



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
“TRABAJO DE GRADO”

**RUIDO:
REALIZACIÓN DE UN CORTOMETRAJE QUE DÉ USO
A DETERMINADAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS DEL DIRECTOR
ALFONSO CUARÓN**

Br. Augusto Casanova Cardier

Tutor:
Lic. Roberto Rodríguez Mijares

Caracas, 08 de septiembre 2010

Formato G:

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

A los que apoyaron, porque perseveran a ciegas,

y a los que sabotearon, porque sobreviví.

AGRADECIMIENTOS

En la vida es notable ese asunto de la “fe”. Es ciega, es fútil, es inocente y, en demasiadas (demasiadas) ocasiones, gratuita. Pero mueve montañas (y ríos, y casas y rascacielos). De no ser por los soberanos e insuperables depósitos de fe que decenas de personas pusieron en mí, nada en este trabajo se hubiera dado; ni aún siquiera el mismísimo papel en que está impreso.

Debo darles las gracias a mis jefes de área, quienes soportaron las inacabables horas de grabación, los ensayos y las infinitas tomas sin perder ni una pisca de entusiasmo. Ángela de Castro, quien capturó las imágenes que yo había visto en mi cabeza; Carolina Elola, quien puso en escena el mundo de tierra y madera que el guión necesitaba; Vida Jiménez, quien me mantuvo centrado en el set y nunca perdió la calma; Jéssica Liway, quien abrazó el concepto desde el día 1 y fue vibrante y diligente; Rocco Pirillo, quien llevó, buscó, compró y esperó sin cansarse cuando lo necesité; Francisco “Campy” Navarro, cuya presencia no esperaba pero se hizo valer; Santiago Rivero, quien no sólo prestó sus equipos sino su labor, su experiencia (y sus influencias) a lo largo de las noches; Carlos “Kko” Acevedo, por apropiados gritos y apropiados trasnochos; la profesora Elisa Martínez, quien pasó de docente a intérprete en un chasquido; Gilberto Martínez, quien de la nada pasó de licenciado en comunicación social a editor Ad Honorem; Nabila Fernández, quien de un día para otro se halló estancada con mis enormes responsabilidades; Oswaldo Koeneke, quien siempre trató de llevar este proyecto a su final ya sea al frente o detrás de la cámara; Cristina Martínez, quien creyó en la trama y en su personaje desde la primera lectura, quien se sabía diferente a “Luisa” y quien ensayó sin fin para convertirse en ella, y César Perozo, quien aguantó con dicha todas las vicisitudes de su personaje y en quien, gracias a esta pieza, hallé un verdadero amigo, numen y confidente.

También debo agradecer de sobremanera a mis amigos quienes, sin ser colegas, aguantaron las encrucijadas de un mundo de cámaras, trasnochos y luces. Luis Alberto Rodríguez “el abú”, un script que dio su mejor esfuerzo, la tríada de Víctor Villavicencio, Rigel Pomares y Alejandro Hernández, quienes salvaron la patria con sus tomas de apoyo,

Rommel Rosero, con sus fotografía que capturan aquella noche, y a mi veintena de extras: José Silva, Ilia Albornoz, Pablo Trivella, Daniel Sucre, Eduardo Rodríguez, Ana María Bermúdez, Melanie Bifolco, Stefanía Vega (porque lo intentó), Manuela Villavicencio, María Ignacia Alcalá, Gabriel “el Gabo” Cárdenas y en especial a Juan Andrés Visani, quien aparte de extra tuvo paciencia durante meses con la postproducción.

Dignos de mención también deben ser mis padres, Lisbeth de Casanova y Augusto Casanova sénior, mi hermana Lisbeth Sofía Casanova, la que fue mi jefa Anixe Bilbao, y mi amigo Gustavo Urdaneta, quienes dieron sus aportes monetarios, emocionales y laborales al proyecto a cambio de poco o nada. Asimismo, agradezco por sus palabras a Humberto Valdivieso y a Alexandra Henao, por haber llenado de teoría mis páginas blancas. También a José Santos Urriola, quien a pesar de todo me acompañó en un significativo pedazo de este trayecto.

Nombres callaré, pero mención tácita haré a aquellos cuyo sabotaje sobreviví.

Finalmente, quiero dar gracias al profesor Alexis Méndez Giner, quien me abrió la mente y será mi principal inspiración y ejemplo a seguir como persona, profesional e incluso artista a lo largo de toda mi carrera; y por supuesto, a Roberto Rodríguez, quien empezó como una curiosa aparición de los lunes, quien se convirtió en un apoyo casual en las minúsculas mesas de la feria, quien se vistió de actor sin dudarlo por un momento en los asuetos de Semana Santa y, al final, quien quedó elevado a la figura de tutor. Él me ayudó durante las pequeños crisis y me sacó las patas del barro durante las grandes catástrofes. El trabajo de grado está aquí, impreso y tangible, porque él así lo quiso. Y eso siempre lo recordaré

ÍNDICE

Portada	1
Agradecimientos	4
Índice	6
Introducción	8
Marco Teórico	10
I. El cortometraje.....	11
II. Arte, forma, y estilo del cine.....	14
2.1 ¿Qué es el cine?.....	14
2.2 Hablemos de arte.....	14
2.3 Hablemos de forma.....	18
2.4 Hablemos de estilo.....	21
III. Vida y obra de Alfonso Cuarón.....	25
IV Estética de Alfonso Cuarón.....	30
4.1 Entre estilo y estética.....	30
4.2 De Niños del hombre (2006) e Y tu mamá también (2001).....	31
4.3 La cámara en mano.....	33
4.4 Los grandes angulares.....	35
4.5 El plano secuencia.....	36
4.6 La cámara autónoma.....	38
4.7 Fotorrealismo.....	38
4.8 El viaje.....	40
4.9 Distanciamiento emocional.....	42
4.10 Trama vs. Trasfondo.....	43
4.11 Una mención al resto de las obras de Cuarón	45
Marco Metodológico	48
Planteamiento del problema.....	49
Objetivo General.....	50
Objetivo Específico.....	51
Justificación.....	52
Delimitación.....	54
Idea del guión.....	56
Sinopsis.....	57
Escaleta.....	58
Tratamiento.....	60
Guión Literario.....	63
Perfil de personajes: Axel Noriega.....	85
Perfil de personajes: Luisa Verdú.....	90
Perfil de personajes: Pedro D'Occhio.....	93
Propuesta Visual.....	96
Propuesta Sonora.....	97
Desglose.....	98

Plan de Rodaje.....	102
Storyboards.....	103
Guión Técnico.....	106
Ficha Artística.....	108
Ficha Técnica.....	109
Presupuesto.....	110
Análisis de Costos.....	115
Resultados y experiencias.....	116
Conclusión.....	119
Bibliografía.....	120

INTRODUCCIÓN

Hace ya tres años, en 2007, durante los Premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en los Estados Unidos, ocurrió un singular acontecimiento: tres películas mexicanas competían en las principales categorías de la noche (mejor película, mejor guión, mejor película extranjera y hasta mejor director, entre otras). Y como era de esperarse, a la cabeza de estas tres piezas estaban sus tres directores, Guillermo del Toro con *El laberinto del fauno*, Alejandro González Inárritu con *Babel* y Alfonso Cuarón con *Niños del hombre*.

Este evento no pudo menos que conmover a los aspirantes a cineastas que se extienden a todo lo ancho y largo de Latinoamérica. Alcanzar la admiración y reconocimiento de la industria estadounidense siempre parece ser la manera más apropiada de proporcionar una validez innegable al cine que no proviene de Hollywood.

En vista de esta insurgente generación de nuevos directores en representación del mundo hispanoparlante, es imperativo para los creadores de piezas audiovisuales en Venezuela ponerse a la altura. Para ello, lo más apropiado será generar más obras en este país y, si es pertinente, observar el trabajo de estos mencionados hombres en búsqueda de una suerte de fórmula que pueda extender su éxito hasta nuestras fronteras.

Si bien los hombres que hemos mencionado son tres, el elegido para titular, dirigir y englobar este trabajo ha sido Alfonso Cuarón, el más lucrativo de los tres y el creador de dos obras dignas de mención y escrutinio: *Y tu mamá también* (2001) y *Niños del hombre* (2006).

La razón parece residir en los numerosos parecidos que ofrecen estos dos filmes de tramas tan diametralmente opuestas. Ambos presentan viajes metafóricos hacia el océano donde un universo entero, con pasado, idiosincrasia y demonios, queda expuesto en un notorio trasfondo que sirve de escenario para las líneas narrativas que deben atravesar Ténoch, Julio y Luisa, o Theo, Julian y Key.

La manera cómo Cuarón llevó a la pantalla un reflejo de la sociedad mexicana entera en *Y tu mamá también*, o cómo varios años después creó un espejo de toda la sociedad mundial en *Niños del hombre* es un logro que dio de qué hablar en el medio cinematográfico. No sólo lleva una visión muy latinoamericana de la vida a las pantallas del mundo con bastante éxito, sino que además lo hace mediante una serie de cualidades estéticas muy particulares y progresivamente más pulidas por parte de Cuarón; y allí queda claro su crecimiento como creador.

En vista de su éxito y de la visión perfectamente suya que ha llegado hasta las salas venezolanas, el foco de este trabajo de grado será analizar la obra de este director, haciendo hincapié en las dos cintas mencionadas, y a partir de allí enumerar las categorías estéticas (*puramente estéticas*) que estén presentes en ellas. Una vez obtenidas, se procederá a aplicarlas en una obra original; un cortometraje completamente nuevo. Quizás la idea de hallar fórmulas artísticas para el éxito pueda ser considerada absurda, pero la idea de emular el ojo de otros para ver nuestra propia realidad sí puede resultar provechoso. Es probable que caminar en los zapatos de otro cambie las visiones de la gente.

Para lograr esto, primero se definirá conceptos como arte, estilo y estética, de manera tal que se pueda considerar a cada película como una pieza de arte con características discernibles por los sentidos. Posteriormente, se escudriñará las películas a fondo y, mediante las declaraciones de los expertos y de los mismos creadores (entiéndase de Cuarón y los más allegados a él) se tendrá claro qué tienen en común las cintas. Se tomará en cuenta la vida de Cuarón para asegurarnos de saber qué eventos en su vida personal le impulsaron a tomar ciertas medidas estéticas a la hora de realizar sus obras, y se dará fin a labores teóricas estudiando a los cortometrajes como género.

El siguiente paso consistirá en seleccionar determinadas cualidades descubiertas en estos dos filmes y luego aplicarlas para contar una historia de ficción original.

El resultado, una vez editado y presentable, podrá decir si es viable o incluso funcional para un aspirante a cineasta emular el estilo de otros para contar sus propias historias y para llevar a la pantalla sus propios miedos y obsesiones.

MARCO TEÓRICO

¿QUÉ ES LA ESTÉTICA DE ALFONSO CUARÓN?

I. EL CORTOMETRAJE

En su obra *Writing the Short Film* (2005), que se podría traducir al castellano como “Escribiendo el cortometraje”, Cooper y Dancyger afirman que consideran al corto como “una película de 30 minutos o menos de duración” (traducción libre de autor). Y dicha consideración parece ser la más apropiada: los cortos rara vez se extienden más allá de dicho número, pero pueden durar menos de un minuto, y si bien son películas, no necesariamente gozarán de líneas narrativas, actos estructurados o siquiera personajes. Por otro lado, el Diccionario incompleto del guión audiovisual, obra de Jesús Ramos y Joan Marimón, nos asegura que “aunque no se consideren cortometrajes, lo son también los spots publicitarios (...), los tráileres o los videoclips” (2003, p.148).

Alexis Méndez Giner, director de oficio tanto en comerciales como en numerosos cortometrajes, nos declara en comunicación personal (Julio 29, 2010) que ciertamente las piezas no tienden a una duración superior a los 30 ó incluso 40 minutos. Añade que en una inmensa mayoría de los casos el corto también es una carta de presentación. “El corto es como decir ‘yo estoy haciendo esto en este momento con estos recursos, y si tuviera otros podría hacer un largo’”. De hecho, Cooper y Dancyger afirman que entre los años 50 y los años 60, un enorme número de cineastas europeos germinaron la tradición de utilizar cortometrajes para iniciar sus carreras (entre ellos Roman Polanski, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut e incluso Federico Fellini). Posteriormente, esta oleada de directores disfrutaría de lucrativas filmografías dedicadas casi con exclusividad a los largometrajes.

Sin embargo, Méndez nos aclara que el cortometraje es un género en sí mismo, y no necesariamente todos los creadores que recurren a estas piezas tienen como ambición crear piezas de 90 minutos o más. Por lo tanto, y sin importar las intenciones de los creadores, el cortometraje siempre resulta como el lugar perfecto para que los cineastas experimenten.

Un cortometraje tiene unas ventajas excepcionales; al hacer una pieza corta, se pueden poner en práctica ideas y ver sus resultados más rápidamente. Es un medio que

permite experimentar mucho más que en los largos. Y producir resultados útiles para el medio cinematográfico, en menor tiempo. (Alexis Méndez Giner, Julio 29, 2010).

De acuerdo con Méndez (y Cooper y Dancyger también lo mencionan), los largometrajes actuales tienden hacia una narrativa muy específica y fundamentada en los libros de Syd Field y Robert McKee. Se espera de estas piezas que presenten tramas principales y a la vez tramas secundarias que ahonden en los temas del filme. Y, por supuesto, no se puede ignorar los aspectos económicos. Por un lado, la producción de un filme de dos horas es siempre tremendamente costosa y, además, los largometrajes han probado ser una de las industrias más lucrativas del planeta.

Así pues, el cortometraje surge como una suerte de alternativa donde el cineasta no se ve en la obligación de cumplir con las expectativas de los largometrajes; no existen tan enormes inversiones de dinero, no se esperan estructuras narrativas tan específicas ni remuneraciones económicas tan abundantes. Por ello, Méndez insiste en que la gran cualidad del cortometraje es su capacidad para la experimentación.

El cortometraje tiende a ser resultado de una necesidad artística o no del realizador. El realizador probablemente está poniendo allí su experiencia, lo que él ve como el arte cinematográfico (...) Pero sí creo que el corto por su brevedad, por su forma, por su unión entre el producto final y el realizador, permite no sólo atentar contra ese modelo de los tres actos sino ir más allá, transformar eso, experimentar sobre eso. Dedicarse y enfocarse hacia otra área. Incluso puede haber cortos cuya preocupación tenga que ver con el tiempo, lo que no tenga que ver literalmente con la trama o etc. (Méndez Giner, Julio 29, 2010).

Dichas cualidades artísticas y experimentales que carecen de intenciones lucrativas, por lo tanto, descalifican a los comerciales y a los trailers de los cortometrajes (al menos de acuerdo a los intereses de este trabajo de grado). Si bien cumplen con las reglas de la forma establecidas por Cooper y Dancyger (y apoyadas por Ramos y Marimón) que recalcan una y otra vez que se tratan de piezas audiovisuales de 30 minutos o menos, el carácter mercantilista de las obras publicitarias o promocionales no va de la mano con los conceptos de expresión humana establecidos por Méndez.

Por lo tanto, y de ahora en adelante, se tratará aquí al cortometraje como una obra de poca duración (no más de media hora), que surja de una necesidad interna y emocional de su creador, que tienda a la ficción, que no necesariamente respete las estructuras clásicas aristotélicas sino que desafíe (o no) el paradigma de acuerdo a sus requerimientos narrativos y que carezca de fines mercantilistas.

II. ARTE, FORMA Y ESTILO DEL CINE

2.1 ¿*Qué es el cine?*

El debate siempre ha existido: ¿es el cine arte o industria? Si bien la producción en masa de obras cinematográficas alrededor del mundo implica una de las industrias más lucrativas para numerosas empresas a todo lo largo y ancho del orbe, al cine no se le puede desligar nunca de su cualidad artística.

Sí, el cine es arte. Y ¿qué es arte? Habrá que acudir a Nino Guelli para obtener la más sencilla de las respuestas: “el arte es lo que todo el mundo entiende por tal” (1959, p. 11); y a continuación se ahondará.

Por lo tanto, si la obra cinematográfica es arte pueden evaluarse y puntualizarse las características discernibles de su estilo: es decir, la obra tiene un fondo y una *forma*, la cual se estructura bajo un número de cualidades que se definen como *estética*.

2.2 *Hablemos de arte*

Ahora, a ser un poco más específicos. Al menos el mismo Guelli trata de serlo. Cuando quiere justificar que el cine es arte en su *Estética del cine* (1959), el autor trata primero de describir concisamente qué es el arte, más allá de conformarse con establecer que es todo aquello concebido como tal, como quedó mencionado anteriormente. Guelli habla acerca de que el arte no es una casualidad ni una concepción plástica cualquiera (imágenes, las llama él, producidas por la “fantasía”). “(...) mientras las imágenes producidas por la fantasía no tienen entre sí necesaria conexión orgánica de ningún tipo, las imágenes a las que se llama artísticas están, por el contrario, íntimamente ligadas y fundidas a una unidad temática y sentimental” (p.12).

En su obra, *La desintegración de la forma en las artes*, Erick Kahler lo define como un poco de “expresión humana (...) una manifestación peculiar de la existencia humana (...)”. (1969, p.12).

Entonces ¿responde el cine a la expresión humana? ¿Es una imagen ligada a una unidad temática y sentimental? Muchas veces sí. Mientras haya un autor (y ya posteriormente se hablará a fondo acerca de ello en este trabajo de grado), una persona que le confiera significación, inteligencia, un “valor evocativo-creador” (Guelli, 1959, p.12), ciertamente se hallará la audiencia frente a una obra artística. De hecho, al cine se le consideró arte no sólo desde muy temprano, sino como a un arte *total* desde muy temprano.

Jaques Aumont (et al.), en su propia *Estética del cine*, publicada en 1989, manifestaron acertadamente la visión que el mundo tenía de las posibilidades artísticas del medio cinematográfico conforme se popularizaba en el orbe.

El carácter esencial de este nuevo lenguaje (el cine) es su universalidad; permite evitar el obstáculo de la diversidad de lenguas nacionales. Realiza el antiguo sueño de un esperanto visual. “El cine va a todas partes – escribe Louis Delluc en *Cinéma et Cie* – es un gran medio de conversar entre los pueblos”. Esta música de la luz no necesita traducción, se comprende por todos y permite encontrar una especie de estado “natural” del lenguaje, anterior a lo arbitrario de las lenguas (...) (p. 160).

Quizás Dullac no anticipaba que eventualmente el lenguaje acabaría con esa visión paradisíaca de un esperanto visual, pero no habría que despachar tan rápido sus declaraciones. Después de todo, han pasado casi cien años desde aquellos tiempos y el cine sigue siendo lo que entonces era: imágenes, y las imágenes aún pueden ser comprendidas por todos más allá de lo “arbitrario de las lenguas”.

Ahora bien, si se le ha visto como arte desde sus mismísimos comienzos, entonces debe ser porque sus creadores son, evidentemente, artistas. La cámara es el medio, y con el pasar de los años los directores encontraron más y más maneras de expresar su humanidad a través del instrumento, valiéndose de la luz, los colores y las tramas como un pintor se vale de tintas y pinceles. La cámara es, como dice Guelli, “puro medio mecánico sin autonomía, sin inteligencia, mero instrumento en manos del artista para la recreación interpretativa de la realidad según su intención lírica”. (1959, p.33)

Guelli procede en su argumento:

Por lo tanto, si el autor del filme logra exteriorizar válidamente el fantasma artístico que lleva dentro de sí a través de los medios de expresión propios del cine, es evidente que a éste se le debe reconocer la categoría de una forma de arte plenamente auténtica y autómata. (p.33)

No obstante, existe una oposición a toda esta noción de que el autor de un filme se merezca un título tan noble; jamás está solo en la génesis artística, y no siempre se embarca en proyectos tan sólo personales; después de todo, el cine también es industria. Nuevamente habrá que acudir a Guelli quien ha sabido antes decirlo con las palabras más apropiadas:

Apoyando la tesis contraria al reconocimiento del cine como arte, alguno teóricos no han vacilado en afirmar que la película es siempre fruto de la colaboración entre diversos autores; guionista, escenógrafo, actores, director, compositor, técnico de sonidos, etc. La tesis es evidentemente errónea, porque si bien es verdad que el cine es arte de colaboración y que de esta colaboración nace el filme, el caso es que su verdadero autor no es otro

que el director, quien no se limita a insertar en el filme los elementos cinematográficos más adecuados, sino que coordina las funciones de todos sus colaboradores, asumiendo, en definitiva, la paternidad de la obra. (1959, p.37)

No admite Guelli la existencia de un director que se desentienda del tema o de la escenografía; que renuncie a dirigir a los actores y que no se ocupe de la angulación de los encuadres o el montaje. El “director-creador”, asume la responsabilidad de todos estos asuntos en base a su propia sensibilidad artística de tal manera que, al final, toda la obra hace referencia a él y a su mundo poético (1959, p.37).

Guelli cita incluso un típico ejemplo que resultará muy apropiado tanto para este capítulo como para el último en este trabajo de grado.

No rara vez, sobre todo en (los Estados Unidos de) América, por exigencia de carácter comercial, el director acepta dirigir películas cuyo argumento ignora, y en las que su trabajo se limita a una vaga, imprecisa dirección de los actores y del operador. Pero el director-creador no puede renunciar a la paternidad, por lo menos moral, del argumento. Aunque éste no se deba a su imaginación, con sólo el hecho de aceptarlo y aprobarlo, el director comienza a hacer con él labor de dirección. Lo discutirá con el autor, introducirá en el argumento las modificaciones que considere oportunas y conformes con sus propias exigencias estéticas, y de esa manera lo hará suyo. (1959, p.37)

Esta intervención impuesta por el autor, estas discusiones, este carácter personal que inevitablemente imprimirá sobre el resultado final, está ligado con las cualidades creadoras individuales del director. Las características discernibles que el creador dé a sus obras es lo que se llama forma. Mientras haya “un esfuerzo por lo menos semiconsciente de una persona creadora por plasmar de manera intensiva alguna coherencia existencial” (Kahler, 1969, p. 35), se tendrá una obra propiamente artística. Y esa *forma* será la que lleve al mundo de lo perceptible aquel esfuerzo.

2.3 Hablemos de la forma

A Kahler le preocupa bastante el asunto de la forma. Es lo que se recibe de las obras artísticas, lo que mejor se puede delimitar en vista de la complicación metafísica que significa su contraparte: el fondo.

Forma es lo que Kahler llamaba “los límites discernibles” de la obra artística. Aquello que se puede definir a grandes rasgos y que se estructura en su aspecto manifiesto (1969, p. 12).

La forma es ese principio restrictivo por el que los objetos artísticos *son* ellos mismos (Blackmut, s/f, cp. Kahler, p. 31), y por ello mismo limitan y caracterizan tanto la obra de un período de la humanidad como la obra de un autor en específico; la concepción de belleza que tenga o la sociedad o el individuo en un momento concreto.

Kahler cita un pasaje de la Poética de Aristóteles que resulta útil por cuanto expresa lo importante de la delimitación física de los objetos para poder otorgarles el dudoso adjetivo de “bello”.

La belleza consiste en magnitud y orden, y por esta razón un animal bello no lo fuera en extremadamente pequeño, ya que la visión (del todo) se hace confusa cuando su duración se acerca a tiempo imperceptible, ni descomunadamente grande, porque no se lo pudiera abarcar de un golpe de vista, escapándosele por el contrario al espectador unidad y totalidad (...) (1969, p.15)

¿Interesa acaso que los animales sean bellos o no? ¿Que los objetos sean demasiado grandes o demasiado chicos? No, pero sí interesa la actitud de Aristóteles y de la sociedad griega: cómo considera a la belleza como “magnitud y orden” incluso para hablar de las criaturas de la naturaleza. Y qué es forma sino el nivel de magnitud y el nivel de orden que el autor ha colocado en su obra. Porque el *fondo* puede ser basto, indiscernible, complicado y hasta injustificable, pero la forma siempre estará medida tanto por los límites del arte en sí (colores para la pintura, textos para la literatura, luces, angulación, movimientos y demás para el cine) como por los límites mundanos de la física.

David Bordwell y Kristin Thompson escribieron en colaboración, en 1993, una introducción al cine titulada *El arte cinematográfico*, y dedicaron una sección considerable de su obra al asunto de la forma. La describían como un sistema, es decir, como elementos independientes que, sin embargo, estaban relacionados entre sí gracias a ciertos principios que los entrelazaban. Estos principios pueden ser reglas o leyes. Por ejemplo, en la ingeniería, la forma de un avión debe responder a las leyes de la física. Por otro lado, el arte presentaba y presenta una ausencia de principios formales absolutos (y por ello se dan las transformaciones de la forma que describe Kahler y que se presentará más adelante). Las obras de arte son productos culturales. Por lo tanto, Bordwell y Thompson declaran que los principios que rigen la forma son dados por convención. (p. 55)

Estas convenciones se dan por diferentes razones. Según Kahler, los cambios de forma se debían a transformaciones previas de la humanidad. Eventos como la Ilustración marcaban un antes y un después que modificaban fuertemente las convenciones, y la forma era la que sufría la principal metamorfosis. “En nuestros días, en cambio, los procesos de disrupción aventajan con mucho a los de nueva consolidación (...). Los procesos disyuntivos se presentan como autónomos” (1969, p.31)

En el cine puede suceder esto, y la tendencia entre los innovadores es a crear proyectos “disyuntivos” y “autónomos”, como los describía Kahler. Y sin embargo, las convenciones propias del cine se mantienen: los géneros. ¿Qué mayor convención que los géneros cinematográficos? ¿Es igual una película de terror a una comedia? (Bordwell y Thompson, 1993, p.55)

No obstante, el proceso siempre es el mismo: una forma, convencional o no, que responde a algún fondo. Sydney Lumet, célebre director Hollywoodense, escribió en 1995 una suerte de reflexión acerca del medio cinematográfico titulada *Making Movies* (Hacer películas). Lumet, autor de todo tipo de obras y de una carrera fructífera y lucrativa, decía acerca de la forma algo bastante sencillo en cuanto a los filmes: “La forma corresponde a la función”; no debe ser ni más ni menos (Traducción libre de autor).

Y esta no es una concepción en absoluto novedosa. Decía Henry James que la meta del artista debía ser “la sublime economía del arte”; que la obra no tenga ni más ni menos de lo que debe tener para presentar coherencia con la idea expresada. (s/f, cp, Kahler, 1969, p. XX).

Lo mismo ocurre entonces con el filme, como dice Lumet. Ninguna toma, ninguna angulación, ninguna iluminación debe estar de más. Muchos admiran el estilo de ciertos directores a lo largo de los años. Lo que hacen con la cámara, la manera constante en que desarrollan una forma propia que eventualmente se convierte en su estilo personal, pero debe ir de acuerdo con el objetivo de la obra.

“Porque eso es lo que significa el estilo: la manera particular en la que cuentas una historia: después de la decisión crítica de ‘¿De qué trata esta historia?’, viene la segunda decisión más importantes: ‘Ahora que sé de qué trata, ¿cómo voy a contarla?’” (Traducción libre de autor)

2.4 Hablemos de estilo

El estilo es una elección. El encuadre es, después de todo, lo que el director ha elegido que vea la audiencia (Guelli, 1959, p. 56). Dependiendo de cómo se usen las posibilidades de la cámara, se logrará un efecto distinto con el espectador; y ésa será la decisión del autor.

La cámara es el medio a través del cual se presenta un estilo; el que se manipula y se desdobra por obra del autor para engendrar la pieza de arte cinematográfico. La misma ha presentado muchísimas probabilidades a lo largo de los años. Guelli las divide en dos aspectos. Primero, los internos: lo humano y lo no humano que se encuentre frente a nosotros en el encuadre; y segundo los externos o estéticos: el ángulo de la toma, la distancia cinematográfica, los movimientos de cámara, los medios de iluminación, los trucos y demás posibles ocurrencias que pueda ingeniarse el director para generar el encuadre (1959, p. 58 y 59).

En *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze nos relata cómo Sergei Eisenstein hablaba muy temprano acerca de aquella elección establecida por el director. Si bien concebía a la vida como una sucesión inconmensurable de instantes ordinarios, el filme para él era la exposición de instantes privilegiados *por él*; de los puntos singulares inmanentes a la trama. (1984, p.19)

Pero como quedó mencionado, esta elección no debería venir de gratis. Sidney Lumet incluso hacía una diferencia entre los directores estilistas y los directores decoradores. Según él, la belleza del trabajo del encuadre sólo vendría en cuanto ésta fuera engendrada por una conexión orgánica que el autor tuviera con el material en cuestión. Y

eso era lo que diferenciaba a los estilistas de los decoradores, quienes, por otro lado, hacen alarde de tomas vistosas, angulaciones distintas, lentes inusuales, iluminaciones novedosas y demás posibilidades de cámara sin una justificación adecuada. (Traducción libre de autor)

Un caso muy particular citó Lumet en cuanto a uno de los estilos cinematográficos más admirados e inconfundibles de la historia: Hitchcock. “Una de las razones por las cuales Hitchcock era tan adorado, y con mucha razón, era que su estilo se sentía con muchísima fuerza en cada película. Pero es importante tener en cuenta que, esencialmente, siempre hacía la misma película”; era siempre la rubia, era siempre el suspense, era siempre la cámara que sabe más que el iluso protagonista; era siempre lo mismo (1995, p. 52).

Para Lumet, el mejor estilo es el estilo que no se ve sino que se siente. Por ello *Ran* (Kurosawa, 1985) presenta una forma totalmente distinta a la de *Los siete samuráis* (Kurosawa, 1954). (Traducción libre de autor)

Entonces el *estilo* de cada director es la *forma* en que éste usa el medio cinematográfico. ¿Y qué se puede lograr mediante la manipulación de esos elementos internos y externos, como los denominaba Guelli?

¿Quién mejor que un director para deducirlo? Dice Lumet:

La cámara:

- Puede mejorar una actuación deficiente.
- Puede mejorar una actuación excelente.
- Puede crear una atmósfera.
- Puede crear fealdad.
- Puede crear belleza.
- Puede crear emoción.
- Puede capturar la esencia del momento.
- Puede detener el tiempo.
- Puede cambiar el espacio.
- Puede definir a un personaje.

-Puede enfocar nuestra atención.

-Puede bromear.

-Puede hacer milagros.

-Puede contar una historia

(Traducción libre de autor)

Claro que Lumet es un director, es un eterno amante de la cámara y de toda la magia que él mismo puede crear con ella, pero quizás tenga la razón. Todas estas cosas y muchas más pueden ser creadas por medio de la cámara, y la manera como las cree será el estilo personal del autor.

Así pues, algunos se atreven a decir que una panorámica puede equivaler al ojo que gira, un travelling al desplazamiento de la mirada y el foco a la concentración de nuestra visión. (Aumont et al, 1989, p.160).

No existen leyes, como quedó mencionado, para establecer de qué manera la cámara puede hacer estas cosas. Pero existen las convenciones. La convención del género, o las técnicas poco convencionales de cada autor, pueden valerse de muchas invenciones para “crear belleza” o “contar una historia”. No hay manera de delimitar esto. Pero sí se puede delimitar la *forma* en la que se manifiesta este estilo.

Se puede delimitar qué tipo de tomas tiende a usar un autor. Se puede enumerar cuántas veces engendra una misma composición, una angulación similar, de qué tipo de planos se vale para contar una historia, qué música -o ausencia de ella- establece la película para generar una emoción, qué tipo de iluminación imprime para quizás “definir a un personaje”.

Según cada autor, las maneras de hacer esto cambiarán. Y aunque Lumet diga que el estilo de cada película debe cambiar de filme en filme, dependiendo de la trama o tema en cuestión, él mismo llega a establecer la idea de que, si bien dos películas de un autor pueden presentar estilos muy diferentes por causa del contenido, siempre se sentirá la

presencia y la forma particular mediante la cual ese director se ha merecido el título de artista.

Ahora: ¿cómo se describe el estilo de un autor en concreto? Ya se verá más adelante.

III. VIDA Y OBRA DE ALFONSO CUARÓN

Alfonso Cuarón Orozco nació en Ciudad de México el 28 de noviembre de 1961. (Zarandona, para. 4). Constantemente cuenta que desde siempre quiso ser una de dos cosas: o un astronauta o un director. En vez de jugar a los soldados jugaba a hacer una película de soldados. Tenía ya la conciencia de que los filmes tenían un principio, un medio y un final.

La revista Telemundo, en su edición n° 60 en el año 2001, realizó una extensa entrevista a Cuarón donde el director relató su propia biografía desde el momento en que, según argumenta, supo a qué se dedicaría el resto de su vida.

En algún momento vi un documental de Sergio Leone dirigiendo un espagueti western, y fue la primera vez que tuve conciencia de lo que hace un director. Yo tenía 7 años y ahí se jodió la patria, porque a partir de ese momento yo jugaba a montar la escena y a decidir lo que tenía que suceder. (Cuarón, cp. Fernández, 2001, para.2).

Cerca de los doce años, Cuarón adquirió tanto una cámara como una editora, y de tal manera dio comienzo a sus pequeñas historia, cuyo público primordial serían los miembros de su familia. Sus obsesiones con el cine crecieron, y con cierta comicidad admite que engañaba constantemente a sus padres. “A mi mamá le decía que me iba a hacer la tarea a casa de algún amigo cuando, en realidad, me metía al cine a ver funciones dobles y triples” (Cuarón, cp. Fernández, 2001, para.3).

En la entrevista, Cuarón revela que su cine favorito pertenecía a John Ford y John Hourton. Sin embargo, también halló revelaciones en el cine mexicano, particularmente en *Canoa* (Cazals, 1976) y *Cascabel* (Araiza, 1977).

Tiempo después, empezó sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), donde conoció a personajes como Carlos Marcovich y Emmanuel Lubezki, con quienes colaboró en la realización de un cortometraje de otro colega: Luis Estrada. En una entrevista de radio para el programa *De la A a la Z*, realizada el 25 de julio de 2000, Estrada relata como él, y Cuarón, salieron del CUEC por culpa de esta obra. La pieza, un corto de cine negro titulado *Vengeance is Mine* (Estrada, 1983) (que se podría traducir como “La venganza es mía”) tuvo la particularidad de estar hablada en inglés, cualidad que generó una serie de argumentos cuya conclusión se dio con la expulsión de Alfonso Cuarón y Luis Estrada del CUEC (Zabludovski, 2000, para.2).

Para mantener a su esposa y familia, Cuarón empezó a trabajar en el Museo Nacional de Arte como coordinador de un cineclub, ocupación que no mantuvo durante demasiado tiempo: no mucho después, se le ofreció trabajo como microfonista, lo que marcó su regreso al medio cinematográfico de México.

Cuarón dirigió por primera vez en la teleserie *La hora marcada*, cosa que tampoco duró mucho. Tanto él como su hermano, Carlos Cuarón, decidieron sentarse a escribir el guión de un primer largometraje que les perteneciera absolutamente. El resultado, fue *Sólo con tu pareja* (Cuarón, 1991), una obra financiada tanto por ellos como por el Instituto Mexicano de Cinematografía. No obstante, las relaciones con el Imcine no fueron positivas.

Muy pronto tuvimos fricciones Imcine y yo, porque intentaron tratarme como lo hacían con los cineastas, en ese rollo paternalista de “nosotros te estamos dando la oportunidad”. (Cuarón, cp. Fernández, 2001, para.31).

El Imcine enlató la película por dos años. No obstante, y armado con dos copias del filme, Cuarón proyectó la película donde pudiera en el extranjero, incluyendo el Festival de Cine de Toronto, donde la cinta llamó la atención de Hollywood.

En colaboración con el también surgente director de fotografía “Chivo” Emmanuel Lubezki, Cuarón empezó a abrirse camino en Los Ángeles hasta llegar a la dirección del largometraje *La princesita* (Cuarón, 1995)

Es mi película más personal. Hay gente que no entiende por qué lo digo así en tanto consideran que fue una cinta que me encargaron dirigir. Pero yo no puedo trabajar el cine por encargo, o hago mía la película o no la dirijo. Hay quien tiene la falsa idea de que si tú no escribes un largometraje no puede ser personal, pero yo te puedo decir que *La Princesita* es mi película más personal por todos lados. Es mágica. (Cuarón, cp. Fernández, 2001, para.37).

El éxito de taquilla y crítica de *La Princesita* llevó a Warner a insistir en que Cuarón dirigiera, nuevamente junto a Emmanuel Lubezki a cargo de la dirección de fotografía, *Grandes esperanzas* (Cuarón, 1998), una producción estelarizada por estrellas de la talla de Robert De Niro, Gwyneth Paltrow e Ethan Hawke.

Me la propusieron e insistieron. No quería dirigirla. Pensé que si Francesco Clemente hiciera las pinturas del personaje principal, entonces le entraba. Aceptó. Para mí fue una experiencia difícil y dolorosa porque nunca tuvimos un guión definitivo, improvisamos todo el tiempo. Yo sentía muchos hilos sueltos. A falta de texto yo traté con Lubezki de compensar contando la historia visualmente. (Cuarón, cp. Fernández, 2001, para.44).

Después de hacer *Grandes esperanzas*, el interés de la dupla Cuarón – Lubezki fue realizar un largometraje de corte más documental, huyendo un poco de la estilizada puesta en escena de los tres filmes anteriores.

Lo que destapó el proyecto de *Y tu mamá también* fue cuando mi hermano (Carlos) y yo descubrimos que no se trataba de dos historias, la de los charolastras (que van al viaje del fin de su inocencia, o de la inocencia a la experiencia), y la de Luisa (que va en busca de su liberación), sino de otra historia más, la del México que está en busca de su identidad, el del México que deja de ser adolescente, que está buscando su identidad de adulto y que todavía no se halla (Cuarón, cp. Fernández, 2001, para.50).

Y tu mamá también (Cuarón, 2001) fue un tremendo éxito en México y el mundo. Antes de su estreno, ya la preventa del filme a las distribuidoras de Hollywood había recuperado la inversión y generado ganancias para la cinta.

El siguiente proyecto debía ser *Niños del hombre* (Cuarón, 2006). No obstante, Hollywood volvió a llamar a la puerta de Cuarón. La oferta fue la tercera entrega de Harry Potter, y el director aceptó. *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (Cuarón, 2004) resultó ser el mayor éxito de su carrera.

De acuerdo a una entrevista realizada a Cuarón el 27 de julio de 2007 en la Academia Británica de Artes Fílmicas y Televisivas (British Academy of Film and Television Arts) o BAFTA, el abordaje de un proyecto como Harry Potter fue placentero. Cuarón gozó de buenas relaciones con el estudio y con su equipo de trabajo, y quedó bastante satisfecho con el resultado.

Cuando se le preguntó por qué aceptó un proyecto que no había escrito y con el que poco podía identificarse, Cuarón citó a su colega y amigo el director Guillermo del Toro, quien ante tales preocupaciones le recomendó que honrara el material y no hiciera “lo suyo”, cosa que a la larga provocaría que él “hiciera lo suyo” con mayor espontaneidad. (Del Toro, cp. Cuarón, Entrevista el BAFTA, Traducción libre de autor).

Una vez finalizado aquel proyecto, Cuarón podía dedicarse a la realización de *Niños del hombre*, un filme apocalíptico de ciencia ficción que ambicionaba funcionar como un espejo de la sociedad. Protagonizada por Clive Owen y Julianne Moore, trata de un burócrata viviendo en el Londres del desastroso futuro donde no ha nacido ni un solo bebé en más de 12 años.

No queríamos pensar que estábamos haciendo una película de ciencia ficción. Queríamos hacer una película acerca de hoy. Queríamos crear un micro cosmos del mundo que existe afuera de las zonas verdes. Toda referencia visual reflejaba sucesos de nuestro día a día. Todo lo que ves alude a algo que está ocurriendo en algún lugar del planeta. (Cuarón, Entrevista al BAFTA, 2007, Traducción libre de autor)

El micro cosmos de *Niños del hombre* fue el último largometraje de Alfonso Cuarón hasta la fecha. No obstante, Cuarón ha ejercido en otras obras. Dirigió el cortometraje “Parc Monceau” para la película *Paris, je t’aime* (2006), realizó los documentales “The Possibility of Hope” y “The Shock Doctrine”, y produjo largometrajes tales como *El laberinto del fauno* (Del Toro, 2006), *Rudo y Cursi* (Cuarón, Carlos, 2008) y *Biutiful* (González Inárritu, 2010), todavía por estrenarse.

Queda por ver qué obras nuevas germinará Alfonso Cuarón en su carrera, ya sean en Hollywood o en México.

IV. ESTÉTICA DE ALFONSO CUARÓN

4.1 *Entre estilo y estética*

El estilo cambia de filme en filme. La estética, por otro lado, puede ser la mayor de las constantes para englobar la obra de un autor cinematográfico. Así lo indica Humberto Valdivieso, experto en Semiótica y profesor de la Universidad Católica Andrés Bello, quien declara en comunicación personal (Enero 13, 2010) que existe una notable diferencia entre lo que es la estética y lo que es el estilo.

Valdivieso afirma que la estética corresponde a la belleza tal cual la concibe el autor. No “belleza” en cuanto la concepción popular de lo agradable a la vista sino “belleza” con respecto a aquello que el autor entiende como su expresión artística personal.

Esa expresión tiene como base muchos de los elementos de lo que va a ser su estilo de narrar un filme. El mismo va a dar una propuesta estética: una propuesta conceptual. La narración del filme va a ser una puesta en práctica de esa estetización, de eso que él entiende como una categoría estética (H. Valdivieso, Enero 13, 2010).

Este aspecto de las categorías estéticas es de vital importancia a la hora de entender la obra de cualquier autor y, en este caso, de cualquier director de cine.

Como se mencionó en el capítulo anterior, Sydney Lumet consideraba que el mejor estilo era el estilo no visto (1995, Traducción libre de autor). Por ello mismo el estilo puede cambiar radicalmente entre filme y filme de un creador. Sin embargo, se puede encontrar entre varias piezas de un mismo autor rasgos característicos que tienden a corresponder a las mismas categorías estéticas; a la misma forma.

Según Valdivieso, el caso de Alfonso Cuarón presenta un estilo que tiende hacia lo documental en sus obras *Y tu mamá también* (Cuarón, 2001) y *Niños del hombre* (Cuarón, 2006), con categorías estéticas que toman prestado del reporterismo gráfico para crear una suerte de hiperrealismo relativamente objetivo. Hay que atreverse a decir “relativamente” pues, por un lado, es quimérica la sola idea de una película objetiva (Deleuze, 1984, p.113), pero también porque sólo estos filmes de Cuarón responden a esta búsqueda por el mayor realismo obtenible: son diametralmente opuestas las *mise-en-scène* de *La princesita* (1995) (Cuarón, 1995) e *Y tu mamá también* (2001) (Cuarón, 2001). Más adelante se especificará por qué, claro está.

Entonces, si pueden variar tanto las categorías estéticas, ¿cómo pueden hallarse aspectos comunes en sus filmes?

4.2 De *Niños del hombre* (2006) e *Y tu mamá también* (2001)

En una obra como la de Alfonso Cuarón se puede encontrar todo tipo de piezas. Hay filmes en español, filmes en inglés, filmes con elenco de estrellas, filmes íntimos, géneros de guerra y de fantasía, de Hollywood y de producción independiente. Es imposible hallar una estética perfectamente constante en el autor mexicano: tan sólo se puede apuntar hacia las tendencias observables en las dos piezas que titulan esta sección.

Las primeras tendencias a atender serán las visuales, marcadas casi todas por la presencia constante de Emmanuel “el Chivo” Lubezki como director de fotografía. Todos sus largometrajes, salvo *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004) fueron filmadas con su fotografía. Según H. Valdivieso, “la estética del director se alimenta de la estética de todo su equipo” (Comunicación personal, Enero 13, 2010). Si Lubezki ha acompañado a Cuarón en todas sus encrucijadas, es porque él sabe leer lo que el director está buscando, y sabe también cómo imprimirlo sobre la película.

La dupla Cuarón - Lubezki ha demostrado dos tendencias. Una de ella es la que corresponde a la subjetividad, presente en *La princesita* (1995) y en *Grandes esperanzas*

(1998). Cuarón se explica en una entrevista para la Academia Británica de Artes Fílmicas y Televisivas (British Academy of Film and Television Arts) o BAFTA por sus siglas en inglés, realizada el 27 de julio de 2007.

Cuando hicimos *La princesita* (1995) tú no veías las cosas tal cual eran; las veías como la niña las percibía. Así que todo lo que observas está filtrado por los ojos de una pequeña. Todo tenía que apuntar a zambullirnos dentro de su percepción. Con *Y tu mamá también* (2001) decidimos darle un paro a eso. Dijimos “tan sólo queremos ser sumamente objetivos”. Queremos observar la realidad tal cual es. (Traducción libre de autor).

Esta declaración conlleva al anuncio la otra tendencia que Lubezki realiza para Cuarón, y ciertamente la que presenta mayores categorías estéticas comunes y la que más importancia presenta para los intereses de este trabajo de grado: el mencionado hiperrealismo. En este caso Cuarón buscaba crear lo que le describe al BAFTA como “un momento de verdad en el cual la cámara no hace más que capturar”. Para ello, Lubezki le diseñó mundos hiperreales no sólo en *Y tu mamá también* (2001) sino también en *Niños del hombre* (2006) (2006).

(En *Y tu mamá también* (2001)) no queríamos crear efectos sino honrar los *momentos*. (...) En vez de tratar de componer instantes que serían acentuados mediante efectos de edición y montaje, el esfuerzo fue por crear estos *momentos* de realidad en los cuales la cámara no haría más que captar. Por lo tanto, debía ser distante; no podía favorecer a ningún personaje por encima de su ambiente. Básicamente no habría primeros planos, todas las tomas serían grandes permitiendo que la edición

fluyera sin las interrupciones de un montaje
(Cuarón, Entrevista al BAFTA, 2007, Traducción
libre de autor)

H. Valdivieso aclara que este estilo de Cuarón está ciertamente basado en las concepciones del género documental, pero aclara que también difiere mucho de otros estilos que utilizan el género para narrar una historia de ficción. Casos muy distintos fueron *El proyecto de la bruja de Blair* (Myrick y Sanches, 1999) o *Rec* (Balagueró, 2007), por nombrar tan sólo un par de ejemplos. En estos casos los directores crearon o una apariencia de video casero, con movimientos de cámara no profesionales y formatos como el miniDV o el Hi8, o la estructura clásica de un reportaje televisivo.

Cuarón, por otro lado, toma prestadas ciertas cualidades más propias del documental, pero las usa de manera diametralmente opuesta para generar ficción pura.

4.3 La cámara en mano

En febrero de 2007, la revista *American Cinematographer* publicó una edición especial dedicada a los cinco filmes nominados al Oscar a Mejor Dirección de Fotografía. Emmanuel Lubezki, el “Chivo”, estaba entre los cinco afortunados con su quinta colaboración junto a Cuarón: *Niños del hombre* (2006). En el artículo, titulado La última esperanza de la humanidad (Traducción libre de autor) Lubezki relata su experiencia no sólo en la realización de *Niños del hombre* (2006) sino en la de *Y tu mamá también* (2001).

American Cinematographer corrobora con sencillez que la estética de las películas roza con el documental. Filmadas casi en su totalidad con cámara en mano, los filmes evadieron el uso de trípodes y Steadicam a como diera lugar. La meta era remover el glamour, meterse en una realidad y capturarla. Ambas películas de hecho presentan momentos en que la presencia de la cámara se hace tan tangible que acaba con el constructo de ensoñación que es el cine y revela el aparataje cinematográfico. Luisa observa directamente a la cámara mientras baila hacia el final de *Y tu mamá también* y varios

salpicones de agua y sangre ensucian el lente de *Niños del hombre* (y permanecen largo rato en un caso).

La meta es honrar esos momentos de “realidad” que describía Cuarón más arriba. En el caso de *Y tu mamá también* (2001) la búsqueda era capturar a la sociedad mexicana. En el caso de *Niños del hombre* (2006) (2006), la búsqueda era capturar la violencia.

Cuando ves las noticias o ves un documental de guerra, una de las cosas que más te impactan es que no hay un montaje. No está todo bien editado con hermosos planos detalles de las armas o con balas en cámara lenta. Además, te das cuenta de que muchas veces, en estos grandiosos documentales de guerra, el camarógrafo está corriendo, ya sea para cubrir la acción o para salvar su vida. Así que tratamos de evadir el montaje; la composición meticulosa de encuadres. De alguna forma, esto le quita el atractivo a la violencia, y la hace más impactante. Se ve más natural; es más fuerte tu empatía por los personajes; no te enamoras, por otro lado, de la horrible violencia de la guerra. (Emmanuel Lubezki, American Cinematographer, Febrero 2007, Traducción libre de autor).

Alexandra Henao, exitosa directora y directora de fotografía de largometrajes, cortos y comerciales, expone un poco sus opiniones profesionales con respecto al tema la cámara en mano. En comunicación personal declara que, opuestamente a lo que se cree, esta técnica dista mucho de ser lo más sencillo de hacer.

Para hacer cámara en mano se necesita mucho instinto, ella proviene del reportaje, del documental donde no hay segundas tomas, en este sentido en

una película de ficción existe una doble consideración y es que hay que coser y descoser, es decir la acción se planifica pero luego hay que hacerla parecer toma única (Henao, Agosto 10, 2010).

Henao indica que esta complicada puesta en escena, hasta cierto punto, tiene sus ventajas. De acuerdo con ella, la creencia popular en el medio cinematográfico es que la cámara en mano lo aguanta todo: acepta y lleva inherentes las aberraciones del lente (*flares*), los “desencuadres”, el movimiento descontrolado y demás posibles imperfecciones. Dada su cualidad documental, hace de la audiencia una suerte de “testigo silencioso” de la acción.

4.4 Los grandes angulares

Este acercamiento estilístico a las tramas de ambas películas generó una medida que caracteriza de sobremanera a Cuarón actualmente: la óptica. Hoy en día se le conoce bastante por su constante uso de los lentes grandes angulares. Virtualmente, cada toma de *Niños del hombre* (2006) está filmada a través de un lente 18mm, lo que retoma las declaraciones citadas de Cuarón donde establece que su meta principal es crear un mundo con la mayor objetividad posible. Un lente tan amplio dificulta que los objetos se salgan de foco, que la cámara le dicte al espectador dónde debe estar su atención, logra que la información contenida dentro del encuadre se incremente, que la trama se aprecie desde una distancia, hasta cierto punto, prudencial y que se cree un conflicto con el que Cuarón lleva años desenvolviéndose: el trasfondo versus la trama (más adelante se hablará de ello).

Alexis Méndez Giner, director de oficio, confirma esta sensación en comunicación personal.

El gran angular tiene la ventaja particular de que permite al espectador girar su mirada en el cuadro y

decidir qué ver. (...) el montaje no sólo se da así entre corte y corte, sino dentro de la misma imagen. Permitir que el espectador mueva su mirada dentro del mismo cuadro, suponemos que se crea un montaje dentro de la mente, y hay un grado como de libertad, discutible. Cosa que en principio no ocurre con los lentes largos, porque obligan al espectador a fijar su mirada en un punto específico. (Méndez, Julio 29, 2010)

4.5 El plano secuencia

La composición también se ve afectada por este estilo. Mientras la mayoría de los filmes recurrirían a lo que Cuarón y Lubezki conciben como los cortes “A-B-A-B” (un método aborrecido por ambos donde se filma básicamente un plano master, luego el rostro de un personaje y luego el del otro), la dupla de cineastas busca más bien la quimera de una toma que sea “una toma en sí misma”: es decir, una toma que se baste ella sola. “Mientras más trabajo este estilo, más me doy cuenta de por qué ese tratamiento convencional es lo que hace que todas las películas parezcan la misma” (E. Lubezki, *American Cinematographer*, Febrero, 2007, Traducción libre de autor).

La consecuencia más notable de esta búsqueda son los famosos planos secuencias que han marcado toda la obra de Cuarón desde *Grandes esperanzas* (1998). Si bien este filme presenta un estilo cinematográfico mucho menos “objetivo”, cerca del tercer acto de la película, Finn, el héroe interpretado por Ethan Hawke, llega finalmente a su exposición de arte, y la cámara se adentra con él, persiguiéndolo conforme busca a su amor, Estella (Gwyneth Paltrow). La toma no se detiene ni siquiera cuando Finn decide escapar de la exposición y recorrer a toda velocidad las calles bajo una lluvia torrencial, ni cuando entra dentro de un restaurante para encontrársela, y ni siquiera cuando escapa con ella del recinto para compartir un triunfal beso bajo el diluvio que los empapa.

La técnica, por lo visto, cumplió su cometido a cabalidad. “Te hace sentir que estás ahí” dice Lubezki para *American Cinematographer*. Cuarón repitió el método del plano secuencia en *Y tu mamá también* (2001). Aunque menos complejos, los planos se mantenían largos bajo las mismas premisas: objetividad, hacerte sentir en la escena, la toma autosuficiente. Por ejemplo, cerca del final de *Y tu mamá también* (2001), el trío de protagonistas se halla disfrutando de cervezas y tequila mientras dialogan hacia el clímax de la pieza. La toma está en cámara en mano, se extiende a lo largo de siete minutos y en ningún momento se pierde de vista a los hombres que, al fondo del bar, juegan dominó y beben cervezas (nuevamente el conflicto entre trasfondo y trama que se discutirá más adelante). Conforme Luisa (Maribel Verdú) se dirige a la rocola, la cámara la persigue y la toma sólo termina cuando ya ella se encuentra bailando inapropiadamente con los dos jóvenes que la han acompañado a lo largo del viaje.

Tiempo después, el plano secuencia de Cuarón llegó a niveles dignos de mención con *Niños del hombre* (2006). Tres escenas en particular le proporcionaron notoriedad al filme en su momento. Una de ellas el nacimiento, gráfico y detallista, de un bebé hacia el clímax de la película. Otro, una toma larguísima hacia el final de la trama, en la cual Theo (Clive Owen) debe atravesar una infernal, cruda y sumamente verosímil batalla para salvar a la madre del único bebé conocido en la Tierra.

Digno de mención especial es el plano secuencia del auto en la película. Se da dentro y fuera del vehículo; la cámara flota entre los asientos, presencia cómo un momento travieso se ve interrumpido por una muchedumbre iracunda que ataca el auto, un motorizado asesina a la copiloto, vidrios se rompen, sangre salpica el lente (y desaparece en un instante) y finalmente unos policías son asesinados por el piloto. Y es con sus cuerpos que se queda la cámara durante varios segundos mientras el carro se aleja por la carretera.

Se debe entrar en detalle al describir estos planos secuencias para dejar claro los distintos usos que Cuarón le ha dado a esta categoría estética hasta el punto de hacerse célebre por ellas. Le ha servido para introducir al espectador en una intensa historia de amor, en un complejo pero sincero entorno social y en medio de un peligrosísimo campo de batalla.

Entonces se presenta un trabajo de cámara en mano con bastante información sobre el encuadre y con extensas duraciones, todo en pro de captar momentos sin la necesidad de acentuarlos bajo ningún recurso cinematográfico regular. Incluso en películas como *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004) la audiencia se halla en presencia de algunas de estas técnicas. Por ejemplo, toda la segunda escena de la pieza está filmada con la cámara en mano y evitando al máximo la edición “A-B-A-B” mencionada más arriba. Posteriormente, se mencionarán algunos detalles más acerca del mundo de Harry Potter según Alfonso Cuarón.

4.6 La cámara autónoma

Resta por mencionar otra de las mayores peculiaridades del cine hiperrealista de Cuarón: su cámara autónoma. Un ejemplo perfecto se encuentra en una escena citada, cuando la cámara abandona el auto de los protagonistas en *Niños del hombre* (2006) y se queda con los cuerpos sangrantes de dos policías, convirtiéndose prácticamente en un personaje autónomo, estoico ante la trama (American Cinematographer, Febrero 2007, Traducción libre de autor); un “testigo silencioso” como sugirió Alexandra Henao más arriba. Otros ejemplos pueden hallarse en *Y tu mamá también* (2001). En la escena en que la tríada protagónica hace su primera parada en el viaje para comer en un restaurante, la cámara parece casi aburrirse de los personajes estelares y decide, en vez de seguirlos, irse con la mesonera conforme se regresa a la cocina; la acompaña en su viaje hasta descubrir la familia que maneja el local (y las condiciones rurales y limitadas en que viven). Ésta es la cámara autónoma. Incluso si Lubezki confiesa no apreciarla demasiado en el artículo, no se ha negado a fotografiar esta particular visión de Cuarón.

4.7 Fotorrealismo

Para que todo este trabajo de cámara funcionara, y no se perdiera el sentido de autenticidad buscado por los cineastas, Lubezki le ha diseñado a Cuarón una fotografía que no sólo imita a la realidad sino que se basa, lo más posible, en ella misma. Casi todo está filmado con luz natural, y en las escenas nocturnas encontrará la manera de colocar fuentes

de luz justificadas para iluminar. Por ello, son pocas las escenas que utilizan luz artificial. Las noches en *Y tu mamá también* (2001) casi no recurren a la regular técnica de imitar una luz nocturna teñida de azul, y *Niños del hombre* (2006) evita a toda costa esta medida, hasta el punto de que algunas escenas que el guión situaba de noche fueron restablecidas al amanecer para no imponer aquella luz azulada y antinatural. Con emulsiones de película altamente sensibles, de bajísimo contraste y con un control cuidadoso del diafragma, Lubezki se las arregla para capturar en el filme escenas donde los interiores y los exteriores pueden convivir en el mismo encuadre, llevando la visión de Cuarón a la pantalla, sin importar las dificultades técnicas que se puedan presentarse (American Cinematographer).

Por otro lado, hay que mencionar que estas técnicas de Lubezki buscan también limitar lo menos posible a los jefes de área de las películas. Es decir, Lubezki trata de no entrometerse con el trabajo de la dirección de arte o el vestuarista, lo que implica que el tratamiento del color, en las películas de Cuarón, sea consecuencia creativa y no consecuencia técnica. Asimismo, en el caso de *Y tu mamá también* (2001) se ve toda una gama de colores diversos que generan una paleta “más real que lo real. Una suerte de énfasis hiperrealista” (H. Valdivieso, comunicación personal, Enero 13, 2010). Mientras tanto *Niños del hombre* (2006) presenta un mundo gris, donde pocos se atreven a portar ropas vistosas, donde el verde de los árboles es oscuro y hasta el rojo de la sangre se siente apagado.

Alexandra Henao, en comunicación personal, habla un poco acerca del trato del color en estos filmes.

En cuanto al color pareciera que en *Niños del hombre* se han apartado de la sensación realista que se persigue en ambas películas, pero creo que no es así porque esta película es un gran flashforward a una atmósfera que aún no conocemos, pero que asociamos a pronósticos ambientales donde las atmósferas frías, depresivas, y apocalípticas las imaginamos bajas de croma; donde imperan los

colores fríos, donde las luces fluorescentes de temperaturas altas serán las que predominen, un ambiente donde no será fácil vivir, donde no hay colores cálidos, que nos hagan atractivo ese futuro (Henao, Agosto 10, 2010).

De acuerdo a la directora de fotografía, estas películas son un éxito en su manejo del color, tanto en la fotografía principal como en los tratamientos de post-producción. Mediante el uso adecuado y conceptual de técnicas modernas como el Intermediate Digital y las herramientas de colorización como el Scratch (muy propios de los colores inusualmente vívidos que se han puesto de moda en los últimos diez años), *Niños del hombre* (2006) goza de una apariencia predeterminada por el equipo de producción que va de la mano de las intenciones exigidas por la trama.

4.8 El viaje

H. Valdivieso nos asegura en comunicación personal (Enero, 13, 2010) que si bien describir las tomas, deducir los lentes, justificar sus usos y demás puntualizaciones técnicas sí pueden llevar a la correcta enumeración de las categorías estéticas en la obra de un autor, también hay que tomar en cuenta las características narrativas en las películas de cada director.

¿Cómo cuenta Cuarón sus historias, más allá de planos, lentes y colores? Difícil resulta responderlo, con películas tan diferentes como *Grandes esperanzas* (1998) y *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004) en su haber.

Sin embargo, sí se pueden encontrar algunos elementos comunes en su obra, particularmente si se detallan los factores comunes entre *Y tu mamá también* (2001) y *Niños del hombre* (2006). Por ejemplo: el viaje al mar.

Ambos filmes presentan distintas versiones de un viaje físico y emocional hacia el mar donde la trama sirve como excusa y como metáfora para plasmar sobre el encuadre

visiones personales de Cuarón acerca de la realidad (A. Cuarón, Entrevista al BAFTA, 2007, Traducción libre de autor).

En cuanto a *Y tu mamá también* (2001), Cuarón aclara:

Cada decisión que tomamos durante la escritura del guión tenía que ver con un juego de espejo de la sociedad. Sabíamos que queríamos hacer una película tanto de estos dos muchachos en busca de su identidad, e incluso de esta mujer en busca de la suya, como de un país entero a la caza de su propia identidad. (Cuarón, 2007, Entrevista al BAFTA).

En cuanto a *Niños del hombre* (2006), Cuarón señala:

(...) todo lo que no se ve en la trama lo ves en el encuadre. En ese sentido no es una película hilada por una historia. Sí, hay obviamente un viaje espiritual del personajes, sí, hay infertilidad. Pero a mí no me puede importar menos la infertilidad. Para mí el filme no es más que una metáfora para la falta de esperanza (...). La trama nos despierta la posibilidad de que al final del túnel nos espere una luz. (Cuarón, 2007, Entrevista al BAFTA).

Así pues es posible apreciar un uso del viaje como metáfora y la trama como una excusa. ¿Por qué el mar?, vale preguntar. Deleuze decía que “el mar es una sistema perceptivo distinto de las percepciones terrestres, un ‘lenguaje’ diferente del lenguaje de la tierra” (1984, p. 117). Si bien Deleuze hablaba acerca del uso del océano en las películas de la Nueva Ola francesa, es aquí pertinente aplicar sus explicaciones. Aclaraba que la percepción del agua implica una liberación de las ataduras de la tierra, lo que permitía que

en el cine los personajes (y hasta cierto punto también a la gente en la vida real) se les ofreciera un cambio, un viaje hacia un lugar móvil y liberador.

Pero este viaje hacia las aguas, realizado por Cuarón, es un viaje donde coinciden el eros y el thanatos en todo momento. Explica H. Valdivieso que el viaje de los jóvenes hacia la playa los lleva por una aventura erótica donde por primera vez se descubrirán a sí mismos como personas, alcanzando una suerte de maduración al final del filme. En el caso de Luisa, la mujer española que los acompaña en sus aventuras, el viaje es hacia la muerte: una muerte liberadora donde su última aparición en el filme está marcada por una deliciosa zambullida dentro de las aguas de una playa paradisíaca.

El caso de *Niños del hombre* (2006) no es muy distinto. Un personaje indiferente, atrapado en una vida burocrática, se ve repentinamente en la obligación de emprender un viaje hacia el mar cuya importancia va muchísimo más allá de sus intereses personales: es una misión que debe cumplir por el bien de la humanidad, en un mundo donde lo erótico ha quedado virtualmente olvidado ante la imposibilidad de los hombres para reproducirse. El viaje culmina en las aguas, sobre un bote sin amarras que flota libremente a la deriva. Y si bien Theo, el protagonista, perece desangrado, su misión está cumplida: ha llevado a la única mujer embarazada sobre la faz de la tierra hasta un lugar seguro donde un barco, convenientemente bautizado como El Mañana, se asegurará de que la madre y su pequeña estén a salvo.

4.9 *Distanciamiento emocional*

Ambos son viajes nostálgicos que muestran un mundo dañado por lo que es, melancólico por el mundo que *solía ser* y frustrados por el mundo que *pudo haber sido*, pero nunca será.

Cuarón nos muestra todo esto distanciadamente. H. Valdivieso aclara que incluso esa manera estoica de contar la historia está muy relacionada a lo que se quiere retratar.

Hay una melancolía doble porque todo está como lejano. Es la idea de lo que no se llega a tocar por completo (...). Además se acentúa el hiperrealismo a través de esa distancia; un paisajismo muy seco, muy desértico, arenoso (en *Y tu mamá también* (2001)) que acentúa no solamente el hiperrealismo sino también la melancolía del viaje. De cómo estoy viendo yo ese viaje (...) la intimidad no revela, la intimidad del juego sexual nunca termina de revelar la identidad de los personajes.

Por lo tanto, Cuarón no se acerca demasiado a sus personajes, y no permite que ellos se acerquen demasiado a sus emociones. Theo derrama algunas lágrimas en *Niños del hombre* (2006), y asimismo Luisa en *Y tu mamá también* (2001). Pero la cámara no se acerca a ellos. Los observa conforme sueltan sus emociones; no se corta el plano; se los deja reincorporarse y volver a la trama. Según Valdivieso, tal estoicismo (o más bien, tal resignación ante las emociones) es un síntoma perfectamente latinoamericano, donde la idea de entrar muy a fondo en el dolor y las grandes emociones no aporta nada, entonces se le observa con distancia, con sobriedad y, como se ha dicho, con resignación: muy similar a la manera como Julio y Tenoch, al final de *Y tu mamá también* (2001), se rehúsan a mostrar demasiado sus emociones, platican trivialmente, y luego se despiden. Sin lágrimas, música o melodrama, el narrador declara “jamás se volverán a ver”. Y finaliza la película.

4.10 Trama vs. Tránsito

Para contar sus historias y asegurarse de que esas sensaciones de melancolía, nostalgia, resignación adornen los viajes espirituales y físicos de sus personajes, Cuarón se vale de la estética documental que quedó descrita más arriba, y crea un conflicto que llena casi por completo las dos obras que mencionadas: trama versus tránsito.

Slavoj Zizek, respetado crítico cultural y filósofo contemporáneo, ha prestado su voz para elogiar estos dos filmes particularmente por este conflicto.

Si ves la película muy directamente (*Niños del hombre* (2006)), si buscas la opresión social, no la verás. La verás sólo oblicuamente, puesto que el realismo del filme está en el fondo. *Niños del hombre* (2006) es de cierta forma un *remake*, una nueva versión, de *Y tu mamá también* (2001). Lo que me atrajo inmensamente de ésta última que menciono fue la fuerte tensión entre la trama y el trasfondo. Si ves la película superficialmente, es decir a la trama, es tan sólo una aventura erótica con un final desesperado. Pero de ninguna manera puedes decir que es una película acerca de dos jóvenes redescubriendo su sexualidad, o el significado de sus vidas o lo que sea. (...) Más bien admiras lo absurdo de sus vidas, la manera como reaccionan a sus experiencias y traumas sexuales y demás; todo por encima del trasfondo, donde se ve la opresión social que es la película. E igual sucede con *Niños del hombre* (2006). No es tanto que la infertilidad sea un mero pretexto para lanzar a un héroe apático en un viaje de activa intervención, no. Es la idea de ver, a través de él, el trasfondo con mayor claridad.

Cuarón crea este conflicto mediante el uso de sus mencionados grandes angulares que, como se dijo antes, le permiten mostrar en todo momento las acciones de fondo junto con las acciones de la trama. *Niños del hombre* (2006) está plagada de estos momentos. Cuando Theo está en un auto hablando con su amigo Jasper, la cámara autónoma a la que

se aludió más arriba se asegura de que la audiencia vea el camión de inmigrantes ilegales que han sido capturados y se dirigen al campo de refugiados. Cuando se está dentro del auto con Julio y Tenoch en *Y tu mamá también* (2001) se sigue su charla trivial, sus cigarrillos, sus groserías e incluso sus flatulencias, pero la cámara de pronto parece más interesada por mostrar lo que ha estado detrás de ellos todo el tiempo: un trabajador atropellado y muerto sobre el asfalto que perdió su vida porque el cruzado peatonal le quedaba demasiado lejos del trabajo.

He allí el conflicto, he allí el punto donde convergen todos los puntos estéticos de Cuarón. Todo lo técnico y lo narrativo al servicio de retratar una realidad que va más allá de la misma trama.

4.11 Una mención a la creación del resto de las obras de Cuarón

Cuarón no siempre manejó las cosas de esta manera; en sus primeras películas *Sólo con tu pareja* (1991), *La princesita* (1995) y *Grandes esperanzas* (1998) puede verse su insistencia en el uso del color verde. Durante este período, el acercamiento no buscaba en absoluto esa objetividad que ya se ha detallado a fondo sino más bien la subjetividad de un mundo visto a través de sus protagonistas. Estos filmes se valen de la saturación del color para entrar en una atmósfera “mágica y atemporal” que le dio a sus filmes una suerte de ambiente onírico que, gracias al color, podía mantenerse con sencillez tanto en escenas nocturnas como en diurnas. (J. Zaradona, 2007, para. 31, Traducción libre de autor).

No obstante, *Y tu mamá también* (2001) significó el final de su “período verde” y marcó el inicio de su estética documental. El único aspecto notable que mantuvo de este período fue el uso del plano secuencia que, como se mencionó, empezó en *Grandes esperanzas* (1998) y no ha dejado de verse repetido en toda su obra desde entonces.

De hecho, todas las categorías estéticas dentro de las cuales se ha entrado a fondo en este trabajo de grado se vieron repetidas de una forma o de otra en la obra más exitosa de Cuarón, *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004). La insistencia por la toma

autosuficiente se puede ver desde el primer encuadre, que se da su tiempo para explicar la información imprecisa que nos muestra (no se ve más que un rayo indescifrable de luz conforme empieza la película) y que luego entra y sale del cuarto del protagonista sin perder nunca el ritmo. La siguiente escena presenta por otro lado la mencionada cámara en mano y las tomas que no se esfuerzan mucho por acentuar las emociones del momento por medio del montaje. No obstante, en la medida en que avanza la película, la audiencia se halla ya dentro del mundo mágico del personaje principal; se halla frente a la misma categoría de planos autosuficientes, pero no ya en cámara en mano sino con complicados y estilizados movimientos en dolly y de travelling, estableciendo una distinción notable entre las diferentes percepciones que tiene Harry Potter del mundo: por un lado, la suciedad de su incómoda vida en el universo de los humanos normales (representada por Cuarón con colores neutrales y una cámara en mano nada glamurosa), y la tierra de los magos, donde la cámara narra con belleza, y la luz y el color conspiran para crear “magia” (Cuarón, Entrevista el BAFTA, 2007, Traducción libre de autor).

El caso de Harry Potter es justamente lo que H. Valdivieso describe como el sello imprimible. Afirma que si bien las condiciones entre una producción independiente o financiada por el gobierno mexicano con bajísimo presupuestos pueden ser mucho más abiertas artísticamente que aquellas donde el producto está financiado por la Warner Brothers con millones de dólares (poniendo en riesgo muchísimo más dinero), siempre existirá un sello que el director le pueda imprimir a su obra. Guillermo del Toro, director mexicano de exitosas obras como *El laberinto del fauno* (2006) y la saga de *Hellboy*, y tan amigo como compañero de Alfonso Cuarón, le dijo abiertamente, y basándose en su experiencia basta con los estudios norteamericanos: “Honra el material original. No trates de hacer lo que haces y, así, terminarás haciendo lo que haces” (Del Toro, c/p Cuarón, Entrevista el BAFTA, 2007, Traducción libre de autor).

Acertado fue el consejo de Del Toro meses después cuando, en medio de la filmación de la película, Chris Columbus, productor ejecutivo y director de las primeras dos entregas de la franquicia Harry Potter, mostró preocupación por el estilo de Cuarón. Como confiesa el autor mexicano, Columbus pertenece a la escuela de directores que filma todo lo

que puede (master, plano de un rostro, contraplano del otro rostro, detalles) y luego lo ata todo en el montaje. Cuarón por otro lado dice: “Yo filmo las tomas que necesito”. Cuarón explica que sus tomas eran fluidas, sin close-ups y amplias (es decir, con grandes ópticas).

Queda demostrada la tesis establecida por Nino Guelli en su “Estética del cine” (1959) y que quedó citada en el segundo capítulo: el director autor nunca renunciará a la paternidad de una obra, incluso si ignora el argumento o no fue parte de su génesis. El filme, “(...) conforme a sus propias exigencias estéticas, (...) lo hará suyo” (p.37).

Casi todas estas técnicas se repitieron para el cortometraje “Parc Monceau”, dirigido por Cuarón para la película *Paris, je t’aime* (2006). La ironía es que el director de fotografía en este caso no fue Lubezki, sino Michael Seresin, quien podría denominarse como la segunda opción de Cuarón: director de fotografía tanto en *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004) como en este cortometraje. Si se la observa, se ve cómo la estética de Cuarón ya se ha fortificado de tal manera que puede prescindir de los miembros clave de su equipo regular y aún así entregar un producto con todas las categorías estéticas que se ha creado para sí mismo desde comienzos del siglo XXI (Zaradona, 2007, Filmografía, Traducción libre de autor).

MARCO METODOLÓGICO

**¿DE QUÉ ESTÁ HECHO UN CORTO
A LA ALFONSO CUARÓN?**

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Es posible realizar un cortometraje cuyo estilo se base en la estética del director Alfonso Cuarón?

OBJETIVO GENERAL

Realizar un cortometraje cuya estética esté basada en determinadas categorías estéticas presentes en las películas *Y tu mamá también* (2001) y *Niños del hombre* (2006) de Alfonso Cuarón.

OBJETIVOS ESPECÍFICO

-Definir los conceptos de arte, estilo y estética enfocados hacia el cine y el director como su autor.

-Observar las películas *Y tu mamá también* (2001) y *Niños del hombre* (2006) y delimitar, a partir de ellas, las categorías estéticas que tienen en común.

-Determinar cuáles de estas categorías estéticas serán utilizadas para la realización del cortometraje.

-Realizar un cortometraje de ficción cuya estética incluya las categorías estéticas seleccionadas.

JUSTIFICACIÓN

Si bien la puesta en escena de un cortometraje es una tarea poco (o nada) lucrativa a la vez que costosa y tremendamente complicada, es importante fomentar la realización de piezas similares para sembrar el talento de quienes serán pronto los dueños y trabajadores del medio audiovisual e incluso, en varios casos, los cineastas de la nación.

Por lo tanto, la realización del cortometraje que representará el producto de este trabajo de grado buscará el mayor nivel de profesionalismo, valiéndose de todos los recursos que pueda tener a la mano. La locación será la casa del autor, maquillada adecuadamente para parecer el hogar del personaje principal. Los actores, extras, jefes de área, eléctricos, camarógrafos, microfonistas y demás miembros del equipo prestarán sus servicios gratuitamente. Las piezas de dirección de arte serán prestadas sin ningún costo. Se rodará durante el fin de semana previo a Semana Santa para evitar conflictos laborales con el personal de la producción. El catering se dará pagando meramente los costos de los ingredientes y no los costos de realización. Los equipos de sonido se pagarán a bajo precio. Un trato único y especial asegurará que el Departamento Audiovisual de la Universidad Católica Andrés Bello haga una excepción a su regla y preste algunos de sus equipos para el cortometraje. Luces extras serán necesarias, así que se alquilarán por bajo costo (estudiantil) al rental Cinemateriales.

Estas ventajas representarán la viabilidad del proyecto. Así, se podrá llevar a cabo la puesta en escena del guión original realizado para coexistir en armonía con los recursos disponibles; se podrá llevar a la pantalla una pieza audiovisual inspirada por el éxito de los cineastas latinoamericanos. Si ellos han tenido éxito internacional haciendo obras que reflejen su entorno social (y fueron hechas en un principio con los limitados recursos que su localización implica) entonces no está de más repetir algunos de sus pasos. Quizás el sendero por ellos recorrido pueda llevar a los cineastas venezolanos a conocer también las alabanzas de la crítica y la taquilla internacional.

En este caso hemos elegido a Cuarón. No sólo porque sea uno de los cineastas más lucrativos, sino porque quizás sea su trabajo el que mejor se adapte a las posibles intenciones de un cineasta latinoamericano. Sus películas, incluso las más comerciales, tienden a valerse de la cámara como un recurso para reflejar visiones tanto colectivas como individuales de la realidad (o de la fantasía en algunos casos). En ellas, los personajes atraviesan no sólo sus tramas sino que recorren un universo entero que se da a su alrededor, que ha existido desde antaño y que tiene sus propias reglas y tramas; algunas servirán como mero telón de fondo; otras darán un giro a las vidas de los protagonistas. Y quizás en un país como Venezuela, donde el entorno nos afecta tanto como nos representa, es importante seguirle la pista a un director que ha sabido llevar a la pantalla este fenómeno.

DELIMITACIÓN

El cortometraje que representará el producto audiovisual de este trabajo de grado requiere la determinación específica de las categorías estéticas encontradas en las obras estudiadas de Alfonso Cuarón: *Y tu mamá también* (2001) y *Niños del hombres* (2006). Las mismas serán seleccionadas para narrar la trama.

La historia es original, inspirada por ciertos elementos presentes en las películas evaluadas de Cuarón. Por ejemplo, los protagonistas son una tríada inestable, y el tema social será el verdadero protagonista de la obra (es decir, la trama será primordialmente trivial, enfocada más hacia la puesta en escena de una reunión de cumpleaños donde queden ejemplificadas las cualidades del entorno social de los personajes principales, que hacia una línea narrativa clásica). Un narrador omnisciente servirá como eco al narrador que relataba la trama de *Y tu mamá también*.

Las categorías elegidas serán las siguientes:

1. Uso de la cámara en mano.
2. Uso de lentes grandes angulares para el grueso de la producción.
3. Uso de al menos un plano secuencia para relatar parte de la trama.
4. Uso de una fotografía fotorrealista que evite fuentes de luz no justificadas o meramente estéticas.
5. La dirección de arte irá en pro del concepto que requiera la trama (en este caso, el estancamiento emocional de los personajes será representado por colores terrosos, la locación estará plagada de esculturas de madera que representen frutas y animales, los cuadros representarán naturalezas muertas de colores terrosos, el vestuario apuntará hacia tonos tierra, y se evitará el uso de colores azules o referencias físicas que puedan aludir al mar).

6. Se colocará aunque sea un elemento en el trasfondo que funcione independientemente de la trama (ciertos figurantes interpretarán someros papeles que realizarán más lejos de la cámara y de los protagonistas)

7. En al menos un momento, la cámara se alejará de los personajes principales para recorrer la escena y enfocarse en los extras y figurantes.

El cortometraje se realizará y tomará lugar en Caracas. La locación será una sola: una casa donde se da lugar una fiesta de cumpleaños. Para ahorrar recursos económicos, no se dará el viaje al mar, constante en las películas de Cuarón, sino que más bien se implementará la idea de un estancamiento físico y emocional de los personajes. En el corto se dará la posibilidad de ir físicamente al mar (de ir y realizar el viaje metafórico que ello representa) pero el protagonista lo rechazará. Ello tendrá consecuencias en la trama.

El rodaje durará dos noches hacia finales de marzo.

Como aporte personal, algunos elementos impropios de Cuarón serán planteados por el autor del trabajo de grado como técnicas para estimular reacciones concisas en la audiencia. Primero, una capa delgada de grano impuesta en post-producción cubrirá la pieza para volver más evidente la presencia del artilugio cinematográfico a los espectadores. También, se implementará el jump-cut; el corte abrupto por edición de dos tomas distintas con el mismo sujeto (o que funciona como una sugerencia de elipsis temporal dentro de una misma toma). Se espera mediante estas técnicas revelar el constructo de ilusión que es el cine y hacer eco de los instantes en que Cuarón ha buscado el mismo efecto: Luisa mirando directamente a la cámara en *Y tu mamá también* o sangre salpicando el lente en *Niños del hombre*.

IDEA DEL GUIÓN

Si el cine de Cuarón que hemos estudiando versa sobre reflejos en la sociedad moderna, este cortometraje debe versar sobre el reflejo de la sociedad moderna más factible al alcance: la venezolana.

Se dará vida a un trío de personajes de la clase media alta caraqueña, y se buscará llevar a la pantalla los males que, de acuerdo al autor de este trabajo de grado, acongojan a este sector de la sociedad.

La trama no estará hilada por giros narrativos ordinarios. Por otro lado, se buscará transmitir la futilidad, vacío y superficialidad de este mundo mediante una trama y diálogos perfectamente triviales donde será trabajo del actor (con poquísimo apoyo de la cámara) transmitirle a la audiencia los temas sociales de los que trata el corto.

SINOPSIS

“Ruido”, más que una historia, es un retrato; una imagen que engloba al olvidado pero certero mundo de la clase media alta caraqueña: sus sueños, sus cualidades, sus crueldades, sus secretos.

Axel es un joven apuesto, idolatrado y adinerado aunque cruel; y esta noche está celebrando su cumpleaños número 22. Todos sus amigos han venido y él está complacido con el festejo. Su amiga Luisa, una chica alegre de espíritu libre ha llegado y juntos parecen estarla pasando bien, aunque entre ambos personajes yace un secreto que nadie se atreve a pronunciar.

Pero guardan silencio. Un silencio que sólo Pedro, el antiguo mejor amigo de Axel, puede romper con el regalo que ha traído para reanudar su amistad: una costosa botella de whiskey 18 años.

Axel se llena de ira. ¿Cómo una botella de whiskey puede reanudar una amistad resquebrajada? Luisa no quiere que peleen; quiere que los tres se escapen de la fiesta, que huyan a la playa y la pasen bien como solían hacerlo antes, pero ninguno de los dos cederá tan fácil. Pedro puede ver que hay algo que acongoja a sus amigos. Algo más fuerte, un secreto del cual no se atreven a hablar. “¡Dime!” le dice Pedro a Axel, “¡Dime!” le repite una y otra vez, pero Axel, por primera vez en su vida vulnerable, prefiere huir para cantar el “Feliz cumpleaños” y soplar las velas de su torta.

Tristemente termina la fiesta y ya no hay más ruido ni de música ni de invitados. Axel no revelará sus secretos, ningún conflicto quedará resuelto. El viaje a la playa jamás se dará. Justo donde empezaron estos personajes es que se quedarán, estancados, haciendo ruido de risas y fiesta para cubrir el silencio.

ESCALETA

INT. CASA NORIEGA/SALA. NOCHE.

Un narrador nos introduce y comenta esta historia. Una fiesta. Un cumpleaños. Gente pálida y bien parecida conversando entre sí, bebiendo licor y con la cabeza pegada a sus celulares en una casa acogedora, llena de lujos y detalles.

Axel, el joven cumpleañosero de 22 años, baja a la sala, habla con la gente, expone sus regalos y bromea cruelmente con los suyos. Se encuentra con Luisa, a quien constantemente humilla y expone.

Llega Pedro, el viejo amigo de Axel, y una vez que se encuentran le da su regalo al chico del cumpleaños: una botella de whiskey de 18 años. Axel, tremendamente ofendido por la idea de ser "comprado" por un regalo costoso, le hace la conversación tan incómoda e imposible a Pedro como puede.

La fiesta continúa. Axel, hastiado, sube a su cuarto. Luisa y Pedro hablan el uno con el otro, todavía buenos amigos. Pero el problema con Pedro persiste: su novia nueva y lo mucho que tanto Axel y Luisa la detestan.

INT. CUARTO DE AXEL. NOCHE

Luisa llega al cuarto de Axel, donde él ve las fotografías de otra vida que conserva pegadas a su corcho. Ella le comenta acerca de las estupideces de Pedro: regalarle una botella a alguien que tiene mil regadas por la casa, arrejuntarse con esa "noviecita" tuya que nadie soporta, comportarse como si no pasara nada...

"¿Tú no vas a decirle nada, ¿verdad?" pregunta Luisa preocupada, casi prendiendo una mecha en la cabeza de Axel y forzándolo a irse de aquel cuarto.

INT/EXT. SALA/ESTACIONAMIENTO. NOCHE

Axel baja, con la botella en la mano y Luisa a su lado. Llegando hacia donde está Pedro, lo señala como falso por regalarle algo costoso en un burdo intento por re-adquirir su amistad. Pero en el caso de Pedro el problema es otro: está harto de las complicaciones entre ambos, de los insultos, de

los comentarios incómodos, de la obsesión que se tienen; está harto de todo y quiere saber cuál es el problema de Axel.

Y Axel quizás lo diga. Quizás esté a punto de decirlo. Pero justo en ese instante los invitados llegan de la nada; los interrumpen con una falsa torta de cumpleaños y cánticos que arruina la conversación para siempre.

INT. SALA/CUARTOS. NOCHE.

La cámara llega a un interruptor. Axel apaga las luces. Parece que hablará por teléfono pero no lo hará. Cierra las puertas, apaga la música y se retira.

En la sala sólo quedan los desastres de la fiesta, la inmundicia, las botellas, las latas, los cigarrillos... y el regalo de Pedro.

TRATAMIENTO

Ruido no “relata” una historia sino que muestra un momento en la vida de Axel Noriega, un joven de 22 quien, por lo visto, está cumpliendo años esta noche. Se observa en el espejo sencillamente antes de bajar y una vez en la sala empieza a saludar a los invitados que acaban de llegar a su celebración. Desde el principio están desbordados los temas frívolos de conversación, las ropas semejantes, las marcas costosas y las pieles blancuzcas y bronceadas de estos personajes (pero nada más).

Axel podrá estar lleno de comentarios pedantes, pero es evidente que la está pasando bien. Lo único que parece importunarlo es un joven, Enrique, quien por lo visto no es igual a los demás invitados de esta fiesta. Su barba no está cuidada, su camisa está sucia y sus pantalones no parecen encajar con la celebración. Además, está disfrutando de una fotografía de la vida de Axel. Con algo de prisa Axel las esconde, y un narrador en off, una voz distinta, pasiva y estoica, nos hace un pertinente comentario al respecto: a Axel nunca le cayó bien Enrique, el novio de Luisa. Lo consideraba vulgar y mal vestido. La idea de que viera sus fotos familiares le enfermaba. La idea de que cualquier en esa casa viera sus fotos familiares sencillamente le daba ganas de vomitar

En ese momento llega Luisa, la mejor amiga de Axel, una muchachita otrora vibrante y juguetona que se ha vuelto una caricatura de ella misma. Ni siquiera su relación con el cumpleaños parece satisfacerlo. Él la trata mal, la expone, hace comentarios en cuanto a su gordura y abusa de ella en público. Pero ella tan sólo se queda.

Tras Luisa rechazar un trago, llega Pedro, otro amigo de Axel quien, en su haber, trae un regalo: una lata de esas rojas que contienen su respectiva botella de whiskey de 18 años. Costosa. “Y mira que yo no le regalo nada a nadie” declara Pedro, y es obvio que la situación incomoda a Axel. Por mucho que Pedro trata de romper el silencio incómodo entre ambos, Axel se niega a contestarle en algo que no sea cortantes monosílabos. Ha pasado tanto tiempo desde que estos dos amigos se vieron que todo lo que Pedro puede hacer es preguntas acerca de eventos hace demasiado tiempo acaecidos. ¿Pasaste cálculo?,

El semestre pasado. ¿Y la catira?, Salí con ella, y luego con otra. ¿Este es tu trago?, Sí, era el mío, pero tómatelo, como quieras.

Axel es cruel. Le pregunta por su novia: ¿acaso le dio el día libre y por eso vino? Y Pedro, casi sin querer, le pregunta en cambio por su papá. La familia es un tema que Axel no tiende a tocar.

Axel se va a su cuarto, regalo en mano. Con esa odiosa botella en la mano. Y Luisa, tras una pequeña conversación con Pedro, decide subir.

En el cuarto de Axel está un corcho. Es toda una vida de fotos, graffitis y boletos que abarcan idas a la playa, conciertos, restaurantes y fiestas donde ellos tres, Pedro, Axel y Luisa encarnaban a una poderosa e indestructible tríada que hace mucho que ha dejado de insistir.

Luisa trata de comprender a Axel quien, sin decir ni una palabra, tan sólo observa aquel viejo corcho. Luisa se queja de Pedro. ¿Regalarle una botella de whiskey con 180 regadas por toda la casa? Absurdo. ¿Y esa noviecita? Nadie la aguanta. Y Axel, sin decir ni una palabra, decide bajar las escaleras y afrontarlo, seguido por una Luisa que trata de detenerlo sin muchas ganas.

Abajo, Axel encuentra a Pedro, y le devuelve su regalo. Y lo regaña. ¿Es una botella lo suficiente? ¿Es eso todo lo que cuesta su amistad? Pero antes de que la pelea empeore, Luisa los saca arrastrados hasta el estacionamiento donde, una vez alejados de todos los invitados, pueden gritarse sin mayor problema. Axel explota porque odia a Pedro. Odia que los haya abandonado por una tipa nueva, por una nueva vida, que lo haya dejado a él solo por “la idiota esa”. Y Pedro está furioso porque Axel no deja de molestarlo, porque nunca ha dejado de absorberlo, porque anda obsesionado con él y ya no lo soporta. “¡No soy tu novio!” le grita una y otra vez, y le demanda a Axel que le cuente qué es lo que de verdad le molesta. ¿Cuál es la razón por la cual anda portándose de esa manera?

Y justo cuando Axel siente que quizás sí puede abrirse y hablar de sí mismo, llegan todos los invitados con una decadente torta falsa a cantar el feliz cumpleaños.

El conflicto no llega a nada. Esa noche Axel sencillamente apaga la luz de la sala y deja la botella que le regalaron abajo junto al resto. El narrador sólo nos adelanta un poco del destino de Axel. “Axel vio a Pedro tres días después. No volvieron a hablar del asunto, fuera lo que fuera”.

GUIÓN LITERARIO

1. INT. SALA. NOCHE.

Una fiesta. Un cumpleaños. Gente pálida y bien parecida conversando entre sí, bebiendo licor y con la cabeza pegada a sus celulares en una casa acogedora, llena de lujos y detalles.

En algún momento, Axel sale del comedor.

Axel se acomoda su propio blazer. No va a bajar todavía. Se ve en un espejo que tiene a su lado, se acomoda la camisa, se huele los brazos, incluso se ordena la entrepierna. Se analiza a fondo. Está más que complacido consigo mismo. Está más que complacido con el brillo de su reloj.

Ahora Axel baja las escaleras. De inmediato, es recibido por un dúo de muchachos como él que están felices de verlo.

NARRADOR (V.O)

Esa noche todo el mundo trató
de llegar tarde.

MUCHACHO 1

¡Coño! ¡Axel! ¡Feliz cumple!

MUCHACHO 2

Feliz cumpleaños, men.

AXEL

Gracias, gracias.

MUCHACHO 1

Llegamos tarde, vale. ¿No han
picado la torta todavía,
verdad?

AXEL

No, no, yo le digo ahorita a
alguien que esté pila para
picarla a las doce.

MUCHACHO 2

Mira, y te-

AXEL

Mira lo que me regalaron. Mi
papá me lo compró, pero me lo
trajo mi tío.

Axel les muestra su reloj.

MUCHACHO 1

Sí, anda en Canadá, ¿no?

AXEL

Sí, eso creo.

MUCHACHO 2

Coye, está-

AXEL

Es arrechísimo y demasiado
caro, pero no me importa.

MUCHACHO 1

Webón, es Bulgary. Qué bolas tu
papá.

AXEL

Coño, sí, yo creo que me está
pidiendo un riñón
indirectamente. Ya va. Hablamos
ahora.

NARRADOR (V.O)

Nadie quería ser ni el primero
ni el último en llegar.

Axel los abandona rápidamente. Está, por lo visto, contento,
pero hay algo en él que de cierta forma indica que está
evitando una conversación coherente. Más bien parece que sólo
quiere monologar.

Otra persona lo está llamando: una CHICA muy coqueta y
bonita.

CHICA

¡Axel!

AXEL
¡Laura!

CHICA
¡Axel!

AXEL
¡Laura!

CHICA
¡Tienes 22 años!

AXEL
¡Yo sé!

CHICA
¡Feliz cumpleaños!

AXEL
Gracias...

La chica lo abraza y lo huele en el proceso.

AXEL
... gracias, aunque ya me
felicitaste como cuatro veces.

CHICA
Es que estoy muy ebria.

AXEL
¡Yo sé!

CHICA
¡¡¡Y tú hueles a Abercrombie!!!

Axel se ríe, como admitiendo haber cometido algún crimen.

CHICA
¡Qué rico! Te quiero besar,
¿okay?

AXEL
Dale, pues.

Axel se acerca para besarla en juegos, pero ella lo rechaza muerta de la risa y de falsa indignación.

CHICA
¡Asco! ¡No!

AXEL
Bueno, tú me dijiste.

CHICA
Porque estoy ebria.

AXEL
Bueno, y como estás ebria te tengo una misión.

CHICA
¿De qué?

AXEL
De que a las 12 me tienes que volver a felicitar pero esta vez cantándome cumpleaños.

CHICA
¿Pero tu cumple no es hoy?

AXEL
Es que nací casi a la media noche.

CHICA
Qué bolas, yo también tengo un peo así porque como que tengo dos cumpleaños. Cuando...

Mientras la Chica continúa en su perorata, seguimos a dos muchachas que en sus manos llevan una cámara digital. Una pareja que se besa apasionadamente sobre el sofá de repente de ven interrumpidas por las burlonas jóvenes, quienes empiezan a tomarse fotos con ellos. Mientras, en el otro sofá, un joven de barba y en shorts que fuma un cigarrillo investiga un montón de fotos que se hallan en exposición sobre la repisa.

CHICA

...me sacaron del vientre y
cuando me sacaron de la cajita
dos meses después. Pobrecitos
mis papás, yo pesaba como tres
gramos y-

Axel en este momento ve al joven de barba inspeccionando las
fotos, y una callada consternación lo invade.

AXEL

Mira, ya va. Hablamos ahora.

Se va hacia la repisa y con rapidez empieza a retirar fotos
específicas de la repisa: sólo aquellas en las que aparece su
padre. Axel se dirige al muchacho con soberana superioridad.

AXEL

Préstame ahí que las tengo que
guardar, gracias.

Axel arrebató la foto que el muchacho tiene en sus manos sin
siquiera esperar respuesta.

JOVEN DE BARBA

Sí, sí, dale, tranquilo.

Axel acumula las fotos y las coloca entre las matas de un
jardín interno.

NARRADOR (V.O)

Luisa no preguntó por qué Axel
guardaba las fotos. Su mamá le
había enseñado que había cosas
de las que no se hablaba, así
que mejor era hacerse el loco y
nada más. De todos modos, de
haber preguntado algo, Axel
hubiera cambiado el tema.

Axel empieza a irse en la dirección contraria pero, de
repente, aparece LUISA (20), una hermosa muchachita de
espíritu libre y vibrante personalidad. Ella ha notado su
acto, pero pretende que no ha sido así.

LUISA

Marico, ahora si nos vamos a Gringolandia me puedes manejar, ¿sabías?

AXEL

Yo siempre he manejado allá.

LUISA

Según mi mamá no puedes manejar allá si eres turista hasta los 25 años, una vaina así.

AXEL

¿Tú mamá que va a saber? ¿Hace cuánto que no van?

LUISA

Ay, yo qué sé, desde hace tiempo.

AXEL

Tú sabes que los pasajes están más caros que nunca ahora, ¿no?

Axel y Luisa están caminando hacia una barra llena de licores y pasapalos. Conforme hablan, Axel prepara dos tragos.

LUISA

Yo sé, gracias, yo leo la prensa.

AXEL

Mentirosaaaa.

LUISA

Okay, de bolas que la leo.

Axel empieza a reirse.

AXEL

Todo lo que sale de tu boca es mentiras, yo que te conozco.

LUISA
Ay, te odio.

Luisa lo golpea suavemente en el hombro.

AXEL
Ay, qué lástima.

LUISA
Feliz cumpleaños.

AXEL
Awwwww.

Luisa le da un besito y él le pellizca las nalgas. Luisa entra en un pánico sincero y grita de indignación mitad real mitad falsa, pero Axel sólo se ríe y se lame el licor de los dedos.

LUISA
¡Pervertido! ¡Depravado!

AXEL
¿Quieres?

Axel le ofrece uno de los tragos que ha terminado. Luisa, como sin saber qué decir, le grita:

LUISA
¡No!

Axel se sigue riendo.

AXEL

Anda, me quedó demasiado bueno.

LUISA
No, no, tranquilo, gracias.

AXEL
Luisa, es mi cumpleaños. Es
paja que no vas a brindar en mi
cumpleaños.

LUISA
No, Axel, es que no puedo.

AXEL
Agarra.

LUISA
No.

AXEL
Luisa...

LUISA
No.

AXEL
Coño, Luisa, agarra.

LUISA
¡No!

Axel se le queda mirando. Con algo de grosería le agarra el vientre.

AXEL
Okay, sí va.

En este momento, Luisa está sinceramente indignada y humillada, pero su reacción es un silencio pesado muy distinto a los falsos gritos anteriores. Su rostro parece decir que Axel la ha descubierto.

De repente, llega PEDRO (21), interrumpiendo la escena y dándole fin. Pedro lleva en su mano una botella de whiskey 18 años nueva, costosa, con un elegante lazo en el cuello para adornarla.

PEDRO
¡Llegué!

LUISA
¡Peque!

PEDRO
Hoooola, ¿cómo estás?

LUISA
¡Pedro, estás demasiado
perdido!

PEDRO
Coño, pero es que he estado
demasiado ocupado que si con la
pasantía y eso.

LUISA
Ay, sí, ocupado con la pasantía
con nombre de mujer, creo yo.

Luisa abraza a Pedro y lo saluda, llenando su rostro de
exagerada indignación otra vez.

LUISA
Pedro, por favor, sálvame de
este pervertido que me quiere
violar.

PEDRO
Mmm... ¿Y estás triste o feliz
por eso?

LUISA
¡Ah!

Luisa lo golpea suavemente en el brazo.

LUISA
Pedro D'Occhio, yo soy una niña
buena de colegio de monjas.
Respétame.

Pedro se ríe y ahora va directamente a Axel.

PEDRO
Bueno, men, feliz cumple.

Pedro, bastante contento, le extiende la botella a Axel casi
como una ofrenda. Axel no la agarra, un poco confundido y sin
habla.

PEDRO
¿Qué tal?

Las palabras parecen irritar a Axel sutilmente mientras recibe el obsequio. Se ríe tan sólo un poco. Silencio.

AXEL
¿Y ahora qué? ¿Quieres que
te...?

Axel hace una mueca sugerente, como ofreciendo un acto sexual a cambio de la botella, pero mientras la broma hace reír a Pedro, Axel se mantiene bastante serio: no es un chiste para él.

PEDRO
No, marico, no, no, eso no.

Se cierne un silencio ligeramente incómodo entre ellos dos.

PEDRO
Marico, y cuéntame, por fin
cómo te fue en Cálculo. ¿La
pudiste pasar?

AXEL
¿Cálculo? Sí, vale, la pase, la
pasé. Hace como siete meses ya.
Acabo de pasar Cálculo II y
todo.

PEDRO
Berro, ¿en serio? Qué fino,
vale, yo me acuerdo que estabas
demasiado cagado...

AXEL
Sí.

PEDRO
Oye, ¿y qué pasó con la chama
esta con la que estabas
saliendo, la catira esa?

AXEL
¿Qué catira?

PEDRO
Sí, sí, la que conociste en Le Club.

AXEL
Ah, ¿la catira?

PEDRO
Sí, sí, ella.

AXEL
Ah, sí, sí. Salí con ella como por dos semanas pero nada, hasta ahí.

PEDRO
¿En serio? ¿Nada?

AXEL
Sí, sí nada. Luego salí con una morena.

PEDRO
Ah, ¿en serio? Y con esa sí...

AXEL
Sí, sí, pero ya, hace meses que nada.

PEDRO
Ah, okay, sí va... Coye, está fina la fiesta. Vino burda de gente, ¿no?

AXEL
Normal...

PEDRO
Sí, menos mal que vine.

AXEL
¿Y eso que viniste? ¿Y tu novia?

PEDRO

Es que tiene examen mañana y se
tuvo que quedar estudiando.

AXEL

Ah, ¿ella estudia?

Pedro se ríe nuevamente. Ya parece que o es estúpido o está
en pura negación.

PEDRO

No, no, tú sabes cómo es ella
de faja'a.

AXEL

¿Y por qué no te quedaste para
ayudarla?

PEDRO

Marico, te quería traer tu
regalo. Mira que yo nunca le
regalo nada a nadie.

AXEL

Sí va. Sí va.

PEDRO

¿Y tu mamá? No la he visto.
Tengo que saludarla.

AXEL

No sé, por ahí estará.

PEDRO

¿Y tu papá? Llevo siglos que no
sé de él.

AXEL

Camino a Barcelona, creo yo.

Axel se retira, pero nos aseguramos de ver a Pedro antes de
abandonarlo: de ver sus ojos heridos, de ver sus manos
inquietas; de ver su mirada confundida.

Continuamos recorriendo la fiesta: LA PAREJA de novios están agarrados de mano muy cómodamente, mientras cada uno escribe por sus respectivos celulares. Ahora, DOS MUCHACHAS DESAPROBADORAS están viendo muy mal, con ojos de *desaprobación*, al joven de barba a quien conoceremos de ahora en adelante como ENRIQUE, el novio de Luisa, quien está bailando solo en la pista y lleva una pinta muy inapropiada y distinta (pelo feo, chemisse y bermudas). Luego, está la MAMÁ de Axel hablando con el MUCHACHO 1 muy cómodamente.

De todas las conversaciones que escuchamos, llegamos finalmente a Luisa y Pedro, quienes hablan con trivialidad de cualquier cosa.

PEDRO

¿Por qué no fuiste al
aniversario del Club?

LUISA

Marico, no tenía nada que
ponerme.

PEDRO

Claro, como ahora estás....

Pedro se ríe conforme la llama "gorda" con sus gestos. Luisa también se ríe, sólo un poco.

LUISA

Sí, ya no me cabe nada, es
horrible.

PEDRO

Yo me voy a pasar Navidad en
Miami ahora en diciembre. Te
puedo traer lo que te dé la
gana.

LUISA

Ay, tienes que traerme
demasiadas cosas.

PEDRO

¿Y qué me vas a dar a cambio?

LUISA
Marico, tú sabes qué te voy a
dar a cambio. Mientras tu novia
no se entere.

Los dos se ríen.

PEDRO
¿Y tu novio?

Conforme dicen eso, podemos ver a Enrique bailando a lo
lejos.

LUISA
Ay, que se joda.

Los dos se ríen aún más.

PEDRO
¿No te parece que Valeria está
distinta?

LUISA
Se llaman tetas, Pedro. Hay
gente que las adquiere sin la
pubertad.

Suena el celular de Pedro y lo saca.

PEDRO
Oye, yo no tengo tu pin.

LUISA
Porque yo no necesito
Blackberry, mi amor.

PEDRO
Ah, verdad. ¡Cómprate uno!
Mira, espera. Es mi novia,
déjame hablar con ella un
ratito.

Luisa hace una pequeña pausa. Se levanta como aburrida y se
va.

2. INT. CUARTO DE AXEL. NOCHE

Axel está de pie frente en su cuarto con un cigarrillo en la mano, tratando quizás de apartarse por un momento. Luisa llega silenciosa pero cómodamente. Aprecia el cuarto de Axel, lleno de lujos, de computadoras, de ropa: un pequeño pero armonioso desastre. Y en su pared, el corcho donde él, Luisa y Pedro protagonizan una historia que se extiende a lo largo de los años: los tres juntos en la era en que reinaban como una triada indestructible. Luisa se ve un poco triste por un momento, pero retoma su tono contento.

Luisa se acuesta en la cama

LUISA

Te acuerdas de ese viaje a Margarita, ¿no? Pedro, tú y yo. Pero sin su noviecita. Es que la pana, cuando los dos están juntos... berro, lo que da es ganas de vomitar... Qué fuerte... Coño, estabas fumando, ¿no? Qué loco, si tu mamá te encuentra esto te bota de la casa. Aunque tripeamos burda de Margarita. Es que Pedro es único, vale, ¿qué original! Mira que regalarte una botella de whiskey cuando hay como 40 regadas por toda la casa... Berro, qué webón. Esa es la noviecita que lo tiene así. Verga, es que pelo de cuca jala más que guaya de mecate. ¿Tú no le vas a decir nada, verdad?

Axel parece debatirse entre una cosa y la otra conforme ve a Luisa, quien no dice nada y sólo lo ve, tratando de no parecer incómoda. Ve la botella de whiskey que le regaló Pedro, ahí a su lado, y pone una expresión que parece decir: "¿Sabes qué? Lo voy a hacer". La agarra y se pone de pie.

LUISA
Axel... ¡Axel!

3. INT/EXT. SALA/ESTACIONAMIENTO. NOCHE

Axel sale de su cuarto aceleradamente, como si quisiera llegar cuanto antes a algún lado. Luisa lo sigue callada y confundida, agarrando el cigarrillo y yendo con rapidez.

Recorre la fiesta, buscando a alguien. Veremos a los extra peleando entre sí, tratando de hablarle a Axel, pero él está más que decidido a llegar a su destino.

Llegamos a la sala, frente al jardín interno, y finalmente Axel encuentra lo que buscaba: a Pedro. Conforme se acerca, la Mamá se levanta del sofá y se dirige a la cocina, visiblemente escapando de la situación. Pedro la ve irse pero no puede siquiera confundirse porque ya Axel está ante él, desafiante y furioso.

AXEL
Crees que con esto se resuelve todo.

Pedro no sabe qué es lo que está pasando.

LUISA
¡Axel!

Pedro parece que quiere contestar algo, pero sigue demasiado impactado.

AXEL
Una botella de whiskey y ya. No ha pasado nada. ¿Qué? ¿Te salió muy cara? ¿Tú nunca le regalas nada a nadie?

PEDRO
¿Qué te pasa?

AXEL
Y no sabes qué me pasa.

LUISA
¡Axel-!

AXEL
Luisa, cállate que los adultos
estamos hablando.

PEDRO
Mira, si tienes un problema
conmigo resuélvelo conmigo; no
metas a Luisa.

AXEL
No, es que yo ya no tengo
ningún problema contigo.

LUISA
¡Vámonos!

Hay una pausa. Ambos muchachos la ven.

LUISA
Vámonos y ya.

Luisa los agarra a los dos de la mano y empieza a
arrastrarlos hacia arriba de las escaleras, y ellos oponen
tan sólo una mínima resistencia. En tan sólo unos segundos,
los ha llevado hasta el estacionamiento.

PEDRO
¡Luisa!

AXEL
¡Luisa, qué coño! ¿De qué
hablas?

LUISA
Ya dejen la mariguera los dos.
¿Están pasándola mal? Pues nos
vamos.

PEDRO
Ir a dónde.

LUISA

Adonde sea. Vamos al mar. Ir al
aeropuerto y ver los aviones,
ver el amanecer, comer allá
abajo. Lo que sea. Vamos un
ratico y nos regresamos. Qué
importan los demás.

PEDRO

¿Qué coño es eso?

PEDRO

Yo no voy a fumar nada.

LUISA

Pedro, qué importa-

PEDRO

Tú sabes que a mí no me gusta
esa vaina

AXEL

¿Adónde vamos?

LUISA

Al mar. Comemos un rato allá y
volvemos, o nos quedamos y
vemos el amanecer junto al mar,
algo así. O fumamos el-

PEDRO

Yo no voy a fumar nada.

Axel no dice nada.

PEDRO

No quieres ir.

LUISA

Miren-

AXEL

(a Pedro)

¿Para qué viniste?

PEDRO
Es tu cumpleaños.

AXEL
Y tu novia no podía salir hoy.

PEDRO
Axel, ¿qué te pasa?

AXEL
No me pasa nada. No tengo
ningún problema. No tengo
ningún problema. Ni Luisa tiene
ningún problema. Y yo mucho
menos tengo un problema
contigo. Yo ya dejé de tener
problemas contigo.

PEDRO
Sí, bastante.

AXEL
Ay, ¿sabes qué? Toma tu
botella.

Le devuelve la botella de whiskey.

AXEL
Toma tu botella, llévatela a tu
casa y te la tomas enterita.

PEDRO
Men, es mi regalo.

AXEL
No quiero nada tuyo.

Pedro se contiene por un instante pero de repente no puede
más y virtualmente grita.

PEDRO
¿Cuál es tu obsesión conmigo?

AXEL
Ya te dije-

PEDRO
¿Cuál es tu obsesión conmigo?
¿Qué te hice?

AXEL
La pregunta sería "¿Qué no me hiciste?"

PEDRO
Coño de la madre, dime qué coño de pasa.

LUISA
Pedro-

Pedro la empuja.

PEDRO
¡Cállate!

Pedro se acerca amenazante hacia Axel y él, a pesar de no perder el temple, retrocede tan sólo un poco.

AXEL
No te interesa qué me pasa.
Hace años que no te interesa.

PEDRO
¿Es por eso?

Axel no se puede contener más.

AXEL
¿Por eso? Si eres idiota. Un idiota con una mujer idiota con la que no se puede hablar ni dos minutos; tienes novia y más nunca me respondiste ni un mensaje, más nunca me llamaste, más nunca nada-

PEDRO

No soy tu novio, homosexual. No soy tu novio. Tengo una vida, y no te puedo estar cuidado todo el día. ¿Te gusto acaso? ¿Eres marico? ¿Eso me estás diciendo? ¿Que eres marico y te gusto?

Axel guarda silencio.

AXEL

Vete a tu casa, vete con tu novia, te tomas enterita esa botellita. A ver si borracha te la logras coger-

PEDRO

Cállate. Cállate y dime qué te pasa entonces. Marico, soy tu amigo, dime cuál es el problema.

AXEL

Mi problema es la idiota esa-

PEDRO

¡Cállate! ¡Cállate y dime la verdad! Ese no es tu problema, ni yo. Dime la verdad.

Pedro agarra a Axel por el cuello de la camisa, y Axel aunque aún furioso no halla fuerzas para zafarse.

AXEL

Mamawebo, deja-

PEDRO

¡Dime!

Axel por primera vez está considerando hablar de cualquier problema que tenga. Se nota que está apunto de hablar.

De repente, desde la casa, llega alguien. Es la Chica, quien parece estar en una encrucijada. De repente los ve y se acerca a ellos.

CHICA
¡Aquí está!

PEDRO
(a la Chica)
¡Callate!

La Chica no le ha prestado atención a Pedro, así que él se decide a acercarse a ella para callarla, pero Axel lo contiene y, antes de que cualquiera de los presentes pueda pensar, se oye a la muchedumbre cantando: "Ay, qué noche tan preciosa".

Pedro parece que va a resolver la situación pero, para su sorpresa, Axel pone su mejor sonrisa y se le adelanta. Recibe a una muchedumbre que le trae entre brazos una torta con velas de chispas. Pedro está decepcionado.

NARRADOR (V.O)
Después de cantar cumpleaños,
la gente empezó a irse.

4. INT. SALA. NOCHE.

La cámara llega a un interruptor. Ya todos se han ido, pero todavía nos persiguen los gritos y aplausos del "Cumpleaños Feliz". Axel apaga las luces. Parece que hablará por teléfono pero no lo hará. Cierra las puertas, apaga la música y se retira.

NARRADOR (V.O)

Todo el mundo quería irse temprano. Pedro y Luisa se aseguraron de no ser ni los primeros ni los últimos en abandonar la casa. Nadie llamó a nadie. Nadie le escribió a nadie. Pedro nunca supo cuál era el problema ni le importó. Jamás volvieron a hablar de eso. Antes de irse a dormir, Axel deseó que ojalá, al acabarse la fiesta, el silencio no fuera tan insoportable.

En la sala sólo quedan los desastres de la fiesta, la inmundicia, las botellas, las latas, los cigarrillos... y el regalo de Pedro.

PERFIL DE PERSONAJE 1: AXEL NORIEGA

Altura: 1.75

Edad: 21 años

Peso: 75 kilos

Cumpleaños: 22 de septiembre

Color de ojos: Azul

Color de pelo: Negro

Color de piel: Blanco

Estado: Soltero

Religión: Católico

Raza y nacionalidad: Caucásico venezolano

Clase social: Media alta

Apariencia: Axel es delgado, pero de cuerpo fuerte. Trota en las mañanas si puede. Solía jugar fútbol en el colegio, aunque lleva cuatro años sin siquiera tocar una pelota. No es demasiado alto, pero sí lo suficiente. Se deja la barba, pero sólo de manera estética. Es cuidadoso de su apariencia. Le es natural cuidarse y admirarse para verse bien, comprarse la ropa que le quede bien y demás. Es un verdadero dandi.

Cicatrices físicas o mentales: absolutamente nada a lo largo de su vida. Su vida ha sido “bonita” y lo ha malcriado.

Educación y crianza: criado en la religión católica. Ya hizo las paces con cualquier duda hacia la Iglesia, y ya sabe qué cosas puede hacer y cuáles no. De resto, su familia se ha encargado de volverlo decente, conservador. No hará nada de lo que no se deba. O al menos no lo hará voluntariamente. No le será infiel a su novia... voluntariamente. No robará... voluntariamente. No será grosero con los sirvientes... voluntariamente...

Ocupación: estudia Contaduría en la Universidad Metropolitana. Le va bastante bien, es un buen alumno.

Lugar en la comunidad: No es el líder, pero es el ídolo. Es aquél con quien todos quieren estar, aquél al que quieres en tu fiesta de cumpleaños, aquél que, de escribirte, te honra, aquél al que hacer reír es grandioso... aquél del que todas las muchachas se enamoran perdidamente. No trata muy bien a nadie. Su encanto parece existir no gracias a él sino a pesar de él.

Mejor amigo y relación: nunca tuvo un mejor amigo conciso hasta que, unas buenas vacaciones, Pedro rompió con su novia y de pronto Axel por fin tuvo un amigo con quien salir y que viviera cerca de él. Así pues, Pedro y él se volvieron uña y carne... hasta que Pedro no pudo más con el “pegoste” de Axel, su posesividad y sus celos. Pedro era muy distraído para entender lo que acongojaba a Axel. El mismo Axel nunca supo cómo pedirle ayuda a Pedro con sus problemas.

Relaciones: Tuvo sexo unas tres veces con Vanessa, la chica adinerada de pecho operado a quien creyó querer durante unos meses. Pero no funcionó.

Padres: estable, bonita y educada pareja, el Señor Eduardo y la Señora Lucía (venezolana). Su padre era un hombre trabajador, de esos que llevaron a grandes ligas la fortuna familiar y aún hoy están en contacto con la escena social de Caracas. Nunca le ha negado ningún regalo o viaje a sus hijos y esposa, pero tampoco les ha negado tiempo y

amor. Su madre es una de esas mujeres eternamente delgadas, bien peinadas y bien vestidas, de esas con sexto sentido de madre y administradoras de familia que, a cada rato, se las arregla para salir en las páginas de sociales de algún periódico en alguna boda o cata de vinos o caridad de Caracas. Pero ahora él ha abandonado la casa. Se rumorean cosas terribles acerca de los nuevos malos hábitos del Señor Noriega. De su nueva pareja.

Ocupación de padres: su padre es el actual presidente de Ama de Casa, que en mi mundo es una empresa mucho más grande que en nuestro mundo real, y que empezó como una iniciativa del Eduardo sénior, inmigrante español de los años cuarenta.

Vida hogareña: Nadie se quiere demasiado en esta familia. Nada está mal, pero nada está bien.

Fortalezas y debilidades: Es leal, chistoso, lleno de vida y bromista. Hace lo que le da la gana. Te salta encima si quiere. Te lame si quiere. Te grita si quiere. Y a todos parece agradecerles eso. Por desgracia, es dependiente de los otros. Necesita que estén allí para él. No les dirá para qué, ni siquiera sabe para qué, pero los necesita a su lado, otorgando lisonjas y acompañándolo en todas sus aventuras, de “rumba” en “rumba”, de fiesta en fiesta, de playa en playa. Es dependiente hasta la posesividad.

Se ve a sí mismo como: la gran estrella, el más apuesto, el más inteligente, el más preparado.

Lo ven los otros como: le estrella, el ídolo, el estándar, el canon. No obstante, lo ven también como el posible homosexual del grupo. Se cuida demasiado, hace muchos comentarios de esa índole, muchos chistes de esa índole, y su preocupación por la ropa, por la apariencia, sumada a sus gesticulaciones un tanto amaneradas hace que los demás piensen eso de él.

Frustraciones: Está harto de su vida tal cual está. Quiere un cambio de escena, quiere quizás conocer gente nueva. Pero tiene miedo de aventurarse al mundo y perder los amigos que ya tiene.

Actitud hacia la vida: pasarla bien en todo el trayecto.

Complejos u obsesiones: Es fácil de irritar. Si lo despiertan muy temprano, si gritan mucho, si molestan mucho, si le piden demasiadas cosas, si no lo dejan comer es paz. Es un niño malcriado.

Cualidades: muy inteligente y de fácil estima; si te quiere, en serio te quiere.

Sentido del humor: muchos chistes “gays”, muchos chistes crueles, muchos chistes estúpidos. Básicamente la pasará bien a lo largo de su vida.

Ambiciones: extender su felicidad. Eso es todo.

Qué quiere el personaje en la historia y por qué: No lo admite, pero lo que quiere es reanudar su amistad con Pedro y contarle lo que siente por una vez en su vida, sin miedo a que lo abandone y lo deje solo y vulnerable.

Qué evita que lo obtenga: él mismo evita contar esas cosas, su propio orgullo, la rabia que le tiene a Pedro, sus ganas de vivir algo nuevo cuando lo que quiere es mucho más simple. Él es su propio antagonista.

Hobbies: El campamento. Todas las vacaciones trabaja como guía. Es en ello ligeramente malvado, pero los niños lo quieren y lo disfrutan cuando no está de mal humor.

Música, libros y películas que disfruta: Le gusta lo que llama “euro changa”. Esas cosas como el trance y demás ritmos electrónicos de club. Lee lo clásico dichosamente: Cien años de soledad, Harry Potter, el Señor de los Anillos, Como agua para chocolate. Y en cuanto a películas, disfruta de todo: el cine no es su pasión, así que disfruta las comedias que lo hacen reír, los dramas que lo conmueven y las de terror que lo horroricen.

Vestido: Tiene todo tipo de zapatos, incluyendo unos mocasines Louis Vuitton con hebilla en forma de LV de los cuales se siente muy orgulloso. Jeans ajustados, Camisas de

vestir y chemisses de rayas y lisas en todo color imaginable, franelas de Abercrombie y Aéropostale, suéteres, chaquetas y blazers de todo tipo y una serie de corbatas de muy buen gusto. También tiene chalecos y sombreros para cuando se siente muy especial, y bufandas que sólo reserva para los viajes al extranjero. En resumen: cuida muy bien su manera de vestir.

Color favorito: Hoy amarillo, mañana verde, ayer azul.

Lo más importante que hay que saber de este personaje es: que no quiere ser vulnerable.

Problema actual y cómo va a empeorar: Axel no admite pero quiere contarle a sus amigos cómo se siente, pero tiene miedo de que huyan de él, de ser vulnerable, de dejar de ser el rey y convertirse en un cualquiera. Él mismo se pondrá las trabas para lograr esa catarsis con los suyos. Él será antipático con Luisa y con Pedro, será prepotente, se enfocará en todo lo que hay que hacer para fumar marihuana, beber alcohol y frustrar cualquier intento de tocar información personal.

PERFIL DE PERSONAJE 2: PEDRO D’OCCHIO

Nombre: Pedro D’Occhio

Altura: 1.70

Edad: 22

Peso: 90 kilos

Cumpleaños: 10 de agosto

Color de ojos: marrón

Color de pelo: castaño

Color de piel: bronceado

Estado: soltero

Religión: Católico (devoto)

Raza y nacionalidad: Venezolano casi caucásico

Clase social: media alta – Quizás alta baja

Apariencia: pulcro, bien vestido, recto, fuerte, quizás un kilo o dos de más. Bien parecido, pero no demasiado; su porte es su mayor atractivo.

Cicatrices físicas o mentales: alcohólicos y ladrones por tíos, una familia desastrosa de la cual sólo su padre salió no sólo ileso, sino victorioso. En su casa reina la paz y la

moral. Aunque quizás su papá ha sido demasiado estricto y condescendiente con él a lo largo de la vida, limitándolo de sobremanera.

Educación y crianza: criado católico, Pedro va todos los domingos con su novia a misa, estudia cuando tiene que estudiar, cumple sus responsabilidades y se las arregla para equilibrarlo todo. No obstante, sus estándares de moral quizás son demasiado altos, y espera que todos lo que conoce se comporten de una manera tan pulcra como él en todo momentos, y no respeta a los que se alejan de tales cánones. Muy conservador, no admite el uso de drogas, la homosexualidad o el juego en su vida.

Ocupación: Estudiante de administración en la Universidad Metropolitana

Lugar en la comunidad: él es el mentor, el consejero, a quien acuden todos en busca de consuelo.

Mejor amigo y relación: no sabría decir si tiene un mejor amigo. Pero su novia, Jéssica, cumple todas las funciones. Va con ella de arriba abajo, nunca se sueltan la mano, se hablan a cada rato, se dicen cosas cariñosas, pelean en voz baja y se reconcilian en cuestión de minutos.

Fortalezas y debilidades: su fortaleza es su carácter, su sincero amor hacia la gente, su estabilidad, su sabiduría, su respeto y apoyo hacia quienes quiere; el hecho de que hace sentir especiales a quienes lo rodean. Su debilidad es su ceguera: no ve la realidad en las personas, no ve cuándo están tristes, cuándo están furiosos, cuándo les falla. Porque a veces, les falla.

Se ve a sí mismo como: como una persona más. Es sinceramente modesto

Frustraciones: en cuanto a esta pieza, el hecho de que Axel fuera tan innecesariamente posesivo con él, casi resintiéndolo el hecho de que empezara su relación con Jéssica.

Sentido del humor: amplio, criollo. Disfruta sin embargo, de bromas de origen anglosajón.

Ambiciones: su sueño es conseguir una esposa, casarse, tener hijos, trabajar en una empresa lucrativa y tener su propia casa. Básicamente. Es lo clásico.

Qué quiere el personaje en la historia y por qué: Pedro lo que quiere en esta historia es salir con Luisa y con Axel como solían hacerlo antes, tratar de rememorar un poco la tríada que solían ser en otros tiempos; ir a la playa y pasarla bien los tres en el proceso.

Qué evita que lo obtenga: es un poco infantil la idea de poder volver en el tiempo. Axel evitará que esto suceda. El hecho de que hayan crecido y cambiado afectará todo esto. Él mismo ya no es el mismo.

Problema actual y cómo va a empeorar: no se lleva bien con Axel, no se puede comunicar bien con él. Empeorará porque él no entiende por qué Axel se comporta tan extraño últimamente.

PERFIL DE PERSONAJE 3: LUISA VERDÚ

Nombre: Luisa Verdú

Altura: 1.60

Edad: 19 años

Peso: 60 kilos

Cumpleaños: 23 de noviembre

Color de ojos: castaño claro, avellana quizás

Color de pelo: castaño claro, quizás rubia, quizás no

Color de piel: blanco

Estado: soltera

Religión: católica, aunque tiene sus encontronazos con la Iglesia

Raza y nacionalidad: caucásica y venezolana

Clase social: media alta, en teoría

Apariencia: es una muchacha con un kilo o dos demás que nunca será capaz de perder, pero es relativamente bonita, coqueta cuando quiere, liberal, vividora. Se viste con colores vistosos y experimenta con su ropa de vez en cuando.

Cicatrices físicas o mentales: no es tan “cero peo” como pretende ser. Su papá se suicidó hace algunos años pero su mamá ya superó todo eso. Él estaba enfermo. El problema es que su mamá no trabaja, no tiene un seguro del cual vivir. Han estado exprimiendo sus ahorros de toda la vida y secretamente las dos han sido pobres durante mucho tiempo.

Educación y crianza: crianza moral pero abierta. Sus padres le enseñaron las cosas que se deberían hacer y las cosas que no, y de resto su madre confía bastante en su buen juicio y ha demostrado estar a la altura de tal confianza.

Ocupación: Luisa estudia arquitectura en la universidad Simón Bolívar. No obstante, es bailarina de corazón.

Lugar en la comunidad: bufón, animador, soldado y, en momentos de sorprendente sabiduría, el verdadero mentor del grupo.

Mejor amigo y relación: Luisa lleva mucho tiempo sin enamorarse realmente. En secreto, gusta mucho de Axel, su mejor amigo. Pero eso no cree que llegue nunca ningún lado porque él es un cómodo, un aprovechador.

Padres: su padre solía ser un doctor. Se metió un tiro en la cabeza un buen día. Su madre y ella tocaron el tema una sola vez en su vida. Después de eso, más nunca hablaron de su padre. Un silencio incómodo se imponía en sus charlas cada vez que alguien hablaba acerca de él, así que cada vez iban desapareciendo más y más sus fotos de la casa, cada vez iban desapareciendo sus anécdotas de las conversaciones; cada vez iba deshaciéndose la mismísima imagen de él en sus cabezas.

Vida hogareña: el gran problema en su casa es el dinero. No hay entradas, y todo en el apartamento se daña constantemente. Pero su madre se niega a admitir la derrota. Luisa hace lo que puede: entró en una universidad del estado, trabaja en campamentos como guía para conseguir dinero, y da uso a su encanto natural para conseguir la mayor cantidad de cosas gratis.

Fortalezas y debilidades: su mayor fortaleza es su abierta locura, su energía, sus comentarios, su sincera bondad, su mente abierta a nuevas cosas. Su debilidad es que quizás se puede hartar de la gente muy rápido. Tiende a preferir la compañía de los hombres: son menos problemáticos y molestos que las niñas. Aunque, claro, tiene su par de chicas con las que sale a todos lados y con las que se siente niña linda para variar. También, pretende siempre que su situación es igual a la de los otros. Por muy mente abierta que sea y, en teoría, despreocupada hacia la situación económica de los demás, no quiere admitir que se considera inferior por no estar a la altura de ellos; de no poder ir a la playa cada vez que la invitan; de no poder ir a Miami una o dos veces al año como los demás; de no beber nada cuando salen a bailar como los otros; de no comprarse casi nunca ropa como sus amigas.

Se ve a sí misma como: “lo máximo”. Tiene mucha autoconfianza... excepto con el asunto del dinero. Pero pretende tenerla con eso también.

La ven los otros como: una desquiciada divertida y adorable, una hippie.

Qué quiere el personaje en la historia y por qué: ayudar a Axel, porque lo quiere, porque le gusta, porque es una buena amiga. Quiere pertenecer a su mundo.

Qué evita que lo obtenga: sus recursos no alcanzan para estar a la altura de este mundo, su amor secreto, las únicas cosas que se reserva para sí mismo evitan que pueda ayudar a Axel o ser verdadera parte de su mundo.

PROPUESTA DE VISUAL

Ficción que se cree real. Cámara que cuenta una historia y se cree documental. Planos eternos que con indiferencia presencian llantos y risas sin hacer el menor juicio: es el mismo espectador quien decide qué sentir o en qué manera identificarse con la historia.

Ruido emula esta estética: la estética del director mexicano Alfonso Cuarón.

Tras un cuidadoso análisis, se seleccionaron para el corto categorías específicas para contar la historia de *Ruido*: tomas largas perfectamente coreografiadas, lentes de 24 mm o menos para el grueso de la historia, planos compuestos con precisión mezclados con planos sin composición alguna, encuadres ni demasiado alejados ni demasiado cercanos (entre Plano Situación y Plano Medio), y una cámara en mano objetiva, casi documentalista, que de vez en vez se aleja de los personajes y se enfoca no en la trama principal sino en el entorno en que viven los protagonistas: los elementos que los rodean y los afectan en una continua lucha donde el trasfondo de la locación se vuelve parte vital para la comprensión de la historia. La fotografía buscará eliminar el glamour; todo será lo más realista posible, la noche será oscura y un grano sutil cubrirá el cortometraje sin demasiada presencia.

Una vez finalizados los requisitos visuales que aludan a Cuarón, otras técnicas inspiradas por el género documental que no necesariamente estén presentes en las películas *Y tu mamá también* (2001) y *Niños del hombre* (2006). Ello implicará un montaje por cortes rápidos, *jump-cuts* y tomas aisladas que, en medio de la trama, contextualicen la escena donde se encuentran.

PROPUESTA SONORA

Ruido tendrá sonido directo en su totalidad. Es importante captar los diálogos adecuadamente. No obstante, no serán el centro de la atención. Un ruido de ambiente constante, basado en gente que habla a lo lejos y música comercial se implantará como una segunda pista de sonido en todas las escenas que se den durante la fiesta. Por otro lado, las escenas en el cuarto y en el estacionamiento apuntarán a los silencios. Alteraciones sutiles se darán en el diseño sonoro para sugerir inestabilidad.

Narrando el cortometraje, y en primer plano, un narrador, con acento venezolano, voz neutra y carácter estoico, comentará todo lo que sucede, haciendo convenientes silencios en frases triviales o clase del diálogo relatado por los personajes.

Como último aspecto, algo de música extra diegética adornará los momentos adecuados del corto, de manera tal que no dicten ninguna emoción pero sí adornen e incluso resalten ciertos momentos especiales del cortometraje. Será atonal, sin demasiada presencia.

DESGLOSE

RUIDO

HOJA DE DESGLOSE

ESCENA..... **1**
INT/EXT..... **INT**
DÍA/NOCHE..... **NOCHE**
PÁGINAS.....

NOMBRE ESCENA : 2. SALA. NOCHE.

ELENCO	EXTRAS Y FIGURANTES	UTILERÍA
-AXEL (Juan Carlos Lares) -MUCHACHO 1 (Juan Andrés Visani) -MUCHACHOA 2 (Victor Villavicencio) -CHICA (María Ignacia Alcalá) -LUISA (Cristina Martínez) -PEDRO (César Perozo) -RAÚL (Roberto Rodríguez) -ENRIQUE (Gabriel Cárdenas) -MAMÁ (Eliza Martínez)	-DESAPROBADORA 1 (Ana Bermúdez) -DESAPROBADORA 2 (Melanie Bifolco) -NOVIO (José A. Silva) -NOVIA (Ilia Albornoz) -HOMBRE (Eduardo Rodríguez) -HOMBRE 2 (Jesús D. Sucre) -HOMBRE 3 (Alejandro Hernández) -MUJER 1 (Corina Carrillo) -MUJER 2 (Manuela Villavicencio) -MUJER 3 (Rigel Pomares)	-Hielera -Copas -1 Botella de Buchanan's 18 años -Torta falsa de cumpleaños -Hormigas de bronce -Servilletas -Escultura de madera -2 Bol para botonas -florero -10 portarretratos distintos -8 Blackberrys de diferentes modelos
VEHÍCULOS	VESTUARIO	MAQUILLAJE
	Cada personaje, figurante y extra tiene su vestuario elegido de antemano.	-Básico y de fiesta para todos
COMIDA IMAGEN	NOTAS DE PRODUCCIÓN	
-Tequeños -Whiskey -Sangría -Ron -Vodka -Hielo -Chucherías (doritos, maní, platanitos) -Soda -Vino tinto -Vino blanco		
EFFECTOS ESPECIALES	EFFECTOS SONOROS	EQUIPOS ESPECIALES
		-Lente 16 mm -Grabador de sonido -Micrófono Balita para Lares.

RUIDO

HOJA DE DESGLOSE

ESCENA..... 2
INT/EXT..... INT
DÍA/NOCHE..... NOCHE
PÁGINAS.....

NOMBRE ESCENA : 2. INT. CUARTO. NOCHE.

ELENCO	EXTRAS Y FIGURANTES	UTILERÍA
-AXEL Juan Carlos Lares -LUISA Cristina Martínez		-Un edredón pardo -Un corcho lleno de fotos de amigos -Una mesa de noche -La cama -Escritorio -Cigarrillo, posiblemente de marihuana.
VEHÍCULOS	VESTUARIO	MAQUILLAJE
	Cada personaje, figurante y extra tiene su vestuario elegido de antemano.	-Básico para Axel. -De noche para Luisa.
COMIDA IMAGEN	NOTAS DE PRODUCCIÓN	
EFFECTOS ESPECIALES	EFFECTOS SONOROS	EQUIPOS ESPECIALES
		-Lente 16 mm -Lente de 50 mm

RUIDO

HOJA DE DESGLOSE

ESCENA..... **3**
INT/EXT..... **INT**
DÍA/NOCHE..... **NOCHE**
PÁGINAS.....

NOMBRE ESCENA: 3. INT/EXT. SALA/ESTACIONAMIENTO. NOCHE.

ELENCO	EXTRAS Y FIGURANTES	UTILERÍA
-AXEL (Juan Carlos Lares) -MUCHACHO 1 (Juan Andrés Visani) -MUCHACHO 2 (Victor Villavicencio) -CHICA (María Ignacia Alcalá) -LUISA (Cristina Martínez) -PEDRO (César Perozo) -RAÚL (Roberto Rodríguez) -ENRIQUE (Gabriel Cárdenas) -MAMÁ (Eliza Martínez)	-DESAPROBADORA 1 (Ana Bermúdez) -DESAPROBADORA 2 (Melanie Bifolco) -NOVIO (José A. Silva) -NOVIA (Ilia Albornoz) -HOMBRE (Eduardo Rodríguez) -HOMBRE 2 (Jesús D. Sucre) -HOMBRE 3 (Alejandro Hernández) -MUJER 1 (Corina Carrillo) -MUJER 2 (Manuela Villavicencio) -MUJER 3 (Rigel Pomares)	-Hielera -Copas -1 Botella de Buchanan's 18 años -Torta falsa de cumpleaños -Hormigas de bronce -Servilletas -Escultura de madera -2 Bol para botonas -florero -10 portarretratos distintos -8 Blackberrys de diferentes modelos
VEHÍCULOS	VESTUARIO	MAQUILLAJE
-Camioneta Prados plateada. -Camioneta Merú azul -Corsa champaña. -Cherokee verde -Freema plateado	Cada personaje, figurante y extra tiene su vestuario elegido de antemano.	-Básico y de fiesta para todos
COMIDA IMAGEN	NOTAS DE PRODUCCIÓN	
-Tequeños -Whiskey -Sangría -Ron -Vodka -Hielo -Chucherías (doritos, maní, platanitos) -Soda -Vino tinto -Vino blanco		
EFECTOS ESPECIALES	EFECTOS SONOROS	EQUIPOS ESPECIALES
		-Lente 16 mm -Grabador de sonido -Micrófono Balita para Lares.

RUIDO

HOJA DE DESGLOSE

ESCENA..... **4**
INT/EXT..... **INT**
DÍA/NOCHE..... **NOCHE**
PÁGINAS.....

NOMBRE ESCENA : 4.INT. SALA. NOCHE.

ELENCO	EXTRAS Y FIGURANTES	UTILERÍA
-AXEL (Juan Carlos Lares)		-Hielera -Copas -1 Botella de Buchanan's 18 años -Torta falsa de cumpleaños -Hormigas de bronce -Servilletas -Escultura de madera -2 Bol para botonas -florero -10 portarretratos distintos -8 Blackberrys de diferentes modelos
VEHÍCULOS	VESTUARIO	MAQUILLAJE
-Camioneta Prados plateada. -Camioneta Merú azul -Corsa champaña. -Cherokee verde -Freema plateado	Cada personaje, figurante y extra tiene su vestuario elegido de antemano.	-Básico y de fiesta para todos
COMIDA IMAGEN	NOTAS DE PRODUCCIÓN	
-Tequeños -Whiskey -Sangría -Ron -Vodka -Hielo -Chucherías (doritos, maní, platanitos) -Soda -Vino tinto -Vino blanco		
EFFECTOS ESPECIALES	EFFECTOS SONOROS	EQUIPOS ESPECIALES
		-Lente 50 mm -Grabador de sonido -Boom

PLAN DE RODAJE

VIERNES 26 de marzo de 2010

	ESCENA	HORA	NOTAS DE PRO
Preparación	Preparación general	5:00 pm - 7:00 pm	
	CENA	7:00 pm – 8:00 am	
Preparación	1. INT. SALA	8:00 pm - 9:00 pm	
Grabación		9:00 pm - 12:00 pm	
Preparación	1. INT. SALA (cambio de iluminación)	12:00 pm - 2:00 am	Se manejará con la misma puesta en escena.
Grabación		2:00 am - 4:00 am	
Preparación	3. INT/EXT. SALA/ESTACIONAMIENTO		
Grabación			

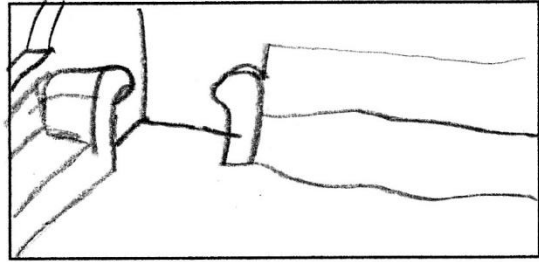
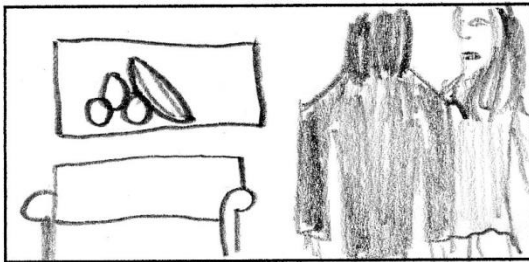
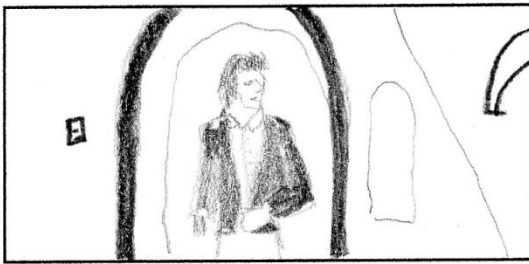
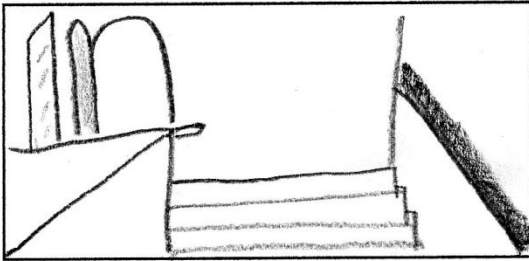
SÁBADO 27 de marzo de 2010

	ESCENA	HORA	NOTAS DE PRO
Preparación	Preparación general	5:00 pm - 7:00 pm	
	CENA	7:00 pm - 8:00 pm	
Grabación	2. INT. CUARTO DE AXEL	8:00 pm - 12:00 pm	
Preparación	4. INT. SALA	12:00 pm - 2:30 pm	
Grabación		10:30 pm - 12:00 am	

STORYBOARD

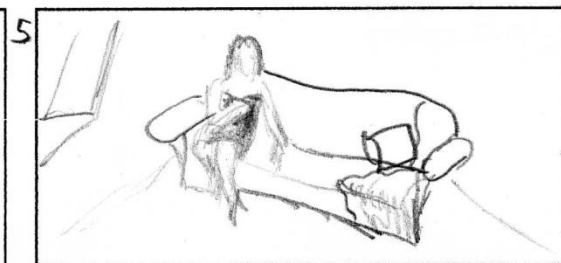
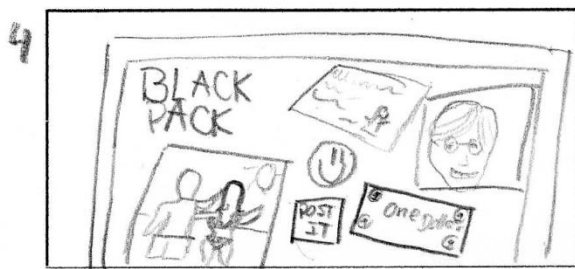
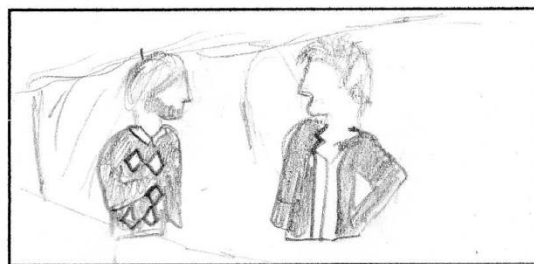
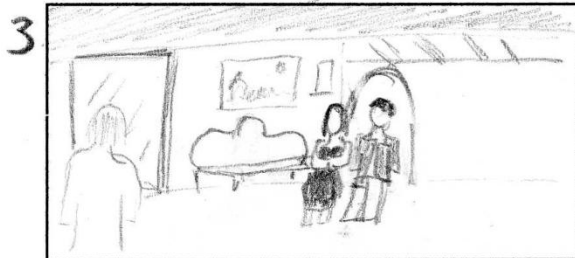
1. INT. SALA

1

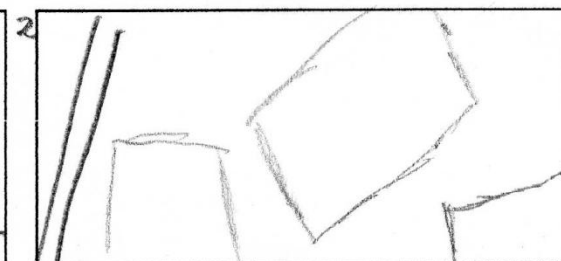
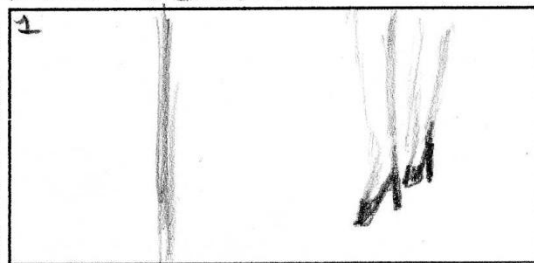


2

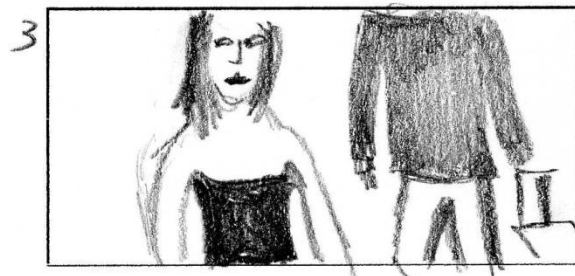


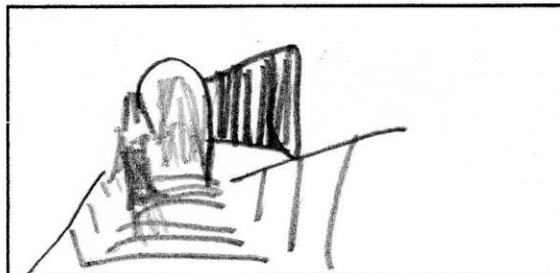
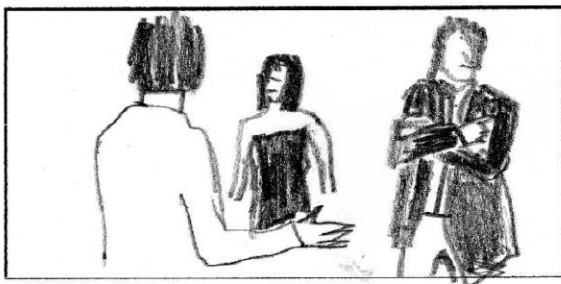
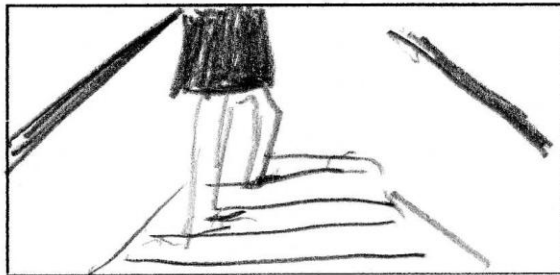
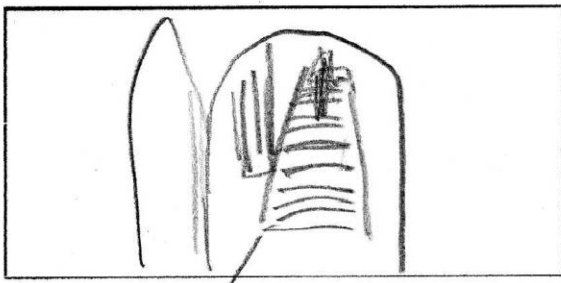


2. INT. CUARTO

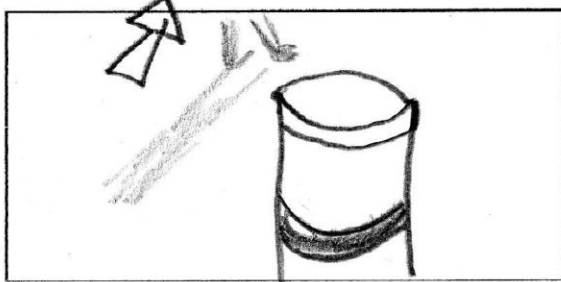
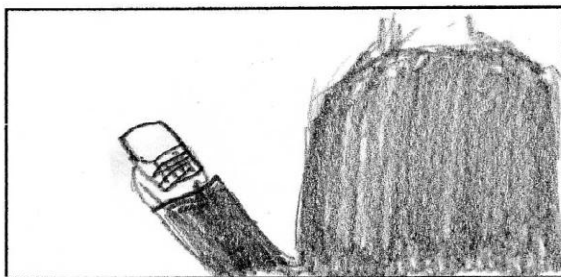
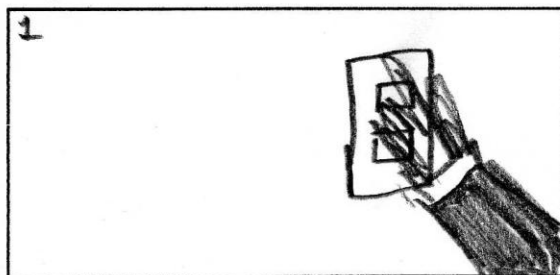


3. INT/EXT. SALA/ESTACIONA





4. INT. SALA



GUION TÉCNICO

INT. CASA NORIEGA/SALA. NOCHE.

1. Abrimos en Plano Situación de AXEL viéndose en el espejo. Se acerca hacia nosotros y bajamos las escaleras con él. Se convierte en un Three Shot conforme dos muchachos entran en cámara y lo saludan. Axel dialoga con ellos y, al terminar su conversación, continúa avanzando. La muchacha de nombre Laura lo está saludando. La cámara panea 180° a la derecha. Axel vuelve a entrar en cámara en el encuadre para hacer un two-shot. Mientras la muchacha monologa, una de las invitadas de la fiesta, aquella de mirada desaprobadora, pasa por detrás de ambos y nosotros la seguimos. Se sienta en el sofá junto a sus otras amigas mientras comentan algo que tienen a su derecha. La cámara panea a la izquierda para ver de qué se trata y vemos a Enrique observando unas fotografías. Nuevamente, Axel entra en el encuadre para arrebatarse la foto a Enrique y pasar por detrás de él hacia un jardín interno. En él, Axel esconde todas las fotografías familiares que puede encontrar, ubicado del lado derecho del encuadre mientras Enrique envía mensajes de texto desde el lado izquierdo. Luisa entra en escena y se adentra dentro de la jardinera.

2. P. Americano: Luisa y Axel conversan. Pasan por el lado derecho del encuadre y desaparecen. La cámara se concentra en un Plano Situación de la sala, ahora desde el lado contrario.

3. P. Situación: Luisa y Axel se aproximan a una pequeña mesa llena de licor que se haya tremendamente cerca de la cámara. Luego llega Pedro con su regalo. Luisa se aleja y el encuadre queda en un two-shot de ambos hombres dialogando uno con el otro. Una vez que Pedro haya una razón para irse, nos acercamos a Axel conforme empieza a salir de la sala. Su tío lo enviste conversan durante a penas unos segundos. Nos quedamos en la sala viendo como Axel se larga.

4. P. Situación: Enrique baila y la cámara panea lentamente hacia la izquierda revelando al resto de los invitados que hablan, bailan y conversan por celular. Es la terraza, pero conforme el paneo logra casi los 180° vemos a Luisa en el sofá, llamando a Pedro para que se siente a su lado. Conforme dialogan, la cámara se acerca a ellos hasta convertirse en un two-shot en Plano Americano de ambos. Pedro se para y se va. Luisa luego, una vez sola, también se para y también se va.

INT. CUARTO DE AXEL. NOCHE

1. P. Detalle: el corcho de Axel

2. P. Detalle: los pies de Luisa quien entra al cuarto. Se quita los tacones y se va hacia la cama. La cámara sube y se aleja hasta convertirse en un Plano Medio Pecho en el cual ella monologa del lado izquierdo del encuadre y Axel se halla de espaldas al lado derecho. Axel agarra el regalo que acaba de obtener de Pedro y se va, seguido por Luisa.

INT/EXT. SALA/ESTACIONAMIENTO. NOCHE

1. P. Medio: Pedro habla con una mujer en un sofá. El plano se abre hasta P. Situación en un three-shot de Axel, quien llega furioso, Pedro confundido y Luisa impotente. Luisa los agarra a los dos y los arrastra hasta subir las escaleras que llevan al estacionamiento. La cámara los sigue sin perder el plano. Arriba, discuten largo rato hasta que, justo en el momento de la más reveladora afirmación, alguien grita por detrás y la cámara panea 180° otra vez para revelar a la muchacha Laura al tope de las escaleras. Ella y todos los invitados están subiendo con la torta a cantar el cumpleaños. Llegan. Lo cantan.

INT. SALA. NOCHE.

1. P. Detalle: un interruptor. La mano de Axel apaga la luz y la cámara panea a la izquierda y luego lo sigue conforme se acerca a la terraza. Allí, saca el celular y nos acercamos al mismo hasta llegar a otro P. Detalle del mismo. Axel se aleja. La sala queda sola. La cámara baja y antes de irse a negro nos quedamos en Detalle de la botella roja de whiskey, el regalo de Pedro.

NOTA: Todo el corto estará plagado de Jump-Cuts y tomas de apoyo que den una visión global de la fiesta, interrumpiendo sin un orden preestablecido la trama principal. Además, todo será grabado con cámara en mano.

FICHA ARTÍSTICA

TALENTO

PERSONAJE

PROTAGONISTAS

Juan Carlos Lares	Axel Noriega
César Perozo	Pedro D'Occhio
Cristina Martínez	Luisa Verdú

FIGURANTES

Elisa Martínez	Sra. Noriega
Roberto Rodríguez	Raúl
María Ignacia Alcalá	Chica 1
Melanie Bifolco	Desaprovadora 1
Manuela Villavicencio	Muchacha
Victor Villavicencio	Mucacho 1
Pablo Trivella	Muchacho 2
Gabriel Cárdenas	Enrique
José Antonio Silva	Novio
Ilia Albornoz	Novia
Ana María Bermúdez	Desaprovadora 2

EXTRAS

Jesús Daniel Sucre	Extra H 3
Corina Carrillo	Extra M 3

FICHA TÉCNICA

Augusto Casanova	Director – Productor - Guión
Santiago Rivero	Cámara
Ángela de Castro	Directora de Fotografía
Francisco Navarro	Operador de Sonido
Carolina Elola	Directora de Arte
Vida Jiménez	Asistente de Dirección
Jéssica Liway	Asistente de Producción
Rocco Pirillo	Asistente de Producción
Gilberto Martínex Oswaldo Koeneker Augusto Casanova	Post-Producción

PRESUPUESTO

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	PRECIO	UNIDADES	TIEMPO	IVA 12 %	UNITARIO BsF	SUBTOTAL
1.	HONORARIOS							127.080
1.1	DIRECCIÓN							8280
1.1.1	Director						0	
1.1.1.2	Asistente de Dirección						0	
1.1.2	Script		500	1	2		1000	
1.1.3	Director de casting		6500	1	1	780	7280	
1.3	PRODUCCIÓN							16000
1.3.1	Productor ejecutivo		0	0	0	0	0	
1.3.2	Productor General		5000	1	2		10000	
1.3.3	Asist de Producción General		1000	1	2		2000	
1.3.4	Jefe de prensa		2000	1	1		2000	
1.3.4.1	Asistente de Producción		500	2	2		2000	
1.4	REPARTO - ELENCO							10000
1.5	FOTOGRAFÍA - SONIDO							30700
1.5.1	Director de fotografía		5000	1	2		10000	
1.5.2	Gaffer - jefe de luces		2000	1	2		4000	
1.5.3	Luminotécnico		1000	2	2		4000	
1.5.4	Camarógrafo		1000	1	2		2000	
1.5.5	Asistente de cámara		1000	1	2		2000	
1.5.6	Asistentes de fotografía		1000	1	2		2000	
1.5.7	Detrás de cámaras		500	1	2		1000	
1.5.9	Sonidista		1500	1	3		4500	
1.5.10	Microfonista		600	1	2		1200	
1.6	DIRECCIÓN DE ARTE							24400
1.6.1	Director de Arte		6000	1	2		12000	
1.6.3	Utilero		3500	1	2		7000	
1.6.4	Vestuarista		2500	1	2		5000	
1.6.5	Maquillador		600	1	2		1200	
1.7	POSPRODUCCIÓN							32000
1.7.1	Editor		5000	1	1		5000	
1.7.3	Posproductor sonido						6000	
1.7.4	Diseño Web						18000	
1.7.5	Diseño Gráfico						3000	

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	PRECIO	UNIDADES	TIEMPO	IVA 12 %	UNITARIO BsF	SUBTOTAL
3.	ALIMENTACIÓN, TRANSPORTE							5000
3.2	TRANSPORTE TERRESTRE							3000
3.2.1	Camioneta equipos						0	
3.2.2	Camiones fotografía						1000	
3.2.4	Camiones arte						1000	
3.2.5	Carro producción						0	
3.2.6	Taxis varios						700	
3.2.7	Gasolina						100	
3.2.8	Parqueo						200	
3.5	ALIMENTACIÓN							2000

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	PRECIO	UNIDADES	TIEMPO	IVA 12 %	UNITARIO BsF
4.	MATERIAL VIRGEN						
4.1	VIDEO						0
4.1.1	Casetes audio						0
4.1.2	Casete Betacam SP x 30						0
4.1.3	Casete Betacam SP x 60						0
4.1.4	Casete Betacam Digital						0
4.1.5	Minidisc						0
4.2	AUDIO						0
4.2.1	Casetes audio						0
4.2.2	DAT						0
4.2.3	CD						

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	PRECIO	UNIDADES	TIEMPO	IVA 12 %	UNITARIO BsF	SUBTOTAL
5.	PREPRODUCCIÓN							0
5.2	CASTING							0
5.2.1	Personajes						0	
5.2.1	Locaciones						0	
5.3	PRUEBAS DIR. FOTOGRAFÍA						0	0

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	PRECIO	UNIDADES	TIEMPO	IVA 12 %	UNITARIO BsF	SUBTOTAL	TOTAL
7.	POST PRODUCCIÓN	Incluido en Editor						0	
7.1	EDICIÓN OFF LINE							0	
7.1.1	Preedición -off line						0		
7.1.2	Transcripciones						0		
7.2	EDICIÓN ON LINE							0	
7.2.1	Cabezote						0		
7.2.2	Edición Digital - on line						0		
7.2.3	Animación						0		
7.2.4	Compra de derechos material de archivo						0		
7.2.5	Graficación						0		
7.3	SONORIZACIÓN - AUDIO	Ver Post-Productor Sonido						0	
7.3.1	Edición Digital	On-line por hora					0		

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	PRECIO	UNIDADES	TIEMPO	IVA 12 %	UNITARIO BsF	SUBTOTAL
6.	PRODUCCIÓN	,						27440
6.1	MATERIALES PRODUCCIÓN							1700
6.1.1	Cintas sonido						0	
6.1.2	Gastos producción	Tirro, tijeras, pabito, etc					500	
6.1.3	Mantenimiento						500	
6.1.4	Botiquín						500	
6.1.5	Pilas						200	
6.2	COMUNICACIONES							540
6.2.1	Celulares						500	
6.2.2	Llamadas nacionales, internacionales						40	
6.3	PRODUCCIÓN DE CAMPO							0
6.4	LOCACIONES							10000
6.4.1	Alquiler de locaciones						10000	
6.5	CÁMARA							4800
6.5.1	Cámara video		800	2	3		4800	
6.6	ÓPTICA						0	0
6.7	LUCES							10000
6.7.1	Luces generales						10000	
6.8	OTROS							100
6.8.1	Consumibles - material de consumo	Kerosene - Planta					100	
6.8.2	Filtros						0	
6.9	SONIDO	Incluido en Sonidista						0
6.9.1	Micrófonos						0	
6.9.2	Grabadora						0	
6.9.3	Audífonos						0	
6.9.4	Consola						0	
6.10	ENERGÍA							5000
6.10.1	Planta eléctrica		2500	1	2		5000	
6.11	ESCENOGRAFÍA							0
6.11.1	Alquiler						0	
6.11.2	Compra						0	
6.11.3	Fabricación						0	
6.11.4	Adecuación						0	
6.12	AMBIENTACIÓN							2000
6.11.1	Alquiler						500	
6.12.2	Compra						500	
6.12.3	Fabricación						500	
6.12.4	Adecuación						500	
6.13	UTILERÍA							400
6.13.1	Alquiler						100	

6.13.2	Compra						100	
6.13.3	Fabricación						100	
6.13.4	Adecuación						100	
6.14	VESTUARIO							1400
6.14.1	Alquiler						250	
6.14.2	Compra						250	
6.14.3	Fabricación						250	
6.14.4	Adecuación						250	
6.14.5	Servicio de lavandería						400	
6.15	MAQUILLAJE - PELUQUERÍA							1500
6.15.1	Materiales						1500	

CÓDIGO	ÍTEM	TOTAL
1.	Honorarios	127.080
2.	Gastos administrativos y de funcionamiento	6100
3.	Alimentación, transporte	5000
4.	Material virgen	0
5.	Pre-producción	0
6.	Producción	27440
7.	Post-Producción	0
		165.620

ANÁLISIS DE COSTOS

El siguiente análisis de costo se basa en los siguientes recursos: los equipos de cámara son propios, los equipos de iluminación fueron una donación (y una excepción a la regla) por parte del Departamento Audiovisual UCAB; los equipos extra de iluminación fueron alquilados a Cinemateriales a precio estudiantil; los gastos por alimentación se basaron únicamente en la compra de ingredientes, lo cual no incluyó pagos por mano de obra a la hora de la preparación; el reparto y todos los miembros del elenco realizaron sus labores Ad Honorem; los equipos de sonido fueron alquilados a precio estudiantil; la locación es propia y no representó ningún gasto de producción.

CÓDIGO	ÍTEM	TOTAL
1.	Honorarios	1.500
2.	Gastos administrativos y de funcionamiento	600
3.	Alimentación, transporte	600
4.	Material virgen	0
5.	Pre-producción	0
6.	Producción	300
7.	Post-Producción	0

3.000

RESULTADOS Y EXPERIENCIA

La realización de un cortometraje probó ser una tarea tan titánica como se la plantea. Por muy pequeña que pueda ser una producción y por muy pocos que sean los recursos necesarios para llevar a la pantalla una historia, la cantidad de trabajo es tremenda (y el número de cosas que pueden salir mal es incalculable).

Sin duda, cualquier comunicador social estará en perfectas condiciones para conseguir una serie de recursos por bajos costo. Varios años de carrera pondrán al estudiante en una posición perfecta para conocer numerosos individuos que puedan realizar las labores de dirección de fotografía, dirección de arte, producción, cámara, script y las respectivas asistencias. Utilizar colegas estudiantes para estas áreas resultará beneficioso para todos, por cuanto todos estarán a la búsqueda de conseguir experiencia tangible.

Sin embargo, es válido resaltar que donde no hay cheques no hay garantías. Es mucho más fácil que el equipo se agote, se harte o incluso renuncie al proyecto si no hay un beneficio lucrativo para ellos. Sin embargo, un trato amable, un reconocimiento de los logros y mucho tacto garantizan que los miembros de un equipo que labore *Ad Honorem* se mantengan motivados hacia el proyecto.

De todos modos, es imperativo dejarlo todo por escrito. Si una persona tiene una participación especial de la cual dependa la producción, hay que asegurarse de gozar de un documento escrito entre el autor de la obra y el trabajador. No es necesario notariarlo: el contrato es perfectamente válido una vez que se ha firmado. De esta manera, el autor tiene asegurada su obra, y si el abandono de un miembro implica la pérdida del cortometraje, se puede recurrir a las autoridades del Estado para exigirle indemnizaciones monetarias a quien ha abandonado.

En el caso de los actores, este es un paso **imperativo** por cuanto su participación es la única de cualquier proyecto que no puede ser reemplazada a mitad de camino bajo ningún respecto.

Una vez tomada esta formalidad con el elenco, el trato hacia ellos debe ser amable; incluso condescendiente. Si se les puede pagar (aunque sea una cantidad minúscula) mejor: los mantendrá motivados y su interpretación será mejor.

La elección de este elenco tampoco debe tomarse a la ligera. El proceso de casting básicamente abarca 80% ó más trabajo de dirección actuarial. Una vez que se ha visto (y grabado) la habilidad actuarial de un intérprete con un texto particular es que se sabrá (inmediatamente) si está capacitado para dar vida al papel. El instinto también ayuda para determinar si la persona parada frente a usted estará dispuesta a asistir a los ensayos y a mantenerse activa y motivada a lo largo de las extensas horas de cualquier rodaje.

Evite actores procedentes de telenovelas. Los métodos de actuación de los culebrones latinoamericanos rara vez pueden llamarse actuación: tienden a ser lugares comunes que los intérpretes crean para recitar líneas de manera que suenen creíbles (lo cual dista mucho de parecer, y mucho menos *ser*, reales en cámara). También, los métodos son muy grandilocuentes, con exceso de gesticulación, pronunciación y tono de voz. Si decide elegir a un actor de novela, asegúrese de que sepa cambiar su estilo de actuación a algo cinematográfico.

Cánseles con *símbolos* de “cómo” deben hacer su trabajo; no les diga, en cambio, “cómo” deben hacerlo. No les diga “dilo con más intensidad”; dígales “dilo como si quisieras gritar pero te da pena con los otros”.

En cuanto a los extras y figurantes (si se les tiene) es preferible tener a una persona cuya labor sea indicarles qué hacer, mantenerlos entretenidos, activos y colaboradores.

En cuanto a los aspectos más técnicos, asegúrese de conocer el “vatiaje” de la locación en caso de que no vaya a haber (o no pueda) utilizar una planta eléctrica para los equipos. Lo normal es que ningún tomacorrientes regular pueda con más de 2 Kilovatios, así que también debe conocer el vatiaje de sus equipos antes de enchufarlos.

El monitor no es un lujo: es una necesidad. Es imperativo ver qué es lo que se está grabando en grande y cómo. Los visores de las cámaras son minúsculos y no revelan bien errores de raccord, objetos mal posicionados, composiciones inapropiadas de encuadre, equipos visibles, imágenes granuladas o imágenes quemadas.

Deben hacerse pruebas de fotografía si se tiene el tiempo y los recursos. Se debe conocer las cualidades de la luz con la cámara, con el talento y con la locación.

Ello también obliga a conocer el formato en el que se estará grabando o filmando. Conocer esta información viene de mano con conocer los procesos de post-producción que demanda. Los mismos deben estar más que claros semanas antes de empezar a grabar. Si se elige Alta Definición o incluso definición estándar, hay que asegurarse de tener un disco duro capaz de almacenarlo y capaz de transmitirlo (un puerto firewire es lo preferible), un programa de edición apto (Premiere CS4, en adelante, y Final Cut son los más recomendables) y una máquina con suficiente capacidad en su procesador para realizar la carrera.

De haber tomado en cuenta estos asuntos quizás el cortometraje no hubiera sufrido accidentes como: la renuncia del actor principal a la perfecta mitad del rodaje, extras muy cansados a las 4 de la mañana, interpretaciones poco satisfactorias y procesos de post-producción de 5 meses de duración.

Pero hay que resaltar, aunque suene como una lección poco práctica y poco verbalizada, que la perseverancia, la calma y la premeditación son algunas de las armas más poderosas del cineasta: le permitirán sobrevivir a las catástrofes y hallar soluciones creativas a los problemas técnicos.

CONCLUSIÓN

Hasta cierto punto es fútil considerar que se puede imitar el estilo de un director. No obstante, hay que admitir que el ejercicio resultó tremendamente educativo. Ponerse en los zapatos de otro autor le permite a un aspirante a cineasta ponerse en contacto con la cámara sin la presión de encontrar su propia voz de la nada; le permite hallar lo propio a través de lo ajeno.

El estilo de Alfonso Cuarón probó ser complicado en su realización. Aunque los elementos como la cámara en mano y los planos secuencia puedan parecer de fácil elaboración narrativa, la verdad es que no siempre funcionan a la perfección. Pueden tornarse incómodos, largos e incluso aburridos. Si los actores y el guión no están hilando adecuadamente la trama, la atención de la audiencia puede perderse en un instante. Claro está, por otro lado, que la elaboración técnica de la estética de Cuarón es también de suma dificultad. No es fácil que la iluminación sea correcta, los extras trabajen adecuadamente, los actores no se equivoquen y ningún equipo se vea a lo largo de extensas tomas.

Pero la conclusión es que sí se puede hacer. Con suficiente esfuerzo y excesiva premeditación es posible crear un producto inspirado en el producto de otros. Y sí tiene sus ventajas. Da lecciones acerca de las verdaderas implicaciones de lanzarse a una producción audiovisual, da lecciones acerca de cómo realizar un cine factible en Latinoamérica, da lecciones acerca de cómo deben tratarse los temas sociales en un filme venezolano, da lecciones acerca de cómo funciona el medio audiovisual en este país, y da lecciones acerca de cómo debe un autor forjar su propia obra, incluso si debe empezar sin originalidad. A veces recorrer el camino de los victoriosos ayuda en el sendero al éxito.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, J; Bergala, A; Marie, M y Vernet, M. (1989) *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, España. Ediciones Paidós.

Bergery, B. (2007, Febrero). Humanity's Last Hope. *American Cinematographer. Special Digital Edition*. Páginas 30-40

Bordwell, D y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico; una introducción*. Barcelona, España. Ediciones Paidós

Cuarón, A. (2007). *A live in Pictures*. Entrevista al BAFTA. Recuperado 19 de agosto de 2010. <http://www.bafta.org/access-all-areas/videos/a-life-in-pictures-alfonso-cuaron,370,BA.html>

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre Cine I*. Barcelona, España. Ediciones Paidós.

Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo: Estudios sobre Cine II*. Barcelona, España. Ediciones Paidós.

Fernández, J. (2001). *Entrevista a Alfonso Cuarón*. Recuperado 19 de agosto de 2010. http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=414

Guelli, N. (1959). *Estética del cine*. Madrid, España. Ediciones Rialps, S.A.

Kahler, E. (1993). *La desintegración de la forma en las artes*. (Quinta edición en español). México. Siglo XXI Editores, S.A.

Lumet, S. (1996). *Making Movies*, Estados Unidos. Vintage Books.

Ramos, J y Marimón, J. (2003). *Diccionario incompleto del guión audiovisual: estudio, análisis y método para conocer el audiovisual en profundidad*. Barcelona, España. Editoria Océano Ambar.

Zabludovski, A. (2000). *Semblaza: Luis Estrada*. Recuperado 19 de agosto de 2010. <http://www.cinedirectores.com/secciones/directores/sindicato/subsecciones/directores/activos/luis-estrada.html>

Zarandona, J. (Fecha no disponible). *Alfonso Cuarón*. Recuperado 19 de agosto de 2010.
<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/08/alfonso-cuaron.html>

Zizek, S. (2006). *Slavoj Zizek Reacts to Children of Men*. Recuperado 19 de agosto de 2010.
<http://www.continental-philosophy.org/2007/01/01/slavoj-zizek-reacts-to-children-of-men/>