



UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Artes Audiovisuales
Trabajo Especial de Grado
Año Académico 2013

“ALEJANDRO NO PUEDE ESCRIBIR”

UN CORTOMETRAJE, UNA METAFORA DE CARACAS.

Tesistas

CHEHADE EL DOUAIHY, Stefania

MACHIN ANDRADE, Luis Ernesto

Tutor

BURGER, Eduardo

Caracas, Septiembre de 2013

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

Dedicado a Caracas.

AGRADECIMIENTOS

A nuestros padres: Por su amor desmedido, por ser las voces que calma nuestras dudas en los momentos más oscuros. Por su apoyo constante, que nos trae hasta acá, el día en que un nuevo ciclo en nuestras vidas comienza. Que sin ellos, literalmente, no seríamos nada, pues son quienes han hecho posible que hoy estemos escribiendo estas líneas. Gracias infinitas a ellos por ser quienes, a pesar de todo, siempre han estado (y estarán) allí. Y gracias a ellos simplemente por existir.

A nuestro tutor, Eduardo Burger: Por su infinita paciencia y por abrimos la mente. Por enseñarnos cómo ver más allá, a cuestionarlo todo y no conformarnos con nada; a nunca dejar de buscar, a preguntarse, a desechar, y a empezar de nuevo. Porque sin él, la magia de la Caracas que poco a poco hemos empezado a descubrir no se habría revelado tan fascinante. Gracias, profesor, porque nos enseñaste, y pareciera que eso es mucho decir en un mundo donde la gente se preocupa muy poco por la gente. Que siempre podamos aprender de ti, y que con suerte, siempre tengas la disposición de enseñarnos.

A nuestros amigos: Por soportarnos. Eso basta como para que lo merezcan todo. Por estar en los problemas y ser parte de las soluciones. Por su compromiso, su risa y su regaño. Por hacernos ser las personas que somos, por permitirnos estar en sus vidas. Por las birras, por las pizzas, por dejarnos despertarlos en la madrugada. Por todo lo que son y por todo lo que nos hacen ser.

A Carmen Maestre, porque sin ella, todo estaría cerro arriba.

Y a Caracas por ser una ciudad maravillosa, llena de locura y magia. A ti, gracias.

INDICE GENERAL

I.PROLOGO	1
II.MARCO TEÓRICO	5
1. La mentira de ser caraqueño	6
1.1. De la demolición y otras celebraciones	8
1.2. La realidad comprada	13
1.3. La vida Chévere	20
2. Caracas como metáfora	26
2.1. Cine y ciudad	31
2.2. Caracas y el cine: el problema de la representación	36
3. Por una teoría del cortometraje	40
3.1. Definición del cortometraje	42
3.2. Características del cortometraje	45
III.MARCO METODOLÓGICO	53
4. Delimitación, Planteamiento, Justificación y Objetivos	54
4.1 Delimitación del problema	54
4.2. Planteamiento/ Formulación del problema	56
4.3. Justificación	57
4.4. Objetivo general	60
4.4.1. Objetivos específicos	60
5. Guion	61
5.1. Idea	61
5.2. Premisa	61
5.3. Premisa dramática	61
5.4. Metáfora	61
5.5. Concepto o planteamiento	62
5.6. Sinopsis	63

5.7. Arco de transformación del personaje	64
5.7.1. 7 Puntos	
64	
5.8. Perfil de los personajes	66
5.9. Tratamiento	78
5.10. Escaleta	85
5.11. Guion Argumental	89
6. Sobre la Propuestas visual	107
6.1. Sobre la iluminación	
107	
6.2. Sobre el encuadre y los planos	108
6.3. Montaje	108
7. Sobre la Propuesta Sonora	110
8. Propuesta de arte	112
8.1. Sobre la dirección de arte	
112	
8.2. Acotaciones sobre el vestuario	112
8.3. Maquillaje	114
8.4. Paleta de colores	114
8.5. Locaciones y escenografía	115
9. Desglose	117
10. Plan de Rodaje	136
11. Guion Técnico	154
12. Story Board	162
13. Ficha Artística	
14. Ficha Técnica	
15. Presupuesto	
16. Análisis de Costos	

IV. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

I. PRÓLOGO

Antes de esbozar un par de ideas sobre la ciudad y el cine y algunas otras utopías, advertimos al lector que no se encuentra frente a un trabajo de grado tradicional. No con esto se pretende decir que este trabajo habrá de iluminar a alguien, pues de pocas luces se construyen estas ideas; el origen de todo esto proviene del desconocimiento, desde la mirada de dos personas que intentan descifrar el enigma que implica vivir en la ciudad.

Si bien es cierto que quien lea estas líneas podrá encontrar algunas referencias teóricas que ayuden a construir el contexto necesario para la comprensión de las dudas que aquí han de plantearse, es más pertinente aún hacerle saber a la audiencia que éste no es un trabajo dedicado o diseñado para responder preguntas; más importantes (asumimos) son las dudas que de aquí podrán extraerse, pues son dudas que (esperamos) todos pudieran compartir, para que algún día podamos construir algún sentido *real* de ciudadanía que permita a los habitantes de Caracas poder convivir en paz.

Pareciera tarea harto complicada definir el término “ciudad”; de hecho, lo es. Reducir este concepto al establecido por el Diccionario de la Real Academia Española (2001) como un “conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas” deja de lado una serie de consideraciones importantes a la hora de comprender lo que la ciudad, como concepto, construcción y discurso de los seres humanos, envuelve.

Una ciudad no solo se construye con cemento y bloques y fuego. La ciudad se hace también de mitos, fantasmas, intercambios y relaciones; de sus habitantes y su interacción con los espacios. La infraestructura que recubre a una ciudad, entonces, no es más que la materialización que el hombre ha dado a sus deseos; es la manera en que las sociedades han concebido lo que ha de ser el espacio (físico e imaginario) dónde éstas habitan. En algunos casos, estos sueños se han materializado en función a un plan, a un concepto consensuado en el que todos los integrantes caminan (más o menos) en un solo sentido, o al menos la gran

mayoría de sus integrantes manejan una acepción de ciudadanía compartida, en la cual la principal característica que la define es el reconocimiento del otro; otras ciudades han nacido como explosiones esporádicas de un volcán apaciguado. Sus calles nacieron de la pragmática necesidad de transitar, sus edificios para resguardar a nuevos integrantes y sus estatuas para cubrir un pasado indeseado con miras a construir un futuro “prometedor”. Son estas últimas, las ciudades desarticuladas, las ciudades violentas, las ciudades donde el “otro” no existe. Son estas ciudades las que se parecen a la nuestra, a “la odalisca rendida a los pies del sultán enamorado” (Pérez Bonalde, Juan A., 1877, p.3).

Según el ingeniero y urbanista italiano, Corrado Beguinot (Hernández, Tulio, 2010), coexisten, dentro de todas las ciudades, tres ciudades al mismo tiempo. La primera, la “ciudad de piedra”, conformada por las estructuras tangibles: plazas, avenidas, viviendas, edificios. Ésta contiene y genera las condiciones necesarias para que las otras dos existan. La segunda ciudad es la de relaciones, a la cual el autor denomina la “ciudad funcional”. Esta *ciudad* “se constituye en el conjunto de actividades que las personas y los grupos humanos realizan en el contexto de la de piedra” Por último, existe una tercera *ciudad*, aquella que cada individuo o grupo humano construye a través de sus propias interpretaciones, esa ciudad que es percibida (quizás de manera diferente) por los habitantes de la misma. Beguinot nos refiere, entonces, a la ciudad simbólica o “ciudad representada”.

Las tres dimensiones son formas diferentes de ver a la ciudad, pero resultaría por demás incompleta una definición de la misma que no considere a las tres como parte de un todo. La *ciudad* es piedra, relaciones y símbolos. Calvino (1999) hace referencia a esto cuando habla de Zora en su célebre compendio de *Ciudades Invisibles*:

Zora tiene la propiedad de permanecer en la memoria punto por punto, en la sucesión de sus calles, y de las casas a lo largo de las calles, y de las puertas y de las ventanas en las casas, aunque sin mostrar en ellas hermosuras o rarezas particulares. Su secreto es la forma en que la vista se desliza por figuras que se suceden como en una partitura musical donde no se puede cambiar o desplazar ninguna nota (p. 25).

Las ciudades son una representación de lo humano. Son una creación del hombre que a su vez los forja a ellos; cada espacio en el que los hombres habitan es capaz de modificar la manera de actuar de éstos.

Tomando en cuenta que las ciudades en sí mismas representan un discurso, no se puede desligar la idea de que todo discurso (provenga de donde provenga) está compuesto por su forma y fondo. El sociólogo Mario Margulis (2002), plantea la capacidad que tienen las ciudades de ser leídas en el ensayo “La ciudad y sus signos”:

Para Roland Barthes “la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes”. La ciudad no solo funciona, también comunica, y desde este ángulo podemos leer e interpretar en ella las numerosas huellas que va dejando la acción prolongada de sus habitantes, las construcciones de sentido que va imprimiendo la dinámica social, que se manifiesta como una escritura colectiva que es descifrable en sus edificaciones, en sus calles, en la circulación, en los comportamientos (p. 515).

Asumiendo, entonces, que las ciudades son una (quizás la más importante) de las formas de representación de lo humano, y que las ciudades representan un discurso por sí solas, nos planteamos la siguiente duda. Para poder comprender las dinámicas y poder desentrañar la *realidad* de una ciudad como Caracas (o de cualquier ciudad del mundo), ¿Es más importante comprender la manera cómo esa ciudad ha sido edificada y *dibujada* o resultaría más esclarecedor entender cuál es el discurso (o la ausencia de éste) detrás de la construcción de la ciudad y del imaginario de sus habitantes?

El objetivo principal de este trabajo es elaborar un cortometraje en el que se use a la ciudad como protagonista, como metáfora, como duda; es un intento de hacer cine de ciudad, de nuestra ciudad. Pero es imposible hacer una pieza audiovisual de una ciudad si no

se entiende (o al menos se intente entender) cómo es que esa ciudad funciona, o al menos cómo es que esa ciudad logra funcionar bajo un grueso manto de engaños y realidades. Quizás sea el objetivo principal demostrar que se nos ha hecho muy difícil a los venezolanos representarnos a nosotros mismos porque ni siquiera tenemos idea de lo que somos; que el arraigado sentimiento de provisionalidad en nuestro imaginario nos ha permitido, durante toda nuestra existencia como república independiente, comprar los sueños de los demás. José Ignacio Cabrujas (1988) en “La Ciudad Escondida” reitera la idea de la provisionalidad como una de las cualidades principales de ser venezolano:

A veces cierta retórica, cierta visión apolínea, mediante la cual una ciudad es un deber, nos lleva a una amarga queja ante cuatrocientos años de provisionalidad. Son esas ocasiones donde nos provocaría que Caracas hubiese sido inaugurada alguna vez como un todo más o menos acabado, o por lo menos satisfactorio (p. 24).

Como formato para elaborar nuestro trabajo de grado hemos elegido el ensayo y marco teórico interpretativo, pues nos permite acercarnos de manera exploratoria y errática a diversas cuestiones sobre ciudad, especialmente sobre Caracas, desde un ángulo lo suficientemente personal como para servir de sustento para producir un argumento propio sobre la ciudad. Al igual que en nuestro cortometraje (y en Caracas) no existen en este trabajo de grado ideas acabadas ni verdades absolutas.

II. MARCO TEÓRICO

III.

1. LA MENTIRA DE SER CARAQUEÑO:

Creo que la sociedad venezolana, y me refiero a la sociedad en el sentido de grupo humano que establece ciertos compromisos, ciertos objetivos comunes, está basada en una mentira general, en un vivir postizo. Lo que me gusta no es legal. Lo que me gusta no es moral. Lo que me gusta no es conveniente. Lo que me gusta es un error. Entonces, obligatoriamente tengo que mentir.

-José I. Cabrujas (*El Estado del disimulo*).

Para poder construir una pieza audiovisual que (en nuestro caso) contenga a Caracas como protagonista, es necesario hacer revisión de lo que esta ciudad implica. Tenga en cuenta el lector, que ante las limitaciones de este proyecto, destinado principalmente a la producción de un cortometraje, asumimos a la ciudad como un hecho social y discurso de los seres humanos que la habitan, y que Caracas, como todas las ciudades “vivas”, también ha *descubierto* sus propias maneras de moldear a los caraqueños.

La ciudad (y el país) que los venezolanos hemos construido se sustenta en el peligroso poder y las *comodidades* que el petróleo otorga. El dinero que el crudo produce ha permitido fabricar la ciudad (y la conciencia) que el antojo de turno proponga. Peligroso, decimos, porque tanto poder y dinero pueden impedir ver lo *real*, impidiendo la autocrítica, la cohesión nacional, la formulación de un proyecto coherente de país. Esa ceguera, a cuestas de obligaciones, oro negro y la exacerbación de un personaje que reposa en al menos una plaza de cada ciudad de Venezuela, solo ha logrado generar para los gobernantes la capacidad de decirle al *pueblo* qué debe considerar de sí mismo, de la política y (¿por qué no?) de la ciudad. Probablemente sea más peligrosa aún la complicidad con la que el *pueblo* ha dejado de tomar decisiones. Hombres equivocados, gobernados por hombres más equivocados aún.

El economista y profesor de la Universidad Católica Andrés Bello, Orlando Ochoa (2011), escribió un artículo para la columna de opinión del diario El Universal llamado “Dependencia Petrolera” donde, *grosso modo*, explica las implicaciones desfavorables que emanan del hecho de ser un país monoprodutor. Después de hacer revisión de cómo la dependencia petrolera es negativa para la creación de un modelo económico sustentable, Ochoa se adentra en el terreno de lo político y lo social:

Un tercer efecto de la dependencia petrolera es político y sociológico. La existencia de una riqueza petrolera en manos de los gobernantes, con pocos mecanismos de control real, junto a un Poder Judicial débil y subordinado, tiende a crear una clase política ávida de beneficios personales y desmotivada a promover los cambios económicos de fondo y las reformas administrativas, para mayor orden y transparencia en la gestión pública (p.2).

Podría ser que Caracas no comienza en Propatria y termina en Palo Verde, sino que se hace todos los días dentro de cada uno de los cuartos que existen en la ciudad. El caraqueño, su manera de hablar, de construir ideas, de bailar y su estómago para comerse “un perrito” a cualquier hora del día, son la prueba real de que en algún lugar del mundo, probablemente al sur, quizás con un clima sabroso y una montaña enorme, existe una ciudad llamada Caracas.

Por eso, Caracas no es una ciudad reconocible. “Por eso no se la puedes describir a un extranjero. Vete a París e intenta explicar a un francés qué es Caracas. ¿Qué puedes decir?” (Cabrujas, 1987, p.3)

A pesar de que nuestra sociedad ha sido concebida bajo la ilusión de un Estado rentista, podría ser contraproducente asumir nuestro espacio en el mundo desde esta perspectiva puesto que reduce las posibilidades, que como grupo humanos, tenemos de crear, de comprendernos. La ciudad, como hecho humano ocurre en cada rincón de Caracas.

1.1. De la demolición y otras celebraciones.

Ítalo Calvino (1999) advertía sobre ciudades como Caracas en su obra “Las ciudades invisibles”; para ser más justos, hablaba sobre todas las ciudades, tanto reales como imaginarias. Con el pasar de las conversaciones entre Kublai Jan y Marco Polo, podría creerse que Caracas encaja en la descripción de alguna de esas “ciudades invisibles” con las que el autor soñaba (y percibía). Una de tantas parecidas a Caracas es Leonia, ciudad que se hace nueva cada día. Leonia desecha todo lo que usó el día anterior; cada día despierta entre sábanas, perfumes y enciclopedias nuevas.

Más que por las cosas que cada día se fabrican, venden, compran, la opulencia de Leonia se mide por las cosas que cada día se tiran para ceder lugar a las nuevas. Tanto que uno se pregunta si la verdadera pasión de Leonia es en realidad, como dicen, gozar de las cosas nuevas y diferentes, y no más bien el expeler, alejar de sí, purgarse de una recurrente impureza. (p. 84)

A diferencia de otras ciudades, el paso del tiempo en Caracas es difícil describirlo a través de sus estructuras. En la capital venezolana todo es provisional. Cabrujas (Hernández, Tulio, 2012) se refiere a su ciudad como “una ciudad de grandes demoleedores”. Con el paso de cada gobierno desde que alcanzamos el título de República independiente, quienes han manejado los hilos del poder también han sido capaces de (des)construir la forma en la que Caracas se presenta. Cabrujas (1988), quizás la persona que ha logrado definir mejor a esta ciudad, habla, entre muchas cosas, sobre el carácter destructor del caraqueño:

El Padre Eterno destruyó a Sodoma asqueado de tanto sinvergüenza y de tanto malentretenido (*sic*). Los pobres sodomitas corrían desesperados ante tanto fuego y rayo y tanta tierra abierta. De haber sucedido en Caracas, le habríamos dicho al creador: ¡Buena idea! ¡Así la volvemos a hacer! (p. 27).

Entonces, Caracas (como Leonia) es una ciudad que nace y se destruye todos los días. Es la ciudad que vive en el *mientras tanto*. Es el nombre que hemos dado a la infinidad de variables y mundos que conviven en un espacio geográfico determinado. Si nos remitimos a la forma, a través del tiempo Caracas ha sido muchas. La francófila de Guzmán Blanco, la moderna de Pérez Jiménez, la *miamera* de Carlos Andrés; es el sueño lujurioso de la mujer bonita, a la que cada uno le ha dado un rostro diferente para complacer sus exigencias.

Todo esto pareciera hacer imposible que la ciudad pueda ser recordada (o recorrida) a través de sus estructuras. ¿Quién visite esta ciudad podrá decir que visitó tal o cuál casa antigua interesante, o se maravillará frente a nuestras edificaciones? Es mucho más probable que recuerde la violencia fascinante y absurda de sus pobladores, las tapas de cerveza en cualquier rincón de la ciudad, las luces de la montaña por la noche, una orgía virtual en el metro y la piel tostada de las caraqueñas. Aquí nada dura más que la gente. Con respecto a esto citamos a García Márquez (1980)

Tal vez por eso, una de las hermosas frustraciones de mi vida es no haberme quedado a vivir para siempre en esa ciudad infernal. Me gusta su gente, a la cual me siento muy parecido, me gustan sus mujeres tiernas y bravas, y me gusta su locura sin límites y su sentido experimental de la vida (p.3).

Dentro de la misma idea, el sociólogo y escritor Tulio Hernández (2012), establece su ensayo “Caracas: Amada, odiada, desmemoriada y sensual”, el cual es parte de la

compilación “Caracas en 25 afectos”, que el factor más determinante en la formación de la personalidad del caraqueño es la velocidad con la que se mueve la ciudad capital de Venezuela.

Lo que mejor explica y define a la ciudad que hoy habitamos, la circunstancia que con mayor fuerza ha modelado la personalidad de sus habitantes y las características de su urbanismo, hay que buscarlo en la velocidad. (p. 160).

Explica Hernández (2012) que esta velocidad no es sinónimo de prisa; no se refiere a la dinámica de tránsito por la calle, o de lo rápido que puedan circular los vehículos por las autopistas. La velocidad caraqueña es “más parecida a un tempo interior” (p. 161), que mueve a sus habitantes a poder concretar el proyecto caraqueño: “la promesa irrealizable de una ciudad siempre inconclusa” (p. 161).

Con respecto a la provisionalidad caraqueña y cómo esa condición hace que quienes habitamos esta ciudad nunca estemos felices, recurrimos de nuevo al siempre vigente Cabrujas (1988):

La ciudad es incapaz de contentar a sus habitantes, y no solo por una insuficiencia de cañerías o un temor de ser asaltado, sino por algo que va más allá de la calamidad inmediata...Los caraqueños vivimos en una vitrina constante de sucedáneos, absolutamente irrepetible. Somos la maqueta de una ciudad universal, incapaz hasta ahora de conseguir su financiamiento (p. 31).

Podría ser que ahí reside el primer engaño de ser caraqueño: vivimos en una ciudad virtual, al menos en su forma de presentarse. Bien podría convertirse mañana el antiguo Teatro Municipal construido bajo la presidencia de Guzmán Blanco, en una arepera o un prostíbulo o una iglesia, que al final da lo mismo y sabríamos que Cabrujas tenía razón.

A propósito de la “velocidad” de Guzmán por hacer que Venezuela se pusiera a la par del mundo, el arquitecto, urbanista y cronista caraqueño, Arturo Almandoz Marte (1995) cita al historiador y doctor en filosofía, Rafael Armando Rojas.

Durante los meses que Guzmán permaneció en Europa, observó con atención los progresos materiales que en el Viejo Mundo, y particularmente en Francia, se llevaban a cabo: la política ferrocarrilera de Napoleón; el establecimiento de institutos de crédito y sociedades científicas. Soñó poder realizar en Venezuela algunas de tales cosas y, desde ese momento, concibió la idea de hacer de Caracas una copia en pequeño de París... (p. 188-189).

Vivimos en una ciudad desmemoriada, parecida a la Zenobia de *Ciudades Invisibles* (Calvino, 1999), que solo se recuerda en el texto y en su proyección hacia el futuro. La constante destrucción de los guiños del pasado hace imposible que el significado de su infraestructura perdure en el tiempo y se transforme.

No se recuerda qué necesidad u orden o deseo impulsó a los fundadores de Zenobia a dar esta forma a su ciudad, y por eso no se sabe si quedaron satisfechos con la ciudad tal como hoy la vemos, crecida quizá por superposiciones sucesivas del primero y por siempre indescifrable diseño (p. 36).

Caracas, como algunas veces es Leonia, otros días se despierta, se mira al espejo y no sabe quién es. Se dice a sí misma “hoy me llamaré Zenobia”. Y con ese ligero cambio, en el cual César Aira (1994) descubre la posibilidad de “destrucción de las ciudades”, Caracas se hace nueva, cargando todo el peso de un borroso pasado.

Y quizás no sea solo la esperanza del porvenir, sino el derrumbar el pasado inconcluso lo que mueve a los caraqueños hacia el día siguiente. Tomás Eloy Martínez (1995) relata en su ensayo “Caraqueños” varias de las características que nos distinguen como grupo humano. Martínez destaca a Caracas como “una ciudad sin recuerdos”:

Estos brotes del pasado que sucumben ante la voracidad de las piquetas no despiertan entre los caraqueños ni un ramalazo de melancolía. Para una ciudad que se alimenta de la esperanza y vive en un estado de completa rebelión contra lo que fue, todo azulejo de la infancia, todo tejado rojo de la memoria, ya no merece ser contemplado. Caracas se niega a recordar, porque ha colocado su identidad en el día de mañana, no en el de ayer (p. 46).

Si una casa vieja es demolida, lo único que queda son escombros donde ha de construirse una nueva casa, dejando como único significado que sobre el cimiento baldío se construye lo nuevo. Y el pasado se olvida. Las estructuras que una ciudad construye van contando su historia, pero, ¿qué pasa si la ciudad constantemente, y por decisión del sultán, va cambiando su rostro? Posiblemente tengamos una ciudad cuya única interpretación del pasado sea su deseo por el día siguiente.

La ciudad que hemos construido es un eterno regreso al futuro

-José I. Cabrujas

1.2. La realidad comprada.

Hay que cuidarse de decirles que a veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí. En ocasiones hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales, y el acento de las voces, e incluso las facciones; pero los dioses que habitan bajo esos nombres y en esos lugares se han ido sin decir nada y en su sitio han anidado dioses extranjeros. Es inútil preguntarse si estos son mejores o peores que los antiguos, dado que no existe entre ellos ninguna relación, así como las viejas postales no representan a Maurilia como era, sino a otra ciudad que por casualidad se llamaba Maurilia como ésta.

-Italo Calvino (Las ciudades invisibles, Las ciudades y la memoria 5)

Antes de proseguir con lo que nos atañe, parece pertinente hacer una breve revisión de cómo fue que se configuró el imaginario de la clase media caraqueña a partir de la década de los 50. Parece necesario porque 40 años de una misma élite política en el poder no pasan sin dejar sus rastros. Y como hemos establecido antes, la forma en la que el caraqueño se mira a sí mismo, se la compró con petróleo, pan y circo. Cabrujas (1987) en el Estado del Disimulo, hace referencia a esto:

El Estado era ahora capaz de hacernos progresar mediante audaces saltos. ¡Viva Gómez y adelante! ¿No era esa la consigna? ¿No pagó el dictador la deuda externa en pocos años? ¿No comenzamos a ver prodigios? ¿No fue ese el comienzo del “sueño venezolano”? Tal vez Argentina lo tuvo en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Tal vez Chile en los lejanos días del cobre y el nitrato. Tal vez Brasil, en tiempos de Getulio Vargas. Pero no se

puede hablar de un sueño colombiano, ni de un sueño paraguayo, ni de un sueño boliviano u hondureño. La agricultura y la ganadería no provocan las mínimas condiciones de ese “sueño”. Nuestro “sueño” fue saltar sobre esa lenta y fatigosa historia (p. 2).

La doctora en Ciencias Políticas y profesora titular de la Universidad Central de Venezuela, Nelly Arenas, escribió un ensayo sobre el petróleo como factor moldeador del imaginario político del venezolano, sobre el Estado rentista y el populismo como modelo político adoptado por el Estado “milagroso”. El petróleo ha sido la bandera para el discurso unificador del país; ha sido la forma bajo la cual los gobernantes en Venezuela nos han dicho que somos una “nación”, un todo conglomerado con fines, expectativas y sueños compartidos. Arenas (1999) recalca lo siguiente:

De modo que, en muy buena medida, a lo largo de su existencia el lenguaje político democrático venezolano ha respondido a este código general del populismo, pero reforzado particularmente por nuestra condición petrolera rentista. Esa fue la experiencia del Trienio, en la que el discurso político delimitó claramente un «nosotros», vale decir el pueblo oprimido y despojado de su precioso mineral representado en su partido Acción Democrática, y su opuesto, un «ellos», integrado por los herederos de la oligarquía gomecista y los consorcios petroleros extranjeros (p. 139).

Para tratar de comprender a la Venezuela contemporánea, podríamos tomar como punto de partida la década de los 50, desde la época de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, porque si algo parece muy claro dentro de la sociedad venezolana, es que olvida fácilmente. Y que destruye y reacomoda. Que de la Caracas de los techos rojos, lo único que queda es una teja maltrecha.

Durante la Guerra Fría, los ganadores de la Segunda Guerra Mundial se repartieron el mundo, lo clasificaron y lo dividieron. Surge el primer mundo y el tercero o lo que con lástima alguien nombra, “en vías de desarrollo”. El modelo soviético contra el norteamericano.

Ambos bandos, autoproclamados salvadores, mercadearon ideología por beneficios económicos, territoriales y políticos. Venezuela producía petróleo y además estaba ubicada dentro del territorio de influencia de una de las potencias que lideraban la batalla por el control “silencioso” del mundo. Así que Venezuela se compró el sueño de la modernidad, la democracia y el primer mundo.

En la publicación de la UCAB para la cátedra de “Sociología de la comunicación en América Latina” realizada por Jesús María Aguirre y Marcelino Bisbal (2003), pueden encontrarse una recopilación de investigaciones, de diversos autores sobre la crisis de la comunicación en América Latina. Más o menos todos los ensayos parten de la idea que se ha planteado antes: el fracaso, o el desatino de no comprender a cabalidad los procesos comunicacionales de América Latina se debe a que se han “importado” conceptos y nociones sobre la comunicación que nunca estuvieron diseñados para este lado del mundo; son modelos que los *entendidos* en la materia intentaron aplicar a América Latina, sin tomar en cuenta la influencia del ambiente y las condiciones sociales que rodean al acto comunicativo.

Podría inferirse que al igual que la comunicación, otros elementos que conforman la dinámica social, también fueron extrapolados de otras realidades sin siquiera preguntarse si atendían a nuestros propios problemas. El concepto de ciudad, el concepto de belleza, de éxito, podría parecer que nunca ha sido realmente “nuestro”.

Una situación en la cual la economía de determinados países está condicionada por el desarrollo y la expansión de otra economía a la que están sometidas las primeras. La relación de interdependencia entre dos o más países; y entre éstos, y el comercio mundial, toma la forma de dependencia cuando algunas naciones (las dominantes) pueden expandirse y ser auto generadores, en tanto que las otras

naciones (las dependientes) solo pueden hacerlo como reflejo de esa expansión la cual puede tener un efecto negativo o positivo sobre su desarrollo inmediato” (p. 58).

Así, Juan Díaz Bordenave (2001), cita en “La comunicación entre las mallas de la dominación”, uno de los textos pertenecientes a la compilación mencionada, a Roger Garaudy para definir la dependencia a la que los países “pequeños” estaban sometidos.

No solo Venezuela decidió acceder (o someterse, si se quiere) a estas posibilidades de progreso sino los demás países latinoamericanos, a excepción de Cuba, única cúpula sólida de la experiencia soviética en el continente americano para ese momento. Este alineamiento entre el “primer” y “tercer” mundo acarreó dentro de sus condiciones una obligación para los países pequeños frente al más grande. Y peor aún, los pequeños hicieron reverencia y aceptaron ceder su identidad por una calidad de vida “mejor”.

La renta petrolera y la ilusión de lo foráneo como la única manera posible de hacer a nuestro país, permitió que construyéramos grandes autopistas, que vaciáramos concreto en cuanta calle se pudiera, que se demolieran los edificios, que convirtiéramos a Miami en una calle más entre Santa Marta y Santa Sofía. Pareciera, entonces, que el frenético paso de la vida rural hacia la vida urbana, impidió que los venezolanos incorporáramos ese bagaje social, histórico y cultural dentro de los nuevos esquemas de vida en la ciudad; teniendo petróleo, es mucho más fácil desechar lo viejo y amanecer como Leonia. Podría ser el problema que al *pueblo* nunca se le consultó (y hasta el día de hoy nadie se lo ha preguntado) qué quería ser. Nadie se preguntó “¿qué significa ser venezolano?” y el Estado decidió con qué soñarían por la noche los habitantes del país. O el delirio de la riqueza inmediata nos cegó y preguntarse “¿quién soy?” es asunto aterrador.

En una esclarecedora entrevista realizada a Cabrujas (1987), que luego fue publicada bajo el nombre de “El Estado del disimulo”, el dramaturgo caraqueño habla en tono crítico sobre la provisionalidad como una de las características fundamentales en la configuración de nuestro país, nos habla de un Estado que se comporta como una simulación de lo que debería ser, de Venezuela como un gran teatro donde cada uno de los venezolanos interpreta

un papel para representar a una sociedad *escenográfica*, y reitera una de las ideas recurrentes en sus textos, la cual a su vez, es una de las ideas (y dudas) principales de este trabajo de grado: Caracas no se ha podido comprender a sí misma porque, a lo mejor, nadie ha sabido realmente como preocuparse por Caracas, ni menos aún, tal vez, Venezuela:

El Estado venezolano dicho así, con mayúscula, no se parece a los venezolanos. El Estado venezolano es una aspiración mítica de sus ciudadanos. El Presidente es Presidente solo porque él dice que es Presidente. Pero, en realidad, no es un Presidente. Es una persona que está allí, desempeñando una provisionalidad, mientras le encontramos su “lado flaco”, su rasero de miserias cotidianas, su condición de “zángano” del panal (p. 2).

Y es que no solo la sociedad como abstracción se ha construido como un escenario donde actores representan sus papeles, sino que Caracas, la ciudad física, también se ha construido y urbanizado bajo la idea de *ver y ser vista*, como especie de palcos desde donde la ciudad se mira, o al menos eso afirma Hannia Gómez (1997) en su texto “La suburbia colgante”, tomado de la compilación “Caracas en 25 afectos”:

Como en los viejos teatros operísticos de palcaje curvilíneo y alongado, balcones, terrazas, plataformas y cámaras diseñadas para ver el espectáculo, y, a su vez, para ser vistos en ellos. Este es el sueño que empieza a esbozarse en Caracas, de nuevo sobre las colinas del sur, en los años cincuenta: las colinas se empezaron a urbanizar para mirar (pp. 114).

Caracas no ha podido entenderse porque quienes la han rendido a sus pies, solo han querido convertirla en algo que ella misma no puede descifrar; el inglés, el negocio de la esquina con apóstrofe antes de la “S”, las mujeres con el cabello teñido de amarillo y unos lentes de contacto verde, el constante sueño de los caraqueños de mandar todo al carajo y

olvidarse de la ciudad, son todas imposiciones dictadas por el desinterés con el que todos los actores interpretan sus papeles en el disimulo de ciudad que compartimos.

Gabriel Torrelles (2007), en su cuento “Todas las mentiras que recuerdo”, hace referencia al desinterés de nuestra sociedad con respecto a nuestra realidad:

...Carlos siempre decía que se iría a España, porque Caracas y todo ese maldito país le daba asco y que lo de él era otra cosa, un primer mundo y tal, un vino tinto en el almuerzo e irse de marcha todos los días, y vivir la vida y fumarse el dinero que sus padres le mandaban de Nueva York... (p. 101).

Pero no todo está perdido. Boris Izaguirre (1986), en su crónica incluida en “Caracas en 25 afectos”, agradece esta falta de comprensión que tiene la ciudad sobre sí misma, porque “la ciudad me lo ampara todo, más que permitírmelo, claro está, porque ella misma, a Dios gracias, todavía no tiene muy claro lo que se desea permitir” (p.77)

Entonces, ¿Será que la imposibilidad de crear un modelo de vida y convivencia adecuado a nuestra realidad, tiene mucho que ver con la imposición –o constante impostura-cultural que, como sociedad, pasivamente hemos desarrollado? ¿O será que no sabemos convivir con el desconcierto de la provisionalidad? En tiempos pasados nos decidimos a perseguir el “sueño americano” (o venezolano, mejor) y ahora retomamos la idea de la “patria grande”. Pareciera que seguimos en la misma dinámica de un modelo de vida comprado e impuesto. Ningún problema fue resuelto sino desviado.

¿No podría ser ese el engaño que contiene a todos los demás que conforman el tejido de mentiras bajo los cuales, consideramos, se fundamenta el temple de la Venezuela contemporánea? Vivimos bajo una idea sociedad comprada en el exterior, con actores cansados de repetir una y otra vez su rol en vez de ciudadanos, conscientes de sí mismos, que tienen la disposición de convivir unos con otros.

Vivimos en una sociedad que no se ha podido construir a sí misma una identidad, porque todas las que ha tenido antes no le pertenecían, o no ha sabido integrar todo eso que

nos conforma. Díaz Bordenave (2001) define esa “aceptación acrítica de doctrinas, ideologías y modelos de pensamiento que nos vienen de afuera” (p. 59) como una de las manifestaciones de la dependencia mental de los pueblos del mundo en *vías de desarrollo*, por usar un eufemismo.

Poema sobre Caracas

*...No es tu culpa Caracas,
eres el saldo de una
capital petrolera
prototipo del capitalismo.*

*Hecha para el consumo,
no para el disfrute.*

*Algunos dicen amarte,
quizás es cierto,
quizás es para convencerse
de que quieren estar donde están,
quizás porque les da miedo
descubrir que viven en la incuria,
quizás porque da miedo descubrirse,
cuestionarse da miedo.*

-Adal Hernández (Poema sobre Caracas).

1.3. La Vida Chévere.

Ser “chévere” podría ser una de las actitudes más peligrosas que el caraqueño ha adoptado como credo y filosofía de vida. “Chévere” permite un mordisco más grande de lo debido en la empanada de un amigo, “chévere” pasa (sin alarmar a nadie) por encima de la autoridad y de toda construcción moral y ética, ser “chévere” permite poner el cañón de una pistola en la sien de alguno que no lo sea tanto.

Según el Diccionario del habla actual de Venezuela (2005), la palabra se usa como sinónimo de “persona, cosa o situación buena, excelente o agradable”. Como en todo lo “popular” (por no decir folklórico), el origen de esta palabra es incierto. Sin embargo, una de las posibilidades es que, “chévere”, provenga de Guillermo Croy, señor de Chievvès, quien se dice, era un gran ladrón y abusó de su posición de poder en Castilla. Ahora, eso parecería estar más ligado a lo que para los fines de este trabajo de grado entendemos como ser “chévere”.

Esa ligereza de alma, ese desinterés feliz (como cualquier desinterés) podría esconder detrás de sí la razón de nuestra violencia. Cabrujas (1987), en “El estado del disimulo”, habla sobre el “Caracazo” y afirma:

A mí me quedó la imagen de un caraqueño alegre cargando media res en su hombro, pero no era un tipo famélico buscando el pan, era un “jodador” venezolano, aquella cara sonriente llevando media res se corresponde con una ética muy particular; si el Presidente es un ladrón, yo también; si el Estado miente, yo también; si el poder en Venezuela es una cúpula de pendencieros, ¿qué ley me impide que yo entre en la carnicería y me lleve media res? ¿Es viveza? No, es drama, es un gran conflicto humano, es una gran ceremonia (p. 2).

Podría pensarse que esta es una actitud relativamente contemporánea, que es algo que con el tiempo hemos aprendido e interiorizado dentro de nuestro inconsciente social. Pero haciendo revisión de una crónica escrita por Pal Rosti (1857), podemos apreciar en sus impresiones parte de esta actitud.

Es difícil escudriñar con exactitud el carácter de los caraqueños, debido precisamente a las múltiples mezclas, consecuencias –en su mayoría– de las uniones ilegales. Juzgada desde nuestro punto de vista, la moral caraqueña es débil pues –verbigracia– el que una muchachita del pueblo, de 13 a 14 años, tenga ya su amante no sorprende a nadie, ni a sus padres; consideran esta relación como algo *matter of course*. Es –por consiguiente– muy grande el número de hijos ilegítimos y abandonados y –a raíz de esto– de vagabundos. Pero la buena naturaleza se preocupó tanto de sus criaturas en estos favorecidos valles, que en muchos lugares –verbigracia: los valles de Aragua– es literalmente imposible morir de hambre. Aún el que no trabaja puede hallar abundante sustento, pues las bananas y otros frutos se dan en enormes cantidades, en lo que a la ropa se refiere, está también la puede obtener cualquiera por poco que se moleste, a base de una pequeña labor diaria (p. 421).

A nuestro entender esta es una aproximación sumamente etnocentrista sobre el temple de los venezolanos, vista desde la lupa de un explorador occidental, pero que no deja de mostrar esa ligereza de alma, aupada según Rosti, por las facilidades que la naturaleza le provee al venezolano, lo que condiciona, según el autor, como un personaje flojo. Es decir, que el venezolano la tiene fácil y por eso es despreocupado. No está de más, por ende, meter el dedo en la llaga con finalidad terapéutica de la pregunta: ¿de verdad somos tan chéveres?

El ser “chévere” permite también que “el otro” se convierta en un ser invisible. El aparentemente acto inocente y simpático de regalar un chocolate a la muchacha del banco para que haga una “segunda”, representa, en teoría, un acto de corrupción; un individuo está

consiguiendo favores privilegiados a costas del precio de un empleado de una empresa para realizarle ese favor, todo al margen del sistema que funciona, o debería funcionar, para todos. Las necesidades inmediatas del “chévere” se antojan más importantes que las de su acérrimo antagonista, “el güevón”. Esa es la lógica: el que cumple las normas en Venezuela no es más que un pobre “güevón”. ¿Acaso eso no es evidencia de lo profundo que está arraigada nuestra violencia? Hasta un acto que se refugia entre la costumbre y lo cotidiano, lleva detrás de sí una carga importante de desinterés por el resto de los coterráneos inmediatos.

Y ese desinterés no solo se revela como una negación del otro, sino a veces, de uno mismo. La juventud de la clase “pudiente” caraqueña, o al menos el personaje creado por Lucas García París (2008) en su cuento “Guillermo Tell”, se revela como desinteresado, cansado y desmedido. En el relato, el personaje principal relata su “arrechera” con el mundo:

En realidad el mundo me aburre infinitamente. No consigo entender la lógica de las cosas, la finalidad de nuestra existencia sobre este planeta. Cuando me encuentro en medio de una fiesta, consumiendo cannabis a 170 kph, o sosteniendo mi pene erecto frente a las páginas centrales del mes, pienso en la absoluta futilidad de todo (p. 210).

El cronista y autor de “Caracas Muerde”, Héctor Torres (2013), comenta en una entrevista realizada por Noticias 24, sobre dificultad que tenemos los venezolanos de aceptar la violencia como parte fundamental de la dinámica de vida caraqueña: “...Nos cuesta aceptarlo porque pensamos que somos chéveres, simpáticos; pero sólo con quienes queremos” (p. 1).

Entonces, ¿de qué nos sirve ser “chéveres”, si ni siquiera podemos tolerar a quien comparte la tierra con nosotros? ¿No podrá ser ese el segundo gran engaño, que una de nuestras cualidades más positivas como sociedad sea ser personas “simpáticas”? Probablemente sea una manera más sencilla de asumir la realidad individual, como la única

posible. Ser chéveres permitió los *quinceaños* con La Billo's (con apóstrofe) y Los melódicos, la institucionalización del whisky y la guanábana, mientras que en otra montaña, se levantaba el cinc y el cartón, Alí Primera, el *bazuco* y sueños de progreso inmediato. A ser chévere se dedican, por así decirlo, los Victorinos que acaso representan las aspiraciones de los jóvenes en distintas clases de la Caracas de *Cuando quiero llorar no lloro* de Miguel Otero Silva (1970)

Si entendemos que esa simpatía no es más que un recelo desinteresado por el otro, el cual no interesa, y de entrada asumimos como equivocado, podríamos decir, también, que vivimos en una ciudad sumamente polarizada. Mireya Lozada (2004), en su ensayo “Caracas: Huellas urbanas de la polarización”, que forma parte de la compilación “Ciudad, Espacio público y cultura urbana”, define el término polarización:

La polarización se evidencia cuando la postura de un grupo supone la referencia negativa a la posición del otro grupo, percibido como enemigo. Se trata de una compleja dinámica donde el acercamiento a uno de los polos arrastra no solo el alejamiento, sino el rechazo activo del otro. (p. 341)

Prosigue Lozada (2004) destacando algunos de los efectos que la polarización, como fenómeno social ha causado en Venezuela:

La polarización en Venezuela ha revelado una marcada distancia social, una percepción estereotipada de los grupos, una diferenciación que subraya diferencias de clase, género, raza, ideologías, pero también las características que en el plano subjetivo y afectivo toma la exclusión y las formas en manifestaciones y protestas de calle (p. 347)

Si creyéramos que existen dos Caracas, podríamos decir que las dos Caracas se parecen mucho. Probablemente, muy en el fondo sean idénticas. Lo que sucede es que cada una tiene una definición sobre sí misma y sobre su semejante, diametralmente opuesta. Esto solo las hace parecerse una más a la otra. A una le gusta sentarse en la Plaza Bolívar y bailar salsa en el descanso del trabajo en la plaza El Venezolano. La otra recuerda que antes iba con su familia a darle de comer a las palomas de la Plaza Bolívar, pero que ahora no se puede. Que la delincuencia, que los pobres, que un tercer mundo. Una Caracas sueña con volver a adornar su casa en navidad y pavonearse frente al vecino, que celoso, gasta el triple para no dejarse ganar. La otra agradece que este año sí tenga hallacas, pan de jamón y felicidad regulada. Todo se trata de la montaña desde la cual se mira la ciudad.

Boris Muñoz apunta en su ensayo “Caracas city: el matrimonio del cielo y el infierno. Apuntes para un futuro ensayo sentimental” la dualidad que posee lo que él considera como las dos Caracas. (Muñoz, Boris).

Como hermanas enemigas, las dos ciudades a veces logran ignorarse pero nunca dejan de entrecruzarse. Una es la imagen deformada de la otra, pero ambas son igualmente desdichadas pues ninguna de los dos puede encontrar su razón de ser de espaldas a la otra (p. 61).

Sin embargo, más adelante en el mismo ensayo, Muñoz plantea que “decir que *Caracas city* es dos ciudades en una ya no es suficiente. Caracas es una totalidad heterogénea en que las dos ciudades se entremezclan sin cesar impidiendo las dicotomías simplificadoras” (p.65)

Siguiendo la misma idea, Hannia Gómez (1997), plantea que el problema de las dos Caracas y su imposibilidad de reconocer las otredades está relacionada a un enfrentamiento:

Ciudad y suburbia caraqueñas compiten por llamarse a toda costa Caracas. Ambas se enfrentan, conviven y son mutuos parásitos, pero ni la una ni la otra existen psicológicamente como tales: mientras que Caracas se aleja tristemente de la cultura y de la memoria propia y universal, su suburbia no quiere reconocerse a sí misma como periferia: quiere ser ciudad. (p.121).

Aunque pareciera también que esta afirmación encierra lo que nosotros consideramos como un gran problema, una confrontación donde una de las dos Caracas se asume como más relevante que la otra. Pareciera más acertada la conclusión a la que llega Muñoz, porque pensar en términos de división de la ciudad es no asumir que existe una realidad notoria. Por ejemplo, negar a Petare como parte de la ciudad y asumirla como periferia, sería lo mismo que asumir que El Ávila no existe. Ambas montañas son reales y ambas son igual de relevantes para la dinámica de la ciudad.

Pero todo esto compete a otros estudiar, pues el interés principal de este trabajo no es la política, sino la posibilidad de desentrañar a Caracas y, en este caso específico, acercarse a ella en imagen, sonido y color.

Lo que sí vale la pena reiterar es que mientras esta sociedad niegue la existencia del otro, con una realidad, necesidades y deseos diferentes, pero iguales en esencia, las posibilidades de éxito para la creación de una conciencia ciudadana, podrían reducirse a un sueño imposible. Mientras la violencia (la consciente y la escondida) ocupe un espacio tan importante en nuestras interacciones sociales, definir una identidad *real* en la que todos los miembros de la sociedad sean partícipes y se creen los vínculos necesarios para moldear algo que pueda llamarse un “modo caraqueño de las cosas” (Cabrujas,1987) será tarea imposible. Mientras unos y otros se odian, Caracas será solo un lugar de ocupación y no de asentamiento.

“Que no te lo tengan que recordar, que aquí nadie habla dos veces: esto es Caracas”.

-Héctor Torres (Caracas muere).

2. CARACAS COMO MÉTAFORA:

"La ciudad está presente en cada una de mis películas porque es el único contexto que conozco. Moldea al individuo, le imprime carácter, lo configura –y lo descompone-, a su imagen y semejanza. Las gentes son diferentes de una ciudad a otra –alguien procedente de Nueva York, por ejemplo- Ud. puede distinguirlo inmediatamente. Es algo que tiene que ver con su manera de hablar, de gesticular, con su acento y tal vez su actitud. Sí, Ud. podría decir que la ciudad es uno de los personajes de mis películas."

-Wim Wenders.

Las ciudades en sí mismas son metáforas de lo humano. Cada ciudad es la representación de lo que los hombres que habitan en ella decidan que sea. El arco de triunfo es el recuerdo de una ciudad victoriosa, de revolucionarios. Lo mismo que la Gran Muralla es la evidencia de un pueblo que se defiende. O la Avenida Boyacá, como recuerdo de la ciudad inconclusa y apoteósica que pretendimos construir. Probablemente sea por eso que todo acto de conquista comienza con el derrumbe de las estructuras antiguas, porque más que cumplir un fin estético, son el registro de la vida que antes allí existía.

Pero el asunto no es tan sencillo. Para poder definir a la ciudad como metáfora, es importante tener en cuenta el concepto de metáfora que para los fines de nuestro trabajo de grado hemos utilizado. El guionista norteamericano Paul Schrader (1976) define a la metáfora como “algo que ocupa el lugar del problema. No es como el problema, sino una variación del mismo” (p.15). Podríamos decir que la metáfora es la materialización de lo que se quiere decir. En el mismo texto, Schrader explica que dicho descubrimiento proviene de su experiencia al escribir el guión de “Taxi Driver”. Dice que, en su caso, el problema era la

soledad, pero la forma en la cual lo sustituía (la metáfora) era el taxi en el cual Travis vagaba completamente solo por Nueva York.

Vale la pena acotar que la codificación de la ciudad como metáfora podría ser posible en la medida que se comprenda a la ciudad como un texto que puede ser “leído”. Arturo Gutiérrez Plaza (2010), en su texto “Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana”, cita a William Chapman Sharpe quién afirma que “la ciudad es como un texto, un lugar cuya existencia anuncia pérdidas y promesas, y cuya ambigüedad exige interpretación” (p. 36). Quizás sea por eso es que cualquier construcción mental que se haga sobre el espacio-ciudad está directamente relacionado a la lectura que pudiera hacerse de este.

Pareciera entonces que los ángulos desde los cuales puede mirarse la ciudad tienen como límite las veces que se reitere la discusión sobre la misma. En este trabajo de grado nos hemos apoyado en gran medida de la visión literaria (crónica, cuento, ensayo) y la visión cinematográfica de la ciudad, como guías para “leer” a la ciudad y así elaborar nuestro propio discurso cinematográfico de la misma.

Esa mirada, como ya se ha mencionado antes, no es inocente, puesto que la metáfora como diseño imaginario de la ciudad abarca dentro de sí el deseo de la construcción “real” de la misma. Armando Silva Téllez (1933) menciona la importancia de la creación de una imagen de la sociedad a través de la forma narrativa:

La ciudad imaginada precede a la real, la impulsa en su construcción. Entonces pueden proponerse algunos ejes de sentido que he ubicado en calidad de metáforas de ciudad, como fundamentos de los croquis colectivos. Así crece la ciudad, así se construye la formación ciudadana, y como tal, como forma, le debe al arte su inspiración (p. 115).

Ahora, ¿sería posible construir la metáfora de la ciudad a partir de simples apreciaciones? ¿O será necesaria una traducción de ese lenguaje, entendido a la luz de la apreciación de Chapman Sharpe, que la ciudad como un todo conforma? El académico

venezolano Rafael Fauquié (2009), define en su ensayo “Palabras, traducción y Babel”, que “traducción es desciframiento, asimilación, incorporación de la otredad a través del lenguaje; conversión del lenguaje de lo “otro” en una forma de mi propio lenguaje” (p.1). Continúa el autor citando a Walter Benjamin con respecto a lo que él considera uno de los temas esenciales de su obra: la traducción.

El concepto de traducción -dice Benjamin- conquista su pleno significado cuando se comprende que toda lengua superior (con excepción de la palabra Dios) puede ser considerada como traducción de todas las otras...La traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres no es sólo traducción de lo mudo a lo sonoro es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre. Es, por lo tanto, la traducción de una lengua imperfecta a una lengua más perfecta (p.2).

Podríamos inferir que para poder sustituir con una metáfora nuestra lectura personal de la ciudad, la imagen que se ha colado en nuestro imaginario de ella y nuestra aproximación hacia la misma, hace falta traducir esos códigos a un lenguaje diferente, que en nuestro caso es el cinematográfico, el del guión argumental, puesto que las miradas pasivas sobre la ciudad y el intento de recrear una realidad que pretendiera considerarse absoluta podría resultar en un diseño destinado al fracaso. Es decir, el proceso de traducción no implica transformar un lenguaje a otro solamente para que sea comprensible, sino que se debe indagar en el significado real que esconde y lograr (re)producir, en un lenguaje nuevo, la esencia de lo que se intenta decir originalmente. Según Gutiérrez (2010):

Desde el momento en que las realidades son traspuestas al texto, éstas se transmutan en signos de algo más. De tal modo, éstos logran superar su demarcación original. Por otra parte, ya que esta transformación de lo determinado en lo indeterminado es llevada a cabo por el acto de ficcionalización, la cualidad básica de este acto

comienza a emerger: consiste en un cruce de límites. Equivale a nada menos que un acto de transgresión. Esta función transgresiva de la ficcionalización está relacionada con el imaginario. En nuestra experiencia cotidiana, el imaginario tiende a manifestarse de modo difuso, en impresiones fugaces que desafían nuestros intentos de definirlo en una forma concreta y estable. El imaginario puede destellar de pronto delante de los ojos de nuestra mente, casi como una aparición arbitraria, para desaparecer de nuevo o disolverse en cualquier otra forma (p. 53)

El cortometraje que hemos elaborado para este trabajo de grado no pretende establecer una posición tajante y única de la realidad de la ciudad, sino una apreciación construida en base a lo que diversos autores, desde diferentes disciplinas, ya han dicho sobre lo misma, vista a la tímida luz de lo que empieza, con este proceso de investigación de pregrado, a ser nuestra propia visión sobre la ciudad.

Nuestra Caracas, “la ciudad masificada” (p. 300) de la cual hablaba Gonzáles Téllez (2004), o al menos la historia del personaje que habita en ella, es la historia que nos hemos dispuesto a relatar. Apoyados en Gutiérrez Plaza (2010), nos propusimos contar la vida del hombre que transcurre en “una urbe que iniciará su vocación *mass mediática* y virtual, signada por la violencia pero también la indiferencia, el escepticismo, la frialdad, la distancia, la insolidaridad y la fatalidad” (p. 16).

Y más que el retrato de la ciudad, puesto que podría resultar en un ejercicio imposible, por no decir necio, la intención de este trabajo de grado es relatar el tránsito de Alejandro (o cualquier persona que pudiera llamarse Alejandro, un nombre elegido al azar para nuestro protagonista, si bien significa “aquel que reúne a los hombres”), en una ciudad donde las otredades son irrelevantes, donde la gente avanza hacia un futuro incierto sin siquiera cuestionárselo. O, mejor dicho en palabras de Gutiérrez Plaza (2010):

La prescindible presencia del *otro* se hará parte de una rutina que ya no afecta al *yo*. Sin centros absolutos, el poeta ya no se plantea o cuestiona su

urbanidad; deja –como en otra ocasión habría dicho Guillermo Sucre- de imitar una imagen para comenzar a fundar una experiencia. La experiencia de un hombre de ciudad que para expresarla no necesita nombrarla (p.12)

Nuestro corto constituye, al menos para nosotros, el proceso de ficcionalización a través del cual (con suerte esperamos) podremos retratar nuestro mínimo trozo de ciudad constituido dentro de nuestro imaginario, teniendo en cuenta siempre que no existen opiniones únicas ni lapidarias, y que la intención es sencillamente trazar nuestra ruta personal hacia la comprensión de nuestra realidad contemporánea, y que quizás pudiera servir para futuras investigaciones, quizás en un país distinto y en una ciudad, que invariablemente, habrá mutado.

2.1. Cine y ciudad.

¿Cómo podríamos decir que Nueva York no es la retratada por Woody Allen en “Manhattan”? ¿Cómo se puede estar seguro de que la “Metrópolis” de Fritz Lang no existe en alguna dimensión paralela y cercana en el tiempo a la nuestra? ¿Quién podría asegurar que Berlín no está rodeado por los ángeles de Wim Wenders en “El cielo sobre Berlín”? ¿Es acertado decir que todas estas ciudades son verdaderamente ficticias?

La ciudad ha sido el gran telón de fondo de la representación cinematográfica, entendiendo que las ciudades no son solo las estructuras y edificios que la conforman, sino las relaciones que dentro de ella ocurren. Lo que pasa detrás de la puerta de una casa, en la esquina del *perrocalentero* o en el bar de mala muerte también configuran lo que una ciudad implica. Entonces, podríamos afirmar que todas las historias están directamente relacionadas a las dinámicas de la ciudad como concepto.

En el libro “Cities and Cinema” de Barbara Mennel, se plantea la relación entre ciudad y cine partiendo desde la primera proyección de los hermanos Lumière, lo que ella considera como “el mito fundador del cine, o el efecto tren” (p. 12).

En la primera sección del libro se habla del nacimiento de un género cinematográfico llamado “filme de ciudad”, cuyo tema principal, obviamente, era la fascinación del hombre por poder capturar a la ciudad con el relativamente nuevo invento de la imagen-movimiento.

Un nuevo género ha nacido: ‘filme de ciudad’”, proclama Helmut Weihsmann sobre el cine de vanguardia a mediados de los años 20. El filme de ciudad como incubadora de la modernidad, creó a lo urbano como el espacio moderno, y durante los años 20 en Europa, esta ciudad moderna por excelencia era Berlín. (p.22)

Continúa la autora haciendo referencia a Weihsmann y dice que éste:

...sugiere que el retrato filmico de las ciudades en los años 20 es el resultado de la creciente fascinación con

los ‘motivos metropolitanos, movimiento y desarrollo’ y de la asunción de que la cámara es capaz de capturar la evidencia visual de una ciudad.

Mennel (2008) dedica un capítulo entero a establecer la importancia de Berlín para la edificación de este nuevo género, puesto que esta ciudad fue protagonista de diversas obras del “filme de ciudad” durante una década. Sin embargo, el fenómeno e interés por capturar a la ciudad en movimiento a través de la cámara ocurrió en diferentes espacios europeos. Por ejemplo, en 1929 en Rusia apareció “Man with a movie camera” de Dziga Vertov, una ópera cinematográfica de ciudad, de corte experimental, que explora un día en la vida urbana como protagonista principal. Y como la autora afirma en su libro, la idea de tener a la ciudad como ente modificador y espacio de creación del cine, se extiende hasta nuestros tiempos.

Para Stephen Barber (2002), en su libro “Projected cities: cinema and urban spaces”, la obra de Vertov es de gran influencia porque afirma que el director (Vertov) “concibió su película literalmente como un manifiesto sobre el estimulante poder que puede ejercer el cine sobre la ciudad y los espectadores” (p.47).

Y no es casual que el director ruso utilizara a la ciudad como elemento discursivo para poder separar al cine de otras formas de arte mucho más exploradas y con las cuales el cine, por ser una forma de expresión nueva, estaba siendo comparado. Al igual que la ciudad, el cine se convierte en un espacio de desconstrucción y reconstrucción constante, donde la mirada y las formas se entrecruzan creando nuevos significados para cada quién. Barber (2002) prosigue sobre la obra de Vertov:

En las declaraciones con las que el film comienza, Vertov rechaza particularmente la amalgamación del cine con el teatro y la actuación; separando su propio proyecto cinematográfico incendiario de otros medios visuales, lo anuncia como un experimento “internacional” (asumiéndose a sí mismo como “autor-supervisor”), con el potencial de acabar con la creciente homogenización y banalización que estaba permeando en el cine de la época (p.47)

Pareciera innegable que el cine representa una de las más completas formas de representación artística, en el sentido de la afectación de los sentidos. Se escucha, se ve, los colores aportan la sensación de textura y la mezcla de cada uno de los elementos es capaz de evocar efectos sensoriales como el olor. Imaginemos el siguiente cuadro: Vemos una imagen de una ciudad, vemos a sus habitantes con ropas sucias transitando por un mercado en una calle gris y descuidada. En el estante de las manzanas cercanas a podrirse pasa una enorme rata con afilados dientes. Escuchamos gritos de un lado a otro, el sonido de una botella rompiéndose contra el suelo y un par de borrachos se baten en torpe duelo al fondo de la calle. Con toda esta información que el cine es capaz de brindarnos (en imagen, sonido y color) podríamos, por evocación, imaginar cómo huele semejante escenario. Probablemente sea así como el cine es capaz de inventarnos o retratarlos a las ciudades.

El profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Héctor Quiroz Rothe, en su ensayo “El malestar de la ciudad contemporánea a través del cine”, plantea algunas ideas sobre la relación entre ambas.

El cine es un producto netamente urbano, al igual que las demás manifestaciones artísticas contemporáneas. Su carácter de industria ha acentuado el conflicto entre la voluntad de expresión del autor y las exigencias de un negocio rentable, pero también lo ha arraigado definitivamente al contexto de la ciudad. De hecho, las primeras imágenes filmadas por los hermanos Lumière mostraban escenas urbanas: los obreros de Lyon, las plazas de París, el puerto de Marsella, etc. (p.7).

Asimismo nos apegamos a la posición de muchos autores que afirman al cine (y los procesos comunicacionales en general) como posible aliado para desentrañar a la ciudad oculta, o a la recreación de ciudades imaginarias que yacen en el fondo de las que percibimos como reales; la representación en imagen de la ciudad (partiendo de la idea de vivir en un lugar disimulado) como herramienta y guía para comprender a la ciudad y sus habitantes.

El crítico literario y guionista argentino, Alan Pauls (2006), propone que la relación entre cine y espacio urbano es muy cercana. Nos remite a la idea de que el espacio fundamental de existencia de la ficción cinematográfica es la ciudad, “es su condición de posibilidad, su alma, su morada” (p.1).

El cine, digamos, revela el inconsciente de las ciudades y lo saca a la luz a través de una relación oscura con el espectador. Una relación en la que lo visible y lo invisible se alternan para jugar un papel primordial (p.4).

Prosigue el autor, citando a Thierry Jousse, francés, director de cine y ex-director de la revista *Cahiers du cinema*:

Cada vez que un cineasta aborda una ciudad lo hace respondiendo a una exigencia de metamorfosis...no se trata sólo de mostrar la ciudad, sino también, y sobre todo, de transformarla. El cine puede hacer surgir una ciudad imaginaria bajo el empedrado de la ciudad real, o el fantasma de otra ciudad, más nocturna, más embrujada, tras las apariencias vigiladas de la ciudad diurna y regulada (p.5).

Dentro de la misma idea, el director y arquitecto chileno, Orlando Lübbert (2013), en una entrevista sobre la relación entre las ciudades y el cine, establece la posibilidad que tiene el cine de construir ideas sobre las ciudades que escapan al aprendizaje directo y a la memoria.

(...) te crea imaginarios, cuando tú ves las filmaciones antiguas del Santiago antiguo, con esos tipos de espacios, te da nostalgia por esa belleza, esos espacios humanos. Uds. No echan de menos el tren porque no lo conocieron, pero si yo lo tematizo, de

alguna manera tanto por contraste como por oposición, puedo lograr cierta empatía (p.2).

Rodrigo Culagovski (2012) también aborda el tema de la relación cine-ciudad y hace una breve revisión histórica del séptimo arte como “recreador” de la ciudad. Comenta que al igual que las obras de Balzac, Víctor Hugo y Dickens fueron capaces de retratar con lucidez la ciudad industrial del siglo XIX, el cine “vino a ser el gran espejo de la metrópolis del siglo XX, la que fue retratada, imaginada y mostrada al mundo a través del nuevo invento de la imagen-movimiento” (p.1).

Con respecto a las ciudades latinoamericanas Culagovski (2012) anticipa también: “El cine, definido desde sus inicios como la recomposición de una imagen fragmentada, parece ser, al menos al principio del siglo 21, el principal candidato para poder recrear a estas ciudades caóticas, espontáneas y profundamente latinoamericanas” (p. 2).

No solo el cine se vale de la ciudad, sino que la ciudad es modificada por el discurso cinematográfico. El relato audiovisual es capaz de cambiar las percepciones sobre la ciudad que se “conoce”, es forjador de imaginarios y hasta puede modificar actitudes con respecto a la interacción de la ciudad.

Y precisamente allí podría encontrarse el cruce más cercano entre cine y ciudad: ambas son experiencias discontinuas que relatan y modifican al mismo tiempo la realidad. Decimos discontinuas por el mismo hecho de ser visiones fragmentadas; el cine está basado en la yuxtaposición de imágenes de manera tal que vistas como un todo crean una relación de significantes con el fin de llevar un mensaje; la ciudad, como mencionamos en párrafos anteriores, no solo involucra una delimitación cartográfica que indican el fin y el inicio de la misma, sino que esta *se hace*, para cada individuo que habita en ella, a través de su propia fragmentación, decodificación y percepciones.

2.2. Caracas y el cine: El problema de la representación.

Hasta ahora, se ha hecho un brevísimo recorrido sobre diversos factores que pudieran guiarnos en el “dibujo” de un mapa para el *diseño y construcción* de una visión cinematográfica más cercana a lo *real* (a nuestro entender) de lo que *ser* caraqueño pudiera implicar. La idea principal de resaltar lo que consideramos los engaños bajo los cuales se han edificado durante mucho tiempo las bases de la dinámica social caraqueña, no pretende asumir que la situación que ha vivido la ciudad es irremediable. Precisamente lo contrario. Se propone, entonces, un punto de partida común que serviría como marco de referencia para la discusión sobre la ciudad y su representación en el cine que podría ser pertinente a la hora de asumir una “identidad cinematográfica”.

Consideramos que ese punto de partida, el de la construcción disimulada de nuestra sociedad como principal problema a la hora de la constitución del imaginario caraqueño es clave. ¿Cómo se puede representar lo que no se conoce? Y si se representa, ¿cuánto podrá extraer de la realidad para ser una muestra (más o menos) fiel de la misma? ¿Será que nuestra realidad supera, en cuanto a riqueza narrativa y discursiva a todo intento de representación audiovisual? Podría estar allí el problema de convivencia y aceptación de nuestros códigos compartidos. Podría ser que intentar decodificar los signos equivocados y asumirlos como propios sin entenderlos cause dolor de mundo.

Cada vez parece más claro que tratar de comprender el discurso de la ciudad a través de la ilusión de movimiento que se genera debido al rápido pasar de 24 imágenes por segundo, es una idea válida y necesaria. Pero, como dice Torres (2012), “que a nadie se le olvide que esto es Caracas” (p.32). Que esta ciudad se olvida a sí misma todos los días y cuando se encuentra se desconoce. Que nada dura.

Muy bien podríamos tomar nota de la experiencia que países dentro la región ha tenido, y que parecieran estar muy próximos y en sintonía con su realidad inmediata. Malena Verardi (2009), en su reseña a la película argentina dirigida por Bruno Stagnaro e Israel

Adrián Caetano “Birra, Pizza y Faso” (1998), comenta brevemente sobre el surgimiento del Nuevo Cine argentino.

En Argentina, y en el plano cinematográfico, la década del noventa se caracterizó por el surgimiento del Nuevo Cine. Si bien las películas que integraron este movimiento no formaron un grupo homogéneo, una expresa intención de diferenciación con respecto al cine inmediatamente anterior resultó un punto en común entre ellos. Dicha búsqueda se verifica, entre otros aspectos, por el trabajo realizado con respecto al espacio. La búsqueda por poner en escena una nueva representación, un nuevo modo de vinculación con el mundo urbano, atraviesa a la mayor parte de las producciones (p.2).

Siguiendo la línea argumental que se ha manejado durante el trabajo, es imposible no tener en cuenta que la violencia es una de las grandes inquietudes que comparten todos los venezolanos. También es cierto, que por ser un tema sumamente delicado, no solo es una inquietud compartida, sino que también posee un grado de relevancia elevado en la Venezuela contemporánea. No solo los modos de interacción y sociabilización entre los venezolanos están cargados de violencia, sino que también los productos culturales que como sociedad generamos son receptores de este fenómeno social; aquí nada escapa a la pólvora, al “no te me pongas bruto” o a la actitud “chévere”.

Con respecto a esto surgen varios problemas a la hora de poner el acto de la *representación* en práctica. Si se tiene en cuenta lo antes mencionado, podría decirse que el cine venezolano, más que percibir y relatar la violencia de nuestra sociedad, ha intentado (con algunos casos exitosos) convertirla en un producto, una marca, una insignia. Las producciones que parecieran esconder en el fondo una crítica sobre una de las problemáticas sociales más peligrosas de Venezuela, se convierten en apologías a la misma, en glorificaciones del “chévere”, en justificaciones del desconocimiento (o del olvido autoinducido) del cerro. Con respecto a esto, Culagovski comenta (2012):

El cine tiene una relación múltiple con el desarrollo de la ciudad moderna: es a la vez una representación, o con más propiedad una recreación, del espacio urbano; es también un factor que influencia e informa la creación de las ciudades, por su capacidad de representar y hasta crear imágenes y deseos; y es finalmente un producto industrial solo imaginable en su forma actual dentro del contexto de la ciudad contemporánea como hecho económico y comercial. Esta relación triple, tanto de mirar una realidad, darle forma y surgir de ella, hace que el análisis del cine relacionado con ciertas urbes nos pueda ayudar a entender sus procesos de cambios y la percepción social de estos procesos (p. 2).

Por consiguiente, es comprensible que nuestra producción cinematográfica esté repleta de historias de muerte, barrio y mentiras. Pareciera que esto, más allá de ser un problema, podría convertirse en una vía para empezar a contar nuestras historias; recuerde el lector que estamos hablando de Caracas, y si de algo entiende *ella* es de plomo y perico. Pero surge otro problema. Debido a que quienes cuentan en forma de cine estas historias no son usualmente quienes las viven (ni las entienden), las historias de barrio corren el riesgo de ser presentadas como el delirio paranoico de un *chamo* que despierta todos los días con el Ávila en la cocina. La división de las dos Caracas hace que una se imagine a otra, porque la idea de conocerse es aterradora, tanto para una como para la otra. “En Caracas se estaría bien, después de todo. De no ser por el miedo” (Torres, p. 168.).

Barbara Mennel (2008) se refiere a esto como el “efecto favela”, un fenómeno causado por el “intercambio cinematográfico transnacional y la cultura posmoderna” (p. 210). Mennel se refiere a este efecto haciendo análisis de la película brasilera “Ciudad de Dios” (Fernando Merielles, 2002), pero podría ser aplicable al caso venezolano. Películas como esta son la representación del miedo y desconocimiento que las clases medias (tanto en Brasil como en Venezuela) sienten con respecto a las zonas pobres de las ciudades. Asumimos a las favelas o barrios como zonas dentro de la ciudad puesto que, como ya hemos acotado en líneas anteriores, parece incongruente en los tiempos que corren separar a las zonas consideradas como “marginales” o periféricas debido al tamaño y relevancia que estas han adquirido dentro de la dinámica de la ciudad.

Si bien es cierto que los realizadores venezolanos están en una situación de responsabilidad con respecto a la ciudad actual, el cine nacional se ha visto en la necesidad de reinventarse, quizás motivado a generar una industria cinematográfica rentable, o quizás porque el espectador ha adquirido mayor interés en nuestro cine y por ende demanda nuevas historias, diferentes a las que ha estado acostumbrado a ver. Es cierto que en los últimos 10 años la filmografía venezolana ha intentado abordar temas diferentes a la violencia y ha intentado configurar una nueva visión sobre la realidad del país. Sin embargo, sigue siendo el barrio, visto desde *afuera*, con algunas recientes excepciones, el principal escenario en donde se recrea la Caracas cinematográfica. Y es que el problema ni siquiera pareciera ser la constante repetición de la violencia. Podría ser más bien que no se ha utilizado la violencia, la pobreza, nuestra más cercana realidad, como elementos narrativos para que las historias que hemos decidido contar ganen fuerza y no como un asunto circunstancial, un fenómeno probabilístico, dado por la buena (o mala para algunos) leche de vivir en una ciudad como Caracas.

Parece necesaria la articulación de la ciudad dentro de la dinámica del cine, no solo como escenario físico dónde suceden las acciones narradas, sino como espacio mental que nos define, en nuestro caso, como habitantes de Caracas, todo en virtud de alejarnos de la postal, el cementerio de estructuras, que al final muy poco dice sobre quiénes somos como sociedad. Al menos consideramos que en menor medida que la gente.

3. POR UNA TEORÍA DEL CORTOMETRAJE:

Es curioso encontrar tan poca información teórica sobre el cortometraje. Si se intenta buscar alguna definición, todas están de acuerdo en que el cortometraje es una película de duración corta que no excede los 30 minutos. Y si se encuentra algo más que eso, probablemente sean publicaciones que enumeren una serie de tareas y pasos a seguir para la elaboración técnica de un cortometraje, sin ninguna reflexión referente a lo que el formato conlleva en su esencia. Con suerte, se encontrará algún libro con consideraciones sobre los cortometrajes y ensayos sobre el mismo tema regados en revistas. Y más o menos hasta ahí llega el interés.

Decimos curioso por no decir increíble, ya que la relevancia que el cortometraje ha ido adquiriendo con el tiempo debería otorgarle al formato la pertinencia de ser estudiado fuera de los lineamientos que dan luz a la disertación sobre su “padre” conceptual, el largometraje.

Coincidimos con el escritor español Fernando Marín (2011) sobre el vacío de información referente al tema. Marín elaboró un manual para la construcción del guión de un cortometraje, puesto que considera que ambos formatos poseen características narrativas diferentes:

Los cortometrajes son un terreno específico con un lenguaje y unas características propias. Y aún sigo convencido de que intentar escribir guiones de cortometrajes basándose en manuales enfocados al largo es como escribir cursos de novela cuando lo que se desea escribir es relato breve (p. 16).

Definitivamente, la creencia de que el cortometraje es solamente una forma de “experimentar” antes de poder hacer un largometraje va perdiendo su validez a medida que pasa el tiempo y la industria cinematográfica internacional se diversifica, y el cortometraje encuentra los caminos para consolidarse como formato independiente; Sería lo mismo que decir que Borges fue simplemente un aspirante a novelista. Pero Borges puede ahondar con precisión en terrenos en los que la novela se perdería, anticipando a veces sus recursos.

La aparición de nuevos medios de comunicación que permiten el frenético flujo de información condensada; la incapacidad que ha adquirido el hombre contemporáneo para permanecer concentrado más de 5 minutos en esa información; la democratización de la tecnología que ha permitido que cámaras fotográficas con capacidad de grabar videos en altísima definición puedan ser adquiridas por costos relativamente asequibles, en comparación a los equipos “profesionales”, son solo algunos de los factores que han propiciado la virulenta revolución del cortometraje en los tiempos que corren. Entonces, las películas de formato corto han adquirido ciertos espacios “rentables” dentro de la industria cinematográfica. Esto ha ocasionado, entre otras cosas, que paralelamente a los importantes festivales y premiaciones de largometrajes del mundo, emerjan plazas de exhibición para los realizadores que se dedican al relato audiovisual breve.

Todo pareciera indicar que cada vez se hace más pertinente la elaboración de un corpus teórico sobre el “cortometraje”, diferenciado en contenido, de los cánones bajo los cuales se erige la teoría existente sobre el cine, que por razones inherentes a la evolución de la industria, han sido diseñados para el estudio y producción de largometrajes.

Advertimos de nuevo que en este capítulo muchas de las propuestas no serán más que dudas, pues, repetimos que, ni el trabajo de grado, ni quienes escriben estas líneas, están preparados para generar respuestas absolutas. Lo importante: Sugerir una serie de preguntas que pudieran convertirse en un punto de partida para la discusión necesaria que lleve a la comprensión de una forma narrativa audiovisual que día a día se diferencia de su matriz.

3.1. Definición de cortometraje:

Lo primero es tratar de responder una pregunta sencilla. “¿Qué es un cortometraje?”. En el libro “Writing the Short Film” de Cooper y Dancyger (2005), para los fines del mismo, plantean la siguiente definición de cortometraje:

Para nuestros propósitos, consideramos al cortometraje, como la película de 30 minutos o menos, ya que películas más largas que eso, usualmente necesitan una trama menor o secundaria para mantener el interés de la audiencia, y además es mucho menos probable que sean seleccionados para festivales, o para ser mostrados como trabajo de “portafolio” (p.12).

La productora norteamericana Kim Adelman (2005), también de manera pragmática, considera que por ser tan amplia la clasificación de los cortometrajes, tan diversos en temas y estilos, la mejor manera de definirlo es “por el tiempo de duración” (p. 30).

Si bien es cierto que esta forma de definir al cortometraje “estandariza” el entendimiento del mismo, a su vez reduce su capacidad de alcance y las características propias que este formato posee. Insistimos, no parece justo asegurar que un cuento es una novela corta, y que el cortometraje una película de breve duración. Concordamos con la opinión de Javier Cossalter (2012), licenciado en Artes Combinadas de la Universidad de Buenos Aires, cuando escribe en la revista digital “Lindes” que la duración no es el factor único que define al cortometraje:

¿Qué es un cortometraje? La respuesta naturalizada y convencionalmente aceptada responde que el

cortometraje es una película cuya duración no supera los treinta minutos. Empero, ¿es el metraje aquello que define a la película de corta duración? Sin dudas es un factor determinante, pero no por ello excluyente (p. 1).

Continúa Cossalter (2012) explicando sobre la historia del surgimiento de dicho término:

El término ‘cortometraje’ nació como contraparte del ‘largometraje’ en el contexto de conformación y consolidación del Modelo de Representación Institucional (MRI). El segundo fue venerado por la industria cinematográfica como una vía redituable para su naciente sistema de estudios, estrellas y géneros. El primero, en cambio, no alcanzaba los requisitos para llevar a la pantalla el formato de la literatura decimonónica, y fue relegado a un espacio reducido (p. 3).

Podría decirse que la industria norteamericana (como ejemplo de una forma de concepción del *asunto cinematográfico*), con algunas destacadísimas excepciones, está dedicada a la producción de cine como entretenimiento masivo, capaz de producir un importante retorno de dinero a las casas productoras, creando así, una industria cinematográfica económicamente saludable, generadora de empleos, de un sistema de “estrellas” y de negocios rentables. Tanto Adelman (2005) como Cooper y Dancyger (2005), plantean que este formato (el cortometraje), en Estados Unidos, sirve como práctica para estudiantes y entusiastas del medio hacia la producción de largometrajes. Entonces, podríamos decir que, para los autores de los textos mencionados, el cortometraje es una carta de presentación hacia el mundo laboral y, a la vez, un medio de experimentación. Sin embargo, en “Writing the Short Film” se plantea una diferenciación entre la percepción norteamericana y europea sobre el cortometraje como formato cinematográfico.

Sin embargo, en Europa, el cortometraje sigue siendo una forma viable de expresión, apoyada en gran medida por los ministerios de cultura. Revistas dedicadas a cortometrajes, así como festivales dedicados exclusivamente al formato, asegurarán, por lo menos en el mediano plazo, que continuará prosperando (p. 3).

Retomando el ensayo de Cossalter (2012) encontramos también la idea de dos maneras de entender al cortometraje como formato, partiendo no desde la diferenciación Europa-Estados Unidos, sino dos bloques de pensamiento dentro del mundo académico:

A pesar de las claras diferencias entre el corto y el largometraje que han propuesto los autores de ambos grupos, el entorno del cortometraje se debate entre quienes entienden a este como una expresión artística autónoma, con sus propias normas estéticas; y aquellos que consideran al corto como una escuela de formación y una carta de presentación, es decir, como un trampolín para acceder al largometraje (p 8).

Pareciera que existe una regla básica cuando de entretenimiento se trata: lo que sea capaz de mantener a la gente atenta por más tiempo, invariablemente, generará mayores retornos económicos. Precisamente aquí es donde el cortometraje lucha contra su “padre” inmediato y con la industria cinematográfica que cada día, en medio de los problemas económicos mundiales, se esfuerza por mantener un espacio importante dentro de las horas que el humano dedica a lo que injustamente llamamos ocio. Quizás sea por eso que Cooper y Dancyger (2005) hablan del mediano plazo para el futuro del cortometraje.

Hay que recordar también que cuando se escribió “Writing the Short Film” a mediados de los 90, el mundo de la comunicación no había asimilado aún el incontrolable impacto en todos los aspectos de la vida cotidiana del hombre que la Internet generaría, y que serían cambios favorables en la “madurez” del cortometraje como formato.

Si uniéramos todas estas ideas se podría concluir que el cortometraje es un producto audiovisual de corta duración, con características particulares, diferenciadas de las del largometraje, que le asegura la existencia como un medio de expresión cinematográfica independiente.

Atando cabos, el cortometraje posee unas características que lo diferencian del largometraje, teniendo siempre en cuenta que el corto se vale (en principio) de la teoría y existencia del largo, para poder justificarse como formato independiente. Debido a los constantes y significativos cambios que el mundo de la comunicación ha sufrido durante las últimas dos décadas, el producto audiovisual breve se ha vuelto un medio viable, tanto para conseguir trabajo en la producción de largometrajes, como para ser por sí mismos un medio sustentable de vida. El apoyo a la producción de cortometrajes, ya que se ha vuelto un producto “rentable”, no solo está restringido, como aseguraban Cooper y Dancyger, a la industria cinematográfica europea, por lo que el cortometraje como formato ha visto un renacer que pareciera tener un futuro prolongado.

3.2. Características del cortometraje.

Durante el punto anterior se mencionó repetidas veces que el cortometraje posee unas características particulares que le distinguen del largometraje, y que son estas características las que lo definen como un medio de expresión cinematográfica independiente.

Tomando en cuenta los textos citados anteriormente, después de haber visto diferentes cortometrajes que pueden considerarse como exitosos, partimos de 4 ideas que pudieran conformar las características sobre las especificidades del formato:

Breve duración: Los cortometrajes no deben durar más de 30 minutos. Consideramos que existen dos razones esenciales por las cuales esto debe cumplirse. En primer lugar, porque los festivales de cine está diseñados para cortometrajes o largometrajes, todo lo que se ubique en el medio termina en una suerte de limbo que (por los momentos) cuenta con pocas (por no decir ninguna) plataforma de exhibición. Segundo, porque la brevedad del corto, si bien no engloba todo el significado del formato, es el factor encargado de generar las más notables diferencias con respecto al largometraje, lo cual permite licencias y aproximaciones con respecto a la imagen cinematográfica, que son completamente diferentes entre ambos.

Esa urgencia de lo breve genera efectos tanto en quién realiza la pieza audiovisual, como en el espectador que la recibe. Uno, aprisionado por el tiempo, se ve en la necesidad de encontrar maneras eficientes de dar fuerza a su relato, y el otro intenta atender a todas las señales que pueda decodificar de lo que percibe, pues entiende que el tiempo con el cual cuenta para hacerlo es breve.

Condensación: Debido a que se cuenta con poco tiempo, los cortometrajes deben procurar que cada cuadro contenga la mayor cantidad de información para poder adentrar al espectador, en menor cantidad de tiempo, en la historia relatada y sugestionarlo a través de la misma. Cada elemento de la construcción de un cuadro hasta la yuxtaposición entre los

mismos deben ser capaces de generar información lo suficientemente precisa como para que el espectador pueda descubrir al personaje y su conflicto en el breve tiempo que se tiene.

Salvo las naturales y notables excepciones pareciera que el cortometraje no puede otorgarse la licencia de ser *dilatado* como el largometraje, pues se corre el riesgo de no ahondar en lo que realmente compete: la resolución (o no) del conflicto que se ha planteado. Javier Cossalter (2012) cita en su artículo, a la escritora Luisa Irene Ickowicz, haciendo referencia al conflicto dentro del cortometraje:

(El cortometraje) Narra la historia de un solo acontecimiento, un suceso, que produce un solo cambio de valores opuestos, para generar una transformación en la vida del protagonista (...) Todos los elementos del relato se subordinan a un efecto único, efecto poético. Presenta unidad temática (...) El protagonista transita por una única experiencia que le permite alcanzar una transformación profunda en su naturaleza. La concentración imprime una intensidad mayor. Por eso, la historia demanda que el tiempo del relato sea breve, para así no perder su efectividad (p. 4).

Entonces, entendemos la condensación como uno de los elementos fundamentales para definir al cortometraje como formato; sin condensación se pierde la capacidad de narración efectiva que es necesaria para lograr un cortometraje “exitoso”.

Experimentación: Por no estar atado directamente la industria “grande” de la producción cinematográfica, o por ser una formato con el cual los nuevos realizadores van construyendo su propia visión de la realidad a través de la imagen en movimiento, o quizás motivado por la brevedad que incita a conseguir maneras eficientes y creativas de contar las historias, el cortometraje tiene un sentido experimental que (en parte) lo define.

Consideramos que existen dos maneras importantes de entender la característica experimental del cortometraje. En primer lugar, como recalcan Cooper y Dancyger, este formato sirve como herramienta de formación para los estudiantes de cine; permite que quienes aún no posean conocimientos sobre el funcionamiento de la industria, los elementos

narrativos audiovisuales, el manejo de recursos económicos y humanos, vayan poco a poco adquiriéndolos y familiarizándose con los mismos. Muchos de los grandes directores han iniciado sus carreras a través de cortometrajes.

Por otra parte, el cortometraje permite (y requiere) de astucia cinematográfica para generar impacto en el espectador. Volviendo al texto de Cossalter (2012) en la revista “Lindes”, encontramos una cita a Guadalupe Arensburg con respecto a la libertad del cortometraje:

En contra del cine oficial, libre de las leyes del mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales, rechazando los esquemas tradicionales de narración (...) los cortos son un producto casi marginal, y eso los convierte en el género de la libertad expresiva por excelencia, siendo el espacio idóneo para la búsqueda de formas alternativas de lenguaje, de nuevos temas, persiguiendo la experimentación y la innovación (p. 5).

Parece, entonces, que la necesidad de cambio, de encontrar nuevas maneras de narrar historias, es una característica primordial del cortometraje. Resulta, además, interesante, tomar en cuenta la condición “marginal” del cortometraje como una oportunidad para explorar o pasearse por la ciudad. Una idea afín al *flaneur* que tan bien retrata Benjamin, por ejemplo, en sus famosos *Pasajes* (1982)

La similitud narrativa con el cuento: A lo largo del capítulo hemos hecho mención sobre la tesis de distintos autores que afirma que el cortometraje guarda relación directa con el relato breve, así como el largometraje con la novela. Si bien es cierto que algunos autores, como Luisa Irene Ickowicz, afirman que en la historia del cortometraje solo ocurre un evento que define hacia “dónde” se mueve la historia, consideramos que la “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia (1986) podría contener las claves para comprender la narración de la historia en los relatos audiovisuales breves.

Piglia establece dos tesis principales sobre el cuento: La primera, que un cuento siempre cuenta dos historias y la segunda, que la historia secreta es la clave de la forma del cuento (p. 1).

Según Piglia (1986), el cortometraje siempre cuenta dos historias:

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario (p. 1).

La historia narrada en el relato audiovisual breve parte, casi siempre, desde el punto de conflicto por el cual atraviesa el personaje principal (o el realizador, si se quiere). No hay tiempo para narrar el tránsito hacia la toma de dicha decisión, ni para ahondar en las diferentes tramas que dan peso a las acciones del personaje, pero Piglia (1986) afirma que siempre coexisten (en el cuento) dos historias, las cuales conforman el hilo narrativo de la misma y que cada una da fuerza y se apoya en la otra. Una historia visible y otra que emerge del fondo, las cuales están interconectadas para dar el sentido y la fuerza total al relato.

Cada una de las dos historias se cuenta de un modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales del cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción (p.1).

El cortometraje se vale de este enigma entre ambas historias para construir la historia completa que se narra. Piglia (1986) afirma que el cuento (el cortometraje para los fines de este trabajo) “es un relato que encierra un relato secreto” (p. 1).

Dentro de la misma línea de ideas, Vilches (1998) se refiere a las lecturas que puede tener una película:

La película tiene dos direcciones de lectura, una hacia delante (A) y otra hacia atrás (B). Si se lee en dirección normal (A), se obtiene la historia banal de una pareja en una mañana cualquiera. Pero si se lee hacia atrás (B), lo que ocurre es una tragedia (p.104).

La lectura hacia atrás (la metáfora en la historia) que define Vilches es lo que en el cuento Piglia define como “la historia secreta”.

La historia secreta: ¿una clave formal para cortometrajes?

Como ya se ha mencionado, el relato breve se vale de dos historias que se entrecruzan y se refuerzan. Lo que parece irrelevante, se revela vital para la existencia de la otra. Y viceversa. Piglia (1986), prosigue:

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a lo Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola (p. 1).

Son los detalles que se muestran de la historia en el cortometraje, los que van revelando poco a poco, el destino final de la narración, teniendo en cuenta siempre que una de las historias que se entrecruzan nunca tendrá cierre, sino que su fuerza radica en las posibilidades que se abren frente a la idea de un futuro incierto, desconocido, no escrito. Para contar una historia siempre es necesario escribirla, y para realizar un cortometraje la mayoría de las veces es necesario un guion, la historia no solo es lo que vemos al final, es como todas sus partes conforman un todo. Para Vilches (1998):

El punto de vista del guionista consiste en cómo organizar la estructura narrativa para que las acciones que se desarrollan en torno a un tema dado sean diferentes, estéticamente aceptables y, si es posible, como en el filme analizado, el encadenamiento de las secuencias lleven a algo imprevisible (p.105).

Extrapolando las palabras de Piglia (1986) sobre el cuento, hacia el campo del cortometraje, podríamos coincidir en la idea de que ambas formas de expresión, se construyen desde el principio de lo oculto:

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. "La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato", decía Rimbaud (p. 2).

Es importante resaltar que a pesar de que existen similitudes importantes entre ambos géneros (cuento y cortometraje), esta comparación no es definitiva. Cooper y Dancyger (1988) acotan:

Un error muy común es concebir el cortometraje como el fragmento de un largometraje. Otra sutil confusión es comparar el cortometraje con sus análogos en otras artes –el cuento, la obra teatral en un acto, la fotografía o la pintura–, y aunque el cortometraje está relacionado con otras artes, es único tanto en su longitud como en el hecho de que es una narración cinematográfica (p.9).

Usar la tesis de Piglia (1986) sobre el cuento para encontrar pistas sobre cómo definir al cortometraje como género autónomo no es más que una idea sugerente para los fines de este trabajo de grado, además de servir como elemento de comparación con respecto al guion cinematográfico. Si bien es cierto que la película (ya sea corto o largometraje) y el cuento no poseen la misma estructura “el sentido de la historia no está en las imágenes, sino en el orden lógico y mental que un narrador crea como un universo coherente”, entendiéndolo que “la lógica narrativa” no es exclusiva del lenguaje cinematográfico, “sino que es universal” (Vilches, 1998, p. 105).

IV. MARCO METODÓLIGO

4. DELIMITACIÓN, PLANTEAMIENTO, JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

4.1. Delimitación del problema

Para la realización del cortometraje tomamos como referencia estética y narrativa (composición de cuadros, colorimetría, montaje), varias películas de cine independiente: “Amélie” (Jean Pierre Jeunet, 2001), “Bonsái” (Cristian Jiménez, 2011), “500 days of summer” (Marc Webb, 2009) y Beginners (Mike Milles, 2010).

En cuanto al desarrollo de los personajes principales de la historia (Caracas y Alejandro), tomamos como referencia principal la visión que algunos cronistas de la ciudad han aportado en sus textos (José Ignacio Cabrujas, Tulio Hernández, Héctor Torres). El sentido es poder construir los personajes en base a los rasgos en común de los cronistas, y de algo tan subjetivo como el imaginario colectivo. Y así, delimitamos el conocimiento en la crónica, cuento e imaginario que generara respuestas que hablan de Caracas a través del tiempo, no de una ciudad estancada en momento determinado. Enfocándonos en la ciudad que cada uno de nosotros construye a través de las interpretaciones, vivencias, el lugar que cada quien percibe a su manera, a la “ciudad representada” de Beguinot (Hernández, 2010, p. XVII).

La grabación del cortometraje será en Caracas, básicamente en el Municipio Chacao y en el Municipio Libertador. Cada vez que un cineasta aborda la ciudad lo hace respondiendo a una exigencia de cambio, a resaltar lo oculto (Pauls, 2006, p.5). En el caso de nuestro corto buscamos la representación de una ciudad más allá de sus monumentos, incluyendo a la barriada marginal como hito, la Caracas irreconocible, el no tomar el “Gran Bolívar” de la Plaza Bolívar, hacer el cuadro de las palomas y las cotufas, permitiendo que sobresalga el “discurso escondido”, el de los rostros de la gente, el de los héroes y villanos *silenciosos*.

Delimitar en el tiempo este trabajo resulta difícil. La delimitación de este proyecto va desde el primer momento en que se pensó a la ciudad como protagonista de un cortometraje. “Sin embargo, cuesta trabajo no experimentar el desasosiego al descubrir que la ciudad que

conozco, se evapora y cambia de piel día tras día” (Muñoz, p.66). Por tratarse de una ciudad con características muy particulares, delimitar el proceso de entender y crear un personaje, plasmarlo y visualizarlo puede ser muy complicado, por eso, lo único que podemos afirmar es que el proceso que involucró esta Tesis de Grado empezó hace más de un año y que podría no tener un final, puesto que tanto la ciudad como los procesos creativos, son procesos discontinuos.

En este sentido, el problema radica en cómo producir un cortometraje que no sea sobre Caracas sino que se acerque a la ciudad como personaje y metáfora, a partir de las claves desarrolladas en un marco teórico que, a modo de ensayo, permita explorar nuestra relación personal con Caracas como comunicadores, a partir del modo en que se han relacionado con ella algunos cronistas, escritores, ensayistas, etc.

4.2. Formulación/Planteamiento del problema

¿Cómo realizar un cortometraje original cuyo personaje principal sea una personificación/metáfora de Caracas?

4.3. Justificación

El cine, desde que el mundo empezó a entenderlo como un expresión del ser humano y dejó de verlo como una mera conquista del hombre sobre la tecnología, lleva consigo la carga conceptual y social de los hombres que han decidido expresarse a través de este medio; los hombres no son ajenos a sus realidades, y las películas que éstos hacen, siempre han de contener fragmentos de esa realidad.

Los pueblos “menos desarrollados” -por usar una clasificación que asumimos necia- se han valido del cine como un medio de expresión y repudio a los problemas que le aquejan. En los Estados Unidos, la relativamente nueva corriente de “cine independiente” ha jugado gran papel a la hora de retratar a la clase media norteamericana, sus dramas y sus pesares.

El caso latinoamericano tiene mucho de esto. Consideramos que gran parte (no toda, pues rechazamos las generalizaciones) de la producción de material cinematográfico latinoamericana se ha dedicado a esbozar un retrato de la violencia y de la injusticia social. De la vida de nuestros pueblos, de sus complejos tramados sociales, de nuestras penurias y glorias. Solo por hablar de trabajos contemporáneos, encontramos títulos como “Secuestro Express” (Venezuela), “La Teta Asustada” (Perú), “Amores Perros” (México), entre muchos otros más que expresan clara y abiertamente este punto.

Asumimos como cierto que el cine cumple una función social por el hecho de retratar, construir y estudiar el imaginario colectivo del mundo que le rodea. El problema que deviene de esto, es que se corre el riesgo de limitar las posibilidades de una sociedad a pensar de manera diferente sobre sí misma.

El cine venezolano históricamente se ha caracterizado por ser un espacio de denuncia social. Pasando por “El pez que fuma” de Román Chalbaud, hasta “La Hora Cero” de Diego Velasco, nuestro cine ha sido un mero reflejo de *una* Venezuela.

Prostitución, drogas y violencia han sido hasta ahora la tríada temática favorita de los cineastas nacionales a la hora de emprender un proyecto. Nuestro cine está plagado de

historias de adversidades sociales, de denuncia, pero nos hemos olvidado que en Venezuela también es posible enamorarse, llorar o asustarse.

A pesar de que una de las películas más famosas de nuestro cine nacional versa sobre los mismos temas de los que se han hablado toda la vida en el país, encuentra un espacio para lo universal, que no solo habla de Venezuela, sino (al menos) de América Latina y, precisamente esto, le asegura un espacio en la historia de la cinematografía local. “Secuestro Express”, a nuestro entender, se enlaza en una nueva tendencia, mucho más universal, de hacer cine latinoamericano de “malandros”.

Teniendo en cuenta todas estas apreciaciones y sin intenciones de condenar lo que hasta ahora se hecho en Venezuela, queremos proponer nuestra forma de aproximarnos a nuestra realidad. Queremos establecer, fuerte y claro, que Venezuela también tiene historias de amor y que también las ha llevado exitosamente al cine en corto o largometraje. Que no solo somos pobreza y miseria. Que no solo somos muertos y sobrevivientes.

Países dentro de nuestro lado del mundo también se han dedicado a pensar en otras cosas. A pesar de que su realidad no es idéntica a la nuestra, y sus problemas son diferentes, encontraron un espacio en el cine para reflexionar sobre sus vidas, y no solo sobre sus dificultades.

Hacer un cortometraje, que en el fondo, tenga de protagonista a Caracas, y cuyas acciones se realicen en un ambiente que ha dejado de ser “importante”, tiene sentido. Es necesario recordar que somos algo más. Que es hora de empezar a soñar de nuevo.

Quizás por el discurso excluyente de las partes gobernantes de nuestro país, o porque nosotros mismos nos hemos creído que nuestros problemas son menos importantes, hemos dejado perder todos nuestros espacios. Como la discusión social no es lo que realmente nos compete, los espacios que pretendemos recuperar están dentro del imaginario colectivo y en el espectro cinematográfico. Sin asumir que recuperar se refiere a dibujar una ciudad llena de monumentos, más bien es tratar de entender a la “ciudad interior” a la ciudad que no siempre es feliz, que vive en una “vitrina constante de sucedáneos”, la que cambia todos los días sin que le importe, ni que busque nada más (Cabrujas, 1988, p. 31).

El fin último es retratar una relación con nuestra Caracas, la que sentimos que está escondida, que hemos olvidado y con la que soñamos reencontrar. Teniendo en cuenta que retratar a nuestra Caracas no significa retratar una ciudad ajena a su realidad, a su violencia y a sus mujeres. Entendiendo esto, nuestra Caracas es solo una de las miles de posibilidades de representación de lo que creemos englobaría (para nosotros) el significado de la palabra Caracas en un hipotético “diccionario de identidad de ciudad”.

4.4 Objetivo General

Realizar un cortometraje original cuyo personaje principal sea una personificación y metáfora de Caracas.

4.4.1. Objetivos específicos:

- Establecer un marco teórico que contenga una aproximación de lo que Caracas significa.
- Construir un personaje con las características de dicha definición de Caracas.
- Definir el rol que juega la Ciudad dentro del cine venezolano.
- Indagar en una nueva propuesta audiovisual ajustada a la realidad latinoamericana, pero manteniendo la idea de *universalidad*.

5. GUIÓN

5.1. Idea

Un muchacho intenta escribir una crónica, pero el recuerdo del pasado no le permite avanzar con su vida.

5.2. Premisa

Según Lajos Egri (1960) cada segundo de nuestras vidas tiene una premisa, hasta el mismo acto de respirar consciente o inconscientemente representa una, puede ser tan simple como esta o tan compleja como la búsqueda inalcanzable de la felicidad, entendiendo esto, la premisa de “Alejandro no puede escribir” se puede definir como *Querer a la ciudad implica reconocer que esta escapa de nuestras manos.*

5.3. Premisa dramática

Alejandro tiene que despedirse de su obsesión para entender la ciudad.

5.4. Metáfora y problema

Entendiendo la metáfora por los términos planteados por Schrader (2003), entonces “(la metáfora) ocupa el lugar de nuestro problema” o descrito de mejor manera “(la

metáfora) es una variación del problema”, concibiendo esto, establecemos entonces el hecho de que *Alejandro no pueda escribir* como la metáfora de nuestra historia. Y el problema es que, en ocasiones, como *Caraqueños no entendemos, no sabemos o no queremos relacionarnos con la ciudad*.

Al igual que Alejandro, los caraqueños nos quedamos sin nada que decir sobre nuestra ciudad, más que lo que a través del televisor alguien nos dice que debemos pensar. Y Caracas, poco a poco se cansa de nosotros, nos invade los cuartos y nos da una bofetada en la cara.

5.5. Concepto y planteamiento

“Alejandro no puede escribir” pretende ser una historia sobre los jóvenes de clase media contemporánea caraqueña, que envueltos por el drama político del país se asumen incapaces de reconocer la ciudad donde viven y desean a toda costa escapar. Pero el tránsito que atraviesa Alejandro, un muchacho de clase media acomodada caraqueña, para poder reconocerse a sí mismo como parte del mundo que vive está determinado por la destrucción de los lugares que conforman la postal de Caracas, los que esconden a la ciudad y no le permiten ser feliz, la celebración de la muerte como parte innegable de su vida. De la vida misma. La historia versa sobre la lucha constante que los jóvenes caraqueños tienen contra la ciudad y su negación de la misma.

5.6. Sinopsis

Alejandro, un muchacho de 24 años, se acaba de graduar de Letras en la universidad y desea convertirse en escritor. Se muda de su casa a una habitación alquilada para poder empezar a escribir, ya que a través de un antiguo profesor, consigue la posibilidad de que uno de sus textos sea publicado en una compilación de crónicas sobre la ciudad.

A medida que Alejandro intenta escribir, se da cuenta de que no puede ya que solo puede pensar en Caracas, una muchacha de 23, quien había sido su última novia y lo había marcado de por vida.

Cada paso de Alejandro por escribir sobre la ciudad es un choque los recuerdos de su relación, los cuales no les permiten poder avanzar. Durante su viaje, Alejandro descubre que la única manera de poder seguir con su vida es dándole, a través de sus textos, un cierre al doloroso recuerdo de lo que alguna vez fue su relación con Caracas.

Al final, su trabajo es rechazado por la empresa encargada de realizar la compilación de crónicas, pero logra darle cierre a las frustraciones de su relación pasada, y un nuevo capítulo con Caracas comienza.

5.7. Arco de transformación del personaje

5.7.1. 7 puntos.

Paul Chitlik (2003) basa la formulación del guion en el modelo aristotélico de tres actos (una introducción, un desarrollo y un desenlace) simplificándolos y estableciendo un arco de 7 puntos en el que la historia presenta un arco de transformación que el público pueda entender. El público necesita satisfacer necesidades al leer/ver una historia y si hay un conflicto que satisfaga estas necesidades, hay una historia.

Mundo ordinario: Alejandro pertenece a la clase media alta caraqueña, decidido a no depender de su familia (independientemente de lo que llegue a significar), incluyendo sacrificar su felicidad. Acaba de mudarse a un cuarto en la casa de una señora mayor. Es una persona rutinaria. Aburrida. Gris. Después de una relación como la que tuvo con Caracas su vida volvió a ser rutinaria. Es una persona triste, probablemente inconforme con su realidad, sin entender que ésta es lo que él ha hecho que sea. Es necio, terco, lo cual nunca ha dejado que la manera en que lleva su vida sea más de lo que es.

Escribe el obituario de un pequeño periódico de ciudad. Depende económicamente de su familia, quienes lo presionan constantemente para convertirse en una persona seria.

Estudió letras y quiere, eventualmente, poder escribir.

Detonante: Alejandro se ve en la posibilidad de escribir en un libro. Es patrocinado para escribir crónicas acerca de Caracas para una compilación.

Determinación / Punto de giro: Cuando se ve en la obligación de escribir, se da cuenta que no puede hacerlo. Cada vez que intenta escribir, no puede. Ha olvidado como retratar a esa Caracas. No puede avanzar, no puede hacerlo. El gran problema es que no puede escribir algo en lo que no cree, y no pretende escribir para complacer a nadie.

Punto medio: A medida que va escribiendo (dándose cuenta que en verdad no lo puede hacer) se enfrenta con el recuerdo de ella. ¿Por qué está aquí? ¿Por qué constantemente me mira, me habla? ¿Por qué? Él se pierde entre escribir sus recuerdos con ella y escribir la ciudad.

Punto bajo / no retorno: El editor de la compilación le pide avances de la crónica. Él sigue estancando y escribe textos que desilusionan al editor y lo dejan fuera del proyecto. La vida de Alejandro toca fondo, sus sueños de ser escritor se hacen cada vez más lejanos. Esto afecta negativamente la relación con Caracas, sus sueños. Pierde la aparente sensación de control que tenía sobre las cosas.

Clímax: Luego de llegar al punto más bajo, entiende que no tiene que tener el control sobre todas las cosas. Tener el control lo lleva a la autodestrucción. Esto lo hace entender que necesita escribir para satisfacerse. Y es cuando (independientemente si es para la publicación o no) logra escribir, para él.

A partir de su pérdida de control se da cuenta que pelear contra ella o la búsqueda de un control innecesario no es lo que necesita.

Desenlace: Aprende que la felicidad es ver a Caracas por lo que es. Sigue su vida entendiendo esto.

5.8. Perfil de personajes

No existe narración sin que antes exista un personaje. “(Un personaje) está definido sociológicamente, posee una identidad psicológica y una moral similar a la de los hombres, es un efecto de persona y como tal se crea a partir de variables igualmente “realistas””. (Anónimo, 2008)

“La historia de fondo no sólo caracteriza, desarrolla y enriquece al personaje, sino que a menudo juega un papel clave en la creación de personajes verosímiles” (Seger, 2000, p. 63). Cuando hablamos de cualquier personaje debemos tomar en cuenta que estos tienen una historia de fondo (la historia de sus vidas, sus relaciones, sus anhelos) que los hace ser quienes son, y lo que narramos solo es una parte de su realidad afectada por lo que es ese personaje.

En esta misma línea de ideas, podemos establecer que el personaje que está en el guion no siempre es el mismo que el que vemos en pantalla, existen variaciones de los personajes relacionados con diferentes aspectos del mismo, entendiendo esto, Egri (1960) propone una estructura básica para definir a las personas y se fundamenta en la tridimensionalidad. Tomando en cuenta que los personajes no son ajenos a su realidad y a su dimensión tanto externa como interna, teniendo así “capacidad de crecimiento”, especialmente los personajes principales.

Alejandro Iturriza

Dimensión física

Ojos: castaño oscuro

Cabello: castaño

Altura: entre 1.70 y 1.77

Nacionalidad: Venezolana

Estado físico (salud): saludable.

Vestimenta: camisetas unicolor, pantalón promedio y zapatos deportivos.

Raza: Blanco

Condiciones congénitas: propenso a sufrir del corazón.

Modo de hablar: buena dicción y modulación, habla correctamente.

Gestos habituales: le gruñe a la gente cuando lo tratan mal.

Limitaciones físicas: no posee

Adicciones: a los caramelos de tamarindo, a jugar Nintendo.

Rutinas visibles: despertar, cepillarse, vestirse.

Amaneramientos: maniático con la disposición de la mesa.

Dimensión psíquica

Orientación sexual: heterosexual.

Manías: maniático con la disposición de la mesa.

Anhelos: convertirse en un gran escritor.

Conductas antisociales: no le gusta estar alrededor de la gente.

Eventos impactantes del pasado: Tuvo una relación amorosa tormentosa durante cuatro años.

Gustos: cine francés, los gatos, el fútbol, leer cuentistas.

Desagrados: la gente que habla por hablar, la guanábana y la gente que utiliza la expresión “man”.

Nivel de inteligencia: superior al promedio.

Valores que sostiene: honestidad, trabajo duro, responsabilidad y respeto.

Valores que en realidad practica: respeto.

Mecanismos de defensa que utiliza con preferencia: Se aísla, se esconde de la realidad.

Dimensión social

Estado civil: soltero.

Procedencia familiar: española.

Educación: Universitaria, licenciado en Letras.

Ocupación: Redactor en el periódico de los obituarios.

Habilidad especial: escribir.

Deporte favorito: fútbol.

Destrezas: Prepara sándwiches muy rápidamente.

Territorio en el cuál se suele mover: Chacao.

Pasatiempos: Jugar Nintendo, ver películas, fumar marihuana y leer.

Nivel de ambición: Alta.

Contactos sociales: escasos.

Religión: católica.

Creencias políticas: contra sistema, socialista.

Filosofía de vida: vivir para mí, no para los demás.

Algunas preguntas adicionales

¿Dónde nació? ¿Cómo fueron los primeros meses de su vida? En Caracas, su familia es de clase media alta. Tuvo una buena crianza, toda su familia lo quería. Tuvo una buena educación y una buena formación familiar.

¿Cuál es su recuerdo más remoto? ¿Cuál fue su primera frustración? ¿Cuáles fueron sus dificultades durante los primeros meses de su vida? Las primeras vacaciones con su familia en la playa. Recuerda el mar, lo frío que era el agua y lo caliente de la arena. Su primera frustración fue darse cuenta que iba a ser lo que sus papás querían que fuera. Su mayor dificultad fue la poca comunicación que tenía con los niños de su edad.

¿Cuál fue su primer gran sueño? Convertir las palabras en realidades. ¿Cómo fue su educación? La educación que un niño de clase media alta tendría, mejor que el promedio.

¿Tiene hermanos? ¿Cómo fue la relación con ellos? No tiene.

¿Cómo describiría el personaje su infancia? ¿Cómo fue su infancia realmente? Tranquila, triste y solitaria. Tuvo siempre lo que quiso, cumpliendo siempre las exigencias de sus padres.

¿Cómo fue la relación con sus padres? Una relación de respeto que casi parecía miedo. Llena de cosas materiales con padres que trabajaban todo el tiempo. Tenía una relación afectuosa con la señora que los cuidaba.

¿Cómo fue su vida familiar? ¿Quiénes le sirvieron de modelo? ¿Qué carencias o faltas se generaron en su infancia? Tuvo una infancia muy tranquila y solitaria. Su abuelo era su modelo a seguir, el único con el que se relacionaba de manera más cercana. El único que le contaba historias, le traía regalos y lo alcaheteaba. El afecto fue la mayor carencia, el deseo de que le demostraran que era querido.

¿Cuáles mandatos o prohibiciones parentales experimentó en su infancia? ¿Cuáles fueron los reforzamientos o atribuciones que recibió de sus figuras parentales? ¿Cuáles de estas atribuciones y mandatos determinaron su guión de vida, es decir, el programa que rige su conducta en los aspectos más importantes de su existencia? Aprendió a ser una persona honesta, el valor del trabajo duro. Durante toda su infancia tuvo constantes prohibiciones, nunca pudo hacer lo que realmente quiso desde cosas como comer chucherías y dulces hasta practicar el deporte que quería. Cuando decide complacer a sus papás, sus deseos y esperanzas quedaron en segundo plano.

¿En qué momento decidió su guión de vida? ¿Cómo se produjo esa decisión? ¿Cuáles aspectos de sus relaciones parentales se prolongan hasta la fecha? ¿Cómo se manifiestan esas relaciones en su vida profesional, afectiva, sexual, espiritual? ¿Cuáles es su más oscuro secreto? Cuando se dio cuenta que su felicidad no provenía de los que sus papás quisieran que fuera. Decidió vivir para él mismo.

¿Cuáles fueron los hitos externos o internos que marcaron la vida de él hasta el presente? La frialdad de su relación con ellos. Cuando siente que alguien lo quiere se apega mucho a esa relación. Una vez mató a un pájaro sólo para saber cómo se sentía.

¿Qué otro aspecto evento, vistoso o excéntrico está presente en la vida de él? La muerte de su abuelo.

Caracas como metáfora: La mujer

Dimensión física

Ojos: Marrones

Cabello: castaño

Altura: entre 1.68

Nacionalidad: Venezolana

Estado físico (salud): Trastornos alimenticios

Vestimenta: No específica, Caracas se viste como se sienta ese día.

Raza: Blanca

Condiciones congénitas: cualquiera que podría aquejar a Caracas.

Modo de hablar: De manera correcta, aunque un tanto grosera, con voz suave.

Gestos habituales: “Dibuja” con las manos cada vez que habla. Gesticula mucho.

Limitaciones físicas: Ninguna.

Adicciones: todas las que podría tener la ciudad.

Rutinas visibles: Sirve leche en un vaso, sirve el cereal en un tazón, remoja la cuchara en el vaso y come cereal. Todos los días desayuna lo mismo.

Amaneramientos: Parpadea mucho cuando está nerviosa.

Dimensión psíquica

Orientación sexual: no definida.

Fobias: Ninguna.

Manías: En el vagón y en el bus, solo se sienta en los puestos separados de la ventana

Anhelos: Convertirse en una actriz reconocida y conseguir a alguien que la quiera de verdad.

Conductas antisociales: Ninguna.

Eventos impactantes del pasado: Una vez, caminando hacia su casa en Bellas Artes con su mamá, vio como un hombre yacía muerto en el piso con disparos de bala en su pecho.

Gustos: La cerveza, el cine, caminar y comer en la calle y la playa.

Desagrados: La gente que cree saber de política, los centros comerciales y la gente abusadora y chévere.

Nivel de inteligencia: superior al promedio.

Valores que sostiene: honestidad, trabajo duro, responsabilidad, cordialidad.

Valores que en realidad practica: Cordialidad.

Mecanismos de defensa que utiliza con preferencia: Culpa a los demás de sus errores. Nunca es capaz de aceptarlos.

Dimensión social

Estado civil: soltera.

Procedencia familiar: colombiana.

Educación: Recién graduada de actuación en la UCV.

Ocupación: Desempleada.

Habilidad especial: Sabe fingir un llanto en cualquier momento.

Deporte favorito: Béisbol.

Destrezas: Sabe bailar muy bien salsa, manejar motos, es buena en el dominó y sabe actuar.

Territorio en el cuál se suele mover: Libertador y Chacao.

Pasatiempos: Pasear por la ciudad y leer en el Ávila.

Nivel de ambición: Alta.

Contactos sociales: Conoce a muchísima gente, pero ningún amigo íntimo.

Religión: católica.

Creencias políticas: socialista

Filosofía de vida: “Que nada ni nadie me detenga”

Algunas preguntas adicionales

¿Dónde nació? ¿Cómo fueron los primeros meses de su vida? Nació durante el caracazo en Caracas, afrontada a la separación de sus padres. Tuvo unos primeros meses de vida duros, aunque ella no pueda recordarlos. En su casa faltaba la comida y la mamá, recién separada, no sabía qué hacer para poder pagar las cuentas.

¿Cuál es su recuerdo más remoto? ¿Cuál fue su primera frustración? ¿Cuáles fueron sus dificultades durante los primeros meses de su vida? Su recuerdo más remoto fue la vez en la que entró al cuarto de su mamá y la encontró llorando inconsolablemente. Nunca había visto llorar a alguien de verdad. Creció en una situación económicamente muy ajustada y se frustró mucho de pequeña al no entender por qué su mamá no podía comprarle las muñecas que ella quería, cuando las demás niñas sí las tenían. Aprendió, inconscientemente, lo que el capricho y la injusticia significaban.

¿Cuál fue su primer gran sueño? Concurrir en el “Miss Venezuela” y convertirse en reina de belleza.

¿Cómo fue su educación? A pesar de que su mamá no podía comprarle muñecas, entendía lo importante que era para su formación una buena educación, así que recibió la mejor educación que pudo en una institución privada.

¿Tiene hermanos? ¿Cómo fue la relación con ellos? No tiene hermanos.

¿Cómo describiría el personaje su infancia? ¿Cómo fue su infancia realmente? La describiría como una infancia precaria, a pesar de que realmente siempre tuvo lo necesario. Nunca estuvo llena de lujos ni de caprichos, pero la comida y la educación nunca faltaron.

¿Cómo fue la relación con sus padres? Con el tiempo, fue entendiendo que todo lo que hacía su mamá era para el bien de las dos, así que se generó entre ambas una relación de amor y respeto. Al papá no lo ve con tanta frecuencia. A pesar de que no lo quiere, logro al menos establecer una relación respetuosa.

¿Cómo fue su vida familiar? ¿Quiénes le sirvieron de modelo? ¿Qué carencias o faltas se generaron en su infancia? La familia de su mamá siempre fue muy unida, y ella siempre supo valorar eso. Se relacionaba de muy buena manera con tías, primos y abuelos por parte materno. A su familia paterna poco la vio, y al igual que relación con su padre era distante. Su madre se convirtió en su principal modelo a seguir. A pesar de que siempre relegó todo cuanto a su padre se relacionaba, se generó en ella una necesidad de afecto paterno.

¿Cuáles mandatos o prohibiciones parentales experimentó en su infancia? ¿Cuáles fueron los reforzamientos o atribuciones que recibió de sus figuras parentales? ¿Cuáles de estas atribuciones y mandatos determinaron su guión de vida, es decir, el programa que rige su conducta en los aspectos más importantes de su existencia? Su madre nunca le prohibió hacer nada, cosa de la que ella aprendió a fijarse por sí misma sus límites. Precisamente esto, le permitió forjarse a sí misma como un espíritu libre que no entiende de reglas más allá de las que ella misma se impone y cumple a cabalidad. Su madre siempre creyó que para que ella fuera alguien en la vida, debía ser ella misma quien buscara su propia identidad.

¿En qué momento decidió su guión de vida? ¿Cómo se produjo esa decisión? Nunca hubo un momento de iluminación que le dijera “así deben ser las cosas”, sino que fue una decisión progresiva. Desde pequeña entendió que para ser lo que ella quisiera no podía depender de nadie, y que además, el resto del mundo era prescindible. Que si quería aprender a actuar debía aprender a elaborar primero su propio personaje.

¿Cuáles aspectos de sus relaciones parentales se prolongan hasta la fecha? ¿Cómo se manifiestan esas relaciones en su vida profesional, afectiva, sexual, espiritual? ¿Cuáles es

su más oscuro secreto? Mantiene un trato amoroso y de respeto con su madre, y sigue añorando en silencio el cariño de su padre. Su carencia paterna le hizo de alguna manera crear una barrera en cuanto a entablar una relación amorosa con un hombre se trata. Ha tenido uno que otro desliz con mujeres, pero lo asume como parte de su libertad. A fin de cuentas quiere a un hombre que le despose y la haga feliz el resto de su vida. Es toda una contradicción. Busca el amor, pero se sabotea constantemente por miedo al abandono. Muy en el fondo, detrás de su sonrisa ligera y sus dibujos en el aire, se odia.

Omar Domínguez

Ojos: Marrones

Cabello: castaño oscuro

Altura: entre 1.80

Nacionalidad: Venezolana

Modo de hablar: *Mandibuleado*, un modo de habla muy propio de los caraqueños de clase media alta.

Limitaciones físicas: Ninguna.

Adicciones: consumir estupefacientes

Orientación sexual: heterosexual

Ocupación: periodista deportivo

Apariencia: agradable a la vista, siempre arreglado.

Personalidad: explosiva, muy conversador, simpático.

Señora Josefina

Ojos: Marrones

Cabello: blanco

Altura: entre 1.65 mts.

Nacionalidad: Venezolana.

Modo de hablar: bien hablada, como cualquier señora de su edad.

Limitaciones físicas: Ninguna.

Adicciones: no posee.

Orientación sexual: heterosexual.

Ocupación: jubilada

Apariencia: agradable a la vista, siempre arreglada y limpia.

Personalidad: muy conversadora, simpática y agradable.

5.9. Tratamiento

Alejandro, es un joven delgado, de cabello medianamente largo y ojos marrones, de 24 años de edad, que después de graduarse en la escuela de Letras de la Universidad Católica Andrés Bello se muda a una habitación en Chacao, la cual paga con lo que gana en el periódico donde trabaja y con ayuda de sus padres. Alejandro desea convertirse en escritor pero su trabajo no le favorece: escribe artículos rutinarios, ordena el periódico y hace las veces de editor; la única tarea que disfruta de su trabajo en el periódico es escribir los obituarios, porque considera que allí puede darse paz a sí mismo, y darle cierre a las vidas de personas desconocidas, cosa que no ha podido lograr con la suya misma.

A través de un viejo profesor de la universidad, logró conseguir la oportunidad de publicar por primera vez uno de sus textos en una compilación de crónicas sobre Caracas. Allí, precisamente, comienza nuestra historia: la historia de un joven escritor que no consigue las ideas para escribir justo en el momento que se le presenta la oportunidad que había estado esperando.

Alejandro, al igual que todas las mañanas, se despierta y cumple su rutina, la rutina que le da control y orden sobre todos los días; la que hace que cada día parezca el mismo de ayer, como si el tiempo se detuviese, y con el tiempo su vida también: Orina. Abre la gaveta/espejo de su baño. Todo está ubicado del lado izquierdo de la misma. Cierra la gaveta, toma su cepillo de dientes y pone pasta dental. Se cepilla. Vuelve a abrir la gaveta y deja el cepillo dentro, del lado derecho, y la vuelve a cerrar pero inmediatamente regresa, la abre y pone el cepillo del lado izquierdo. Prende la ducha. Prueba la temperatura del agua. Enciende la cafetera en la hornilla izquierda de la cocina. Se ducha. Abre la gaveta de las medias, toma una y junta todas las demás del lado izquierdo de la gaveta. Esta vez, hay una media rosada entre sus cosas. Alejandro la mira brevemente y cierra la gaveta. La cafetera pita. Se toma el último sorbo de la taza, la deja en la cocina y luego sale de la casa.

En el metro, Alejandro mira cómo pasan las luces de los vagones, mira a las personas en sus actividades diarias y escucha, sin prestar mucha atención, al mendigo que recorre el vagón pidiendo dinero para una supuesta enfermedad. Al igual que a todos los mendigos,

Alejandro, sin siquiera verlo o darle la oportunidad de que se acerque más de lo “debido”, le rechaza con un gesto. Pensado estar libre de las personas que solicitan algo de él en el vagón, vuelve a sentir que alguien le toca con el dedo en el hombro y sin pensarlo dos veces, vuelve a negarse, ahora con más decisión. Para su sorpresa, no es el mendigo quién está parado junto a él, sino Caracas, una muchacha de 23 años, de estatura media, morena de pelo ondulado y abundante. Ella, parada frente a él, le entrega un panfleto de un festival de teatro y se va del vagón. Alejandro no puede sino contemplarla hasta que desaparece entre la gente.

Ya en la oficina, Alejandro vuelve a su desalentadora realidad: Es un escritor (aún no) frustrado, obligado a tomar un trabajo que desprecia para poder pagar las cuentas. Para no ser miserable del todo, toma su cuaderno de obituarios y comienza a redactar uno en su computadora. Aparece Omar, su mejor amigo y compañero de trabajo y le interroga sobre la muerte de la persona que aparece en la foto. Alejandro comienza a leerle sobre Miguel, el muerto en la foto carné pero aparece su jefe, le interrumpe y le recuerda a Alejandro que la única razón por la cual aún sigue ahí es por la relación con su papá. Omar, curioso por saber qué dice en el cuaderno, lo toma y se lo lleva a su escritorio y continúa la lectura. La lectura versa sobre un hombre, amante de cosas simples, que por simples coincidencias, terminó muerto en una calle caraqueña.

Luego de terminar la lectura, Omar vuelve al puesto de Alejandro y le devuelve su cuaderno. Acota que este “pasatiempo” es sumamente raro, pero Alejandro lo ignora mientras juega con el saca-clips que tiene en su escritorio. Alejandro mira la hora, toma sus cosas y se va.

Llega a la casa en la cual vive actualmente y encuentra en la sala a la señora Josefina, una señora de 60 años, dueña de la habitación que alquila Alejandro. Josefina es una mujer sabia, con una vida plena detrás de sí, pero con una tristeza profunda que siempre le persigue en silencio, debido a la relativamente temprana muerte de su esposo a causa de un cáncer. Josefina pregunta decentemente a Alejandro por su día, pero para Alejandro repetir la historia de su vida se ha vuelto monótono y rutinario. Josefina, sabiendo leer entre líneas, decide contarle un cuento a Alejandro para subirle el ánimo. A medio camino, olvida lo que contaba y continúa leyendo el periódico. Alejandro, sin darle mucha importancia, pues

escuchaba el cuento más por respeto que por interés real, se levanta de la sala y se va a su cuarto para volver a intentar escribir.

A medida que la historia avanza, el cuarto de Alejandro se va llenando con las cosas que estaban guardadas en las cajas de la mudanza. Quién sabe si por pereza, nostalgia o algún otro doloroso sentimiento, Alejandro desempacaba su vida a paso muy lento. Ahora en su cuarto, hay nuevos elementos que lo decora: ahora hay un poster de “Amélie” pegado en la pared, una lámpara de escritorio. Algunas cajas han sido vaciadas y juntadas, pero aún quedan cajas llenas de artículos.

Alejandro intenta escribir pero lo único que logra esbozar es un muñeco de palos en una hoja rayada con anotaciones. Al darse por vencido en su escritura, se levanta del escritorio y se tumba en su cama. Prende la televisión para poder despejar la cabeza, pero la televisión le aburre: en un canal habla Nicolás Maduro y en otro habla Henrique Capriles. Logra conseguir una caricatura y lo deja. Alejandro, sin darse cuenta, se queda dormido.

Cada vez que duerme la ve a ella. Caracas siempre está en sus recuerdos y le hace saber que aún no ha salido de su cabeza, que su herida no ha sanado y que no le permite avanzar con su vida. Esta vez, se encuentran ambos en la Plaza Bolívar de Caracas y ella le cuenta una anécdota sobre su infancia allí y lo feliz que era y lo fácil que parecía ser la felicidad. Ella sigue hablándole, pero el ruido de la plaza se hace cada vez más intenso, al punto en el cual solo puede ver como se mueven sus labios pero no distinguir ninguna palabra. Como un eco, una explosión repentina, el sonido del repique de un celular lo devuelve a la realidad.

Es de noche y Omar lo despierta para invitarle a una fiesta, pero Alejandro intenta esquivar la invitación. Omar, siendo más hábil y anticipando la respuesta negativa, no le da chance a Alejandro de negarse y le cuelga el teléfono. Al instante, suena la corneta de un carro y Alejandro entiende que escaparse de esta invitación es tarea imposible.

Mientras van por la ciudad, se pasean por las imágenes de la misma: las putas de la libertador, los drogadictos en las calles, los motorizados sospechosos, los bailarines de salsa, los ricos en los restaurantes, los niños pidiendo dinero.

Llegan al lugar de la fiesta y esperan fuera del departamento, cosa que a Alejandro se le hace infinita. Omar, tratando de mantener a Alejandro tranquilo y asumiendo que salir de su casa es cosa vital para Alejandro, le pide a éste que se relaje.

Ya adentro en la fiesta, Alejandro se siente fuera de su ambiente de confort. Todos visten arreglados y hablan de cosas que él considera banales: hablan de viajes al exterior, de carros, de mujeres, del dinero de mamá y papá. Hace su mejor esfuerzo por dibujarse una sonrisa y saludar con cordialidad a las pocas personas que conoce, mientras que Omar, un tipo popular, abraza, besa y se mezcla con facilidad entre las personas. Para poder fingir estar cómodo, Alejandro decide que la mejor opción es tomar. Tomar para dejarse llevar, tomar para tener una excusa de estar haciendo algo, tomar para pretender ser feliz. Se acerca a la mesa de los tragos y se sirve uno mientras escucha a las personas a su alrededor. Escucha como hablan mal del país, de los pobres, de los chavistas y algo le grita que él no pertenece a ese grupo de gente. Cansado de escucharlos, se toma un buen sorbo de su trago y se va hacia la terraza del edificio.

Sentado frente a Petare, saca un porro de su bolsillo, lo enciende y comienza a hablar sobre las personas que están en la fiesta. Como aparecida de un sueño, Caracas está sentada junto a él escuchándole y contestándole, haciéndole entender que a pesar de que él no los entienda a ellos, no significa que él sea el dueño de la razón. De alguna manera, sus palabras logran calmarlo, y ella, sintiéndolo más tranquilo, apoya su cabeza en su hombro. Este gesto le sobrecoge pero le hace sentir algo que no había sentido nunca: por primera vez, Alejandro era feliz. Se toman de la mano, se miran, se besan.

Mientras comparten su primer beso, Omar aparece al fondo de la terraza llamándole para compartir un “tabaco” que han liado con una yerba importada. Alejandro siente que no puede rechazar la invitación y le anuncia que en breve bajará. Cuando voltea para buscar a Caracas, esta no está. Atónito, mira sin poder entender. Se levanta, se va y deja en el fondo a Petare con sus luces.

Alejandro sigue intentando escribir y a medida que pasa el tiempo, el cuarto se sigue llenando de los recuerdos. Ahora hay una pipa de agua y más libros ordenados. Retoma la hoja donde esbozó el muñeco de palos para intentar escribir. Lo único que consigue es

agregarle una horca al muñeco antes dibujado. Algo molesto, frustrado por no conseguir las ideas para terminar su tarea, escribe el obituario de Sonia, una mujer más que murió en Caracas.

La frustración lo derrota nuevamente y decide ocupar su mente en otras cosas. Se levanta de su escritorio y hace el intento de acomodar las cajas que aún contienen sus cosas. Mientras está revisando una de ellas, aparece el señor José y le termina de contar el cuento que dejó por la mitad hace unos días. Sin decir más, le sonríe y sale del cuarto. Alejandro vuelve a su faena y encuentra el panfleto que alguna vez Caracas le dio en el metro. Lo mira fijamente y más recuerdos de su relación le invaden.

Caracas y Alejandro pasean por la ciudad, mientras Caracas le confiesa de manera pueril, su amor por los espacios que transitan. Alejandro parece no entender lo que en el fondo ella realmente le dice. No logra percatarse que Caracas habla de ella, al menos en mayor medida que de la ciudad. Esto, como es de esperarse, va irritando poco a poco a Caracas. Parados los dos frente a Petare nuevamente, Alejandro saca un porro de su bolsillo y lo enciende.

Alejandro está ahora nuevamente en su oficina tecleando algo en la computadora, cuando recibe la llamada que ha estado esperando desde hace un tiempo. Es el editor de la publicación en la que podría aparecer su texto. Alejandro sabe que esta llamada se trata de su futuro como posible cronista; es la evaluación de su trabajo, la decisión que podría guiarle en su camino hacia convertirse en un escritor. Alejandro atiende. Las noticias no son buenas. Su trabajo no es lo suficiente maduro como para aparecer publicado, pero el editor le alienta a que siga intentándolo, que va por buen camino. Sin decir más, Alejandro trunca el teléfono y desconcertado vuelve a mirar a su alrededor.

Retomando la discusión que se había gestado antes, Caracas y Alejandro siguen paseando por los mismos lugares, pero ahora no hablan sobre el relato bonito de la ciudad. Alejandro descarga su descontento con la ciudad, sin darse cuenta él mismo de que ahora era él quien hablaba de Caracas y no de la ciudad. Su conversación había pasado de ser una inofensiva discusión sobre la ciudad a una amarga discusión sobre el futuro de ambos como pareja. Al final entienden que nunca podrán entenderse.

Derrotado por saberse (o sentirse) incapaz de escribir, Alejandro vuelve a su casa en el carro de Omar. Siendo el buen amigo que ha aprendido a ser, éste intenta consolarle, decirle cosas que Alejandro no tiene ganas de escuchar, pero que nunca están de más. “Todo estará bien”. “No es el fin del mundo”. Alejandro, a pesar de no poder contentarse, agradece en el fondo el gesto de su amigo.

Alejandro llega a su casa y como de costumbre, la señora Josefina lee su periódico en la sala. Sin decir nada, Alejandro se sienta en el sofá. Josefina, una vez más, logra entender a Alejandro sin siquiera decirle nada. Silenciosamente, deja el periódico en la mesa, se quita los lentes y va a la cocina. Busca dos tazas de café y le da una a Alejandro. Se vuelve a sentar en su silla, se pone sus lentes y sigue leyendo el periódico. Alejandro da un par de sorbos a su café y se va a su cuarto.

Una noche, mientras Alejandro intenta escribir, recibe una llamada de Omar. Omar le comenta que han matado a un amigo muy cercano y le pide a Alejandro que le ayude a darle cierre a la vida de su amigo, porque Omar sabe que si hay alguien en toda la ciudad capaz de dedicar una palabra a un muerto, entre tantos que hay cada día, es Alejandro. Sin chistar, Alejandro acepta; es una nueva vida a la cuál organizar, una nueva vida que no es la suya. Alejandro entiende que su conexión con esta ciudad, lo que lo ata, lo que hace vivir, es la muerte de la misma; es la muerte de su relación, es la muerte de Caracas, es la muerte de quienes habitan en la ciudad. Alejandro descubre que solo logrando aceptar la muerte como parte esencial de todo ciclo podrá tener una vida (más o menos) tranquila.

Ahora consiguió las ideas para poder escribir. Consiguió una guía que hace más fuerte a su voz. Como en un sueño, logra despedirse de Caracas, logra mandarlo todo al carajo y emprender el camino hacia su felicidad, o a eso que podría llamar un tipo como Alejandro, felicidad. Caracas también lo entiende. Caracas también se cansó de vivir atada a una ilusión y le deja ir, más por su tranquilidad que por hacer feliz a Alejandro.

Escribe con más decisión que nunca. Las ideas fluyen solas. A pesar de haber perdido la oportunidad de publicar, se siente a gusto con lo que ahora hace. Una noche, sentado en el escritorio, vaciando sus ideas en el papel, suena el teléfono. Por no interrumpir

su “momentum”, Alejandro lo ignora. La llamada es insistente y contesta. Es Caracas, que solo llamó para poder saludar.

5.10. Escaleta

"ALEJANDRO NO PUEDE ESCRIBIR"

STEFANIA CHEHADE Y LUIS MACHIN

SEC. 1 INICIAL. CUARTOS VACÍOS. DÍA/NOCHE

Vemos imágenes de cuartos vacíos mientras alguien habla.

SEC 2. INT. CUARTO DE ALEJANDRO. DÍA

ALEJANDRO, un muchacho de 24 años, está sentado frente a su escritorio en su cuarto. El escritorio está repleto de hojas con anotaciones, un par de libros sobre Caracas y una taza de café. Alejandro pega una foto tipo carnet de una mujer en un cuaderno lleno de recortes de periódico y otras fotos tipo carnet. Debajo de la foto, escribe. Se para de la silla, se tumba en su cama y se duerme.

ENTRADA TÍTULO

SEC 3. SECUENCIA ALEJANDRO RUTINA. DÍA

Alejandro está acostado en su cama y abre los ojos. Alejandro cumple con su rutina diaria.

SEC 4. INT. VAGÓN DE METRO. DÍA

Alejandro va parado en el vagón del metro. A su alrededor no hay mucha gente. Un hombre pide limosnas mientras entra gente al vagón. Una de las personas que entra es CARACAS, una muchacha de 23 años, que reparte panfletos. El mendigo pide dinero a Alejandro y este lo rechaza. Caracas intenta darle un panfleto a Alejandro, pero este se niega, pensando que es el mendigo de nuevo. Voltea. Se ven. Intercambia palabras. Caracas le da el panfleto y se baja del vagón. Alejandro la ve mientras se aleja.

SEC 5. INT. OFICINA. DÍA

Alejandro está en la sede del periódico donde trabaja, sentado frente a una computadora. En la computadora vemos la misma foto que pegaba en el cuaderno, ahora en el formato de un obituario. OMAR, su mejor amigo y compañero de trabajo se acerca y le pregunta sobre la muerte del hombre de la foto.

Él empieza a explicar pero su jefe lo interrumpe. El compañero toma el cuaderno y sigue leyéndolo en su escritorio. Al finalizar se lo devuelve a Alejandro. Alejandro toma sus cosas y se va.

SEC 6. INT. CASA. DÍA.

Alejandro entra a su casa. La señora JOSEFINA, la dueña de la casa, está sentado en la sala. Intercambian un par de palabras sobre el día laboral. La señora Josefina comienza a contarle una historia a Alejandro, pero no la termina. Alejandro se va a su cuarto.

SEC 7. INT. CUARTO DE ALEJANDRO. DÍA

Alejandro entra a su cuarto y se sienta en el escritorio. El cuarto cambió. Toma una de las hojas con anotaciones e intenta escribir, pero dibuja un muñeco de palos. Se para de su escritorio, se acuesta en su cama y enciende el televisor. En un canal aparece Nicolás Maduro. Lo cambia. En otro aparece Henrique Capriles. Lo cambia. En otro canal aparece una caricatura. La deja. Se queda dormido.

SEC 7.1. EXT. PLAZA BOLÍVAR. DÍA

Caracas y Alejandro caminan por la Plaza Bolívar. Caminan con cierta distancia. Ella le cuenta una anécdota personal sobre la plaza. El la escucha con atención. El ruido de la plaza empieza a incrementar. Él la busca. La ve a la distancia hasta que desaparece. Entre el sonido de la plaza se cuela el de un teléfono celular. Alejandro despierta.

SEC 7. INT. CUARTO DE ALEJANDRO. NOCHE

Alejandro despierta con el sonido del celular. Es Omar, invitándole a una fiesta. Alejandro accede. Cuelga el teléfono y suena la corneta de un carro. Alejandro se acerca a la ventana y hace señas.

SEC 8. INT. CARRO DE OMAR/CARACAS NOCTURNA. NOCHE

Alejandro y Omar conversan en el carro mientras van a la fiesta. Vemos imágenes de Caracas en la noche.

SEC 9. EXT. FIESTA. NOCHE

Alejandro y Omar esperan en la puerta de un apartamento. Entran a la fiesta. Omar saluda efusivamente a todos, mientras Alejandro lo hace de manera tímida. En el fondo suena música electrónica. Alejandro se empieza a servir un trago y escucha las conversaciones de la gente. Toma un sorbo y se aleja de la fiesta.

SEC 10. EXT. TERRAZA. NOCHE

En la terraza, Alejandro saca un porro de su bolsillo y lo enciende mientras mira hacia Petare. Ella aparece y se le acerca. Él le comenta su descontento con las personas de la fiesta. Ella intenta calmarlo con sus palabras. Él sonríe. Se miran fijamente. Se acercan. Se besan. Omar aparece para buscarlo y avisarle que deben irse. Él le responde. Cuando voltea para despedirse de Caracas, ella ya no está. Desconcertado, se para y se va.

SEC 11. INT. CUARTO DE ALEJANDRO. DÍA

El cuarto cambió una vez más. Alejandro está en su escritorio, intentando escribir en la hoja en la que había empezado a dibujar el muñeco de palos. El muñeco de palos ahora está ahorcado. Alejandro toma su cuaderno de obituarios. Pega una nueva foto y escribe el obituario. Intenta acomodar sus cajas y consigue el panfleto que Caracas le dio en el metro. Entra la señora Josefina. Lo ve, le termina de contar la historia y se va del cuarto. Alejandro vuelve a mirar el panfleto.

SEC 12. EXT. SECUENCIA CARACAS ROMANCE/VIOLENCIA. DIA/NOCHE.

Caracas le habla a Alejandro sobre lo linda que es la Ciudad en diferentes locaciones. Estando de fondo a Petare la conversación se vuelve más intensa. Alejandro saca un porro de su bolsillo y comienza a fumar.

SEC 13. INT. OFICINA. DÍA

Vemos la foto que antes pegaba en el cuaderno, de nuevo en un formato de obituario en la pantalla de su computadora. Un compañero se vuelve a acercar y le dice que hay una llamada para él. Alejandro toma el teléfono. El editor le dice que su trabajo no puede ser incluido en la compilación porque necesita madurar. Suena el tono del teléfono. Alejandro suelta lentamente el teléfono y mira a su alrededor.

SEC 14. EXT. SECUENCIA CARACAS ROMANCE/VIOLENCIA. DIA/NOCHE.

En los mismos lugares donde Caracas le contaba a Alejandro sobre lo bonita que es la ciudad, Alejandro le contesta con su descontento hacia la ciudad. Discuten acaloradamente. Ambos gritan. La discusión termina en el mismo lugar donde empezaron a hablar sobre el romance de la ciudad.

SEC 15. INT. CARRO DE OMAR. DÍA

Alejandro mira desanimado hacia la calle. Omar intenta hacer sentir mejor a Alejandro con chistes y le recuerda que habrá otra oportunidad. Alejandro sonríe desganadamente mientras sigue viendo la ventada.

SEC 16. INT. SALA CASA DE ALEJANDRO. DÍA

Llega a la casa. La señora Josefina lee en la sala. Nota el estado de ánimo de Alejandro y le sirve una taza de café. Alejandro le da un sorbo y entra a su cuarto.

SEC 17. INT. CUARTO DE ALEJANDRO. NOCHE

El cuarto de Alejandro cambió. Está sentado en su escritorio cuando suena el teléfono. Omar le cuenta que mataron a su amigo y le pide que le escriba un obituario. Alejandro accede. Tranca el teléfono. Escuchamos el obituario de David, mientras vemos imágenes de la ciudad.

SEC 18. INT. TEATRO. DÍA

Caracas está en su ensayo de Teatro. Alejandro entra, se dirige a ella para saludarla. Ella ni lo deja y empieza a interpretar su monólogo. Termina y se va. Alejandro se queda sentado.

SEC 19. EXT. PLAZA BOLIVAR. DÍA

Alejandro caminando mientras se come un cachito. Su teléfono suena. Contesta. Caracas le saluda.

FIN

5.11. Guion argumental

"Alejandro no puede escribir"
Stefania Chehade y Luis Machín

SEC 1.INICIAL CUARTOS VACÍOS. DÍA/NOCHE

Vemos imágenes de cuartos sin personas.

ALEJANDRO (V.O)

Miguel era un hombre feliz

Escuchamos el sonido de un bolígrafo rayando fuertemente para tachar algo.

ALEJANDRO (V.O)

Miguel vivía... Coño no.

Volvemos a escuchar cómo se raya fuertemente sobre una hoja.

ALEJANDRO (V.O)

Miguel tenía cuatro dedos en el pie izquierdo.

SEC 2.INT.CUARTO DE ALEJANDRO.DÍA

En un cuarto con unas cuantas cajas con etiquetas, un calendario marcado, un escritorio con su silla una cama y un televisor, está **ALEJANDRO**, un muchacho de 24 años, delgado, de cabello oscuro, quien arruga rápidamente una hoja en la cual escribía. Alejandro está frente a su escritorio. El escritorio está repleto de hojas con anotaciones, una foto de Caracas, un par de libros sobre la ciudad y una taza de café. Tiene frente a sí, un cuaderno viejo con fotos tipo carnet y recortes de periódico. En una hoja en blanco del cuaderno pega una foto de un hombre. Debajo de la foto escribe "La ciudad que hemos construido en un eterno regreso al futuro". El televisor suena en el fondo; una persona alaba los logros del gobierno en los últimos años. Alejandro se para del escritorio, apaga el televisor y se tumba en su cama. Se voltea, mira las cajas que están en su cuarto que siguen cerradas y se duerme

TÍTULO

SEC 3.SECUENCIA RUTINA ALEJANDRO/CRÉDITOS INICIALES.DÍA

Alejandro está acostado en su cama. Abre los ojos. Se para de la cama y marca una "x" en el calendario que tiene pegado en la pared y al pie de la fecha escribe.

Orina. Abre la gaveta/espejo de su baño. Todo está ubicado del lado izquierdo de la misma. Cierra la gaveta, toma su cepillo de dientes y pone pasta dental. Se cepilla. Vuelve a abrir la gaveta y deja el cepillo dentro, del lado derecho, y la vuelve a cerrar pero inmediatamente regresa, la abre y pone el cepillo del lado izquierdo. Prende la ducha. Prueba la temperatura del agua. Enciende la cafetera en la hornilla izquierda de la cocina. Se ducha. Abre la gaveta de las medias, toma una y junta todas las demás del lado izquierdo de la gaveta. Entre las medias hay una media rosada. Alejandro la mira brevemente y cierra la gaveta. La cafetera pita. Se toma el último sorbo de la taza y la deja en la cocina.

SEC 4.INT.VAGÓN DEL METRO.DÍA

Alejandro está en un vagón del metro. En el metro vemos a una mujer con su niño que llora, un hombre mayor muy bien vestido, gente sumida en sus teléfonos celulares y a CARACAS, una muchacha de 23 años, morena de cabello ondulado. Alejandro está sentado en uno de los asientos del vagón. Es un día cualquiera en el metro y la gente alrededor está sumida en sus asuntos. A su lado se sienta Caracas. Alejandro la va sin poder decirle nada. Caracas escucha música y da golpecitos a su cartera al ritmo de la música que escucha. Alejandro intenta concentrarse en su lectura pero no lo logra. Caracas tiene en sus manos un volante de la obra de teatro en la que actúa. Suena la señal de bajada del metro y Caracas recoge sus cosas para irse. Justo antes de bajar del vagón se vuelve hacia Alejandro y le entrega el panfleto. Alejandro lo mira sorprendido y cuando vuelve a subir la mirada, Caracas se ha perdido entre la multitud. Alejandro mira por la ventana.

SEC 5.INT.OFICINA.DÍA

Estamos en la oficina de un periódico pequeño. Gente camina, saca copias, teclea en sus computadoras y lleva papeles de un lado a otro. Alejandro está frente a su computadora. Vemos en la pantalla la misma foto que Alejandro pegaba en su cuaderno pero ahora dentro del formato de un obituario. Se acerca **OMAR**, un compañero de trabajo y mejor amigo de Alejandro.

OMAR

¿Cómo murió ese?

ALEJANDRO (V.O)

Ese es miguel. Miguel tenía un...

Aparece junto al escritorio de Alejandro su jefe.

JEFE

¿Qué vaina es esa? ¿Otra vez con lo mismo, Alejandro? Mira... si no fuera por tu papá...

Omar toma el cuaderno que traía Alejandro y se va a su escritorio.

ALEJANDRO

Disculpe, no va a volver a pasar.

Omar en su escritorio lee el cuaderno de Alejandro. Mientras Omar lee, vemos imágenes de la ciudad.

OMAR (V.O)

Miguel tenía un perro, una esposa y una casa. Miguel apagaba sus cigarrillos en un vaso de agua. Le gustaban los perritos sin cebolla y odiaba los retrasos del metro...

Miguel está amarrándose las trenzas de los zapatos.

MIGUEL

(a cámara)

Odio los retrasos del metro.

Vemos detalles del cuaderno donde Alejandro escribe sus obituarios. Alejandro sigue frente a su escritorio distraído.

OMAR (V.O)

Un día, por un retraso, le tocó caminar. Por caminar le tocó un tiro en la cabeza.

Omar vuelve al escritorio de Alejandro.

OMAR

Mierda... Qué raro eres.

Alejandro está ahora jugando con el saca clips como si fuera un monstruo de gran dentadura.

ALEJANDRO
(Distraído)

¿Ah?

Omar ríe.

OMAR
¡Toma tu vaina, vale!

Omar deja el cuaderno de Alejandro en el escritorio. Alejandro mira fijamente el saca clips y luego lo deja en el escritorio, se levanta, toma sus cosas y se va.

SEC 6.INT.CASA.DÍA

Alejandro abre la puerta de la casa. En la sala está **JOSEFINA**, una señora mayor, dueña de la habitación que le alquila a Alejandro. Alejandro se sienta en la sala. La sala está repleta con fotografías de la señora Josefina: Hay algunas de su difunto esposo, de la vez que logró atravesar el Orinoco nadando, fotos con celebridades. También vemos una colección de recuerdos de viajes.

JOSEFINA
¿Qué fue, mijo? ¿Cómo te fue?

ALEJANDRO
Normal, como todos los días

JOSEFINA
Normal no es malo. Mira, ¿ya comiste? Ahí sobró pollito.

ALEJANDRO
No, gracias, señora Josefina. Como después. Ahorita me toca sentarme de nuevo.

JOSEFINA
¿Y cuándo lo voy a poder leer?

ALEJANDRO

Quién sabe...

La señora Josefina cierra el periódico y mira a Alejandro.

JOSEFINA

Mira, cuando yo estaba chamo había un loquito..."Guarapo frío", creo que se llamaba. Bueno, el loquito vivía en la plaza. Todos los días por la mañana se paraba y barría la plaza. Por las noches guardaba sus corotos y dormía detrás de la estatua de Bolívar...

La señora Josefina vuelve a ver hacia el periódico. Alejandro lo mira esperando el final del cuento. La señora Josefina sigue leyendo el periódico. Levanta la mirada mira brevemente a Alejandro y vuelve a bajar la mirada para continuar su lectura. Alejandro se levanta de la silla y va a su cuarto.

SEC 7.INT.CUARTO DE ALEJANDRO.DÍA

El cuarto de Alejandro cambió: ahora hay un poster de Amélie pegado en la pared, una lámpara de escritorio. Algunas cajas han sido vaciadas y juntadas, pero aún quedan cajas llenas de artículos. Alejandro entra a su cuarto y se sienta en su escritorio. Toma un bolígrafo y una de las hojas del escritorio. Posa el bolígrafo sobre la hoja. Se queda un par de segundos así. En el cuaderno está escrito: "Era difícil ser feliz pensando en Caracas, pero era imposible no pensar en ella. Gabriel García Márquez". Dibuja un muñeco de palitos. Deja el bolígrafo encima de la hoja y se levanta. Se acuesta en su cama y prende el televisor. Habla Nicolás Maduro. Cambia el canal. Habla Capriles. Cambia el canal. Transmiten "Hora de aventura". Lo deja. Se queda dormido.

SEC 7.1.EXT.PLAZA BOLÍVAR.DÍA

Alejandro está de pie en una calle en los alrededores de la Plaza Bolívar. Alejandro camina desconcertado por la plaza. Caracas está sentada en un banco lanzando cotufas. Alejandro se sienta a su lado.

CARACAS

(susurrando)

¿Quieres que te cuente un cuento?

Ambos caminan. Ella está parada en medio de la plaza.

CARACAS (V.O)

Cuando estaba chiquita, mi mamá me
traía todos los fines de semana.
Comprábamos cotufas y nos
sentábamos aquí.

Alejandro está parado solo en otro punto de la plaza. Luce
desconcertado. Escuchamos el sonido de la plaza.

CARACAS (V.O)

¿Será que la felicidad es tan
fácil?

Ambos están frente a frente. Caracas habla pero el sonido de
la plaza se hace más fuerte y hace que su voz no se escuche.
En el fondo un celular repica.

SEC 7.INT.CUARTO DE ALEJANDRO.DÍA

Alejandro despierta acelerado en su cuarto. El teléfono está
repicando. Alejandro lo toma.

ALEJANDRO
(soñoliento)

Háblame

OMAR

Vístete que estoy llegando pa' tu
casa.

ALEJANDRO

¿Pero qué es, marico? Ni siquiera
me he...

Omar tranca el teléfono. Suena la corneta del carro de Omar,
Alejandro se asoma por la ventana y hace señas hacia abajo.

SEC 8. CARRO DE OMAR/CARACAS NOCTURNA. NOCHE.

Mientras Alejandro y Omar van a la fiesta, vemos imágenes de
Caracas en la noche. Un grupo de gente come en un puesto de
perros calientes. Los transformistas esperan por clientes en
la Avenida Libertador. Un motorizado está parado de manera
sospechosa en una calle. La gente baila salsa en un local
nocturno. Unos jóvenes fuman marihuana. Suena salsa en alguna
emisora en el fondo, mientras Alejandro y Omar hablan.

OMAR

¿Qué pasó, ángel de la muerte?

ALEJANDRO

(riendo)

Marico, cállate.

OMAR

Qué locos esos obituarios que
escribes. ¿Habrá alguien que te los
pida así?

ALEJANDRO

No sé. No creo. Pero más loco es
pagar pa' que te pongan una
plantilla estándar en la parte que
nadie lee del periódico. Si yo me
muero quiero que alguien se
preocupe de verdad por mí.

Hay un breve silencio.

OMAR

En verdad eres demasiado raro,
marico.

SEC 9.EXT.FIESTA.NOCHE

Omar y Alejandro están parados frente a la puerta de un
apartamento. Se escucha música detrás de la puerta.

ALEJANDRO

Qué ladilla

OMAR

Bájale dos.

Abren la puerta y ambos entran a la fiesta. Es una reunión
pequeña de jóvenes de la clase media alta caraqueña, en la
terrace de un edificio. Omar saluda efusivamente a la gente
en la fiesta. Alejandro lo sigue en el fondo saludando
tímidamente a las pocas personas que conoce en la fiesta.
Todos están pulcramente vestidos. Entre las personas, hay un
grupo de mujeres que brindan con copas de espumante, un grupo
de hombres que hablan de carros y mujeres y otro grupo que
habla de sus viajes al exterior. Después de saludar,
Alejandro se acerca a la mesa donde están ubicadas las
bebidas y empieza a servirse un vaso de ron. Se queda parado

solo mientras escucha las conversaciones de las personas a su alrededor.

Cansado de la banalidad de las conversaciones a su alrededor, Alejandro toma un sorbo de su trago y se aleja de la reunión.

SEC 10.EXT.TERRAZA.NOCHE.

Alejandro se sienta en la terraza. Saca un porro de su bolsillo mientras mira fijamente hacia el barrio.

ALEJANDRO

¿Quién carajo era feliz aquí? ¿El que tenía plata pa' ser feliz? ¿Y los demás?

Caracas está sentada junto a él viendo hacia el barrio.

CARACAS

Los demás siempre han estado jodidos. Bueno, la verdad es que todos siempre hemos estado jodidos.

ALEJANDRO

Coño, pero míralos. Mira cómo se ríen. Estos tipos aún no han entendido nada.

CARACAS

Pero tú tampoco lo entiendes. Crees hacerlo, pero en realidad no. Alejandro reflexiona brevemente en silencio.

ALEJANDRO

Probablemente no, pero sé que así no funciona la vaina.

Ambos voltean a ver hacia el barrio. Caracas posa su cabeza en su hombro. Él la ve y reposa su cabeza sobre la de ella. Caracas acerca su mano a la de Alejandro y la toma suavemente. Él la mira y le aprieta la mano. Ella está viendo como sus manos se cruzan, levanta la mirada y se encuentra con la mirada de Alejandro. Se acercan lentamente y se besan. Omar aparece al borde de la terraza

OMAR

¡Alejandro!

ALEJANDRO

¿¡Qué pasó, marico!?

OMAR

¿Qué haces? ¡David armó uno con la que se trajo de España!

ALEJANDRO

¡Voy!

Alejandro voltea a despedirse de Caracas pero ella ya no está. Desconcertado, se para y se va.

SEC 11.INT.CUARTO DE ALEJANDRO.DÍA

El cuarto de Alejandro cambió: Hay una pipa de agua y unos libros ordenados. Alejandro está sentado en su escritorio. En una hoja a medio escribir, Alejandro continúa dibujando el muñeco de palitos que había hecho en la hoja. Le agregó una horca y una silla al dibujo. "En Caracas se estaría bien después de todo. De no ser por el miedo". Deja la hoja y toma su cuaderno de obituarios. Comienza a pegar la foto de una mujer. Mientras la pega, vemos imágenes de la ciudad.

ALEJANDRO (V.O)

Sonia murió atropellada una perfecta tarde caraqueña. Nunca conocí a Sonia. No me importa quién era.

Se para de su escritorio. Comienza a arreglar las cajas cerradas que aún quedan en el cuarto, en las cuales guardó sus cosas. Son las mismas cajas que al principio decoraban su cuarto. En una de ellas encuentra el panfleto que Caracas le dio en el vagón del metro. Entra al cuarto la señora Josefina.

JOSEFINA

Mira, ¿Tú sabes por qué el loquito limpiaba la plaza? Él decía "¿cómo no voy a limpiar mi casa si todos los días tengo visita?".

Alejandro la mira. La señora Josefina le sonríe y sale del cuarto. Alejandro vuelve a mirar el panfleto.

SEC 12. EXT. SECUENCIA CARACAS ROMANCE/VIOLENCIA. DIA/NOCHE.

EL CALVARIO

Caracas y Alejandro están en el Gazebo de El Calvario de día. Están sentados en el borde con los pies en el aire.

CARACAS

¿Cómo es que no lo entienden? ¿Cómo es que no lo ven?

ALEJANDRO

¿Ver qué?

Ambos dan un salto y salen del Gazebo.

TERMINAL RIO TUY

Caracas y Alejandro están en el Terminal Rio Tuy de día. Están vestidos con otra ropa. Un niño se lamenta en el piso mientras su mamá lo regaña. Caminan por los pasillos del terminal.

CARACAS

¡Esto! Esta ciudad, por la cual todo el mundo pasa todos los días.

ALEJANDRO

Pero yo la veo. Estamos aquí, ¿no?

Una indigente de mirada perdida está sentada en el piso del terminal.

LOS PRÓCERES

Caracas y Alejandro están en Los Próceres al atardecer. Un hombre duerme cubierto con periódicos en un banco. Caracas está comprando un helado. Mientras paga, continúan la conversación. Tienen ropa diferente.

CARACAS

Sí, claro. Tú estás. Yo estoy aquí, pero tampoco se trata de eso. No es suficiente.

ALEJANDRO

Entonces, ¿De qué carajo se trata todo esto?

CALLE DE CHACACO

Caracas y Alejandro están en una calle de Chacao en el atardecer. Tienen ropa diferente. Los vemos de espalda caminando, mientras un raspadero vende un helado a una pareja.

CARACAS

¡Se trata de que a nadie le importa! ¡A nadie!

ALEJANDRO

¡¿Que no importa qué coño?!Vemos las luces de la calle.

PETARE

Caracas y Alejandro tienen a Petare en el fondo, de noche. Vemos las luces de las casas en el fondo.

CARACAS

¡Lo bella que es Caracas!

Caracas y Alejandro se miran fijamente. Alejandro saca de su bolsillo un porro y lo enciende.

SEC 13.INT.OFICINA.DÍA

En la pantalla de la computadora vemos el obituario de otra persona. Alejandro está terminando de arreglar el obituario. Omar está junto a él, hablando. Suena el celular de Alejandro.

ALEJANDRO

Marico. Es el editor.

Omar lo mira, mientras Alejandro toma el teléfono.

ALEJANDRO

Señor Gonzales, ¿cómo le va?

GONZALES

Alejandro...Todo bien. Mira, chamo, no te voy a quitar mucho tiempo. Revisé lo que me mandaste y no podemos incluir tu crónica en la compilación. Está bueno, pero le falta madurez.

ALEJANDRO

Ah ok...

GONZALES

Quizás no sea esta vez, pero tienes que tener paciencia. Se te va a dar.

ALEJANDRO

Sí, seguro, señor Gonzales. Gracias igual por todo.

GONZALES

Sigue echándole bola. Cuídate, Alejandro.

ALEJANDRO

Hasta luego.

Mientras el editor y Alejandro conversan, vemos imágenes de las personas trabajando en la oficina: llevando papeles, sacando copias, tecleando en sus computadoras, tomando café. El tono del teléfono suena. Alejandro cuelga y mira a su alrededor.

SEC 14. EXT. SECUENCIA CARACAS ROMANCE/VIOLENCIA. DIA/NOCHE.

PETARE

Caracas y Alejandro están parados frente a Petare de fondo. Noche. Alejandro termina de dar una pitada al porro y se lo pasa a Caracas. Mientras este comienza a hablar, Caracas lo apaga.

ALEJANDRO

¡¿Bella?! ¿Cómo coño puedes decir que es bella?

CARACAS

Que a ti no te parezca no significa
que no lo sea. ¿O es que acaso tú
eres el dueño de la realidad?

CALLE DE CHACAO

Caracas y Alejandro están en una calle de Chacao.

ALEJANDRO

¿La realidad, Caracas? La realidad
es que aquí el otro no importa; que
si a ti te matan lo único que va a
quedar es tu nombre al fondo de un
periódico. Esa es la realidad.

CARACAS

¿Y cómo, coño, entonces, no estamos
todos muertos en esa realidad tuya?
¿Cómo es que seguimos aquí?

LOS PRÓCERES

Caracas y Alejandro están en Los Próceres al atardecer.

ALEJANDRO

Porque en esa realidad todos
fingimos. Fingimos caminar,
fingimos ver, fingimos escuchar,
pero todo eso es mentira; es todo
un engaño. Fingimos que nada nos
importa y con eso vivimos
tranquilos.

CARACAS

Entonces tu pretendes que todos
andemos con los ojos cerrados sin
salir a buscar un carajo porque tu
realidad está jodida. Porque tú no
quieres ver que existe otra
realidad más que la tuya; porque a
ti no te interesa entenderme.

TERMINAL RÍO TUY

Caracas y Alejandro están en el Terminal Río Tuy. Día.

ALEJANDRO

A mí me interesa más mi felicidad.

CARACAS

Pero no aquí conmigo.

EL CALVARIO

Caracas y Alejandro están sentados en el Gazebo de El Calvario de día. Están callados.

ALEJANDRO

Tú y yo no nos vamos a entender nunca.

SEC 15.INT.CARRO DE OMAR.DÍA

Alejandro y Omar van de regreso a casa de Alejandro. Alejandro está recostado de la puerta mirando hacia la calle.

OMAR

Mira, ¿Y tú risa?

Omar ríe.

ALEJANDRO

Marico... Qué mierda de chiste.

OMAR

Vendrán cosas mejores. Es la primera vez que lo intentas. Gran vaina.

Alejandro sigue mirando a través de la ventana.

SEC 16.INT.SALA CASA DE ALEJANDRO.DÍA

Alejandro está sentado en el sofá frente a la señora Josefina. Josefina lee un periódico. Lo pone en la mesa de la sala y va a la cocina. Trae dos tazas de café. Pone una frente a Alejandro y se lleva consigo la otra, mientras se sienta. Toma un sorbo, se acomoda los lentes, mira brevemente a Alejandro y vuelve a su lectura. Alejandro termina su café, se levanta del sofá y se va a su cuarto.

SEC 17.INT.CUARTO DE ALEJANDRO.NOCHE

Alejandro tiene una camisa desgastada y unos pantaloncillos deportivos. Su cuarto ha cambiado: Hay un Maneki Neko, una figura japonesa de un gato dorado que mueve su pato con un movimiento pendular, y unos zapatos desgastados. Alejandro se sienta en su escritorio y suena el teléfono. Es Omar.

OMAR

Marico, tienes que escribirlo tú.

ALEJANDRO

¿Escribir qué cosa?

OMAR

¡Coño, Alejandro! ¡Tú sabes! ¡El obituario de David!

ALEJANDRO

Coño, Omar, no sé. Es demasiado raro.

OMAR

Si tú no lo haces, ¿quién coño se va a preocupar por él? ¿Ah? ¡Nadie! Por favor. Serio.

ALEJANDRO

Bueno, marico.

OMAR

Un obituario de verdad.

Omar tranca el teléfono. Alejandro busca su cuaderno de obituarios y en una página en blanco comienza a escribir.

ALEJANDRO (V.O)

Él era David. A David le gustaba la yerba que su primo le conseguía en España. No tenía muchos otros intereses, pero era feliz. Era feliz cuando el Caracas le ganaba al Magallanes; era feliz cuando el vigilante de la esquina le regalaba un cigarro; era feliz cuando los carajitos que marchaban trancaban la autopista porque no tenía clases. Fue feliz hasta que un

arrebató de arrechera de algún malentendido decidió el límite de su felicidad. Parece que en estos días muy poco uno puede decidir hasta dónde llegan las cosas, y Caracas designó a David al juez que no le correspondía. Hoy solo queda el recuerdo que la mano que avienta el bate no puede arrebatar; el recuerdo de una feliz persona que alguna vez se llamó David.

SEC 18.INT.TEATRO.DÍA

En un teatro está Caracas junto a su grupo de teatro terminando de ensayar una obra. Los demás actores hablan entre sí mientras recogen sus cosas. Caracas está parada en el medio del teatro practicando para sí misma sus líneas. Alejandro está en uno de los asientos del teatro viéndola, esperando a que todos se marchen para acercarse a ella. La gente, poco a poco empieza a salir del teatro, y así Caracas y Alejandro se van quedando solos. Cuando por fin todos se han ido, Alejandro se dispone a levantarse para hablar con Caracas, pero esta empieza a recitar un monólogo. Alejandro se vuelve a sentar en su asiento.

CARACAS

La gente viene y me habla de la felicidad como si fuera cualquier cosa. Vienen, se sientan y me cuenta sobre sus vidas como si yo no tuviera nada más importante que hacer. Y yo, como una pendeja, los escucho y sonrío. "¡Oye, vale, pero qué bueno!" "¿En serio? ¡Cuánto me alegro por ti!". Pero quién coño se acerca a preguntarme "y tú, ¿eres feliz?" "¿Estás bien?" Nadie. ¡Absolutamente nadie! ¿Y saben qué? Váyanse a la mierda. Váyanse a la mierda todos. Que se vayan a la mierda los ricos que juegan a ser caraqueños y los pobres que están seguros de ser los únicos que realmente lo son. Y todos los que están en el medio pueden irse con ellos también. Que se jodan el arte

y la cultura y todos los que se prostituyen en nombre de ella. Que se vaya a la mierda el Kino y la falsa esperanza de esperar por una vida que no tenemos. A la mierda los Luises y las Stefanias y los Pedros y las Marías porque no sé quién coño son y tampoco me importan. Me cansé de los malandros que matan por un teléfono y los que compran esos teléfonos por figurar. Que se vaya a la mierda el petróleo y el poder que les da a los políticos para comprar putas, pericos y mentes. Todos, absolutamente todos, váyanse a la mierda. Y vete a la mierda tú, Alejandro.

Caracas recoge su bolso y se marcha del escenario. Alejandro se queda sentado en su butaca mientras las luces del escenario se apagan.

SEC 19.EXT.PLAZA BOLÍVAR.DÍA

Alejandro está sentado en la Plaza Bolívar, comiendo una empanada y tomando un jugo de tamarindo. Entre sorbos y mordiscos, está escribiendo en su cuaderno mientras observa a la gente que está en la plaza. Mientras escribe, su teléfono suena. Enredado con la empanada, el cuaderno y el jugo, tarda en conseguirlo. Alejandro atiende el teléfono.

ALEJANDRO

Aló...

CARACAS

¿Alejandro?

ALEJANDRO

(sonriendo a cámara)

Hola, Caracas.

FIN

6. SOBRE LA PROPUESTA VISUAL

La propuesta visual de “Alejandro no puede escribir” es la búsqueda por ver o representar lo que está oculto, la ciudad escondida, la ciudad invisible, aquella con la cual no sabemos relacionarnos, la ciudad en destrucción; lo cual aprovechamos si no precisamente para descartar los monumentos para tratarlos de forma marginal, construyendo a nuestra Caracas desde el “principio de lo oculto”.

6.1. Sobre la Iluminación.

Caracas es una ciudad caliente por donde sea que se le mire. Si se quiere hablar de la ubicación geográfica, Caracas es la capital de un país tropical. A pesar de tener noches frescas, los carros, el ajetreo, la gente y tanto asfalto regado, hacen de esta ciudad, una ciudad relativamente calurosa. Si se le quiere ver desde la estadística, vaya el lector a la morgue de Bello Monte y pregúntese que tan “caliente” está la calle. Si se es más positivo, piense que aquí todo el mundo baila salsa, y si no baila, finge. Entonces, parece lógico establecer que los tonos cálidos son la mejor forma de representar las imágenes que conforman a “Alejandro no puede escribir”.

Consideramos también, que los tonos cálidos ayudan a equilibrar el “exceso” de realidad que otros aspectos de la propuesta visual del cortometraje pretenden realzar. La calidez de la imagen podría evocar al cuento, a la felicidad, a la ensoñación. Que la propuesta de la calidez de imagen contraste y contradiga a la situación emocional de los personajes podría ser una manera de abordar la manera en cómo se vive y se siente en Caracas. Aunque la realidad en la cual nos ha tocado vivir en las últimas 2 décadas sea compleja, la esperanza de que todo pasa, que nunca nada aquí ha realmente empezado y

“que no hay mal que por bien no venga” y “peor es nada” siempre permite ver al futuro con inocente fe.

6.2. Sobre el encuadre y los planos.

Como referencias concretas en cuanto a la composición de los cuadros en “Alejandro no puede escribir” hemos tomado 3 películas, muy similares en cuanto a contenido y género: “Amélie” (2001), “Bonsái” (2011) y “500 days of summer” (2009). Las tres películas utilizan, tanto tonalidad como la paleta de colores similares a los que se han propuesto para la materialización del producto audiovisual. Además, en cuestión de construcción de planos, las tres películas manejan esquemas similares a los que se persiguen en “Alejandro no puede escribir”.

Como ya establecimos en nuestro marco teórico, el cine, según Pauls (2006) revela el inconsciente de la ciudad, todo aquello que esta sombrío y lo saca a la luz a través de una relación más oscura y profunda con el espectador (p.4); una clave para el tratamiento del cortometraje es jugar con la ciudad visible, hacerla invisible para suscitar una ciudad que va (o está) más allá del encuadre.

Este es uno de los aspectos con menos intención naturalista dentro la propuesta estética del cortometraje. La intención es realzar la magia que la cotidianidad de una ciudad tan demente como Caracas puede contener en sus esquinas, sus casas, sus plazas, su gente. La utilización de una pequeña pared, solo un pedacito recóndito de El Calvario, los objetos de un cuarto o una oficina, haciendo que ningún encuadre por encima de otro tenga derecho a reclamar a Caracas para sí, lo cual se traduce en la relación del protagonista con la ciudad.

6.3. Montaje

“La historia, la única historia posible, somos nosotros, y la ciudad comienza y recomienza un martes cualquier” (Cabrujas, 1988, p. 24). Si algo nos define como habitantes

de esta ciudad es el ritmo acelerado y desmedido, y al establecer esto no significa solo el rápido movimiento de las personas, sino el olvido constante de una ciudad y el comienzo de una nueva, la velocidad con la destruimos, olvidamos y construimos. Si bien es cierto que la historia de Alejandro pretende establecer la vida de un personaje cansado de esta realidad, su relación con Caracas (tanto la metáfora como la ciudad) se mueven a este ritmo.

Si algo nos define como habitantes de esta ciudad es el ritmo acelerado y desmedido, y al establecer esto no significa solo el rápido movimiento de las personas, si no el olvido constante de una ciudad y el comienzo de una nueva, la velocidad con la destruimos, olvidamos y construimos. Si bien es cierto que la historia de Alejandro pretende establecer la vida de un personaje cansado de esta realidad, su relación con Caracas (tanto la metáfora como la ciudad) se mueven a este ritmo.

La vida de Alejandro es la antítesis del movimiento de la Ciudad, una realidad estática, aburrida. Entonces, el montaje va a representar estas dos formas, en un principio la vida de Alejandro después de Caracas, establecido a través de un montaje lento, dándole tiempo a las imágenes, al silencio y a la monotonía. Y la vida de Alejandro con la Ciudad (la metáfora y la personificación) trabajando un montaje más frenético, la Caracas dinámica y cambiante.

7. SOBRE LA PROPUESTA SONORA

Según Cabrujas, los ciegos más hábiles que ha visto en su vida, son los ciegos caraqueños.

Caracas es una ciudad que suena. A las 12 del mediodía entre cornetas de automóviles y, medio día después, suena en el silencio de la amenaza constante.

Para poder representar a esta ciudad, y que sea creíble e inteligible, parece necesario lograr registrar los sonidos de la misma. La música real de Caracas no lleva acordes de guitarra, ni repiques de percusiones, al menos no tanto como “las tapitas de cerveza”, el sonido de cierre de puertas del metro, y el golpear de una tenaza contra el carrito de metal en el preciso momento en que algún hombre de bata blanca le sirve “papitas” al perro caliente.

A pesar de que se persigue una intención naturalista, que le de peso al ambiente sonoro en el cual se desarrollan las acciones del cortometraje, los sonidos de ambiente cobran fuerza y se involucran de manera activa a medida que “Alejandro no puede escribir” progresa. La Plaza Bolívar cobra vida e interrumpe a Alejandro mientras intenta hablar; los niños “bien” de la sociedad caraqueña menean sus tragos mientras en la calle algún motorizado corre a toda velocidad; desde algún lugar en el terminal Río Tuy se escucha a Maelo Rivera cantar.

Este es un cortometraje que pretende ganar fuerza a través del sonido de la ciudad y no de una imposición sonora a la imagen, como podría ser colocar música encima de la misma. Aunque sí existe dentro del trabajo musicalización original, no tiene tanta relevancia como la ausencia de la misma.

En una entrevista realizada a Lucrecia Martel (2013) por la EICTV Cuba se refiere al sonido, y la importancia del mismo en sus películas:

La capacidad de construcción, no de sentido, si no de emoción, casi de desactivar la fuerte referencia que es la imagen... desacredita de alguna manera o hace dubitar a la imagen, y como nosotros tenemos un sistema de creencias tan fuertemente visual el sonido es lo que te permite dudar en el cine...

La intención de “Alejandro no puede escribir” es manejar el sonido, no para hacer video clips o darle ritmo (manejado a través de la música) a las imágenes, si no como parte de la cotidianidad del personaje, como representación del tedio y la desilusión de Alejandro. Manejar, no solo a través de lo bonita que puede ser la imagen todo el cortometraje, sino a través de los sentimientos que el silencio (entendiendo el silencio como parte del sonido) puede generar.

8. SOBRE LA PROPUESTA DE ARTE

8.1. Sobre la dirección de arte

La historia de “Alejandro no puede escribir” es una historia sobre lo humano, lo cotidiano, el hombre y la ciudad. Por esto, el enfoque de la propuesta de arte es de corte naturalista. Tanto el vestuario, como los escenarios interiores que estarán intervenidos, buscaran ser representación (más o menos) fiel de una realidad estandarizada y entendida por todos.

8.2. Acotaciones sobre el Vestuario

Decidir entre una camisa a cuadros o una franela estampada; decidir entre falda o vestido; decidir entre unos zapatos o los otros. El vestuario es una expresión del mundo interno de cada individuo. Es reflejo de estados de ánimo, situaciones particulares, profesiones y hasta tendencias sexuales. Todos son códigos, usualmente utilizados bajo una cierta reflexión o de manera inconsciente, que ayudan a la construcción de la definición de una persona.

La selección del vestuario en “Alejandro no puede escribir” tiene como pilar principal la premisa anteriormente mencionada.

Alejandro es un hombre que está acostumbrado a tomar decisiones de manera racional, que está dispuesto a hacer lo posible por no permitir que su mundo se salga de control. Qué hacer, qué decir, cómo actuar. Alejandro ha encontrado que los colores opacos y la ropa poco llamativa le permiten mantenerse a la sombra de la realidad. Su ropa es monótona, simple y un tanto desgastada. Su ropa refleja su desinterés por lo que pasa fuera de su círculo de comodidad más próximo, y es también la viva declaración de su necesidad de estabilidad y control, de no dejarse llevar por la emoción ni las situaciones.

Por otro lado, Caracas es una mujer complicada. Una mujer que no está atada a nada y que esa *nada* la define. Es cambiante, bipolar, incomprensible, obsesionante. Se crío en Bellas Artes, una zona llena de movimiento constante. De allí aprendió que todas las personas son diferentes, y aún así se ven obligadas a transitar por la misma acera. Que el encorbatado que se detiene a ver los libros usados en la calle, es igual al barbudo que los vende. Su vestuario varía acorde a la situación en la que se encuentre, así como la ciudad tiene su manera de responder a los diferentes visitantes (y habitantes), dependiendo del día y la hora. Su ropa es un estado de ánimo por sí sola, como también es una calle en San Martín o una pizzería en El Cafetal. Es lo opuesto a Alejandro. Su ropa es colorida y, según los cánones tradicionales, rara, sin estructura o coherencia aparente. Su vestuario está diseñado para ser todas las Caracas al mismo tiempo.

El mejor amigo de Alejandro, Omar, es un hombre urbano. Está interesado en la moda alternativa, los excesos, la música, la fiesta. Mientras está fuera del trabajo su ropa es más juvenil de lo que la sociedad esperaría. A fin de cuentas, ya se ha convertido en un hombre institucionalizado, determinado a cobrar el 15 y último de cada mes, a conseguir un sustento extra para tener paz mental (y en el bolsillo) y con eso le basta por ahora. A la hora de trabajar utiliza la ropa adecuada para no despertar sospechas. Se convierte en el arquetipo del joven emprendedor: Camisa dentro del pantalón, correa que combina con los zapatos, pantalones marcados con la línea que atraviesa verticalmente las piernas, esa que indica que ya se es grande y una pulcra y combinada corbata.

Por último, está la señora Josefina. A la señora Josefina ya la vida se le pasó. Un hijo que vive en Bogotá, un esposo muerto, trofeos viejos, fotos con los adecos y unos amigos perdidos son el único rastro que queda de su pasado. Sin embargo, esto no le ha quitado la fe en la vida, en la juventud, en la muerte o en el país. Josefa viste de manera cómoda, pues su época de aparentar acabó, y con el tiempo (quizás) entendió que las apariencias no generan paz mental. Unas buenas pantuflas para estar en la casa sí. Su ropa es siempre pulcra pero holgada. Suficientemente pulcra como para bajar al supermercado a comprar cereal para el desayuno, y lo suficientemente holgada como subir a su casa comerse el cereal sin tener que cambiar su atuendo.

Entendiendo que cada uno de los personajes es lo que es porque su realidad y su vida se desarrolla en Caracas, destacamos la dificultad de hacer memoria, de saber quiénes somos hoy pero no mañana, siendo esto un elemento clave para definirlos, en particular a Caracas, la que todos los días se viste distinto y se sonríe de otra manera. “Caracas se niega a recordar, porque ha colocado la identidad en el día de mañana, no en el de ayer” (Martínez, p. 46).

Es importante acotar, que a pesar de que cada personaje tiene sus características particulares que los motivan a utilizar tal o cuál ropa, el vestuario (al igual que toda la propuesta de arte) tiene un importante corte de naturalismo. Se pretende que los personajes se sientan igual de reales que cualquier persona que pudiera vivir en esta ciudad.

8.3. Maquillaje

Si bien es cierto que para la realización de un trabajo audiovisual (para ser más específicos, nuestro trabajo) los elementos más importantes no son el maquillaje es necesario como parte de la producción de arte para finiquitar la creación de un personaje. Para “Alejandro no puede escribir” (al igual que el resto de los aspectos en esta propuesta) se buscó un aspecto naturalista acorde con los personajes y la historia.

8.4. Paleta de colores

Si hay algo capaz de evocar sentimientos a la hora de reconstruir el mundo en un plano cinematográfico, son los colores. Los colores tienen la capacidad de recordar situaciones, lugares específicos, olores. Son una herramienta discursiva para el producto final tanto como pudieran serlo el sonido, el diálogo y el encuadre mismo.

Siguiendo la misma línea de ideas, para dar vida a la Caracas de “Alejandro no puede escribir” se ha escogido una paleta de colores que pertenecen a esta ciudad. El rojo terracota

del “crimen de lesa humanidad”, el rojo, que siempre ha estado allí esperando con el puño cerrado, el azul que en junio (a veces) no se ve, el gris de Pérez Jiménez. El verde que cuesta olvidar, el ocre, como de orín rancio.

Somos una “ciudad escenográfica”, el gran teatro donde representamos y nos representamos (Cabrujas, 1987, p.2). Caracas no se ha podido entender porque nadie más la entiende, la utilización de esta paleta de colores es un manera, si no de entender, de mostrar nuestra representación, nuestra gran obra de la ciudad.

Todos los colores seleccionados tienen su cuota de invisibilidad. Hay colores (como el verde de los árboles caraqueños, el rojo de una tendencia política determinada) que son fácilmente reconocibles. Pero lo que nos importa dentro de las limitaciones de nuestro cortometraje, es que, dentro de esos colores, hay muchos conceptos asociados que podrían ayudar a que, a través del color, la historia gane fuerza.

La idea de mantener dentro de la paleta, colores que se encuentren en la ciudad (y debajo de ella) es tratar de crear una Caracas, que a pesar de ser similar a la real, tiene sus propios pasadizos y claves para ser descubierta.

8.5. Locaciones y escenografías

Debido a que el trabajo de grado está enfocado en lograr una caracterización de Caracas, las locaciones son de suma importancia pues representan el espacio físico donde la ciudad como concepto se desarrolla y cobra vida. Las locaciones escogidas varían entre lugares representativos (símbolos) de la ciudad y los lugares donde la vida se desarrolla realmente: En los cuartos, en las salas, en las casas, en la calle.

Entendemos la provisionalidad como clave dentro de la configuración de Caracas como ciudad. Asumiendo esto, la representación de una ciudad no solo se vale de grandes estructuras y monumentos y por esta razón decidimos como principio fundamental del cortometraje no valernos de esas inmensas estatuas y estructuras que están ahí, que fingen ser lo único que es Caracas. Si bien es cierto que incluimos locaciones icónicas, la intención

con ellas era mostrar lo decimonónico de esta ciudad. A diferencia de Bello marcamos la connotación ideológica de nuestra ciudad como “(la ciudad) en la que impera “el infecto caos”” y decidimos no usar la “Caracas bucólica”, la Caracas que es solo Ávila como representación de lo único que somos (Gutiérrez, A. 2010).

Las locaciones seleccionadas son: Un apartamento de la década de los 50, la oficina de un periódico, una terraza en el marqués con vista a Petare, la Plaza Bolívar de Caracas, el Gazebo de El Calvario, el Paseo Los Próceres, el corredor principal del Terminal Río Tuy, una transversal de Chacao y dentro de un vagón del Metro de Caracas.

En Maurilia se invita al viajero a visitar la ciudad y al mismo tiempo a observar viejas tarjetas postales que la representan como era... Ocurre que para no decepcionar a los habitantes, el viajero elogia la ciudad de las postales y la prefiere a la presente, aunque cuidándose de contener dentro de las reglas precisas su pesadumbre ante los cambios

-Italo Calvino (Las Ciudades Invisibles).

9. DESGLOSE

Esc # 1

Pág. guion # 2

Page count 1

Secuencia: Cuartos

Hoja # 1

D/N

EXT. /INT.

Descripción de la escena: Vemos varios cuartos

Locación: Diversos cuartos alrededor de la ciudad

PERSONAJES	EXTRAS	UTILERÍA
DECORADO/ESCENOGRAFÍA	VESTUARIO/MAQUILLAJE	ILUMINACIÓN Luz Natura
SONIDO Voz en off de Alejandro	FX	NOTAS Escena en exteriores que retrata diversos cuartos alrededor de la ciudad

Esc # 2

Pág. guion # 2

Page count 1

Secuencia: Cuarto de Alejandro

Hoja # 2

D/N

EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro no puede escribir.

Locación: Casa en el Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Cajas con etiquetas Calendario marcado Hoja en blanco Bolígrafos Libros y fotos de Caracas Foto carnet de un hombre Pega de barra, Clips Sábanas, almohadas y</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p> <p>Escritorio Silla Televisor Mueble tv Cama Mueble ropa, con gavetas</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Pijama: franela desgastada, bóxers gris y azul</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino Flo 4x4 (o Kino flo 4x2) Luces artificiales del cuarto Griperia Banderas de corte Slider, Grúa Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>Sonido</p> <p>Caracas (Eliana Terán Scarpati)</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 3

Pág. guion # 2

Page count 1

Secuencia: Cuarto/Baño/Cocina

Hoja # 3

D/N

EXT./INT.

Descripción de la escena: Rutina de Alejandro

Locación: Casa en El Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro (Jean Franco De Marchi)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Calendario Bolígrafo Cepillo de dientes Pasta de dientes, Desodorante Crema de afeitar Pastillas, Frascos Cafetera Medias hombre, media rosada</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p> <p>Escritorio Silla Televisor Mueble tv Cama Mueble ropa, con gavetas</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Pijama: franela desgastada, bóxers gris y azul</p> <p>Camisa clara, pantalón gris, zapatos serios.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino Flo 4x4 (o Kino flo 4x2) Luces artificiales del cuarto Griperia Banderas de corte Slider, Grúa Follow Focus Óptica angular</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 4
Pág. guion # 2
Page count 1
Secuencia: Metro

Hoja # 4
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro conoce a Caracas en el Metro

Locación: Metro de Caracas

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco de Marchi)</p> <p>Caracas (Eliana Terán Scarpati)</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Usuarios del Metro de Caracas</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Panfletos festival de teatro Libros</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: camisa de cuadros, pantalón azul, zapatos deportivos.</p> <p>Caracas: Camiseta blanca, blue jeans, zapatos deportivos y bolso.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Iluminación natural del Metro de Caracas.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 5

Pág. guion # 2-3-4

Page count 2

Secuencia: Oficina de periódico

Hoja # 5

D/N

EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro en un día rutinario de trabajo

Locación: Oficina en Los Ruices

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Omar Domínguez (Gustavo Domínguez Hernández)</p> <p>El Jefe (Ángelo Freda)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Clips, Post its Grapas, Saca grapas Hojas Carpetas Fotos familia Plantas pequeñas Billetera, Llaves Celular</p>
<p>DECORADO/ESCENO GRAFÍA</p> <p>Escritorios Computadoras Fotocopiadora Sillas oficina</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: Camisa clara, pantalón azul, zapatos de goma.</p> <p>Omar: camisa a rayas, pantalón oscuro, zapatos de vestir.</p> <p>Jefe: camisa de rayas, pantalón oscuro, zapatos de vestir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino Flo 4x2 (o 4x4 dependiendo del espacio) Grúa Dolly Slider Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Sonido de oficina estándar Narración en voz en off</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 6
Pág. guion # 4-5
Page count 2
Secuencia: Sala

Hoja # 6
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro llega a casa y habla con la señora Josefina.

Locación: Casa en El Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Señora Josefina (Mirian Pareja)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Cojines Viniles Libros Florero Ceniceros Suvenir viajes Portarretratos Reloj Periódico</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p> <p>Mueble con libros Estantes Sofá Sillón</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: pantalones oscuros, camisa de vestir, zapatos de goma.</p> <p>Señora Josefina: pantalón de vestir, camisa de tela, zapatos de vestir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de luces pequeñas (650k, 300k, 150k) Farol de 1k. Gripería Banderas de corte Dolly, Slider Follow Focus Óptica angular</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 7
Pág. guion # 5-6
Page count 2
Secuencia: Cuarto

Hoja # 7
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro regresa a su cuarto luego de un día rutinario, duerme, sueña y vuelve a despertar con una llamada.

Locación: Casa en El Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco de Marchi)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Lámpara de escritorio Bolígrafos Cajas llenas con etiquetas Hojas, Cuadernos Sábanas, Cobija más clara, Almohada Control remoto tele Celular Vaso de agua</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p> <p>Escritorio Silla Televisor Mueble tv Cama Mueble ropa, con gavetas</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: camisa clara, pantalones azul oscuro, zapatos de goma. Ropa de casa, shorts y camisa de dormir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino Flo 4x4 (o Kino flo 4x2) Luces artificiales del cuarto Gripería Banderas de corte Slider, Grúa Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 7.1
Pág. guion # 5
Page count 6
Secuencia: Sue7o

Hoja # 8
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro sue7a con Caracas.

Locación: Plaza Bolívar/ Parque

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco de Marchi)</p> <p>Caracas (Eliana Terán Scarpati)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: pantalones claros, camisa de vestir manga corta, suéter oscuro y zapatos de goma.</p> <p>Caracas: camiseta de encaje transparente, top rojo, falda negra brillante y zapatos deportivos.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de luces pequeñas Grúa Dolly Slider Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 8

Pág. guion # 6

Page count 6

Secuencia: Carro de Omar

Hoja # 9

D/N

EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro y Omar van camino a una fiesta mientras hablan

Locación: Carro

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Omar Domínguez (Gustavo Domínguez Hernández)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Guindalejo en el retrovisor</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: Camisa de rayas clara, pantalón azul, zapatos de goma.</p> <p>Omar: camisa a rayas, pantalón oscuro, zapatos de vestir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino Flo LED Gripería</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p> <p>Vemos imágenes de la ciudad durante la conversación de esta secuencia.</p>

Esc # 9
Pág. guion # 7
Page count 6
Secuencia: Fiesta

Hoja # 10
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro y Omar llegan a la fiesta

Locación: Casa en El Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Omar Domínguez (Gustavo Domínguez Hernández)</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Personas entre 22 y 25 años de edad de clase media alta (entre 10 y 15)</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Copas y vasos lindos Ron, Vodka, Champaña Hielo Limón Coca-Cola Jugo de naranja Granadina Soda Póker, cartas y fichas</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p> <p>Mesa póker Sillas Banquitos Mesa caña y comida Lucecitas</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: Camisa de rayas, pantalón azul, zapatos de goma. Omar: camisa a rayas, pantalón oscuro, zapatos de vestir. Caracas: short de jean, camisa rosada y sandalias. Mujeres: vestido, maquilladas y peinadas, con zarcillos y tacones. Hombres: camisas lindas de rayitas y cuadritos.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino 4x4 Maleta de luces pequeñas Griperia Banderas de corte Grúa Dolly Slider Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Música y sonido de fiesta</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 10

Pág. guion # 7-8

Page count 7

Secuencia: Terraza

Hoja # 11

D/N

EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro se aleja de la fiesta y habla con Caracas

Locación: Casa en El Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Caracas (Eliana Terán Scarpati)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: Camisa de rayas, pantalón azul, zapatos de goma.</p> <p>Caracas: short de jean, camisa rosada y sandalias</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino 4x4 Maleta de luces pequeñas Gripería Banderas de corte Grúa Dolly Slider Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Sonido de fiesta</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 11
Pág. guion # 8-9
Page count 6
Secuencia: Cuarto

Hoja # 12
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro está en su cuarto, Josefina viene a hablarle.

Locación: Casa en El Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi) Señora Josefina (Mirian Pareja)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Cobija más más clara, Sábanas, Almohada, Libros, Cuadernos Cenicero, Yesquero Foto de mujer carnet Cuaderno de obituarios Cajas cerradas Panfleto festival teatro Calendario</p>
<p>DECORADO/ESCENO GRAFÍA</p> <p>Escritorio Silla Televisor Mueble tv Cama Mueble ropa, con gavetas</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: pantalones oscuros, camisa de vestir, zapatos de goma.</p> <p>Señora Josefina: pantalón de vestir, camisa de tela, zapatos de vestir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino Flo 4x4 (o Kino flo 4x2) Luces artificiales del cuarto Griperia Banderas de corte Slider, Grúa Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 12-14 (Romance/Violencia)

Pág. guion # 9-10-11-12

Page count 7

Secuencia: Ciudad

Hoja # 13

D/N

EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro y Caracas tienen una discusión que se convierte en una pelea mientras caminan la ciudad.

Locación: El Calvario/Terminal Rio Tuy/ Los Próceres/ Chacao/ Vista hacia Petare

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Caracas (Eliana Terán Scarpati)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Caracas: Vestido, camisas estampada, camiseta, shorts de jean, zapatos cerrados, botas, pulseras, zarcillos.</p> <p>Alejandro: franela unicolor, camisa de rayas, pantalón gris, blue jeans, suéter, zapatos deportivos.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino 4x4 Maleta de luces pequeñas Gripería Banderas de corte Dolly Slider Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 13

Pág. guion # 10-11

Page count 8

Secuencia: Oficina de periódico

Hoja # 14

D/N

EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro recibe una llamada del editor, en la que le dice que su publicación o será aceptada.

Locación: Oficina en Los Ruices

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Omar Domínguez (Gustavo Domínguez Hernández)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Clips, Post its Grapas, Sacagrapas Hojas Carpetas Fotos familia Plantas pequeñas Billetera, Llaves Celular</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p> <p>Escritorios Computadoras Fotocopiadora Sillas oficina</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: Camisa clara, pantalón azul, zapatos de goma.</p> <p>Omar: camisa a rayas, pantalón oscuro, zapatos de vestir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino Flo 4x2 (o 4x4 dependiendo del espacio) Grúa Dolly Slider Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Sonido estándar de oficina</p> <p>Llamada telefónica</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 15

Pág. guion #13

Page count 9

Secuencia: Carro de Omar

Hoja # 15

D/N

EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro y Omar van el carro luego de haber recibido la noticia del Editor.

Locación: Carro

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Omar Domínguez (Gustavo Domínguez Hernández)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Guindalejo en el retrovisor</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: Camisa clara, pantalón azul, zapatos de goma.</p> <p>Omar: camisa a rayas, pantalón oscuro, zapatos de vestir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino Flo LED Griperia</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 16
Pág. guion # 13
Page count 10
Secuencia: Sala

Hoja # 16
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro llega a su casa, la señora Josefina intenta animarlo.

Locación: Casa en El Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Señora Josefina (Mirian Pareja)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Cojines Viniles Libros Florero Ceniceros Suvenir viajes Portarretratos Reloj Periódico</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p> <p>Mueble con libros Estantes Sofá Sillón</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: pantalones oscuros, camisa de vestir, zapatos de goma.</p> <p>Señora Josefina: pantalón de vestir, camisa de tela, zapatos de vestir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de luces pequeñas (650k, 300k, 150k) Farol de 1k. Gripería Banderas de corte Dolly, Slider Follow Focus Óptica angular</p>
<p>SONIDO</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 17

Hoja # 17

Pág. guion # 13-14

D/N

Page count 11

EXT./INT.

Secuencia: Cuarto de Alejandro

Descripción de la escena: Omar llama a Alejandro e intenta convencerlo de que escriba el obituario de su amigo.

Locación: Casa en El Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco de Marchi)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Gato dorado Lámpara de escritorio Bolígrafos Cajas vaciadas y juntadas Cajas llenas con etiquetas Hojas, Cuadernos Sábanas, Cobija más clara, Almohada</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p> <p>Escritorio Silla Televisor Mueble tv Cama Mueble ropa, con gavetas</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: Ropa de casa, shorts deportivos y camisa de dormir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de Kino Flo 4x4 (o Kino flo 4x2) Luces artificiales del cuarto Gripería Banderas de corte Slider, Grúa Follow Focus Óptica angular.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente Llamada de teléfono V.O. del Obituario de David</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p> <p>Vemos imágenes de la ciudad mientras narra el obituario.</p>

Esc # 18
Pág. guion # 14-15
Page count 13
Secuencia: Teatro

Hoja # 18
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Caracas interpreta su monologo.

Locación: Teatro UCAB

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco de Marchi)</p> <p>Eliana Terán Scarpati (Caracas)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Caracas: Vestido sencillito, pelo recogido.</p> <p>Alejandro: camisa de vestir azul, pantalones azul oscuro, zapatos deportivos.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de luces pequeñas (650k, 300k, 150k) Farol de 1k. Griperia Banderas de corte Dolly, Slider Follow Focus Óptica angular</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 19
Pág. guion # 16
Page count 13
Secuencia: Calle

Hoja # 19
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Caracas llama a Alejandro

Locación: Calle en Los Palos Grandes

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco de Marchi)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Morral Celular Cachito</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: camisa de rayas manga corta, suéter, pantalones azul oscuro, zapatos deportivos.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Luz Natural</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 15

Pág. guion #13

Page count 9

Secuencia: Carro de Omar

Hoja # 15

D/N

EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro y Omar van el carro luego de haber recibido la noticia del Editor.

Locación: Carro

PERSONAJES

Alejandro Iturriza
(Jean Franco De
Marchi)

Omar Domínguez
(Gustavo Domínguez
Hernández)

EXTRAS

UTILERÍA

Guindalejo en el
retrovisor

**DECORADO/ESCEN
OGRAFÍA**

VESTUARIO/MAQUILLAJE

Alejandro: Camisa clara, pantalón
azul, zapatos de goma.

Omar: camisa a rayas, pantalón
oscuro, zapatos de vestir.

ILUMINACIÓN

Maleta de Kino Flo LED
Griperia

SONIDO

Ambiente

FX

NOTAS

Esc # 16
Pág. guion # 13
Page count 10
Secuencia: Sala

Hoja # 16
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Alejandro llega a su casa, la señora Josefina intenta animarlo.

Locación: Casa en El Marques

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco De Marchi)</p> <p>Señora Josefina (Mirian Pareja)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Cojines Viniles Libros Florero Ceniceros Suvenir viajes Portarretratos Reloj Periódico</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p> <p>Mueble con libros Estantes Sofá Sillón</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: pantalones oscuros, camisa de vestir, zapatos de goma.</p> <p>Señora Josefina: pantalón de vestir, camisa de tela, zapatos de vestir.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de luces pequeñas (650k, 300k, 150k) Farol de 1k. Gripería Banderas de corte Dolly, Slider Follow Focus Óptica angular</p>
<p>SONIDO</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Descripción de la escena: Omar llama a Alejandro e intenta convencerlo de que escriba el obituario de su amigo.

Locación: Casa en El Marques

PERSONAJES

Alejandro Iturriza (Jean Franco de Marchi)

EXTRAS

UTILERÍA

Gato dorado
Lámpara de escritorio
Bolígrafos
Cajas vaciadas y juntadas
Cajas llenas con etiquetas
Hojas, Cuadernos
Sábanas, Cobija más clara, Almohada

DECORADO/ESCENO GRAFÍA

Escritorio
Silla
Televisor
Mueble tv
Cama
Mueble ropa, con gavetas

VESTUARIO/MAQUILLAJE

Alejandro: Ropa de casa, shorts deportivos y camisa de dormir.

ILUMINACIÓN

Maleta de Kino Flo 4x4 (o Kino flo 4x2)
Luces artificiales del cuarto Griperia
Banderas de corte
Slider, Grúa
Follow Focus
Óptica angular.

SONIDO

Ambiente
Llamada de teléfono
V.O. del Obituario de David

FX

NOTAS

Vemos imágenes de la ciudad mientras narra el obituario.

Esc # 18
Pág. guion # 14-15
Page count 13
Secuencia: Teatro

Hoja # 18
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Caracas interpreta su monologo.

Locación: Teatro UCAB

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco de Marchi)</p> <p>Eliana Terán Scarpati (Caracas)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Caracas: Vestido sencillito, pelo recogido.</p> <p>Alejandro: camisa de vestir azul, pantalones azul oscuro, zapatos deportivos.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Maleta de luces pequeñas (650k, 300k, 150k) Farol de 1k. Gripería Banderas de corte Dolly, Slider Follow Focus Óptica angular</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

Esc # 19
Pág. guion # 16
Page count 13
Secuencia: Calle

Hoja # 19
D/N
EXT./INT.

Descripción de la escena: Caracas llama a Alejandro

Locación: Calle en Los Palos Grandes

<p>PERSONAJES</p> <p>Alejandro Iturriza (Jean Franco de Marchi)</p>	<p>EXTRAS</p>	<p>UTILERÍA</p> <p>Morral Celular Cachito</p>
<p>DECORADO/ESCENOGRAFÍA</p>	<p>VESTUARIO/MAQUILLAJE</p> <p>Alejandro: camisa de rayas manga corta, suéter, pantalones azul oscuro, zapatos deportivos.</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Luz Natural</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente</p>	<p>FX</p>	<p>NOTAS</p>

10. PLAN DE RODAJE

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
14	15	16	17	18	19	20 Grabación sec. 9-10 (FIESTA) Llamado 4pm a 11pm
21 Grabación sec. 4 (METRO) Llamado 4pm a 8pm Alejandro Caracas	22 Grabación sec. 12- 14 (Los Próceres) Llamado 7am a 12m Alejandro Caracas	23 Grabación sec. 12- 14 (Calvario) Llamado 7am a 12m Alejandro Caracas	24 Grabación sec. 12- 14 (Rio Tuy) Llamado 7am a 12m Alejandro Caracas	25 Grabación sec. 5-13 (Oficina) Llamado 7am a 3pm Alejandro Omar Jefe	26 Grabación sec. 7.1- 19 (Plaza Bolívar) Llamado 7am a 12m Alejandro Caracas	27 Grabación sec. 2-3-7-17 (Apartamento: Cuarto) Llamado 6am hasta terminar Alejandro
28 Grabación sec. 8-12-14-15 (Calle Chacao) Llamado 4pm a 10pm Alejandro Caracas Omar	29 Grabación sec. 6-11-16 (Apartamento: Sala) Llamado 8am a 6pm Alejandro Josefina	30 Grabación Referencia Sec. 1 (cuartos) 5 (Miguel) 8 (Caracas Nocturna) 11 (Sonia) 17 (David)	31 Grabación Referencia Sec. 1 (cuartos) 5 (Miguel) 8 (Caracas Nocturna) 11 (Sonia) 17 (David)	1 Grabación Referencia Sec. 1 (cuartos) 5 (Miguel) 8 (Caracas Nocturna) 11 (Sonia) 17 (David)	2 Grabación sec. 18 (TEATRO UCAB) Llamado 7am a 12m Alejandro Caracas	3

Sábado 20: Grabación de Fiesta (Esc. 9-10)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	7:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
9	T1: P.C.	FIESTA	X				8:00	ALEJANDRO CARACAS
9	T2: P.E.	FIESTA	X				9:00	ALEJANDRO CARACAS
9	T3: P.A.	FIESTA	X				10:00	ALEJANDRO CARACAS
9	T4: P.M.C.	FIESTA	X				10:00	ALEJANDRO CARACAS
9	T5: P.M.C.	FIESTA	X				10:00	ALEJANDRO CARACAS
CENA	--	--	--	--	--	--	11:00	--
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					11:30 P.M.	EQUIPO COMPLETO
10	T1: P.M.C.	TERRAZA	X			X	11:30	ALEJANDRO CARACAS
10	T2: P.C.	TERRAZA	X			X	11:30	ALEJANDRO CARACAS
10	T3: P.C.	TERRAZA	X			X	11:30	ALEJANDRO CARACAS
10	T4: P.P.	TERRAZA	X			X	12:00	ALEJANDRO CARACAS
10	T5: P.C.	TERRAZA	X			X	12:00	ALEJANDRO CARACAS
10	T6: P.M.	TERRAZA	X			X	12:00	ALEJANDRO CARACAS

RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	1:00AM	RECOGER
----------------	----------------	----------------	-----	-----	-----	-----	---------------	----------------

Domingo 21: Grabación Metro (Esc. 4)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	7:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
DESAYUNO	--	--	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					8:30	EQUIPO COMPLETO
4	T1: P.A.	METRO		X	X		9:00	ALEJANDRO CARACAS
4	T2: P.M.C	METRO		X	X		10:00	ALEJANDRO CARACAS
4	T3: P.M.C.	METRO		X	X		10:00	ALEJANDRO CARACAS
4	T4: P.D.	METRO		X	X		10:00	ALEJANDRO CARACAS
4	T5: P.M.	METRO		X	X		11:00	ALEJANDRO CARACAS
4	T6: P.M.	METRO		X	X		11:30	ALEJANDRO CARACAS
4	T7: P.M.	METRO		X	X		11:30	ALEJANDRO CARACAS
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	1:00AM	RECOGER

Lunes 22: Grabación Los Próceres (Sec. 12-14)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	7:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
DESAYUNO	--	--	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					8:30	EQUIPO COMPLETO
12	T1: P.E.	EXTERIORES	X		X		9:00	ALEJANDRO CARACAS
12	T2: P.M.	EXTERIORES	X		X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
12	T3: P.M.C.	EXTERIORES	X		X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	10:00	EQUIPO TÉCNICO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	10:30	EQUIPO COMPLETO
14	T1: P.G.	PASEO	X		X		10:30	ALEJANDRO CARACAS
14	T2: P.M.C.	PASEO	X		X		10:30	ALEJANDRO CARACAS
14	T3: P.M.	PASEO	X		X		11:00	ALEJANDRO CARACAS
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	11:30AM	RECOGER

Martes 23: Grabación El Calvario (Sec. 12-14)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	7:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
DESAYUNO	--	--	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					8:30	EQUIPO COMPLETO
12	T1: P.E.	JARDINES	X		X		9:00	ALEJANDRO CARACAS
12	T2: P.M.	JARDINES	X		X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
12	T3: P.M.C.	JARDINES	X		X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	10:00	EQUIPO TÉCNICO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	10:30	EQUIPO COMPLETO
14	T1: P.G.	GAZEBO	X		X		10:30	ALEJANDRO CARACAS
14	T2: P.M.C.	GAZEBO	X		X		10:30	ALEJANDRO CARACAS
14	T3: P.M.	GAZEBO	X		X		11:00	ALEJANDRO CARACAS
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	11:30AM	RECOGER

Miércoles 24: Grabación Est. Rio Tuy (Esc. 12-14)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	7:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
DESAYUNO	--	--	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					8:30	EQUIPO COMPLETO
12	T1: P.A.	INTERIOR		X	X		9:00	ALEJANDRO CARACAS
12	T2: P.M.	INTERIOR		X	X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
12	T3: P.M.C.	INTERIOR		X	X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	10:00	EQUIPO TÉCNICO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	10:30	EQUIPO COMPLETO
14	T1: P.G.	ESCALERAS		X	X		10:30	ALEJANDRO CARACAS
14	T2: P.M.C.	ESCALERAS		X	X		10:30	ALEJANDRO CARACAS
14	T3: P.M.	ESCALERAS		X	X		11:00	ALEJANDRO CARACAS
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	11:30AM	RECOGER

Jueves 25: Grabación Oficina (Sec. 5-13)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	7:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
DESAYUNO	--	--	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					8:30	EQUIPO COMPLETO
5	T1: P.M.	CUBICULO		X	X		9:00	ALEJANDRO OMAR
5	T2: P.C	CUBICULO		X	X		9:30	ALEJANDRO OMAR
5	T3: P. y T4:C.P.	CUBICULO		X	X		9:30	ALEJANDRO OMAR
5	T5: P.M.C.	CUBICULO		X	--	--	10:00	ALEJANDRO OMAR EL JEFE
5	T6: P.M.	CUBICULO		X	--	--	10:30	ALEJANDRO OMAR
5	T7: P.M.C.	CUBICULO		X	X		10:30	ALEJANDRO OMAR
5	T8: P.M.	CUBICULO		X	X		10:30	ALEJANDRO OMAR
5	T9: P.M.C	CUBICULO		X	X		11:00	ALEJANDRO OMAR
5	T10: P.M.C.	CUBICULO		X	X		11:00	ALEJANDRO OMAR
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	11:30	EQUIPO COMPLETO
ALMUERZ O	ALMUERZO	ALMUERZO	--	--	--	--	12:00M	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	1:00PM	EQUIPO COMPLETO

13	T1: P.M.C.	CUBICULO		X	X		1:00	ALEJANDRO OMAR
13	T2: P.M.	CUBICULO		X	X		1:00	ALEJANDRO OMAR
13	T3: P.C.	CUBICULO		X	X		1:30	ALEJANDRO OMAR
13	T4: P.M.C.	CUBICULO		X	X		1:30	ALEJANDRO OMAR
13	T5: P.D.	CUBICULO		X	X		2:00	ALEJANDRO OMAR
13	T6: P.M.	CUBICULO		X	X		2:00	ALEJANDRO OMAR
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	2:30PM	RECOGER

Viernes 26: Grabación Plaza Bolívar (Sec. 7.1.)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	7:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
DESAYUNO	--	--	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					8:30	EQUIPO COMPLETO
7.1.	T1: P.E.	PLAZA	X		X		9:00	ALEJANDRO CARACAS
7.1.	T2: P.M.C.	PLAZA	X		X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
7.1.	T3: P.P.	PLAZA	X		X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
7.1.	T4: P.A.	PLAZA	X		X		10:30	ALEJANDRO CARACAS
7.1.	T5: P.G.	PLAZA	X		X		10:30	ALEJANDRO CARACAS
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	11:00AM	RECOGER

Sábado 27: Cuarto de Alejandro (Sec. 2-3-7-17)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	--	---	7:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
DESAYUNO	--	--	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					8:30	EQUIPO COMPLETO
3	T1: P.M.C	CUARTO		X	X		9:00	ALEJANDRO
3	T2: P.E	CUARTO		X	X		9:30	ALEJANDRO
3	T3: P. M.C	CUARTO		X	X		9:30	ALEJANDRO
3	T4: P.D.	CUARTO		X	X		10:00	ALEJANDRO
3	T5: P.P.	CUARTO		X	X		10:30	ALEJANDRO
3	T6: P.M.	CUARTO		X	X		10:30	ALEJANDRO
3	T7: P.M.C.	BA7O		X	X		10:30	ALEJANDRO
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	11:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					11:30	EQUIPO COMPLETO
3	T8: P.D.	COCINA		X	X		11:30	ALEJANDRO
3	T9: P.A.	COCINA		X	X		11:30	ALEJANDRO
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	12:00	EQUIPO COMPLETO
ALMUERZO	ALMUERZO	ALMUERZO	--	--	--	--	12:00M	EQUIPO COMPLETO

LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	1:00PM	EQUIPO COMPLETO
7	T1: P.A.	CUARTO		X	X		1:00	ALEJANDRO
7	T2: P.M.C.	CUARTO		X	X		1:00	ALEJANDRO
7	T3: P.D.	CUARTO		X	X		1:30	ALEJANDRO
7	T4: P.E.	CUARTO		X	X		1:30	ALEJANDRO
7	T5: P.P.	CUARTO		X	X		2:00	ALEJANDRO
7	T6: P.E.	CUARTTO		X	X		2:00	ALEJANDRO
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	2:30	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	5:00PM	EQUIPO TECNICO
2	T1: P.E.	CUARTO		X		X	5:00	ALEJANDRO
2	T2: P.M.	CUARTO		X		X	5:00	ALEJANDRO
2	T3: P.M.C.	CUARTO		X		X	5:30	ALEJANDRO
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	6:00PM	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	6:30PM	EQUIPO TECNICO
17	T1:P.G.	CUARTO		X		X	6:30	ALEJANDRO
17	T2:P.M.	CUARTO		X		X	6:30	ALEJANDRO

17	T3:P.M.C.	CUARTO		X		X	7:00	ALEJANDRO
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	7:30PM	RECOGER

Domingo 28: Calle Chacao (Sec.8-12-14-15)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	4:00P.M.	EQUIPO TÉCNICO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					4:00	EQUIPO COMPLETO
15	T1:P.M.C.	CARRO		X	X		4:30	ALEJANDRO OMAR
15	T2:P.M.	CARRO		X	X		4:30	ALEJANDRO OMAR
15	T3:P.C.	CARRO		X	X		5:00	ALEJANDRO OMAR
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	5:30	EQUIPO TÉCNICO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	5:30	EQUIPO COMPLETO
12	T1: P.A.	CALLE	X		X		6:00	ALEJANDRO CARACAS
12	T2: P.M.	CALLE	X		X		6:00	ALEJANDRO CARACAS
12	T3: P.M.C.	CALLE	X		X		6:00	ALEJANDRO CARACAS
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	6:30	EQUIPO TÉCNICO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	7:00	EQUIPO COMPLETO
14	T1: P.G.	CALLE	X			X	7:00	ALEJANDRO CARACAS
14	T2: P.M.C.	CALLE	X			X	7:30	ALEJANDRO CARACAS
14	T3: P.M.	CALLE	X			X	7:30	ALEJANDRO CARACAS
CENA	CENA	CENA	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	8:30	EQUIPO TÉCNICO

LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	9:00	EQUIPO COMPLETO
8	T1: P.C.	CARRO		X		X	9:30PM	ALEJANDRO OMAR
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	10:00PM	RECOGER

Lunes 29: Apartamento Josefina (Sec.6-11-16)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	8:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
DESAYUNO	DESAYUNO	DESAYUNO	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					8:30	EQUIPO COMPLETO
6	T1:P. y T2:C.P	SALA		X	X		8:30	ALEJANDRO JOSEFINA
6	T3:P.M.C.	SALA		X	X		8:30	ALEJANDRO JOSEFINA
6	T4:P.D.	SALA		X	X		9:00	ALEJANDRO JOSEFINA
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	9:30	EQUIPO TÉCNICO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	10:00	EQUIPO COMPLETO
16	T1: P.C.	SALA		X	X		10:30	ALEJANDRO JOSEFINA
16	T2: P.M.C.	SALA		X	X		10:30	ALEJANDRO JOSEFINA
16	T3: P.G.	SALA		X	X		10:30	ALEJANDRO JOSEFINA
16	T4: P.M.C.	SALA		X	X		11:00	ALEJANDRO JOSEFINA
CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	CAMBIO DE SET	--	--	--	--	1130	EQUIPO TÉCNICO
ALMUERZ O	ALMUERZO	ALMUERZO	--	--	--	--	12:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO	--	--	--	--	3:00	EQUIPO COMPLETO
11	T1: P.M.C.	CUARTO	X			X	3:30	ALEJANDRO
11	T2: P.D.	CUARTO	X			X	4:00	ALEJANDRO

11	T3: P.D.	CUARTO	X			X	4:00	ALEJANDRO
11	T4: P.E.	CUARTO	X			X	4:00	ALEJANDRO
11	T5:P.M.C.	CUARTO	X			X	4:30	ALEJANDRO JOSEFINA
11	T6: P.M.	CUARTO	X			X	5:00	ALEJANDRO
11	T7: P.E.	CUARTO	X			X	5:00	ALEJANDRO
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	5:30PM	RECOGER

Viernes 2: Teatro UCAB (Sec.18)

ESCENA	PLANO	SET	EX T	INT	DIA	NOCHE	HORA	LLAMADO
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	---	---	---	---	7:00A.M.	EQUIPO TÉCNICO
DESAYUNO	--	--	--	--	--	--	8:00	EQUIPO COMPLETO
LLAMADO	LLAMADO	LLAMADO					8:30	EQUIPO COMPLETO
18	T1: P.P.	INTERIOR		X	X		9:00	ALEJANDRO CARACAS
18	T2: P.M.C.	INTERIOR		X	X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
18	T3: P.M.	INTERIOR		X	X		9:30	ALEJANDRO CARACAS
18	T4: P.M.C.	CAMBIO DE SET		X	X		10:00	EQUIPO TÉCNICO
18	T5: P.E.	LLAMADO		X	X		10:30	EQUIPO COMPLETO
RECOGER	RECOGER	RECOGER	---	---	---	---	11:30AM	RECOGER

Cabe destacar que los días 30, 31 y 1 que eran grabación de imágenes referenciales para el cortometraje no se necesitó hacer un desglose. La búsqueda de las imágenes se trataba más de la interacción con la ciudad y lo que esto podía generar en imágenes, que la planificación estructurada y organizada de las mismas.

11. GUION TÉCNICO

SEC. 1: CUARTOS-INT-DÍA

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.G.	Vemos cuartos vacios de diferentes personas.	El mismo plano para todos los cuartos.

SEC. 2: CUARTO DE ALEJANDRO-INT-NOCHE

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.E.	ALEJANDRO, un muchacho de 24 años, está sentado frente a su escritorio en su cuarto. El escritorio está repleto de hojas con anotaciones, un par de libros sobre Caracas y una taza de café. Alejandro pega una foto tipo carnet de una mujer en un cuaderno lleno de recortes de periódico y otras fotos tipo carnet. Debajo de la foto, escribe.	Cenital, a través de un Dolly in nos vamos acercando al personaje.
P.M.	Se para de la silla, se tumba en su cama y se duerme.	
P.M.C.	Alejandro ve las cajas.	Vemos las cajas

SEC. 3: RUTINA ALEJANDRO-INT-DÍA

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.M.C.	Alejandro está acostado en su cama y abre los ojos.	Cenital de Alejandro cuando abre los ojos.
P.E.	Se para de la cama	Paneo de la situación
P.M.C.	Marca una "x" en el calendario que tiene pegado en la pared	Vemos la acción de escribir.
P.D.	Abre la gaveta de las medias, toma una y junta todas las demás del lado izquierdo de la gaveta. Entre las medias hay una media rosada.	Over the shoulder hacia la media
P.P.	Alejandro la mira brevemente y cierra la gaveta.	Vemos a Alejandro

P.M.	Abre la gaveta/espejo de su baño. Todo está ubicado del lado izquierdo de la misma. Toma su cepillo de dientes, cierra la gaveta y pone pasta dental. Se cepilla. Vuelve a abrir la gaveta y deja el cepillo dentro, del lado derecho, y la vuelve a cerrar pero inmediatamente regresa, la abre y pone el cepillo del lado izquierdo.	Plano secuencia de las acciones
P.M.C.	Se ducha.	
P.D.	Enciende la cafetera en la hornilla izquierda de la cocina.	
P.A.	Se toma el último sorbo de la taza y la deja en la cocina.	

SEC. 4: VAGON DE METRO-INT-DÍA

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.A.	Alejandro está sentado en uno de los asientos del vagón. A su lado se sienta Caracas.	
P.M.C.	Alejandro intenta concentrarse en su lectura pero no lo logra.	
P.M.C.	Caracas tiene en sus manos un volante de la obra de teatro en la que actúa.	
P.D.	Plano detalle del libro, del panfleto de Caracas.	
P.M.	Suena la señal de bajada del metro y Caracas recoge sus cosas para irse. Justo antes de bajar del vagón se vuelve hacia Alejandro y le entrega el panfleto.	
P.M.	Alejandro mira por la ventana.	
P.M.	Caracas sube por las escaleras mecánicas del metro.	

SEC. 5: OFICINA-INT-DÍA

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.M.	Alejandro está frente a su computadora.	Travelling hacia Alejandro

P.C.	Se acerca OMAR, un compañero de trabajo y mejor amigo de Alejandro.	
P. Y C.P.	OMAR ¿Y cómo murió ese? ALEJANDRO (V.O) Ese es miguel. Miguel tenía un... Aparece junto al escritorio de Alejandro su jefe.	Plano y contra plano de ambos hablando
P.M.C.	JEFE ¿Qué vaina es esa? ¿Otra vez con lo mismo, Alejandro? Mira...	
P.M.	Omar toma el cuaderno que traía Alejandro y se va	Omar saliendo de cuadro
P.M.C.	Mientras Omar lee, vemos imágenes de la ciudad.	Vemos cuadros de diferentes situaciones en la ciudad
P.M.	Miguel emerge entre la multitud.	Durante la narración vemos a Miguel comiendo un perrito
P.M.C.	Omar vuelve al escritorio de Alejandro.	
P.M.C.	Alejandro está ahora jugando con el sacaclips como si fuera un monstruo de gran dentadura.	

SEC. 6: SALA-INT-DÍA

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.C.	Alejandro abre la puerta de la casa. En la sala está JOSEFINA.	Plano conjunto de Alejandro y Josefina mientras el entra
C.P.	Alejandro se sienta en la sala.	Contra plano de Alejandro.
P.M.C.	Alejandro y Josefina conversan	Vemos el plano y contra plano de ambos.
P.D.	Durante la conversación también vemos planos detalles de la sala de Josefina	

SEC. 7: CUARTO DE ALEJANDRO-INT-DÍA

P.A.	Alejandro entra a su cuarto y se sienta en el escritorio.	
------	---	--

P.M.C. P.D.	Toma una de las hojas con anotaciones e intenta escribir, pero dibuja un muñeco de palos.	O.T.S. desde Alejandro hacia el cuaderno y luego vemos el detalle de lo que hace.
P.E.	Se para de su escritorio, se acuesta en su cama. Se queda dormido.	Dolly in frontal hacia Alejandro durante la situación
P.P.	Alejandro despierta con el sonido del celular.	
P.E.	Alejandro se acerca a la ventana y hace señas.	Vemos toda la situación en este plano

SEC. 7.1.: PLAZA BOLIVAR-INT-DÍA

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.E.	Caracas y Alejandro caminan por la Plaza Bolívar.	
P.M.C.	Ella le cuenta una anécdota personal sobre la plaza.	
P.P.	El la escucha con atención. El ruido de la plaza empieza a incrementar.	
P.A.	Él la busca.	
P.G.	La ve a la distancia hasta que desaparece.	

SEC.8: CARRO DE OMAR-INT-NOCHE

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.C.	Alejandro y Omar hablando en camino a la fiesta.	Durante esta conversaciones vemos imágenes de la ciudad de noche

SEC.9: FIESTA-EXT-NOCHE

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.C.	Alejandro y Omar esperan en la puerta de un apartamento.	
P.E.	Entran a la fiesta. Omar saluda efusivamente a todos.	
P.A.	Mientras Alejandro lo hace de manera tímida.	

P.M.C.	Alejandro se empieza a servir un trago y escucha las conversaciones de la gente.	
P.M.C.	Toma un sorbo y se aleja de la fiesta.	A la par vemos imágenes de personas divirtiéndose en la fiesta

SEC. 10: TERRAZA-EXT-NOCHE

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.M.C.	Alejandro saca un porro de su bolsillo y lo enciende mientras mira hacia Petare.	
P.C.	Ella aparece y se le acerca.	
P.C.	Él le comenta su descontento con las personas de la fiesta. Ella intenta calmarlo con sus palabras.	
P.P.	Él sonríe. Se miran fijamente.	
P.C.	Se acercan. Se besan.	
P.M.	Omar le avisa que deben irse. Él le responde. Cuando voltea ella ya no está.	

SEC. 11: CUARTO DE ALEJANDRO-INT-NOCHE

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.M.C.	Alejandro está en su escritorio, intentando escribir en la hoja en la que había empezado a dibujar el muñeco de palos.	
P.D.	El muñeco de palos ahora está ahorcado.	
P.D.	Alejandro toma su cuaderno de obituarios. Pega una nueva foto y escribe el obituario.	
P.E.	Intenta acomodar sus cajas y consigue el panfleto que Caracas le dio en el metro.	
P.M.C.	Entra el señor José.	
P.M.	Lo ve, le termina de contar la historia y se va del cuarto.	
P.E.	Alejandro vuelve a mirar el panfleto.	

SEC. 12-14: ROMANCE/VIOLENCIA-EXT-DIA/NOCHE

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
-------	--------	---------------

P., C.P., y P.E/P.A.	Caracas y Alejandro conversan acerca de la ciudad, y esta eventualmente se convierte en una pelea.	Durante esta conversación vemos 5 locaciones: El Calvario, Terminal Rio Tuy, Los Próceres, Chacao y una vista hacia Petare. En esta parte de la secuencia se maneja la transición entre un lugar a otro a través de Dolly in y Dolly back.
P., C.P., y P.E/P.A.	Caracas y Alejandro conversan acerca de la ciudad, y esta eventualmente se convierte en una pelea.	Durante esta conversación vemos 5 locaciones: El Calvario, Terminal Rio Tuy, Los Próceres, Chacao y una vista hacia Petare. Y los planos siempre son los mismos para darle continuidad a las imágenes en relación a la conversación.

SEC. 13: OFICINA-INT-DIA

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.M.C.	Vemos la foto que antes pegaba en el cuaderno, de nuevo en un formato de obituario en la pantalla de su computadora.	
P.M.	Alejandro está sentado escribiendo	
P.C.	Omar está hablando mientras Alejandro escribe.	
P.M.C.	Alejandro toma el teléfono.	Dolly in hacia Alejandro mientras Omar le sigue hablando
P.D.	El editor le dice que su trabajo no puede ser incluido en la compilación porque necesita madurar.	Planos detalles de la oficina, y la situación de la misma mientras Alejandro habla con el editor

P.M.	Alejandro suelta lentamente el teléfono	
------	---	--

SEC. 15: CARRO DE OMAR-INT-DIA

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.M.C.	Alejandro mira desanimado hacia la calle. Alejandro sonríe desganadamente mientras sigue viendo la ventada.	
P.C.	Omar intenta hacer sentir mejor a Alejandro con chistes y le recuerda que habrá otra oportunidad.	
P.M.	Alejandro sonríe desganadamente mientras sigue viendo la ventada.	Desde la ventana del carro

SEC. 16: SALA-INT-DIA

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.C.	Alejandro llega a la casa.	
P.M.C.	La señora Josefina lee en la sala.	
P.G.	Nota el estado de ánimo de Alejandro y le sirve una taza de café.	
PM.C.	Alejandro le da un sorbo y entra a su cuarto.	

SEC. 17: CUARTO DE ALEJANDRO-INT-NOCHE

PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.G.	Está sentado en su escritorio cuando suena el teléfono.	
P.M.	Omar le cuenta que mataron a su amigo y le pide que le escriba un obituario.	
P.M.C.	Alejandro accede. Tranca el teléfono.	
	Escuchamos el obituario de David, mientras vemos imágenes de la ciudad.	Vemos diversas imágenes de la ciudad mientras se narra el obituario en V.O.

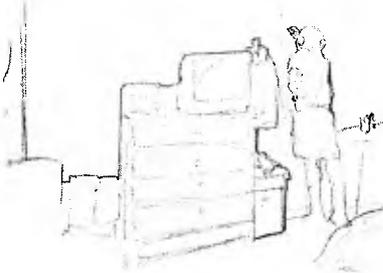
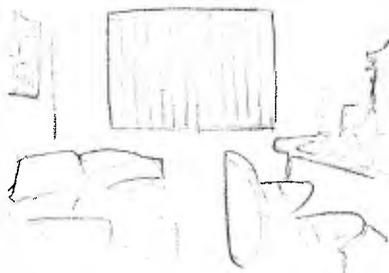
SEC. 18: TEATRO-INT-DIA

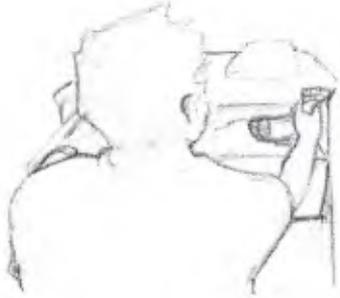
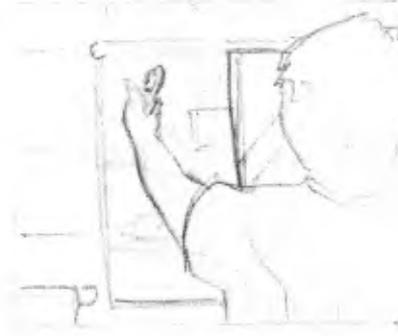
PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.P.	Caracas está parada en el medio del teatro practicando para sí misma sus líneas.	
P.M.C.	Alejandro está en uno de los asientos del teatro viéndola.	
P.M.	Caracas empieza a recitar un monólogo.	
P.M.C.	Alejandro sigue viéndola.	
P.E.	Caracas se va.	

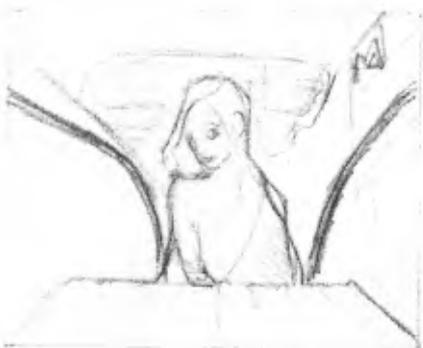
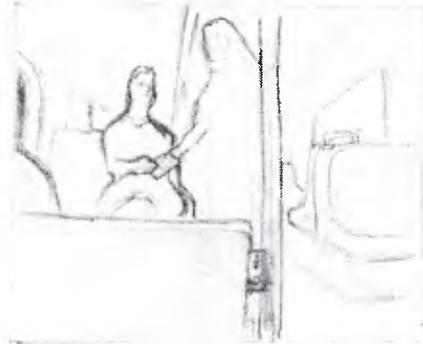
SEC. 19:

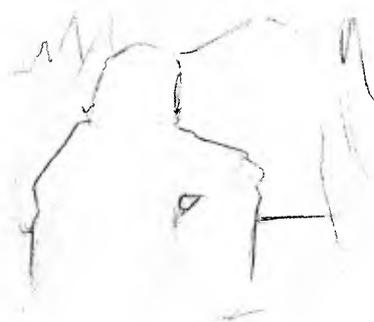
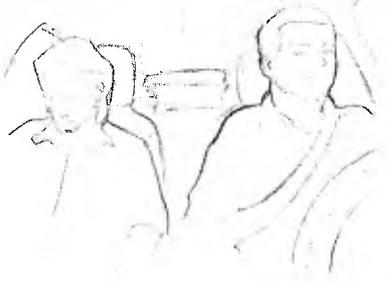
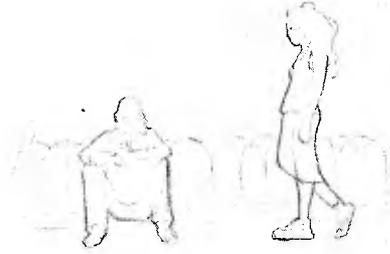
PLANO	ACCION	OBSERVACIONES
P.G.	Alejandro está sentado en la Plaza Bolívar, comiendo una empanada y escribiendo.	Toda la acción sucede en el mismo plano.
P.G.	Mientras escribe, su teléfono suena.	
P.M.C.	Alejandro atiende el teléfono.	Alejandro se acerca a la cámara en ese mismo plano.

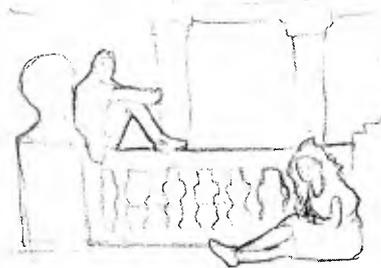
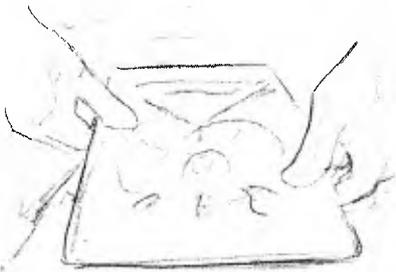
12. STORY BOARD

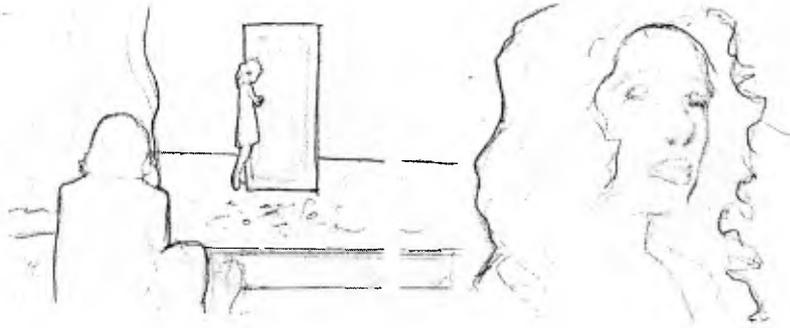












13. FICHA ARTÍSTICA

Alejandro Iturriza

Jean Franco De Marchi

Caracas

Eliana Terán Scarpati

Omar Domínguez

Gustavo Domínguez Hernández

Señora Josefina

Miriam Pareja

El Jefe

Ángelo Freda

14. FICHA TÉCNICA

Dirección

Stefania Chegade

Luis Machín

Producción General

Stefania Chegade

Luis Machín

Dirección de Fotografía

Diego Martintereso

Dirección de Arte

Manuela Walfenzao

Asistente de Dirección

Andreina Salazar

Asistencia de Dirección de Arte

Irina Altuna

Isaac PS de Castro

Script

Sonidista

Pedro Escobar Juan Coello

Cámara

Stefania Chehade

Luis Machín

Diego Martintereso

Dirección de Postproducción

Stefania Chehade

Luis Machín

Edición

Carlo Azzari

Diseño sonoro y Musicalización

Paul Rondón

Tutor

Eduardo Burger

15. PRESUPUESTO

Película: ALEJANDRO NO PUEDE ESCRIBIR	Semanas de Preproducción: 3
Producción: Stefania Chegade/Luis Machín	Semanas de Rodaje: 2
Dirección: Stefania Chegade/Luis Machín	Semanas de Posproducción: 2
Guión: Stefania Chegade/Luis Machín	Días de Rodaje: 14

CUENTA	DESCRIPCION	SUB TOTAL	TOTAL BsF
	ARGUMENTO Y GUION	6.000,00	6.000,00
	PERSONAL DE PRODUCCION	52.600,00	34.600,00
	PERSONAL DE DIRECCION	42.000,00	42.000,00
	PERSONAL TECNICO Y STAFF	68.000,00	68.000,00
	PERSONAL ARTISTICO	12.000,00	12.000,00
	MEDIOS TECNICOS	68.000,00	68.000,00
	TRANSPORTE	28.000,00	28.000,00
	MEMORIA/TARJETA	2.600,00	9.100,00
	POSTPRODUCCION	59.200,00	59.200,00
	MUSICA Y SONIDO	6.250,00	8.500,00
	GASTOS VARIOS	23.200,00	23.200,00
	SUBTOTAL		358.600,00
	IMPREVISTOS	0,10	35.860,00
	GRAN TOTAL		394.460,00

Guión

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Guión	1	único	6.000,00	6.000,00
TOTAL RUBRO ARGUMENTO Y GUIÓN					6.000,00

Personal de producción

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Director de producción	2	Mes	6.000,00	12.000,00
	Productor de Oficina	2	Mes	3.500,00	7.000,00
	Productor de Exteriores	2	Mes	3.800,00	7.600,00
	Administrador	2	Mes	4.000,00	8.000,00
TOTAL PERSONAL DE PRODUCCION					34.600,00

Personal de dirección

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Director	2	Mes	15.000,00	30.000,00
	Asist de Dirección	1	Mes	6.000,00	6.000,00
	Script	1	Mes	6.000,00	6.000,00
TOTAL RUBRO PERSONAL DE DIRECCIÓN					42.000,00

Personal técnico y staff

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Director de fotografía	1	Mes	9.000,00	9.000,00
	Operador de cámara	1	Mes	8.000,00	8.000,00
	Asist. Cámara	1	Mes	4.000,00	4.000,00
	Fotógrafo (foto fija)	1	Mes	3.200,00	3.200,00
	Sonidista	14	Días	1.000,00	14.000,00
	Director de arte	2	Mes	6.000,00	12.000,00
	Vestuarista	1	Mes	3.000,00	3.000,00
	Asistente de vestuario	1	Mes	1.500,00	1.500,00
	Maquillista	14	Días	600,00	8.400,00
	1er utilero	14	Días	350,00	4.900,00
TOTAL RUBRO PERSONAL TECNICO Y STAFF					68.000,00

Personal artístico

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Actores principales	1	Mes	10.000,00	10.000,00
	Actores secundarios	1	Mes	2.000,00	2.000,00
TOTAL RUBRO PERSONAL ARTÍSTICO					12.000,00

Medios técnicos

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Cámaras y lentes	14	Días	2500	30.000,00
	Equipo de luces	5	Días	4000	20000
	Travelling, dolly, grúa	3		6000	18000
TOTAL RUBRO MEDIOS TÉCNICOS					68.000,00

Transportes

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Automóviles de producción	14	días	1.000,00	14.000,00
	Camión de utilería	14	días	1.000,00	14.000,00
TOTAL RUBRO TRANSPORTE					28.000,00

Memoria/Tarjeta

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Tarjeta de 32 GB	14	Días	650,00	9.100,00
TOTAL RUBRO PELÍCULA					9.100,00

Posproducción

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Montaje en Final Cut	32	Horas	350,00	11.200,00
	Edición en Final Cut	32	Horas	350,00	11.200,00
	Post Producción	48	Horas	350,00	16.800,00
	Director de Post Producción	2	Mes	10.000,0	20.000,00
TOTAL RUBRO POST PRODUCCION					59.200,00

Música y sonido

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Compositor	1	Único	7.000,00	7.000,00
	Foley	1	Único	1.500,00	1.500,00
TOTAL RUBRO MÚSICA					8.500,00

Gastos varios

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidad de Cálculo	Monto	Total BsF
	Teléfono y comunicaciones	2	Mes	1.000,00	2.000,00
	Gastos de papelería y oficina	1	Único	200,00	200,00
	Catering	14	Días	1.500	21.000,00
TOTAL RUBRO GASTOS VARIOS					23.200,00

16. ANÁLISIS DE COSTOS

Para vivir en esta ciudad no necesitamos de ningún monumento que tenga a bien la gentileza de recordarnos su historia. La historia, la única historia posible, somos nosotros, y la ciudad comienza y recomienza un martes cualquiera como el pajarraco de los romanos, después de una nueva resurrección.

-J. I. Cabrujas (La Ciudad Escondida)

La ciudad como espacio de desarrollo humano contiene en si misma lo que el hombre ha hecho con ella. Entonces, afirmamos que Caracas es la razón de ser de esta Tesis, tomando en cuenta esto es imposible hacer un cortometraje de Ciudad sin que la misma sea utilizada como contenido y forma. Desde la investigación previa (conocimiento y contacto con Caracas) se están generando gastos. Tanto el guion como la dirección son elementos de vital importancia para la propuesta de este Trabajo de Grado en los cuales no se realizó ningún gasto monetario.

Para conseguir las locaciones (El Calvario, estación Rio Tuy, Los Próceres, calle en Chacao, parque en El Cafetal con vista hacia Petare y Plaza Bolívar) se introdujeron permisos en cada uno de los Municipios, argumentando el hecho de ser estudiantes, lo cual evito el pago de la multa mínima por utilización de espacios públicos de la ciudad. Tanto la oficina como la terraza de la fiesta y la casa fueron conseguidas a través de amigos y compañeros. El teatro en el que Caracas presento su monologo fue Teatro UCAB.

La dirección y asistencia de cada departamento fueron *ad honorem*. Los gastos en estos departamentos son de iluminación (alquilada en CINEMATERIALES C.A.) a través de Pablo Cova con quien se consiguió un descuento, y en el departamento de arte se logró manejar un presupuesto bajo que, cabe mencionar, no disminuyo la relevancia que represento el trabajo de este departamento en la historia.

Si en algo no se quiso escatimar fue en el sonido, el sonido (como ya establecimos en otro momento) es parte de lo que Caracas es para nosotros y pretender presentar un trabajo sin tomar en cuenta la relevancia del mismo no era justo en la realización de un corto que aspira presentar a una ciudad como esta. Los gastos en este rubro específico van desde sonidista hasta musicalizador.

De tal manera que el gasto real de la realización de este cortometraje es el siguiente:

DEPARTAMENTO	DESCRIPCION	MONTO TOTAL (Bs.F.)
Talento	Actores principales y un actor secundario.	9.000,00
Fotografía	Maleta de Kino Flo 4x4 (o Kino flo 4x2) Gripería Banderas de corte Slider Grúa Maleta de luces pequeñas (650k, 300k, 150k) Farol de 1k.	6.500,00
Arte	Ambientación de la fiesta: Teipe doble faz y tirro Tela banderines Teipe negro Pabilo, palos de escoba: Ingredientes comida La tira de luces Ambientación casa: Impresión fotos Cuaderno obituarios Pega de barrita Impresión afiche Amélie Vestuario: 2 Faldas y 1 sweater Camisa rayas y franela dorada escarcha	1.500,00
Sonido	Sonidista Balitas Masterización de sonido	17.000,00
Musicalización	Música original	8.000,00
Catering		12.000,00
	Total (Bs. F)	54.000,00

IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Después de haber finalizado todo el proceso, de manera metódica, es posible encontrar los resultados. Podría pasar, como en nuestro caso, que de la mezcla de lo que se espera que ocurra y las herramientas dispuestas para dicha predicción, resulten situaciones inesperadas, capaces de enseñar más que cualquier proceso de aprendizaje previo.

No es sino hasta este punto del proceso, que (consideramos) se puede hablar efectivamente de la palabra conocimiento. En nuestro caso particular, estas son algunas de las cosas que, efectivamente, aprendimos.

1. Hacer cine en una ciudad como Caracas es tarea complicada, pero no imposible. Transitar por la ciudad cargados de equipos, tanto alquilados como prestados y sentir la amenaza constante de la inseguridad en la calle evidentemente dificulta el proceso creativo, acelera la toma de decisiones y limita los horarios en los cuales se puede rodar, especialmente si no se cuenta con seguridad privada, como es el caso de las producciones con gran presupuesto.
2. Caracas es una ciudad violenta, y esto no se traduce simplemente en ladrones que roban; la violencia aflora en casi cualquier interacción humana dentro de esta ciudad. Todo extraño es un posible enemigo. No es motivo de asombro que una cámara ubicada en la calle representa un acto de trasgresión a la intimidad del transeúnte, o lo que es lo mismo, un acto de hostilidad. Al menos así es percibido por las personas. Por esto, es importante tener buenas habilidades sociales a la hora de salir a grabar en Caracas, pues esa barrera de hostilidad es fácilmente quebrantable con un chiste, una sonrisa o un gesto amable. Comprender la posición de las *otredades* como acto primordial de convivencia es vital para poder emprender un proyecto audiovisual de estas características.

3. Un proceso sumamente importante a la hora de hacer un cortometraje en exteriores en Caracas es recorrer la ciudad a pie (*flanear* si se quiere), pues consideramos, como la mejor manera de conocer y tratar de entender a la ciudad. En primer lugar, permite adaptarse a los diferentes ritmos de tránsito e interacción que cada zona de la ciudad posee. La frenética velocidad de la gente transitando, comiendo, vendiendo en La Hoyada no podría jamás compararse con la aparentemente bucólica imagen del boulevard de El Cafetal, con sus viejecitos que a paso lento avanzan a la panadería de la esquina. Comprender esto agiliza los procesos de toma de decisiones a la hora de grabar y, atando con el punto anterior, podría ayudar a disminuir las barreras de hostilidad que un equipo de grabación genera. En segundo lugar, porque la experiencia del automóvil, consideramos, es una experiencia de aproximación a la ciudad anticuada, digna de la Caracas moderna de Pérez Jiménez, pero muy poco parecida a la nuestra, la contemporánea, de grandes multitudes y ruido. En último lugar, porque Caracas es una ciudad fantástica, entendiendo el término por su acepción de fantasía, de lugar donde lo inimaginable y místico puede ocurrir.
4. Por paradójico que suene, la violencia que emana Caracas puede ser funcional a la hora de resaltar intenciones en los actores. Esa presión podría funcionar para la dinámica narrativa de la historia. Tratando de ser coherentes con lo que en este trabajo de grado se ha dicho, esa violencia, como parte del lenguaje de la ciudad, tiene la posibilidad de traducirse y decodificarse en elementos que sean útiles para la historia.
5. La ciudad es la gran experiencia audiovisual por excelencia. Es un espacio de movimiento, sonido, color, texturas y olfato. Precisamente por esto, podría ser la ciudad el gran marco en el cual el cine se desarrolla, y a su vez, podría ser también la gran metáfora. El hecho cinematográfico no es más que una búsqueda por reproducir a la ciudad, o fragmentos de ella, teniendo en cuenta que la ciudad abarca desde el cuarto de mi casa, hasta los límites cartográficos. Como la ciudad podría ser la representación a macro-escala de la vida humana misma, una metáfora del cuerpo.

6. Pretender construir una metáfora sobre Caracas, como concepto global, dentro de un personaje puede resultar un acto engreído y poco fructífero. Es imposible abarcar todo lo que Caracas implica, pues, como hemos establecido, la construcción de la ciudad se hace desde el imaginario, y cada persona tiene su propia apreciación de la misma. Habría que ser más específico a la hora de delimitar que pedazos de Caracas se han querido representar, cuál de las tantas posibilidades de mundo que se gestan en el macrocosmos de la ciudad es la elegida para ser contada. Obviamente existen rasgos en común dentro de las diferentes ciudades que coexisten en la nuestra, pero intentar aglomerarlos como parte de un todo, puede resultar un en producto poco eficiente.
7. Por errores conceptuales y falta de experiencia, el guion que se planteó para este cortometraje se asemeja mucho más al de largometraje, pero recortado a menor tiempo para cumplir las exigencias del corto. El rodaje se hizo en función de este guion. A la hora de montar en posproducción, nos dimos cuenta de varias cosas: En primer lugar, la historia no funcionaba en ningún aspecto. Era de ritmo injustificadamente lento, incomprensible y retrataba difusamente el discurso que pretendíamos establecer sobre nuestra ciudad. En segundo lugar descubrimos que en el proceso de edición y montaje se decide la historia que se cuenta. Si bien es cierto que si no se ha grabado el material necesario es imposible montar un historia coherente, es en esta etapa final del proceso de producción en la que puede cobrar vida todos los fragmentos que se ha dispuesto el realizador a contar. En nuestro caso, decidimos reubicar, recortar y eliminar distintos fragmentos para que la historia que en un principio pretendíamos contar cobrara vida. Ser completamente fieles al guion original planteado es un arma de doble filo, pues a esta edad los puntos de vista cambian demasiado rápido, y probablemente, como nos ocurrió en el rodaje, un mes después de haber empezado a grabar, sentimos que era desde otro ángulo que la historia de Alejandro debía ser narrada.
8. Resulta por demás engreído creer que con tan poco estudio y tiempo es posible indagar en una nueva propuesta para el cine venezolano. Podríamos decir que nuestro aporte se remite a la apertura de una discusión que consideramos necesaria: la del rescate de la ciudad venezolana, especialmente Caracas, como

espacio vital para la creación, y en nuestro caso, la de la creación cinematográfica. Creemos que una forma de seguir apoyando al cine nacional es entendiendo la relevancia de la ciudad como telón de fondo para la creación de la imagen en movimiento.

9. El conocimiento nunca es demasiado. Para poder hacer buenos productos audiovisuales es necesario estudiar. Quizás sea un gran problema para nosotros como estudiantes que asumimos que por tener una buena cámara y una pizca de talento, es posible hacer lo que sea. El estudiante que emprenda el arduo proceso de hacer un cortometraje como trabajo final de grado debe preguntarse sobre el significado de la imagen, del color, del sonido, del movimiento, de las intenciones actorales, puesto que no creemos que el cine sea sencillamente poner imagen tras imagen. Hay que preguntarse sobre como fluye una imagen tras de otra y como el sonido le acompaña (o no). Debemos confesar que pecamos de arrogantes (de manera inconsciente) y que ese es un error que se paga caro a la hora de grabar. El tamaño del proyecto, por un buen tiempo nos abrumo. Solo entendiendo las limitaciones que el desconocimiento genera es posible avanzar.
10. Caracas es mágica. Es una ciudad con personalidad, capaz de responder con gestos amables, de amor maternal, con regaños y recompensas. A nosotros nos habló, fuerte y claro, nos dio una lección valiosa, disfrazada de historia para otro cuento. Esta ciudad vibra y vive como otro ente más, no solo como edificios y carros y gente. Caracas tiene voz. Se molesta y se contenta. Y cuando se le quiere un poquito, ella le quiere a uno de vuelta.

Apostar por un cine nacional de calidad es una buena idea y más importante aún, es un hecho sumamente posible. De hecho, con el pasar de los años hemos visto como las carteleras nacionales se diversifican en cuanto a número de producciones y temas de los mismos. Caracas y su gente tienen mucho que ofrecer todavía, a pesar de todo lo malo que podamos decir de nosotros mismos. Quizás nos ha llegado el momento de desmontar las miradas prejuiciosas desde las cuales estamos acostumbrados a mirar a la ciudad, porque

solo sirven para generar miedo, miedo de nosotros mismos. Hacer este trabajo de grado nos ha enseñado que soñar con hacer cine acá sí vale la pena, por duro y complicado que sea.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Aguirre, Jesús María y Bisbal, Marcelino (2003). *Sociología de la comunicación en América Latina*. Caracas: Publicaciones UCAB.

Almandoz Marte, Arturo (p. 1995). *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*. En Hernández, Tulio (2010). *Ciudad, espacio público y cultura urbana. 25 conferencias de la Catedra Permanente de Imágenes Urbanas* (p.188-189). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Barber, Stephen (2002). *Projected Cities: Cinema and Urban Spaces*. Nueva York: Reaktion Book LTD. In the textual declarations which open his film, Vertov particularly rejects the amalgamation of film with theatre and acting; separating out his own inflammatory project for cinema from all other visual media, he announces it as an 'international' experiment (for which he situates himself as the 'author-supervisor'), with the potential to explode the growing homogeneity and banalization that was permeating cinema at that time. Traducción nuestra.

Bordenave Díaz, Juan (2001). *La comunicación ente las mallas de la dominación*. En Aguirre, Jesús María y Bisbal, Marcelino (2003). *Sociología de la comunicación en América Latina*. (p. 118). Caracas: Publicaciones UCAB.

Cabrujas, José Ignacio (1988). *La Ciudad Escondida*. En Hernández, Tulio (Comp.). (2012). *Caracas en 25 afectos* (p.20-32). Caracas: El Nacional.

Calvino, Italo (1999). *Las ciudades invisibles*. Madrid: El Mundo. (Versión original 1972).

Egri, Lajos (1960). *El arte de la escritura dramática* en Moreno, Isidro (2003). *Narrativa audiovisual publicitaria*. Barcelona: Paidós.

García Paris, Lucas (2008). *Guillermo Tell*. En: Torres, Ana Teres y Torres, Héctor (comp.) (2010). *Tiempos de Ciudad*. III y IV Semana de la Nueva Narrativa Urbana 2008-2009 (p.210).

Gómez, Hannia. *La Suburbia Colgante*. En Hernández, Tulio (Comp.). (2012). *Caracas en 25 afectos* (p. 114-121). Caracas: El Nacional.

González Téllez, Silverio (2004). *La significación de lo urbano en la cultura venezolana*. Hernández, Tulio (Comp.). (2010). *Ciudad, espacio público y cultura urbana*. 25 conferencias de la Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas (p. 300).

Gutiérrez Plaza, Arturo (2010). *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Hernández, Tulio (Comp.). (2010). *Ciudad, espacio público y cultura urbana*. 25 conferencias de la Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Hernández, Tulio (Comp.). (2012). *Caracas en 25 afectos*. Caracas: El Nacional.

Izaguirre, Boris (1986). *Caracas: Vestida para amar*. En Hernández, Tulio (Comp.). (2012). *Caracas en 25 afectos* (p. 77). Caracas: El Nacional.

Lozada, Mireya (2004). *Caracas: huellas urbanas de la polarización*. En: Hernández, Tulio (Comp.). (2010). *Ciudad, espacio público y cultura urbana*. 25 conferencias de la Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas (p. 341-347).

“*Manual de Trabajo de Grado de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello*” (2008). Caracas, Venezuela.

Margulis, Mario (2002). *La ciudad y sus signos*. Buenos Aires.

Marín, Fernando (2011). *Cómo escribir el guion de un cortometraje: guía para crear tu propio corto*. Madrid: Editorial Alba.

Martínez, Tomas Eloy (1995). *Caraqueños*. Hernández, Tulio (Comp.). (2012). Caracas en 25 afectos (p. 46). Caracas: El Nacional.

Mennel, Bárbara (2008). *Cities and Cinema*. (Ciudades y Cine). Nueva York: Editorial Routledge. “A new genre was born: ‘city film’,” claims Helmut Weihsmann about avant-garde films in the mid-1920s (10). City films as a crucible of modernity created urbanity as the modern space, and during the 1920s in Europe, this modern city par excellence was Berlin. Traducción nuestra.

Mennel, Bárbara (2008). *Cities and Cinema*. (Ciudades y Cine). Nueva York: Editorial Routledge. Suggests that the early filmic depiction of cities in the 1920s resulted from a growing fascination with “metropolitan motifs, motion, and development” and from the assumption that the camera could capture visual evidence of a city. Traducción nuestra.

Muñoz, Boris. *Caracas City: El matrimonio del cielo y el infierno. Apuntes para un futuro ensayo sentimental*. En Hernández, Tulio (2012). Caracas en 25 afectos. (p. 61-66). Caracas: Editorial CEC, SA.

Núñez, Rocío y Pérez, Francisco Javier (2005). *Diccionario del habla actual de Venezuela, venezolanismos, voces indígenas, nuevas acepciones* (4ta reedición). Caracas: Publicaciones UCAB.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Madrid, España.

Rosti, Pal (1857). *Memorias de un viaje por América*. En Calzadilla, Pedro y Pino, Elías (2012). La Mirada del otro (p. 421). Caracas: Artesano Editores.

Schrader, Paul (1976). *Taxi Driver, the Screenplay; Introduction: Interview with Martin Scorsese by Paul Schrader*. En MacDermott, Felim y McGrath, Declan (2003). Guionistas: cine. (p.14-17). Barcelona: Edit. Océano.

Seger, Linda (2000). *Cómo crear personajes inolvidables* (1era edición). España: Editorial Paidós.

Silva Tellez, Armando (1993). *Los imaginarios urbanos en América Latina*. En Hernández, Tulio (2010). Ciudad, espacio público y cultura urbana. 25 conferencias de la

Catedra Permanente de Imágenes Urbanas (p.115). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Tilden, Freeman. “*Interpreting Our Heritage*” (1957). The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

Torrelles, Gabriel (2007). *Todas las mentiras que recuerda*. Torres, Ana Teres y Torres, Héctor (comp.) (2010). *Tiempos de Ciudad*. III y IV Semana de la Nueva Narrativa Urbana 2008-2009 (p.101).

Torres, Ana Teres y Torres, Héctor (comp.) (2010). *Tiempos de Ciudad*. III y IV Semana de la Nueva Narrativa Urbana 2008-2009. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Torres, Héctor (2012). *Caracas Muerde*. Caracas: Ediciones Puntocero.

Vilches. Lorenzo (1988). *Siete autores en busca de un narrador: Taller de Escritura para Cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Revistas

Mora, Luis; Hernández, Ramón; Márquez, Trino y Suárez, Víctor (1987). El Estado del Disimulo. *Estado y Reforma*. (Versión electrónica).

Recuperado el 12 de Enero de 2013, de:

<http://prodavinci.com/2012/04/04/actualidad/el-estado-del-disimulo-cabrujas-entrevistado-por-luis-garcia-mora-y-ramon-hernandez/#>

Otros documentos

Adelman, Kim (2005). *Como se hace un cortometraje*. Recuperado el 10 de Marzo de 2013, de:

http://books.google.es/books?id=vAzbwFC03IwC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Arenas, Nelly (1999). *La Venezuela rentista: imaginario político y populismo* en Arenas, Cendes (2012), serie *Temas para la discusión*. Recuperado el 10 de Junio de 2013, de: <http://mcendesweb.cendes.ucv.ve/cendesphp/pdfs/revista80/p137.pdf>

Calcagno, Lula, Croci, Pablo y Espejo, Daniela (2006). *Los fantasmas de las urbes viven en el cine, entrevista a Thierry Jousse*. Recuperado el 3 de Mayo de 2013, de: <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.1/tierry.htm>

Cooper, Pat y Dancyger, Ken (2005). *Writing the Short Film (Escribiendo el cortometraje)*. Recuperado el 30 de mayo de 2013, de: <http://xa.yimg.com/kq/groups/9956787/1341347634/name/Writing+the+Short+Film,+Third+Edition+%5BWriting+%26+Journalism%5D++.pdf>. For our purposes, we consider a short film to be one of 30 minutes or less, as films longer than that usually need a secondary, or minor, plot-line to sustain audience interest and, in addition, are much less likely to be eligible for festivals or suitable to be shown as “portfolio” work. Traducción nuestra.

Cooper, Pat y Dancyger, Ken (2005). *Writing the Short Film (Escribiendo el cortometraje)*. Recuperado el 1 de Julio de 2013, de: <http://xa.yimg.com/kq/groups/9956787/1341347634/name/Writing+the+Short+Film,+Third+Edition+%5BWriting+%26+Journalism%5D++.pdf>. In Europe, however, the short film remains a viable form of expression, one supported in large part by cultural ministries. Magazines devoted to short films as well as festivals devoted exclusively to the form assure, at least for the medium term, that it will continue to thrive. Traducción nuestra.

Culagovski, Rodrigo (2012). *El cine como recreador de ciudades*. En *La Fuga*. Recuperado el 27 de Enero de 2013, de: <http://www.lafuga.cl/el-cine-como-recreador-de-ciudades/226>.

García Márquez, Gabriel (1980). *La infeliz Caracas*. En *Pedro Yaselli Punto Com*. Recuperado el 20 de Marzo de 2013, de: <http://www.pedroyaselli.com/blog/2006/10/04/memoria-feliz-de-caracas/>

Fauquié, Rafael (2009). *Palabras, traducción y Babel*. Recuperado el 20 de Febrero de 2013, de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/trababel.html>

Hernández, Adal (2011). *Poema sobre Caracas*. Recuperado el 2 de Agosto de 2013, de:
http://www.gdc.gob.ve/identidad/content/site/module/pages/op/displaypage/page_id/409/format/html/

McNBiografias. *Guillermo Croy*. Recuperado el 27 de Enero de 2013, de:
<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=chievres-guillermo-de-croy-sennor-de-Guillermo-de-Croy>

Noticias 24 (2013). *El libro del viernes: "Caracas, muerde", de Héctor Torres (+fotos y video)*. Noticias24. Recuperado el 2 de Julio de 2013, de:
<http://www.noticias24.com/venezuela/noticia/117477/hector-torres-autor-del-libo-%E2%80%9Ccaracas-muerde%E2%80%9D-conversa-en-n24-radio/>

Otero Silva, Miguel (1970). *Cuando quiero llorar no lloro*. Recuperado el 10 de Agosto de 2013, de: <http://riverraid17.files.wordpress.com/2010/01/cuando-quiero-llorar-no-lloro-miguel-otero-silva.pdf>

Pauls, Alan (2006). *Cine, La Ciudad y el Celuloide: ciclo, libro y entrevista. Luces de la ciudad*. Recuperado el 10 de Diciembre de 2012, de:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3200-2006-08-27.html>

Piglia, Ricardo (1986). *Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: Análisis de las dos historias*. Recuperado el 15 de Diciembre de 2012, de:
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>

Quiroz Rothe, Héctor. *El malestar por la ciudad contemporánea a través del cine*. Recuperado el 10 de abril de 2013, de: <http://www.art-mirall.org/proyecto/quiroz2.pdf>

Trejo, Nicole y Herrera, Cinthia (2013). *Cine, ciudad y memoria: Entrevista a Orlando Lubbert*. Artículo 72. Recuperado el 16 de Junio de 2013, de:
<http://www.35milímetros.org/cine-ciudad-y-memoria-entrevista-a-orlando-lubbert/>

Verardi, Malena (2009). *Pizza Birra Faso: Ciudad y margen*. En *bifurcaciones*. Artículo 9. Recuperado en 10 de Diciembre de 2012, de: <http://www.bifurcaciones.cl/009/pizzabirrafaso.htm>

Cossalter, Javier (2012). *En busca de la (s) especificidad (es) del cortometraje. El corto de ficción en la Argentina de los años sesenta*. En *Revista Lindes*. Artículo 5. Recuperado el 30 de Febrero de 2013, de: http://www.revistalindes.org.ar/numeros_anteriores/numero_5/articulos/7.%20Articulo%20-%20Cossalter%20Javier.pdf

BOE. Es, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. “*Ley del Cine n°55*” (28 de diciembre de 2007) España.

Youtube

EICTV Cuba. (2013, 8 de Febrero). *Entrevista a Lucrecia Martel* (Archivo de Video). Recuperado de: http://www.youtube.com/watch?v=hp2MEuxE_po

Ilentel (2011, 25 de Abril) *Man with a movie camera 1929* (Archivo de Video). Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=Iey9YIbra2U>

Videografía

A&B Producciones (Productor) y Rasquin, Marcel (Director) (2010). *Hermano*. Caracas.

Arias-Nath, Eduardo (Productor y Director) (2006). *Elipsis*. Caracas.

Condito, Sandra y Familia Jakubowicz (Productores) y Jakubowicz, Jonathan (Director) (2005). *Secuestro Express*. Caracas: Miramax.

Factor RH Producciones (Productor) y Velasco, Diego (Director) (2010). *La hora cero*. Caracas.

France 2 Cinema y Nord-Ouest Production (Productores) y Samuël, Yann (Director) (2003). *Jeux d'Enfants*. Francia.

Frappier, Roger (Productor) y Subiela, Eliseo (Director) (1992). *El lado oscuro del corazón*. Argentina.

Friedel, Christoph y Musaluppi, Hernán (Productores) y Stoll, Pablo (Director) (2004). *Whisky*. Uruguay.

Gayet, Julie y Turincev, Nadia (Productores) y Jiménez, Cristián (Director) (2011). *Bonsái*. Chile.

Gordeau, Philippe (Productor) y Van Dormael, Jaco (Director) (2009). *Mr. Nobody*. Alemania, Bélgica y Canadá.

Novick, Mason; Tuchinsku, Jessica y Waters, Mark (Productores) y Marc Webb (Director) (2009). *500 days of summer*. Estados Unidos.

Novoa, José Ramón (Productor) y Schneider, Elia (2000). *Huelepega: Ley de la Calle*. Caracas.

Ossard, Claudie (Productor) y Jeunet, Jean-Pierre (Director) (2001). *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Francia.

Plan B Entertainment y River road Entertainment (Productor) y Malick, Terrence (Director) (2011). *The Tree of Life*. Estados Unidos.

Rojas, Abigail (Productora) y Chalbaud, Román (Director) (1977). *El Pez que Fuma*. Venezuela.

Rollins, Jacks y Joffe H, Charles (Productores) y Allen, Woody (Director) (1977). *Annie Hall*. Nueva York.

Rollins, Jacks y Joffe H, Charles (Productores) y Allen, Woody (Director) (1979). *Manhattan*. Nueva York.

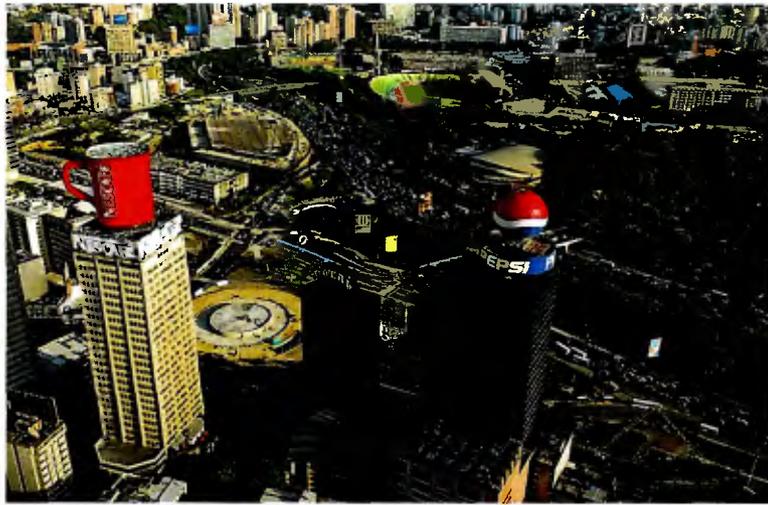
Van Hoy, Jan y Vanech, Dean (Productores) y Mills, Mike (Director) (2010). *Beginners*. Estados Unidos.

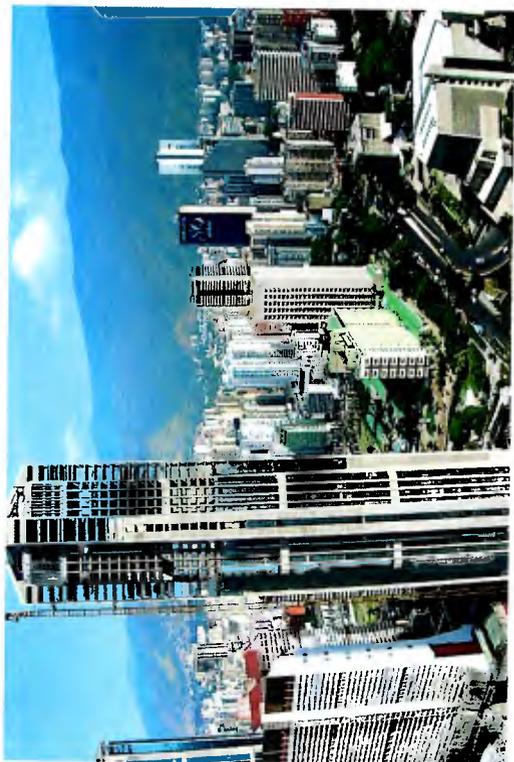
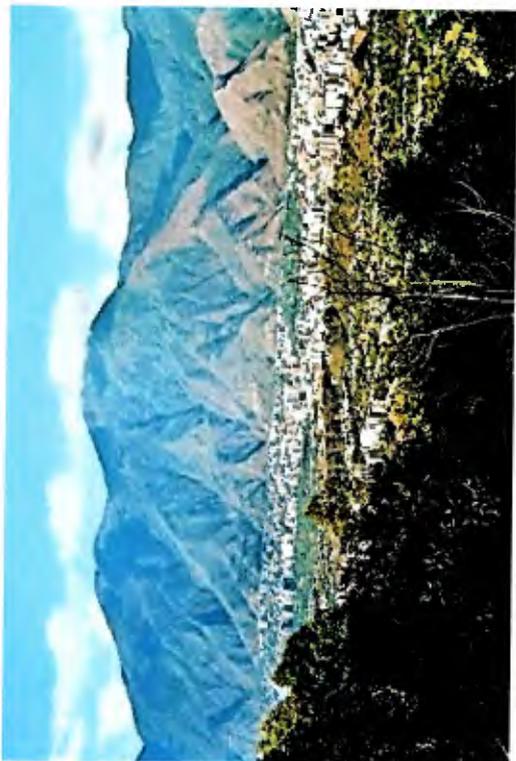
Weinstein Company (Productora) y Allen, Woody (Director) (2008). *Vicky Cristina Barcelona*. Barcelona.

ANEXOS

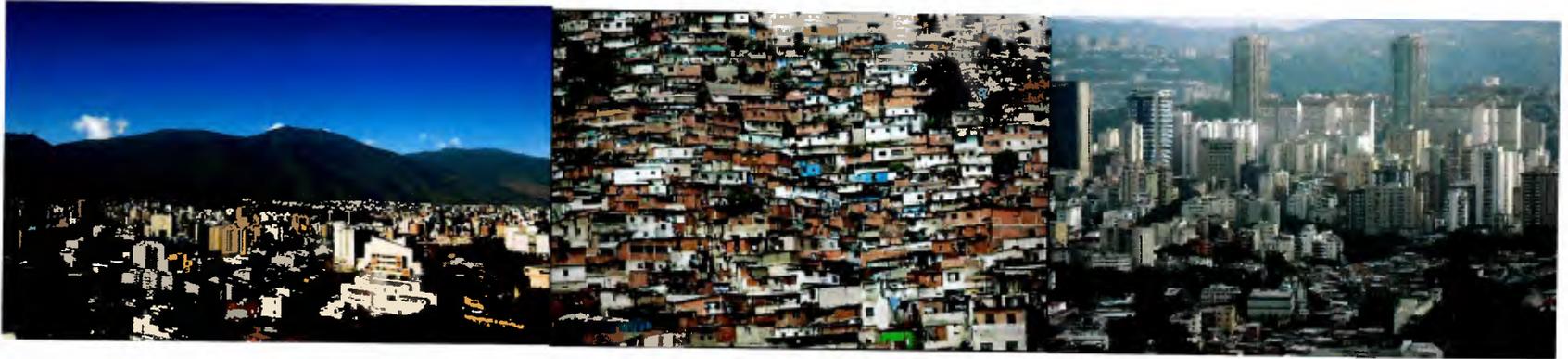
Propuesta de Arte

Imágenes de referencia





Paleta General



Alejandro

Para el vestuario y objetos de Alejandro predominan colores fríos en contraste con marrones y otros colores más cálidos quizás puedan estar en su morral, o pantalones. Siempre se va a ver más limpio y arreglado que Caracas y Omar.

Su vestuario me lo imagino sin muchos patrones, se le puede dar textura con telas gruesas como blue jean o pantalones de pana. Camisas de botones unicolores y franelas anchas cuello redondo con un diseño único en el centro. Quizás un suéter que se vea desgastado, pero gallo. Zapatos de goma, o algunos marrones más de trabajo.



Caracas

Caracas va a ser de contrastes, además de cambiar de estilos entre escenas va a ser muy ecléctica con sus materiales y elementos de vestuario. Siempre un poco despeinada y maquillaje natural. Podemos jugar con estampados de flores, líneas, cosas divertidas. Sugiero que casi nunca utilice sostén y que se vea atractiva siempre, sexy, pero un poco andrógina en algunas ocasiones.

Sus cortes deben ser sueltos, muchas faldas y vestidos. Algunos shorts o pantalones pegados para contrastar. Me gustaría mezclar desde sandalias hasta botas, *leggings* con colores, cuero, camisas y mucho algodón con caída ligera y transparencias.





Omar



Omar tiene colores muy distintos en su paleta para representar un poco esa personalidad que encaja en cualquier ambiente.

Es desarreglado, pero utiliza camisas de cuadros en la oficina, sus pantalones o básicos me gustaría que fuesen negros y tubitos, zapatos de *skater*.

Su vestuario es más cálido que el de Alejandro para que contrasten sus personalidades, pero con algunos toques de verde y azul para vincularlos.



Apartamento



La idea del apartamento no es que parezca que se quedó en los años 60, pero sí marcar mucho esta paleta de color mezclándola con elementos más modernos. Pero ninguno de ellos debe romper con la paleta. Para el apartamento se fabricarán elementos de utilería del señor Josefina y sus hazañas. En la cocina y el baño sería lindo mantener una paleta de color que pertenezca a ésta pero más acorde a esos espacios, eso dependerá de la locación.

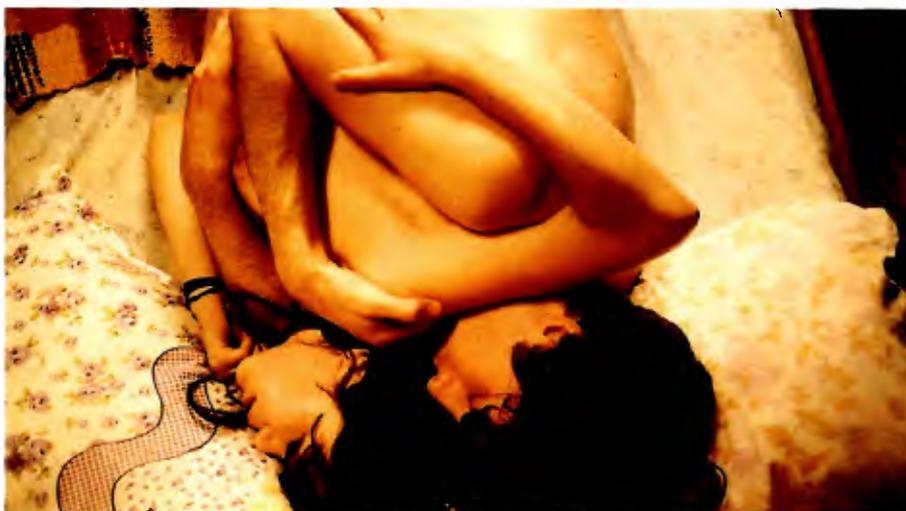


La Fiesta



Referencias en iluminación y encuadres

Bonsái (2011)



500 days of Summer (2009)



Beginners (2010)



Amélie (2001)

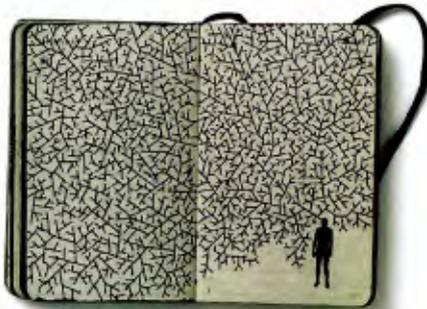


Cuarto de Alejandro

El cuarto de Alejandro sufre cinco transformaciones en la historia que se marcarán con cambios en la escenografía pero también en la paleta que irá desde el tono más claro hasta el más oscuro. Con elementos como sábanas, lámparas y adornos se verá este cambio en el color de manera sutil.



Cuarto de Alejandro



Sala de redacción



Esta es una referencia de Mad Men, la sala de redacción que se construirá será más moderna pero mantendrá esta paleta de color orgánica y con algunos elementos fríos de oficina. No se la dará tanto peso al gris ni al azul.

Los elementos de oficina deben estar desgastados, para que se sienta como un periódico pequeño.

