha dado prioridad sólo al aspecto visual del cine negro.

Luego de haber sentado las bases teóricas del trabajo, se procedió a iniciar la pre-producción de la pieza en sí.

Ambos autores participaron en la elaboración del guión, basándose en la idea que surgió de uno de ellos. Es por eso que resulta necesario resaltar, en este punto, la importancia que tiene la asignación de los roles en un proyecto audiovisual, ya que en el momento de la pre-producción y durante el resto de la fase creativa es imprescindible que el producto que se logre satisfaga las expectativas del equipo en pleno, bien sean dos o más personas. Si esto se logra en una fase temprana, se puede dar por sentado que el resto de la producción será mucho más eficiente.

En el caso de “No eres tú” los roles de Dirección y Producción se los dividieron los autores de este proyecto por mutuo acuerdo, y tuvieron la fortuna de que el trabajo fluyó sin ningún contratiempo significativo.

La recomendación para futuras producciones es que los roles de director y productor se definan al inicio del camino, ya que al delegarse las necesidades que acarrea cualquier proyecto, este se hace, no solo más llevadero, sino más eficiente a la hora del rodaje.

Una vez concluida la fase creativa de la pre-producción, asignados los roles y habiendo definido el curso de acción, el siguiente obstáculo que se presenta es el de evaluar los recursos con los que se cuentan.

Es sabido que a nivel estudiantil, los recursos monetarios disponibles suelen no ser suficientes para realizar un cortometraje con los equipos de última generación que, a pesar de inundar el mercado, están fuera del alcance de quienes apenas están dando los primeros pasos en el mundo audiovisual.

Sin embargo, éste y muchos otros trabajos realizados anteriormente en esta Escuela de Comunicación Social, demuestran que para llevar a la pantalla una obra de buena calidad, sólo se necesita un recurso: la creatividad.

En este sentido, el uso de alternativas “económicas” como sustitutas de equipos costosos que abultan el presupuesto, es de gran ayuda y, si se usan con cuidado, el resultado será igual o casi tan bueno como el que se podría haber obtenido con equipos de uso profesional.

Sin querer caer en exageraciones, el sólo hecho de saber que es posible hacer que la idea que fue durante tanto tiempo intangible cobre vida sin necesidad de hacer mayores sacrificios monetarios, es esperanzador.

Englobando todo lo aprendido, todo lo vivido y toda la satisfacción que deja haber realizado un trabajo tan hermoso como fue para los realizadores este corto, es posible hacer la última recomendación —y quizás una de las más importantes—: Comprometerse.

Cuando se toma la decisión de embarcarse en una travesía académica como puede ser un ensayo fotográfico, un documental, un cortometraje, un guión o cualquier tipo de obra audiovisual, hay que saber que la tarea no será fácil, no será corta y requerirá mucha paciencia. Pero también hay que tener siempre presente, que al llegar al destino final, la recompensa será enorme.

Hay pocas sensaciones comparables a la de ver materializarse un pensamiento, algo que comenzó en una hoja de cuaderno como dos o tres oraciones escritas apresuradamente, ahora es la historia contada de la vida de unos personajes. Se les dio vida, rostro y sentimientos a ideas abstractas. Se logró transmitir un ideal, un mensaje.

Es por eso, por esos cinco o diez minutos de gloria que se tienen al final, que la recomendación en la que se hace más énfasis es en la del compromiso. En la medida en que el realizador se involucra y se compromete con su idea, el camino se va abriendo, se van superando los obstáculos y fallar se vuelve casi imposible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agel, H., Agel, G., y Zurián, F. (1996) *Manual de iniciación al arte cinematográfico*. Madrid, España. Ediciones Rialp

Aguilar, J. (2007) *El cine y la Metáfora*. España. Editorial Renacimiento.

Bartual, R. (2007). La novela policíaca: ficción detectivesca y “hardboiled”. El modelo norteamericano como transgresor de la norma inglesa. Recuperado en noviembre 02 2009, <http://www.despalabro.com/pdf/D01/09.pdf> *Despalabro, ensayos de humanidades. Vol. 1. Pp. 97-107*

Cooper, P. y Dancyger, K. (1998) *El guión de cortometraje*. Madrid, España. Instituto Oficial de Radio y Televisión (RTVE).

Cortés, M., Freer, C. (2000) *Luces Cámara Acción! Textos de cine y televisión*. Costa Rica. Editorial Universidad de Costa Rica.

García, E. y Sánchez, S. (2002) *Guía Histórica del cine 1895- 2001*. España. Editorial Complutense.

González, A. (sin fecha). *Historia general del Arte: tomo 2*. Costa Rica. Editorial Universidad Estatal a Distancia (EUNED)

González, J. (1989) *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. (1^{era} edición). España. Editorial Antrophos.

Marling, W. (2007) *Characteristics of the Genre*. Noviembre 02 2009. Case Western Reserve University (OH-EE.UU), personal website. <http://www.detnovel.com/>

Moraga, J. (2008) *La conjura de los violentos: un paseo disperso por la “novela negra”*. Noviembre 02 2009.

http://www.centroavance.cl/index2.php?option=content&do_pdf=1&id=1007

Naremore, J. (1998) *More than night, film noir in its contexts*. USA. University of California Press.

Pino, G. (1992) *Artes plásticas*. México. Editorial Universidad Estatal a Distancia (EUNED).

Rampa, J. Marimon, J. (2001) *Diccionario del guión audiovisual*. Barcelona-España. Editorial Océano Ámbar.

Romaguera, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. (2^{da} edición). Madrid-España. Ediciones de la Torre.

Sadoul, G. (2004) *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. (19^{na} edición). México. Siglo xxi Editores.

Sánchez, J (1999) Filmografía y bibliografía del cine negro americano (1930-1960). Recuperado en noviembre 10 2009, <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999adi/10negrofi01.htm>, *Revista Latina de Comunicación Social, Vol. 24*.

Schneider, S. (2007) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. (7^{ma} edición). Barcelona, España. Grupo Editorial Random House Mondadori

ANEXOS

1. PRINCIPALES REALIZADORES Y FILMS DEL CINE NEGRO CLÁSICO

Desde siempre ha resultado difícil hacer una lista de películas sobre un género determinado, teniendo el cuidado de no dejar ninguna obra por fuera. Pero en el caso del cine negro el reto adquirió otra dimensión por la divagación, etérea si se quiere, con la que fue definido el género. H. Agel, G. Agel y Zurián consiguieron rescatar esta preocupación al expresar en su libro de 1996 que:

Ese género goza de casi infinitas modalidades, según la época, el guionista, las estrellas, el director, etc. ¿Cómo relacionar *Duelo en la Alta Sierra* (cursiva en el original) con *Gilda* (cursiva en el original) o *La dama de Shangai* (cursiva en el original)? Seguramente si tomamos como parámetro la descripción de la violencia y cierto fondo de aventuras criminales, todos estos films —y un centenar más— tienen un denominador común. (p.206)

Es así como Schneider (2007) en su compilación de títulos consiguió reunir en una misma sección a los clásicos más importantes del cine negro. Después de hacer una clasificación cronológica, los films quedaron ordenados de la siguiente manera:

Soy un fugitivo - I am a fugitive from a chain gang (Mervyn LeRoy, 1932)

[Este film que precede al verdadero Noir, presenta] La virulenta acusación que LeRoy lanza contra el sistema penitenciario de su tiempo en esta película, al abuelita de las de género carcelario, (...) Fue el mejor de los feroces dramas de protesta social en que se

especializó la Warner Brothers durante el decenio de 1930. (Schneider, 2007, p.101)

El halcón maltés - The maltese falcon (John Huston, 1941)

El halcón maltés, piedra angular del cine negro, utiliza con economía las sombras simbólicas y tiene lugar casi en su totalidad en anónimas habitaciones de hotel y oficinas que quedan muy lejos (...) [Entre ellas se relata la historia de] Un elegante hombre de negocios [que] desea encontrar al asesino de su socio. (Schneider, 2007, p.176)

El último refugio - High sierra (Raoul Walsh, 1941)

El último refugio es una película de gánsteres elegíaca, insólita en ese período regido por el Código porque presenta un retrato favorable del gánster como paria anticuado. (...) El noblemente llamado héroe, está muy por encima de los indeseables y los hipócritas que encuentra dentro y fuera de la ley cuando capitanea un malhadado atraco a un hotel (Schneider, 2007, p.179)

La sombra de una duda - Shadow of a doubt (Alfred Hitchcock, 1943)

Alfred Hitchcock dijo que La sombra de una duda era su película favorita. Es significativo que sea también una de sus realizaciones menos relumbrantes, un sobrio estudio de carácter enmarcado en el corazón de un típico barrio residencial. Aunque ese corazón está corrompido por el asesinato y el engaño. (Schneider, 2007, p.196)

Laura - Laura (Otto Preminger y Rouben Mamoulian, 1944)

Si *Laura*, de Otto Preminger, intriga en su discordante mezcla de estilos —psicodrama negro, melodrama y thriller de misterio—, luego, en breves momentos, se vuelve monumental. (...) tal vez el primer ejemplo en el cine narrativo de un hombre que desearía ser mujer. (Schneider, 2007, p.201)

Perdición - Double indemnity (Billy Wilder, 1944)

Perdición es el arquetipo del cine negro, la historia de una mujer desesperada y de un hombre codicioso, del asesinato por sórdido afán de lucro y de la súbita y violenta traición. Pese a ello hay en la película un romanticismo extraño (...) y termina de forma extraordinaria para 1944, con una confesión no sólo del crimen, sino también de amor entre dos hombres. (Schneider, 2007, p.204)

Historia de un detective - Murder, my sweet (Edward Dmytyck, 1944)

Ninguna otra película condensa tan perfectamente los placeres del cine negro, y el director, Edward Dmytyck, utiliza sombras, lluvia, alucinaciones provocadas por las drogas y súbitos estallidos de violencia dentro de una telaraña de trampas argumentales, escurridizos maestros del crimen, despreciables mujeres fatales, matones, policías cansados y matasanos. (Schneider, 2007, p.206)

Recuerda - Spellbound (Alfred Hitchcock, 1945)

Recuerda, de Alfred Hitchcock, presenta un argumento que es un intrigante y prometedor rompecabezas. (...) dedica demasiado

tiempo al subconsciente y demasiado poco al suspense. (...) Pero Hitchcock, sin lugar a dudas, acertó (y con no poca deferencia modesta) en pedirle a Salvador Dalí que diseñara las famosas secuencias oníricas de la película (Schneider, 2007, p.207)

Alma en suplicio - Mildred Pierce (Michael Curtiz, 1945)

La película de Michael Curtiz es la definitiva película «para mujeres» de dramas domésticos de los años cuarenta. Se trata de una adaptación (...) y es también un ejemplo soberbio del género negro, una cinta que trastocó los ideales de devoción materna de la época. (Schneider, 2007, p.208)

El desvío - Detour (Edgar G. Ulmer, 1945)

Detour, una de las mejores películas de serie B de la historia, no pretende sobreponerse a las limitaciones de su presupuesto y de su tiempo de filmación. Por el contrario, celebrando lo barato de su producción presenta un mundo ubicado entre la literatura de quiosco y el existencialismo, en el que la vida acostumbra ser corta y carente de valores. (Schneider, 2007, p.214)

El cartero siempre llama dos veces - The postman always rings twice (Tay Garnett, 1946)

El cartero siempre llama dos veces refleja la cultura de los años treinta tras la Gran Depresión: la mayoría de las escenas se desarrollan en un bar de carretera que transmite una poderosa imagen de desarraigo y de escasas posibilidades. Los flashbacks encajan a la perfección con el omnipresente pesimismo propio del

cine negro, del cual esta película es uno de los ejemplos más celebrados. (Schneider, 2007, p.217)

El extraño - *The stranger* (Orson Welles, 1946)

El extraño conserva el dinamismo visual de las películas de Welles, pero en 1946, la estética del cine negro le había capturado debido a su amor por las sombras y lo grotesco, de ahí que no difiera en exceso a ese nivel de otras películas de género. (Schneider, 2007, p.220)

El sueño eterno - *The big sleep* (Howard Hawks, 1946)

El sueño eterno es una reflexión sobre la muerte y, de hecho, la muerte recorre toda la película. Se trata de una obra maestra del cine negro que no cumple con las normas básicas del género. Hay varias mujeres fatales, pero no hay flashbacks, abundan los claroscuros, pero no hay voz en off. (Schneider, 2007, p.222)

Forajidos - *The Killers* (Robert Siodmak, 1946)

Forajidos no sólo es una espléndida película de cine negro, también es un comentario respecto a por qué disfrutamos de esa clase de películas: es una vía de escape de nuestra segura monotonía para recalar en un mundo de peligros y muerte... aunque a una distancia prudencial. (Schneider, 2007, p.223)

Encadenados - Notorious (Alfred Hitchcock, 1946)

El intenso triángulo dramático de *Encadenados* obliga constantemente a variar la opinión sobre los tres personajes, (...) Hermosamente filmada (...) en un luminoso tono monocromo, [cuenta] con sus estrellas dando lo mejor de sí (tanto en lo físico como en la actuación). (Schneider, 2007, p.226)

Gilda - Gilda (Charles Vidor, 1946)

Gilda es un claro exponente del modo en que a las mujeres se las hace pasar por responsables de los estragos que causan los hombres al obsesionarse con ellas. [Los actores] forman el triángulo amoroso que hace avanzar la trama (...) de limitados recursos. (Schneider, 2007, p.230)

Retorno al pasado - Out of the past (Jacques Tourneur, 1947)

Tal vez pueda considerarse la obra maestra por excelencia del cine negro. Todos los elementos están presentes: la mujer que miente pero que es tan hermosa que uno podría perdonarle prácticamente todo (...) El amargo pasado que resurge y destroza al personaje principal (...) [y] El detective, (...) ingenioso y hábil que comete el error de dejarse llevar por sus pasiones. (Schneider, 2007, p.231)

Secreto tras la puerta - Secret beyond the door (Fritz Lang, 1948)

Secreto tras la puerta aparece clasificada como una respetable película de cine negro, pero es la atractiva mezcla de diferentes géneros —melodrama femenino, caso freudiano, misterio de asesino

en serie y alegoría del proceso artístico-creativo— lo que la convierte en algo tan especial, una cautivadora rareza en la carrera de este director. (Schneider, 2007, p.236)

La fuerza del destino - Force of evil (Abraham Polonski, 1948)

La dama de Shangai - The lady of Shangai (Orson Welles, 1948)

[Welles] volvió a retomar en género negro, haciéndose casi al azar con una novela de quiosco (...) y transformándola en algo valioso y extraño (...) La dama de Shangai, como película, es un espejo roto con geniales retazos que nunca han podido unirse en algo que tenga sentido. (Schneider, 2007, p.240)

El demonio de las armas - Gun crazy (Joseph H. Lewis, 1949)

Al rojo vivo - White Heat (Raoul Walsh, 1949)

Almas Desnudas - The Reckless moment (Max Ophüls, 1949)

El tercer hombre - The third man (Hugh Perceval y Carol Reed, 1949)

El tercer hombre, una rareza dentro del cine británico, tan pulida técnicamente como el mejor de los clásicos de Hollywood, es una extraordinaria mezcla de thriller político, extraño romance, misterio

gótico y agonía romántica en blanco y negro. (Schneider, 2007, p.252)

La jungla de asfalto - The asphalt jungle (John Huston, 1950)

El crepúsculo de los dioses - Sunset Blvd. (Billy Wilder, 1950)

Wilder, por lo general poco dado a la ostentación visual, animado en este caso por el escenario de la acción, creó una composición que evoca la guarida del Fantasma de la Ópera y el Xanadú de Kane en un primerísimo plano de unas manos envueltas en guantes blancos que tocan un órgano de viento mientras el atrapado gigoló no deja de moverse al fondo. (Schneider, 2007, p.260)

En un lugar solitario - In a lonely place (Nicholas Ray, 1950)

El gran carnaval - The big carnival (Billy Wilder, 1951)

Extraños en un tren - Strangers on a train (Alfred Hitchcock, 1951)

¿Existe alguna duda respecto a por qué Alfred Hitchcock quiso adaptar la novela de Patricia Highsmith? *Extraños en un tren* (...) contiene todos los elementos de las películas de Hitchcock: fascinación por el asesinato, enredos, y una apenas disimulada tendencia homosexual. (Schneider, 2007, p.265)

Un lugar en el sol - A place in the sun (George Stevens, 1951)

Cara de Ángel - Angel Face (Otto Preminger, 1952)

Manos peligrosas - Pickup on south street (Samuel Fuller, 1953)

Los sobornados - The big heat (Fritz Lang, 1953)

Los sobornados es una balada de «odio, muerte y venganza» (...) uno de los retratos del ciclo del sindicato del crimen de los años cincuenta (...). La dirección de Lang todavía muestra su legado expresionista, con decorados que reflejan la personalidad de los personajes (Schneider, 2007, p.290)

El beso mortal - Kiss me deadly (Robert Aldrich, 1955)

El imperio del terror - The Phenix City story (Phil Karlson, 1955)

La noche del cazador - The night of the hunter (Charles Laughton, 1955)

Falso culpable - The wrong man (Alfred Hitchcock, 1956)

Rodada en blanco y negro, con un realismo casi documental, Falso culpable está basada en un caso real, tal como afirma Hitchcock en un corto prólogo. Explora uno de los temas eternos del director: el

hombre acusado de un crimen que no ha cometido. (Schneider, 2007, p.335)

Chantaje en Broadway - Sweet smell of success (Alexander Mackendrick, 1957)

Sed de mal - Touch of evil (Orson Welles, 1958)

Durante décadas, los cineastas han rendido homenaje a esta imponente película de cine negro que Orson Welles rodó en los años cincuenta del siglo pasado. Sed de mal es un escabroso relato sobre la corrupción que se desarrolla en los destartalados tugurios y moteles de una sórdida ciudad fronteriza (Schneider, 2007, p.350)

Para la selección de las películas que conformaron la lista anterior se contó también con el trabajo recopilatorio que realizó Sánchez para su libro *Obras maestras del cine negro*.

En este trabajo recopilamos una filmografía prácticamente exhaustiva sobre cine negro americano de la época clásica (1930-1960) (...) Ojalá ello sirva para fomentar investigaciones que profundicen en uno de los géneros y de las épocas más fascinantes de la historia del cine. (Sánchez, 1999, ¶5)