



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

VIOLETA

Cortometraje inspirado en el estilo narrativo y visual del neo-noir

Tesistas:

ACOSTA RODRIGUEZ, Alvaro
CAMPOS BRICEÑO , Johander

Tutor:

MORENO DI BENEDETTO, Gabriel

Caracas, Septiembre 2016

AGRADECIMIENTOS

Nuestro más sincero agradecimiento a las siguientes personas:

Gabriel Moreno, Anabella Giménez, Richard Clark, Andrés Rangel, Cristina Tovar, José Elíaz, Stephanie Soto Rivera, Johana Moreno, Damiana Fernández, Saraí Sánchez, Andrés Peña, Yasmín Centeno, Hermes Márquez, Jonathan Segovia, Paola Vezga, Armando Benzecri, Juan Mila, Andrés Matos, Arturo Acosta, Nathalie Díaz, Clinton Shaffer, María Eugenia Díaz, Jeanette Díaz, Yakira Briceño de Elíaz, Joel Elíaz, Liliana Elíaz, Beatriz Acosta, Mariflor Giannikakis, Guillermo Zuloaga, Alejandro Zuloaga, Daniela Toro, Mayra Uzcátegui, Sonsoles Rodríguez, Tomás Acosta, Pablo Cova, Ithiel Hijonosa, Aura Rosciano, Patricia Vielma, Ezequiel Carías, Daniel Santana, Alan Ohep, Miguelangel González

Asimismo a las siguientes instituciones:

Lidotel, Rubik Producciones, Cinemateriales, Seguros La Vitalicia, Universidad Católica Andrés Bello

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: LA TRANSFORMACIÓN NARRATIVA

1. El noir clásico	1
1.1. La influencia literaria	2
1.2. El antihéroe como protagonista	12
1.2.1. El cine de gánsteres	13
1.2.2. El cine criminal	17
1.2.3. El cine de detectives	19
1.3. La femme fatale	20
1.4. Iconografía	23
1.4.1. Códigos visuales y narrativos	24
1.5. El neo-noir	28
1.5.1. La evolución arquetípica y narrativa	30

CAPÍTULO II: EL PROCESO CREATIVO

2. El cortometraje	34
2.1 El guión argumental	35

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3 Planteamiento del problema	37
3.1 Objetivo general.	37
3.2 Objetivos específicos.	37
3.3 Justificación, recursos y factibilidad.	37
3.4 Delimitación	39

CAPÍTULO IV: LIBRO DE PRODUCCIÓN

4 Idea	40
4.1 Sinopsis	40
4.2 Perfil de los personajes	40
4.3 Desglose de casting	51
4.4 Escaleta (tratamiento secuenciado)	53
4.5 Guión literario	56

4.6	Guión técnico	68
4.7	Propuesta visual	72
4.8	Storyboard	78
4.9	Banda sonora	88
4.10	Desglose de producción	89
4.11	Plan de rodaje	116
4.12	Ficha técnica del cortometraje	119
4.13	Presupuesto	122
4.14	Análisis de costos	128

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

El misterio, el suspenso y el crimen son algunos de los elementos empleados como herramientas para realizar historias cinematográficas cautivadoras que mueven en el espectador múltiples emociones.

Respaldados por diversas técnicas audiovisuales, los realizadores buscan combinar dichos elementos para generar piezas que resulten visualmente impactantes y narrativamente conmovedoras.

Uno de los géneros cinematográficos que logra combinar exitosamente estos elementos, mezclándolos con diversas formas de realización, es el neo-noir, cuyo origen se remonta a su período clásico durante los años 40s.

Esta etapa marcó la historia del cine por el uso de tramas que giraban en torno al crimen, caracterizadas por el uso de investigadores como protagonistas, mujeres sensuales (usualmente llamadas *femme fatale*), casos de asesinatos violentos por distintos intereses y el uso de luces y sombras contrastantes.

Si bien, su primera etapa contaba con íconos visuales y narrativos específicos, durante las décadas posteriores el Noir evolucionó y empezó a incluir metodologías propias de otros géneros, partiendo los elementos que caracterizaron a su etapa clásica.

En los siguientes capítulos se explicará con mayor detalle el uso de dicho género en el cine mundial y su evolución a lo largo de los años, desde su etapa clásica hasta la época actual.

CAPÍTULO I:

LA TRANSFORMACIÓN NARRATIVA

1. El Noir clásico

Para establecer una línea explicativa de lo que se cataloga como film noir o *noir clásico* [itálica añadida], utilizaremos el concepto de thriller.

Este puede definirse, como un género de origen anglosajón originado del término “thrill” (estremecimiento), el cual suele ser empleado para referirse a distintos estilos cinematográficos que comparten manifestaciones similares. (Heredero y Santamarina, 1996)

Entre ellos, podemos encontrar el cine de gánsteres, el cine policíaco, el cine criminal, el cine de suspense, el cine de acción y el cine negro (film noir) propiamente dicho. Estas expresiones se suelen relacionar, aunque sea en términos figurados muy generales, con el crimen, la intriga y el misterio. (Heredero y Santamarina, 1996)

Cinematográficamente, muchas de estas corrientes se desarrollaron de forma paralela; esto impregnó de eclecticismo la comprensión del concepto del thriller para la crítica europea francesa, la cual durante los años 40 acuñó los vocablos del cine negro. (Heredero y Santamarina, 1996).

Ahora bien, siempre ha sido más fácil reconocer un film noir que definirlo. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Para el crítico de cine James Naremore (1998), es un hecho que no existe una forma satisfactoria de reconocer esta categoría fílmica, a pesar de

la amplia variedad de libros y ensayos que se han escrito sobre ello. (traducción libre del autor)

Nadie está seguro, si las películas en cuestión constituyen un período, un género, un estilo, o simplemente un “fenómeno”. (traducción libre del autor)

Sin embargo, podemos establecer la duración de este ciclo cinematográfico aproximadamente entre 1941 y 1958. (Mercer, 2006) (traducción libre del autor)

1.1. La influencia literaria

Para descubrir que convierte a una película en *noir clásico* [itálica añadida], es instructivo dar un vistazo breve a la cultura norteamericana de la novela negra *hard-boiled* [itálica añadida], de donde estas películas obtuvieron su panorama existencial y pesimista. (Porfirio, 2006) (traducción libre del autor)

Para el filósofo y crítico de cine Mark Conard (2006), lo que hace a una película *noir* [itálica añadida], es el tono, el estado anímico, la sensibilidad y el panorama de la vida, que los críticos y autores de este estilo previamente mencionado discuten. (traducción libre del autor)

El film noir, sembró sus raíces narrativas en el estilo literario de la novela negra. Estas fueron ficciones criminales, que comenzaron a popularizarse como relatos cortos a partir de los años 20, y a publicarse en revistas *pulps* [itálica añadida]. (Herdero y Santamarina, 1996)

El término *pulp* [itálica añadida], hace referencia al desecho de pulpa de madera con el que se fabricaba el papel de estas revistas. Ashley, (2016), The Pulp Magazine Project, [Página web en línea] (traducción libre del autor)

Debido a ello, estas se convirtieron en una fuente muy barata de entretenimiento, que se distribuía dentro del estrato bajo de la sociedad norteamericana de principios del siglo XX. (Herederó y Santamarina, 1996)

Una de las revistas pulps más importantes fue Black Mask, esta sirvió como trampolín del subgénero hard-boiled de la novela negra, durante los años 20. (Mayer y McDonnell, 2007) (traducción libre del autor)

Muchos de estos autores terminarían trabajando en Hollywood, como guionistas en las adaptaciones de sus propias obras literarias y en las de otros colegas suyos, durante varias décadas. (Herederó y Santamarina, 1996)

Entre todos ellos, unos alcanzarían fama como guionistas antes de obtener el éxito como escritores -ese sería el caso de Horace McCoy o James M. Cain-, otros aportarían la savia de su experiencia previa como periodistas para incorporarla al tronco común de la novela y el cine negro (...). (Herederó y Santamarina, 1996, p.56)

Autores como: James M. Cain, Donald Henderson Clarke, Paul Cain entre varios. Casi todos trabajaron a lo largo de su carrera en distintos géneros cinematográficos (cine negro, western, comedia, etc.) y para diferentes estudios de Hollywood (Warner, Metro, Columbia, RKO, etc.). Dejando de esta forma una huella en la configuración del cine clásico. (Herederó y Santamarina, 1996)

James Naremore (1998), menciona dos desarrollos sintomáticos de la modernidad que permitieron emerger al film noir: primero fue el rápido crecimiento en la década de los años 20 del *pulp fiction* [itálica añadida] norteamericano, dirigido principalmente a hombres de la clase trabajadora. (traducción libre del autor)

Segundo fue el desarrollo a finales de los años 20 y 30 de las novelas literarias sobre el crimen, las cuales eran publicadas en tapa dura con el apoyo de los clubes de lectura de la clase media. (traducción libre del autor)

Naremore, (1998) habla de un sentido de la actividad económica de mediana a baja gama, que a menudo se inscribe en las mismas películas, sobre todo en los relatos *hard-boiled* [itálica añadida], los cuales representaban a protagonistas de cuello blanco viviendo en un mundo de casas de huéspedes baratas y maltratadas oficinas. (traducción libre del autor)

Posiblemente por esa razón, la literatura sobre los thrillers de Hollywood ha tendido a fomentar mitos de un submundo cultural. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Durante los años veinte, la industria editorial estaba cambiando, y la ficción se volvió más accesible a un público estadounidense más alfabetizado. Revistas *Pulp* [itálica añadida] comenzaron a reemplazar el formato anterior de novelas de diez centavos, como un método masivo para la venta literaria. (Porfirio, 2006) (traducción libre del autor)

Con un precio de diez a veinticinco centavos, se imprimieron *pulps* [itálica añadida] en periódico grueso con tapas brillantes, coloridas, y muchas veces estridentes. (traducción libre del autor)

Más importante aún, proporcionaron un medio de expresión para esos escritores de “centavo-por-palabra”, que estaban en el centro de la escuela *hard-boiled*. Entre ellos tenemos a Dashiell Hammett, a Raymond Chandler y a Cornell Woolrich. (traducción libre del autor).

De acuerdo con la autora Deborah Knight (2006), la figura del detective privado tiene un lugar privilegiado en el mundo del film noir. Este es

un símbolo arquetípico del género hard-boiled, cuyos principales atributos suelen ser representados de forma oscura, fría, cínica, existencialmente vacía, y con un historial de hostilidad hacia los representantes de la ley obviamente más legítimos. (traducción libre del autor)

Es por esto que estas películas solían estar identificadas con historias que toman lugar dentro de calles oscuras, al filo de la ley, comprometiendo temas de decepción y traición. Los detectives privados del film noir típicamente operan entre una multitud de personajes moralmente dudosos persiguiendo su propia ganancia a cualquier costo. (traducción libre del autor)

De manera consecuente, para autores como Jerold Abrams (2006), este contexto crea un mundo laberíntico, rizomático y ciudadano, similar al mito clásico del minotauro, al que solamente el detective hard-boiled podía enfrentarse. (traducción libre del autor).

De acuerdo con el crítico cinematográfico Paul Cantor (2006), tendemos a pensar en el film noir, como un desarrollo cultural meramente norteamericano, y, para estar seguros, las películas noir clásicas eran generalmente hechas en Hollywood y tenían ambientaciones norteamericanas.

Sin embargo, existen excepciones, como el trabajo de Carol Reed (Director) en (1949) *The Third Man* (El tercer hombre) [Película en DVD] Londres: London Films.

Las sinopsis del noir clásico, usualmente se derivan de las novelas de detectives estadounidenses, como *The Maltese Falcon* (El halcón maltés) y *The Big Sleep* (El sueño eterno). (Cantor, 2006) (traducción libre del autor)

Conard (2006), expresa, que una gran cantidad de películas noir fueron o adaptadas de novelas hard-boiled, o fuertemente influenciadas por ellas. (traducción libre del autor)

Sin embargo, fueron los franceses los que inventaron la terminología del *film noir* [itálica añadida] americano. Ellos lo hicieron porque las condiciones locales los predispusieron a observar a Hollywood de cierta manera al finalizar la Segunda Guerra Mundial. (traducción libre del autor)

Conard (2006) analiza, que la Francia de la posguerra poseía una sofisticada cultura por el cine, constituida en los teatros, en la prensa y en los “cineclubs”. Estos eran ambientes donde las películas eran tratadas, como una expresión de arte, y no como una forma de entretenimiento comercial. (traducción libre del autor)

Igualmente importante, la década después de la liberación estuvo caracterizada por un fuerte surgimiento de americanismo entre los directores y críticos franceses, muchos de los cuales intentaron moldear su cine utilizando las convenciones de las películas de Hollywood. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Esto produjo en la sociedad cultural francesa una *sensibilidad noir* [itálica añadida], la cual tuvo como uno de sus representantes más destacados al novelista, dramaturgo, poeta, periodista y músico Boris Vian. (traducción libre del autor)

En 1946 Vian, escribe, bajo el pseudónimo de Vernon Sullivan, la novela *J'irai cracher sur vos tombes* (escupiré sobre vuestra tumba, 1946), la cual fue precursora del desarrollo de la ficción noir o *roman noir* (novela negra) durante esta década en Francia. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Nunca se sabrá cuándo el primer film noir fue realizado, aunque se conocen ejemplos remotos del director D.W. Griffith, como *The Musketeers of Pig Alley* (Los mosqueteros de Pig Alley, 1912), o *Fantômas - À l'ombre de la guillotine* (Fantomas: A la sombra de la guillotina, 1913), del realizador francés Louis Feuillade's. (traducción libre del autor)

La mayoría de los autores están de acuerdo, que los primeros escritos del noir de Hollywood aparecieron en las revistas de cine francesas en agosto de 1946 en el momento exacto en el que Vernon Sullivan, estaba escribiendo su novela. (traducción libre del autor)

Según Naremore, (1998) en el verano de aquel año, Vian fue contactado por un editor que quería crear una lista de novelas sobre asesinatos, que pudiera rivalizar con la popular, *Série noire* (Serie negra, 1945), distribuida por la editorial francesa Gallimard, y creada por el guionista y actor francés Marcel Duhamel. (traducción libre del autor)

Esta serie es una publicación, que recopila los trabajos hard-boiled de autores angloamericanos como: Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Horace McCoy, William R. Burnett, etc. (Comas, 2005)

A Boris Vian, solo le tomó dos semanas escribir su novela, la cual retrata la historia de un hombre negro, que se hace pasar por caucasico en un pueblo sureño de los Estados Unidos, en el cual ejerce venganza racial al violar y asesinar a dos mujeres de raza blanca. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Los temas y motivos de la novela de Vian, –ánimo pesimista, humeantes clubes de jazz, ficción americana y aislamiento romántico- de alguna forma reflejó a las películas de aquellos días; además de que expuso

dos trasfondos relevantes para el film noir: la violencia sexual y la alteridad racial. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Se puede decir, que, a partir de este punto, comenzaron a publicarse los primeros ensayos sobre el film noir. Uno de ellos fue *Un nouveau genre 'policier': L'aventure criminelle* (Un nuevo género 'policial': la aventura criminal), escrito por el crítico de cine Nino Frank. (traducción libre del autor)

Para Naremore, (1998) el ensayo de Frank, publicado en agosto de 1946 en la revista *L'écran français* (La pantalla francesa), estudiaba una serie de películas producidas en los Estados Unidos desde 1941 hasta 1946: *The Maltese Falcon* (El halcón maltés, 1941), *Laura* (1944), *Murder, my sweet* (Historia de un detective, 1944), *The Woman in the Window* (La mujer del cuadro, 1944) y *The lost weekend* (Días sin huella, 1945). (traducción libre del autor)

Estas cintas fueron catalogadas como *films noirs* [itálica añadida], por analogía a la serie literaria de Marcel Duhamel. (traducción libre del autor)

Sin embargo, lo franceses también estaban predispuestos a inventar el film noir, porque estas películas evocaban una época dorada de su propio cine, cuando la coalición del Frente Popular se encontraba en el gobierno en el período entreguerras. (traducción libre del autor)

Indica Naremore, (1998) que largometrajes como *Pépe Le Moko* (1937), *Hotel Du Nord* (Hotel del Norte, 1938) y *Le Jour se leve* (Amanece, 1939), eran llamados *films noirs* durante aquella década. (traducción libre del autor)

El término *film noir* [itálica añadida] incluso, era empleado durante los años 30, como un vocablo peyorativo por el ala conservadora de la prensa

francesa, para referirse a las producciones culturales cinematográficas de las coaliciones de izquierda. (traducción libre del autor)

Naremore, (1998) por consiguiente señala que, para Nino Frank, parecía que una joven generación de autores de Hollywood, liderada por John Huston, Billy Wilder, y Raymond Chandler, había rechazado el sentimentalismo humanista que mantenían otros directores como Frank Capra. (traducción libre del autor)

Los nuevos cineastas se especializaron en historias policíacas, las cuales, según Frank, siempre trataban temas de fantasía social y estaban mermadas en un dinamismo que se relacionaba con la muerte violenta. (traducción libre del autor)

En 1955 se publica el libro, *Panorama du film noir américain* (Panorama del cine negro americano), escrito por los críticos Raymond Borde y Étienne Chaumeton. Este trabajo es considerado, como el primero en brindar un análisis en profundidad sobre el film noir. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Para estos autores, es la presencia del crimen lo que le da al film noir su más constante característica. La extorsión, la acusación, el robo o el tráfico de drogas, fijan el hilo narrativo, donde la vida o la muerte están en juego. (Silver y Ursini, 1996) (traducción libre del autor)

Señala Naremore, (1998) que para Frank, los norteamericanos se preocuparon más por la psicología criminal y por eso realizaron aventuras criminales o films noirs. Tales películas eran complejas, duras y misóginas, y hacían que los personajes parecieran marionetas en la mayoría de los filmes. (traducción libre del autor)

Además, frecuentemente empleaban una narración en primera persona y en *flashback* [itálica añadida], lo que fragmentaba el montaje de la historia. Frank decía que el director francés Sacha Guitry, fue el primero en utilizar esta técnica, en *Le roman d'un tricheur* (Confesiones de un tramposo, 1936) (traducción libre del autor)

Tres meses después de la publicación del ensayo de Frank, Jean Pierre Chartier, edita para la revista *Revue du cinema* (Reseña de cine), *Les Américains aussi font des films* (Los americanos también hacen películas). (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Este autor critica, desde un ángulo conservador, el carácter *pesimista y de disgusto hacia la humanidad* [itálica añadida], que estaba existiendo en el cine de Hollywood durante esa época. (traducción libre del autor)

Los comentarios de Chartier, fueron una reminiscencia de las reacciones tradicionalistas hacia las películas *noirs* [itálica añadida] francesas durante el período entreguerras. Para él, los filmes norteamericanos posteriores eran más decadentes, que los que se hicieron durante los años del Frente Popular. (traducción libre del autor)

En los Estados Unidos, la mayoría de estas películas habían sido nominadas al premio de la Academia, y habían atraído cierto grado de atención del público y de la crítica, pero no eran catalogadas bajo el término que ya conocemos. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Por ejemplo, diarios como *The New Yorker*, describieron a *Bouble Idemnity* (Perdición, 1944), como: “un melodrama sobre el asesinato” (16 de septiembre, 1944) y *The Los Angeles Times*, como: “un ejercicio intelectual sobre el crimen” (10 de octubre, 1944). (traducción libre del autor)

Por lo tanto, se puede decir que las películas retroactivamente calificadas como *films noirs* [itálica añadida] por la crítica francesa, que surgió desde 1941 hasta 1958, son exploraciones y detalles de un hecho existente. En estos filmes, estamos sumergidos en un abismo junto con el protagonista, desde el momento en el que la luz del proyector pasa a través del primer fotograma. (Mercer, 2006) (traducción libre del autor)

De acuerdo con el escritor Read Mercer (2006), Borde y Chaumeton indican, que todas las películas de este ciclo creaban un efecto emocional similar: ese estado de tensión inculcado en el espectador, cuando los puntos de referencia psicológica eran removidos. El objetivo del *film noir* [itálica añadida] era crear una alienación específica. (traducción libre del autor)

Fue necesario que los franceses descubrieran el *film noir* [itálica añadida] y lo establecieran como tópico para un serio análisis estético. Esta sensibilidad fue necesaria para apreciar el film noir críticamente, porque el género encarnaba una susceptibilidad muy europea, en primer lugar. (Cantor, 2006) (traducción libre del autor)

El miedo y la ansiedad característicos del film noir pudiesen ser una proyección de los europeos sobre el paisaje norteamericano, en el cual ellos comprensiblemente no se sentían a gusto. (traducción libre del autor).

El ensayista Paul Cantor (2006), explica que en su película *Detour* (1945), el director Edgar Ulmer, retrata norteamérica como una tierra de vagabundos solitarios, sin hogar y perpetuamente en movimiento. Esto pudo haber correspondido con la realidad de América (particularmente durante la Depresión), pero encajaba cercanamente con la propia situación de Ulmer como emigrante europeo. (traducción libre del autor)

De forma consecuente, habiendo dejado su tierra para venir a los Estados Unidos, (Ulmer) debió haber experimentado un fuerte sentido de

desplazamiento, el cual tradujo a su visión del film noir: caracterizada por individuos alienados de su propio paisaje y de la comunidad en la que se desarrollaban. (traducción libre del autor)

Cantor (2006), continúa explicando, que los europeos siempre se han visto conmocionados por la movilidad de los norteamericanos, ya que usualmente han reaccionado negativamente a ello. Lo que parecía libertad para los estadounidenses, era caos para los franceses. (traducción libre del autor)

1.2. El antihéroe como protagonista

Para Christopher Vogler (2007), a pesar de que la figura del héroe argumentalmente suele ser retratada, como la figura positiva y central de una historia, esta también puede expresar facetas oscuras y sombrías de su propio ego. Según este autor, el arquetipo del héroe puede expresar dimensiones tanto positivas como negativas del espíritu del ser humano.

(...) Sencillamente expuesto, un antihéroe no es lo opuesto al héroe, sino un tipo de héroe muy concreto, uno que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción de la sociedad, pero hacia quien el público principalmente siente simpatía. (Vogler, 2007, p.72)

Es por ello, que nos sentimos identificados con estos seres extraños, forasteros en su propia realidad: porque todos nos hemos sentido de esa forma en algún momento de nuestras vidas. (Vogler, 2007)

De manera consecuente, Vogler (2007) clasifica a los antihéroes de dos formas: como personajes, cuyo comportamiento es muy parecido al de los héroes convencionales, pero que manifiestan un fuerte toque de cinismo o bien arrastran alguna herida, como ocurre en el personaje *noir* [itálica

añadida] de Howard Hawks, interpretado por Humphrey Bogart, en *The Big Sleep* (El sueño eterno, 1946)

Y segundo, como héroes trágicos: figuras centrales de una historia, que pueden no ser admirables ni de nuestro agrado, y cuyas acciones podemos incluso deplorar. (Vogler, 2007)

1.2.1 El cine de gánsteres

En el libro *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*, los historiadores cinematográficos Carlos Heredero y Antonio Santamarina (1996), expresan que el ciclo fundacional del cine de gánsteres tuvo, como punto de partida, el estreno en 1931 del largometraje *Little Caesar* (Hampa dorada), dirigido por el norteamericano Mervyn LeRoy.

La relevancia de esta realización, recae en la popularidad que tuvo la figura arquetípica del mafioso Cesare Rico Bandello, creado por el escritor W.R. Burnett en su novela homónima. (Heredero y Santamarina, 1996)

La película en cuestión (...) aparece cuando hace ya varios años que los gangsters abundan en las pantallas, pero su inmediato y sonoro éxito de público provoca una avalancha de títulos que la siguen en la misma línea, integrantes de una corriente que dará nombre, por extensión, a casi todo el ciclo prolongado (...) (Heredero y Santamarina, 1996, p.84 y 85)

Antes de que el cine sonoro tuviese popularidad, existieron filmes con protagonistas gangsteriles en sus relatos. Trabajos del director Josef Von Sternberg, como *Underworld* (La ley del hampa, 1927), son espejo de este planteamiento. (Heredero y Santamarina, 1996)

De manera consecuente, la popularidad de *Little Caesar* trajo consigo una proliferación en las pantallas norteamericanas de un repertorio variopinto

de gánsteres codiciosos, crueles y desalmados, quienes en un ciclo breve que fue desde 1931 hasta 1933, plasmaron una peripecia de ascensión y de caída social de la figura del gangster. (Heredero y Santamarina, 1996)

Otras obras de esta índole lograron gran popularidad en aquellos años. Dentro de ellas, destacan el trabajo de William A. Wellman en *The Public Enemy* (El enemigo público, 1931), y el de Howard Hawks junto a Richard Johnson en *Scarface* (1932). (Heredero y Santamarina, 1996)

Esta etapa cinematográfica, estuvo plagada de abundantes dosis de violencia criminal en una época conflictiva para la sociedad norteamericana. (Heredero y Santamarina, 1996)

Por tal motivo, hasta ese momento, nunca antes la ficción cinematográfica había alcanzado un modelo narrativo capaz de desarrollarse de manera tan apegada al terreno más sórdido de una sociedad, que estuvo luchando durante esos años con el gansterismo real. (Heredero y Santamarina, 1996)

La llegada de la Gran Depresión, produjo una desaceleración en el crecimiento económico, lo que trajo como consecuencia el quiebre moral de la sociedad estadounidense. (Heredero y Santamarina, 1996)

A partir de los años 30, la sociedad norteamericana entró en una fase de reconstrucción nacional, promulgada por las políticas del New Deal, creadas en aquel entonces por el presidente Franklin D. Roosevelt. (Heredero y Santamarina, 1996)

Esto trajo consigo una nueva orientación filosófica en el modo de producción de los estudios de Hollywood, los cuales estuvieron centrados, a principios de la década del 30, en crear historias que de alguna forma elogiaban y mitificaban el mundo criminal. Esto derivó en la creación de un

código normativo de censura previa de largometrajes. (Heredero y Santamarina, 1996)

(...) la caracterización de aquel ciclo (...) - al que, de alguna manera, puede considerarse fundacional - empieza a transformar progresivamente su fisonomía a medida que las consecuencias del gansterismo empiezan a hacer mella en la sociedad y, sobre todo, en sintonía del reforzamiento del Código Hays en 1934 (cuando entra en vigor la normativa que convierte en obligatoria la censura previa de guiones y de películas (...)) (Heredero y Santamarina, 1996, p.87 y 88)

De manera congruente, este *modelo canónico* [itálica añadida] del cine de gánsteres, sentó el corpus característico, para el desarrollo de dos períodos posteriores de este estilo cinematográfico. Estos fueron el de la *sociología del gansterismo* y el del *neogangsterismo en negro*. (Heredero y Santamarina, 1996)

Hacia mediados de los años treinta, y esencialmente por las razones que ya se han apuntado, la figura mítica del gánster, cuya presencia dominaba las pantallas (...), ha sido ya desplazada y sus protagonistas arrinconados por el discurrir de los nuevos tiempos. Rico Bandello (...) o Scarface son ahora sombras de un pasado romántico (...) (Heredero y Santamarina, 1996, p.92)

A partir de este punto, las acciones de los cineastas de Hollywood se encontraron limitadas, ya que no podían dotar de misticismo a los protagonistas de sus historias. (Heredero y Santamarina, 1996)

Esto trajo como resultado, que el eje de sus preocupaciones tuviera como centro analizar al gansterismo como un fenómeno global, para así no resaltar tanto a aquellos individuos que hicieron posible su nacimiento y

extensión, como ocurría, por ejemplo, con la imagen Al Capone. (Heredero y Santamarina, 1996)

Es así, como el cine gansteril llegó a un punto de inflexión, para alejarse progresivamente de las tonalidades más negras del ciclo anterior. (Heredero y Santamarina, 1996)

Estas acciones, permitieron la creación de un nuevo camino, que colocaba a la figura del policía como protagonista de las nuevas historias; es así como nace el cine policial. El trabajo de Willian Keighley en G-Men (Contra el imperio del crimen, 1935), destaca dentro de este tipo de cinematografía. (Heredero y Santamarina, 1996)

Otras películas orientaron su temática hacia dimensiones más críticas del mundo criminal, como ocurre con Angels With Dirty Faces (Ángeles con caras sucias, 1938) de Michael Curtiz. Aquí, el director se cuestiona la fascinación que tenía la juventud de aquella época, hacia la figura del gánster. (Heredero y Santamarina, 1996)

Dos trabajos de director Raoul Walsh, son muy representativos del período de la sociología del gansterismo. Estos son The Roaring Twenties (Los violentos años veinte, 1939) y High Sierra (El último refugio, 1941). (Heredero y Santamarina, 1996)

“El camino condujo, finalmente, a una reconsideración global, a una relectura de la historia del gansterismo y de la industria del crimen en clave social y regenerativa, tal y como se propone en The Roaring Twenties (1939)”. (Heredero y Santamarina, 1996, p.93)

En el último refugio, el director analizaba el rechazo y la represión desatada contra los atracadores surgidos de la gran depresión. Aquí se expone la humanización del delincuente que camina hacia su propia derrota,

oficiada como un trágico epitafio heredado del primitivo cine de gangsters, pero impregnado de todas las potencialidades inherentes del cine negro. (Herederoy y Santamarina, 1996)

El período del *neogangsterismo en negro* [itálica añadida], se desarrolló desde 1945 hasta 1950, cuando el arquetipo del gánster se ratificó de nuevo con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial. (Herederoy y Santamarina, 1996)

A partir de este punto, el nuevo gánster se convertía en un individuo situado al margen de la ley, no tanto por voluntad propia, sino por consecuencia de sus propias circunstancias sociales, económicas, sentimentales o patológicas. (Herederoy y Santamarina, 1996)

Estas raíces de su inmersión en el campo del crimen se hallan en el origen de la refinada crueldad de que muchos de ellos hacen gala como única forma de venganza frente a una sociedad que los ha empujado por la senda del delito, que los margina, de hecho, igual que hace con los jóvenes y con los ex combatientes. (Herederoy y Santamarina, 1996, p.95)

Estas fueron figuras casi siempre aisladas, cuyas relaciones con los criminales se han desdibujado o son inexistentes, convertidos así en presas fáciles de un destino trágico y fatalista. (Herederoy y Santamarina, 1996)

Un ejemplo de ello, se puede observar en la película de Stuart Heisler, *The Glass Key* (La llave de cristal, 1942). (Herederoy y Santamarina, 1996)

1.2.2 El cine criminal

De forma paralela al desarrollo del cine de gánsteres y de su contraparte, el cine policial, surgieron otras derivaciones de ambas

corrientes, que bajaron del pedestal a estos arquetipos, y situaron al americano promedio en el centro de su núcleo argumental. (Heredero y Santamarina, 1996)

Así se puede observar en algunos filmes del cine de denuncia social y penitenciario, los cuales también fueron populares en aquellos años. (Heredero y Santamarina, 1996)

Largometrajes como *Fury* (Furía, 1936) y *You Only Live Once* (Solo se vive una vez, 1937) de Fritz Lang, o, *20.000 Years in Sing Sing* (Veinte mil años en Sing Sing) de Michael Curtiz, ejemplifican cada uno de los géneros previamente mencionados. (Heredero y Santamarina, 1996)

Estos proyectos analizaron el fenómeno de la delincuencia a través de personajes con los que el espectador se sentía identificado. (Heredero y Santamarina, 1996)

Es por ello, que, siguiendo esta misma línea evolutiva, a partir de 1944 se estrenaron algunos títulos, que colocaron de nuevo al hombre común como protagonista, pero esta vez los realizadores intentaron indagar en los procesos psicológicos, que conducen a un individuo a traspasar la frontera del crimen con la tentativa del asesinato (Heredero y Santamarina, 1996)

Películas de Otto Preminger como *Laura* (1944), de Fritz Lang como *The Woman in the Window* (La mujer del cuadro, 1944) y de Billy Wilder como *Double Indemnity* (Perdición, 1944) son emblemáticas de esta vertiente criminal. (Heredero y Santamarina, 1996)

Por otro lado, el cine policial desde 1953 hasta 1957, entró en una etapa pesimista y crítica. (Heredero y Santamarina, 1996)

Lo que comenzó siendo una apología positiva de los agentes de la ley, terminó convirtiéndose, en una recopilación de imágenes complejas, donde

los protagonistas de estas historias trazan una línea muy delgada entre el crimen y la legalidad. Dos ejemplos clásicos, que podemos catalogar aquí, son *The Big Heat* de Fritz Lang (Los sobornados, 1953) y *Touch of Evil* (Sed de mal, 1958) de Orson Welles. (Heredero y Santamarina, 1996)

1.2.3 El cine de detectives

La posición arquetipal del detective fue desde el principio deliberadamente más ambigua a diferencia de las demás anteriores (Heredero y Santamarina, 1996)

Situado por su actividad en una especie de tierra de nadie, en una suerte de frontera líquida donde las certezas se difuminan y los contornos de la legalidad se encogen y se extienden según quien los interprete, el investigador privado deberá moverse a través de la línea borrosa que separa el bien y el mal, el camino recto de la senda tortuosa del delito. (Heredero y Santamarina, 1996, p.112)

Este tipo de protagonistas alimentaron la configuración del film noir de manera determinante, pero como se ha demostrado, no lo hicieron de manera exclusiva. (Heredero y Santamarina, 1996)

Esta figura se enfrentó a una realidad narrativa plagada de extorsión, de entramado criminal, de deterioro moral y de podredumbre. Esto trajo consigo una contaminación progresiva de todas las instancias públicas y privadas, las cuales se enriquecen a espaldas de la legalidad en estas historias. (Heredero y Santamarina, 1996)

“En medio de semejante descomposición, los «PI» (*private investigators*) de este modelo narrativo se sienten desconcertados, extienden sus sospechas en todas direcciones y tratan de salvar sus propias, y anacrónicas, escalas de valores” (Heredero y Santamarina, 1996, p.112).

Es en 1941, cuando este paradigma protagónico fue llevado de forma emblemática al cine, con la adaptación que John Huston realizó de la novela *The Maltese Falcon* (El halcón maltés) de Dashiell Hammett. (Herederó y Santamarina, 1996)

Es aquí, cuando nació la figura del detective clásico con Sam Spade, y otros personajes de gran relevancia, como lo son: Philip Marlowe (de Raymond Chandler) y Mike Hammer (de Mickey Spillane). Los antepasados de estos protagonistas pueden encontrarse en las sesudas, deductivas y logísticas figuras de las novelas policíacas decimonónicas. (Herederó y Santamarina, 1996)

Entre los largometrajes icónicos de esta etapa, podemos encontrar (además del título ya mencionado de Huston): la cinta *The Big Sleep* (El sueño eterno, 1946) de Howard Hawks, *I, the Jury* (Yo, el jurado, 1953) de Harry Essex y *Kiss Me Deadly* (El beso mortal, 1955) de Robert Aldrich (Herederó y Santamarina, 1996)

1.3. La femme fatale

Suele ser común tener dificultad para asimilar a la femme fatale como el arquetipo de la figura cambiante, debido a que su naturaleza es considerada como inconsistente e inestable a nivel dramático. No obstante, un buen entendimiento de estos personajes no solo representa una poderosa herramienta para la realización argumental de una historia, sino también para comprender a la vida misma. (Vogler, 2007)

Con frecuencia los héroes se topan con figuras, normalmente del sexo opuesto, cuya primordial característica es que parecen variar constantemente desde la perspectiva del héroe. Muy a menudo el amor del héroe a su compañero o compañera manifestará las cualidades del personaje cambiante. (Vogler, 2007, p.95)

Para Vogler (2007), este arquetipo cambia su aspecto, su humor, su talante o su estado anímico: logrando de esta manera confundir al héroe (y al espectador) sobre sus legítimas intenciones.

La figura cambiante desempeña una función dramática que consiste en introducir la duda y el suspense en un argumento. Cuando los héroes se preguntan ¿Me es fiel? ¿Va a traicionarme? ¿De verdad me ama? ¿Es un aliado o un enemigo? (...) (Vogler, 2007, p.98)

Es por ello, que este tipo de personajes aparecen con gran variedad y frecuencia en largometrajes de suspense y en films noirs. Películas como *The Maltese Falcon* (El halcón maltés, 1941), *The Big Sleep* (El sueño eterno, 1946) o *Chinatown* (1974), muestran detectives que se enfrentan con mujeres cambiantes, cuya lealtad y motivación se pone en tela de juicio. (Vogler, 2007)

La figura cambiante puede presentar también *hommes fatales* (hombres fatales), y Vogler (2007), coloca como ejemplo varias historias de Alfred Hitchcock, que valen la pena mencionar por su carácter *noir* [itálica añadida]. Entre ellas encontramos a *Sospecha* (*Suspicious*, 1941) y *La Sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943). En estos filmes se plantean narrativas, donde una buena mujer debe dilucidar si puede confiar o no, en un hombre cambiante.

Además de la función dramática, este arquetipo cumple un cometido psicológico, que se relaciona con aquellas cualidades reprimidas que viven en el interior del protagonista. Estas aptitudes se manifiestan a través de los sueños y de las fantasías, las cuales representan fuerzas inconscientes que estos llevan en su fuero interno. (Vogler, 2007)

Woolfolk, (2006) complementa, que los *films noirs* [itálica añadida], están evidentemente poblados con protagonistas masculinos que exploran

su subconsciente al enfrentarse con mujeres fatales. (traducción libre del autor)

Aunque este tipo de personajes usualmente son castigados, estos permanecen como una amenaza para el orden propio de las cosas, y en algunos casos, el protagonista es destruido al no poder resistirse a sus encantos. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Knight (2006), indica que característicamente, la femme fatale atrae a los hombres con su sexualidad y aparente vulnerabilidad, para lograr manipularlos y así lograr alguna meta, como por ejemplo: la obtención de riqueza. (traducción libre del autor)

De acuerdo con Vogler, (2007) es por ello que estos personajes tienen también la capacidad de representar lo que él llama el arquetipo de la sombra. Es decir, la encarnación del lado oscuro, de lo inexpresado o de lo irrealizado, de aquello cuya función dramática y psicológica es servir como fuerza antagónica.

El autor expresa, que, en las historias cinematográficas, el rostro negativo de la sombra se refleja en los villanos, los enemigos y los antagonistas. Villanos y enemigos suelen dirigir sus esfuerzos a la derrota, destrucción y muerte del héroe. Pero no siempre los antagonistas son hostiles, porque pueden ser aliados que persiguen el mismo objetivo, aunque estén en desacuerdo con las tácticas empleadas por el héroe. (Vogler, 2007)

Vogler, (2007) explica que la función narrativa de este arquetipo consiste en desafiar al héroe y proporcionarle un oponente digno con quien luchar. Las sombras crean un conflicto en el que buscan exponer lo mejor del héroe, como resultado de ponerlo en una situación extrema que pueda significar un riesgo para su vida.

En algunos guiones, la persona que empieza siendo el objeto del interés amoroso del héroe cambia de forma hasta convertirse en una sombra que persigue la destrucción del protagonista. Con mucha frecuencia las femmes fatales reciben el nombre de mujeres turbias. (Vogler, 2007, p. 103)

Según Holt (2006), existe una evolución significativa en el arquetipo de la femme fatale en el film noir y en el neo-noir. Mientras que en el primer período la mujer se hacía responsable de sus crímenes, en la segunda etapa esta se sale con la suya. Esto se ejemplifica en películas como *Body Heat* (Fuego en el cuerpo, 1981) y *The Last Seduction* (La última seducción, 1994) (traducción libre del autor)

1.4. Iconografía

El film noir, fue una etapa identificada con una gran variedad de convenciones estilísticas: inquietantes o extraños ángulos de cámara, el uso dramático de la sombra y de la luz, diálogos propios de la literatura hard-boiled y escenarios que enfatizaron el aislamiento y la soledad. (Skoble, 2006) (traducción libre del autor)

Las diversas posibilidades de las historias *noir* [itálica añadida] y su asimilación de diversas tradiciones literarias, artísticas y cinemáticas, han llevado a los críticos a observar este cine de una forma amorfa y muy suelta. (Hirsch, 1981) (traducción libre del autor)

Es por esto, que según el escritor Foster Hirsch, (1981) un género, está determinado por convenciones de estructura narrativa, de caracterización, de temática y de diseño visual, que el film noir ofrece en abundancia. (traducción libre del autor)

Este tipo de películas trataron temas sobre la actividad criminal en una amplia variedad de perspectivas. Todo a través de un estado anímico de dislocación y desolación general. (traducción libre del autor)

Unido por un dominante tono y sensibilidad, el canon del film noir, constituyó una metodología distinta para hacer cine, pero también se ajustó a los requisitos de género, debido a que operó dentro de un conjunto de convenciones narrativas y visuales. (Hirsch, 1981) (traducción libre del autor)

La elusividad y ambigüedad, que marca la caracterización de estas películas: las astutas mascaradas, las hábiles interpretaciones que constantemente frustran a los incautos antihéroes, están todos subrayados por el uso de tramas de complejidad laberíntica. Las historias *noir* [itálica añadida] están usualmente diseñadas para dejar mudo al espectador. (traducción libre del autor)

1.4.1 Códigos visuales y narrativos

El origen estilístico del *film noir* [itálica añadida], se remonta a las películas expresionistas alemanas de finales de la década de 1910 y 1920, como también al cine de crimen norteamericano de 1930 (como ya se explicó en capítulos anteriores), y el neorrealismo Italiano, del cual este cine absorbió algunos de sus elementos de realización. (Hirsch, 1981) (traducción libre del autor)

Hirsch (1981), señala que para transmitir sus temas oscuros, estas películas desarrollaron un vocabulario visual distintivo, que se relacionaba principalmente con el uso del *claroscuro* [itálica añadida], para crear distorsiones de tiempo y espacio. (traducción libre del autor)

El estado anímico era de suma importancia, ya que los escenarios llenos de sombra y de luz, en estas películas, dividían dramáticamente la

imagen en cruces de ejes de luz y oscuridad; brindando así una expresión visual intensa a historias con temática negativa. (traducción libre del autor)

Según Hirsch, (1981) las películas expresionistas, ejercieron una profunda influencia en materia artística en el cine norteamericano. (traducción libre del autor).

Los motivos artísticos del expresionismo alemán se filtraron en el cine negro. Esta forma de arte, ofreció una iconografía adecuada para la visión de las películas de aquellos años. Sin embargo, esto también se vio influenciado porque varios directores alemanes huyeron a Hollywood, trayendo consigo una sensibilidad especial que impregnaron en sus primeros trabajos. (Hirsch, 1981) (traducción libre del autor)

En momentos de tensión, los dramas del film noir estuvieron cubiertos de sombras. La imagen se oscurecía para indicar un repentino miedo, para sugerir que los personajes están a punto de ser atacados o amenazados. (traducción libre del autor)

La experiencia subjetiva de estas películas, estuvo en mayor parte limitada a la interpolada secuencia de un sueño o al truco visual de usar la cámara, como el ojo de un personaje central. (Hirsch, 1981) (traducción libre del autor)

Hirsch, (1981) explica también, que los fragmentos de la decoración fueron relevantes en la iconografía del film noir, debido a que producían una sensación de aislamiento. (traducción libre del autor)

Los personajes en muchas de estas películas se encontraban atrapados detrás de marcos de ventanas o encarcelados por barandillas. Escaleras, ventanas y espejos fueron tan familiares en el territorio *noir* [itálica añadida], como los salones o la oficina del sheriff en los westerns, ya que

estos se empleaban para encerrar a los frenéticos personajes dentro de la trama. (Hirsch, 1981) (traducción libre del autor)

Reflejos en los espejos y las ventanas sugerían duplicidad, auto división, y por lo tanto, esto subrayaba temas recurrentes de pérdida o confusión de identidad; múltiples imágenes de un personaje dentro de la misma toma, aportaba énfasis visual a las dobles e inestables personalidades que son rampantes en el género. (traducción libre del autor)

El encerrado mundo se reflejaba en el ajustado encuadre que fue habitual para este cine. Los directores que trabajaron en historias *noir* [Itálica añadida] evitaban la amplitud y la horizontalidad. (Hirsch, 1981) (traducción libre del autor)

El sentido del espacio, la sensación de un paisaje, que distingue un western de John Ford o una épica de David Griffith, no tienen lugar dentro de la composición visual de este cine. (traducción libre del autor)

Por otro lado, el eco del neorrealismo italiano llegó a Hollywood gracias a títulos como *Roma, città aperta* (Roma, ciudad abierta, 1945) y *Paisà* (Camarada, 1946) de Roberto Rosellini. La necesidad de rodar en espacios naturales surgió como consecuencia de las limitaciones económicas derivadas de la posguerra. (Herederó y Santamarina, 1996)

De acuerdo con Hirsch, (1981) la asimetría, la angulosidad y la verticalidad fueron importantes elementos compositivos. El espacio se cortaba para acercarse a los personajes mientras las formas se concentraban sobre sus cabezas, presionándolos hacia el fondo de la pantalla. De esta forma la imagen fracturada buscaba reflejar la desintegración de los personajes. (traducción libre del autor)

En el film noir, la continuidad narrativa se solía lograr a través de un corte ajustado en lugar de una cámara itinerante. Incluso las tomas de seguimiento se usaron para crear tensión en vez de la suave, suelta y fluida calidad que tal técnica suele brindar. (traducción libre del autor).

Para Hirsch, (1981) acercamientos extremos, ángulos bajos que distorsionan la figura y el rostro humano, ángulos altos y ángulos oblicuos descentrados, aparecieron con una repetición casi obsesiva. (traducción libre del autor)

El ángulo alto cenital o picado puede considerarse el más usado en estos largometrajes. El amor del noir por las sombras, suministró algunas sacudidas visuales hasta a la más aburrida y derivada historia. (traducción libre del autor)

Los *thrillers* [itálica añadida] parecían para los cineastas franceses más sombríos en cuanto al estilo y más pesimistas en cuanto a tono que las típicas películas de los años 30. Estas estuvieron marcadas por un alarmante cinismo y finales de derrota. (traducción libre del autor)

De acuerdo con Hirsch, (1981) estas historias pesimistas de asesinato y pasión, de vidas ordinarias que iban irremediabilmente por mal camino, de mujeres malvadas echando sus redes y contaminando fatalmente al hombre norteamericano, parecían para los franceses representar un cambio en la psique nacional. (traducción libre del autor)

Los cineastas franceses sentían, después de todo, que las mismas cualidades que le daban nombre al estilo reflejaban el impacto de la guerra en la sociedad norteamericana. (traducción libre del autor)

Hirsch, (1981) señala que, ajustado al gusto de los productores norteamericanos y sus audiencias, los elementos expresionistas en el *noir*

[Itálica añadida] fueron menos marcados que aquellos en las películas alemanas. (traducción libre del autor)

Una reconocible realidad física dominó el thriller noir. Estas películas se convirtieron en una tendencia subyacente de motivos expresionistas, que funcionaron como una especie de letras cursivas visuales, las cuales suministraban un estado anímico y una textura, que removía a las historias de un contexto blando. (Hirsch, 1981) (traducción libre del autor)

Por último, la introducción de procedimientos narrativos de carácter subjetivo (como la voz en off y el flashback) desplegaba una estilización impregnada de inestabilidad visual, que se sustentada sobre composiciones de lectura compleja. Es por esto, que el film noir, era una forma de realización cinematográfica incompatible con las formas más convencionales de producción en la era del Hollywood clásico. (Herederero y Santamarina, 1996)

1.5. El neo-noir

Para Mark Conard, (2006) el término *neo-noir* [itálica añadida] cataloga cualquier película de ficción criminal estrenada después del período anteriormente mencionado. (traducción libre del autor)

Esta forma de realización cinematográfica es considerada un fenómeno transnacional, ya que no se reduce exclusivamente a la producción norteamericana. Esto se ejemplifica en filmes como *Oldboy* (2003, Corea del Sur) de Park Chan-wook y *36, Quai des Orfèvres* (Asuntos pendiente, 2004, Francia) de Olivier Marchal. (Bould, Glitre y Tuck, 2009) (traducción libre del autor)

“En este entorno siempre cambiante el film noir terminó definitivamente su andadura, renaciendo y dejando su herencia al neo noir,

un megagénero en el que todo parece tener cabida tanto temática como estéticamente.” (Comas, 2005, p. 19)

Estos largometrajes mantienen un manejo menos rígido de las convenciones estilísticas y narrativas del período anterior. (Conard, 2006) (traducción libre del autor)

El término *film noir* [itálica añadida] era usado como un vocablo retroactivo, para describir un ciclo de películas del cine clásico de Hollywood. Muchos de los cineastas de esta etapa no utilizaban esta expresión para catalogar su filmografía, debido a que no tenían conciencia del significado del movimiento en el que, sin darse cuenta, estaban contribuyendo. (traducción libre del autor)

Si en 1944 le hubiesen dicho a Billy Wilder que su *Perdición (Double Indemnity)* era un film noir, no habría entendido nada y habría pensado que era una afirmación estúpida. Su reacción habría sido incluso peor en 1950 de haberle relacionado el término con *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)* o en 1951 con *El gran carnaval (The Big Carnival)* (...) (Comas, 2005, p.15)

El film noir, no encajaba en los conceptos que había marcado Hollywood. En aquellos años los filmes, como los mencionados en la cita anterior, eran aceptados incondicionalmente como formas de drama o crime drama (drama criminal). (Comas, 2005)

El término fue inventado en 1946 por el crítico Nino Frank. Cuando su visión sobre estas películas se volvió la más aceptada, no llegó a los Estados Unidos hasta 1958, gracias a autores de la Nouvelle vague (Nueva ola francesa) como François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol y Jean Pierre Melville. (Naremore, 1998) (traducción libre del autor)

Sin embargo, los historiadores no se han puesto de acuerdo en la época exacta en la que nace y muere el período clásico. La más aceptada suele ser la expuesta por el director y guionista Paul Schrader, quien lo sitúa desde 1940 hasta 1958, empezando con el largometraje *The Maltese Falcon* (El halcón maltés, 1941), y finalizando con *Touch of Evil* (Sed de mal, 1958). (Comas, 2005)

Se ha hablado de estas películas como una serie, un ciclo, un estilo, una estética, un género, un movimiento, una escuela, e incluso se ha negado su existencia. (Comas, 2005)

(...) la filmografía neo-noir constituye un grupo mucho más ecléctico, lo cual dificulta incluso la definición del género. A diferencia de su encarnación clásica, para pertenecer al club del neo noir, solo hay que cumplir *parcialmente* con sus directrices, tanto visuales como narrativas. (Moreno, Comunicación Personal vía correo electrónico, enero 15, 2016)

1.5.1 La evolución arquetípica y narrativa

Para Jason Holt, (2006) hay un número de diferencias obvias entre el film noir y el neo-noir. En el primero, las películas son predominantemente en blanco y negro, mientras que las posteriores son a color. Ciertos elementos, como la narración en off se han descartado, excepto en raras ocasiones, cuando la intención narrativa busca evocar a la era clásica. (traducción libre del autor)

El uso del blanco y negro en el neo-noir es esporádico, sea a través de toda la película o en seleccionadas escenas. También el sexo y la violencia se exponen de forma más explícita, y las fuerzas que trabajan detrás de ambos elementos son de un tono decididamente más oscuro. (Holt, 2006) (traducción libre del autor)

Bajo los auspicios del sistema de calificaciones tras el fin del Código Hays, estas películas explotan una posibilidad mucho más realista en la cual, a menudo, los culpables no logran obtener su merecido. Por este motivo estos largometrajes plantean historias con finales más realistas. (traducción libre del autor)

El neo-noir busca exponer la realidad tal cual se vive en el día a día, pero en un estado moralmente indeterminado. Es por esto que estos filmes de alguna forma someten al espectador a una especie de prueba moral. (traducción libre del autor)

Uno de los rasgos más llamativos, es la representación del protagonista masculino que carece de cualidades positivas (coraje, incorruptibilidad, tenacidad, dinamismo, etc.). Esto busca caracterizar al héroe americano arquetípico, el cual puede funcionar también como un antihéroe. (Spicer, 2006) (traducción libre del autor)

Los típicos protagonistas masculinos del neo-noir son débiles, confusos, inestables e inefectivos, hombres dañados que sufren de una variedad de neurosis psicológicas y que no son capaces de resolver los problemas que enfrentan. (traducción libre del autor)

Las películas Point Blank (A quemarropa, 1967) y Memento (2001), son ejemplos extremos de esta tendencia, ya que muestran antihéroes, cuya memoria puede estar o no estar defectuosa. La experiencia del tiempo de estos protagonistas es enredada, debido a que dudan de su pasado y se sienten inseguros del significado de las actividades que realizan. (Spicer, 2006) (traducción libre del autor)

La narrativa del film noir buscaba identificar fenómenos que estaban emergiendo en la sociedad norteamericana: ansiedad, violencia, las causas y

las resistencias de la opresión, etc. El neo-noir funciona de una forma similar, rastreando patrones sociales emergentes del tiempo contemporáneo. (Gilmore, 2006) (traducción libre del autor)

Este estilo de cine, puede considerarse como una forma de recreación del film noir, y es por esa razón que alcanza dimensiones más generales, más separadas, más irónicas y más filosóficas. Esto involucra un nivel de auto reflexión, que el período clásico carecía por completo. (traducción libre del autor)

El neo-noir respeta los personajes arquetípicos del film noir, como el detective privado, el policía, la femme fatale, el gángster (...). Por tal motivo, en algunas ocasiones busca rendirles tributo a través del revival (Comas, 2005)

Por otro lado, este tipo de películas están continuamente caracterizadas por el despegue autoconsciente de las técnicas del período clásico, y por este motivo, también tienen una fuerte inclinación hacia el pastiche, la sátira y el humor negro. Esto contrasta con las películas anteriores, cuyo estilo era más reservado. (traducción libre del autor)

El nihilismo es un elemento clave para comprender esta nueva forma de cine criminal. Los personajes de estas historias poseen personalidades cínicas, esto les brinda un carácter fatalista sobre el futuro del entorno en el que se desenvuelven. Los protagonistas del neo-noir mantienen una postura crítica hacia la sociedad y sus distintas dimensiones, como el poder político y económico. (Comas, 2005, p.20)

De acuerdo con sus más incisivos analistas, el nihilismo involucra la disolución de los estándares del juicio. Para el nihilista, no existe ninguna base que distinga nociones como lo verdadero de lo falso o el bien del mal. (Hibbs, 2006) (traducción libre del autor)

Estas obras transforman el más atroz de los actos humanos como la violación, la agresión, el canibalismo o la mutilación, en una casi cómica expresión de exuberante energía amoral. Ejemplos de este planteamiento se observan en los largometrajes *Cape Fear* (El cabo del miedo, 1991), *The Silence of The Lambs* (El silencio de los corderos, 1991) y *Reservoir Dogs* (1992). (traducción libre del autor)

El neo-noir encarna una perspectiva y una sensibilidad plagada de escepticismo, lo cual significa que cuestiona profundamente la habilidad del espectador para comprenderse a sí mismo y al mundo que lo rodea. (Conard, 2006) (traducción libre del autor)

Esta idea se traduce en líneas narrativas construidas de forma más compleja, a diferencia de las técnicas más tradicionales que existen para crear una historia (un chico conoce a una chica, hay alguna especie de obstáculo para que estén juntos, lo superan y viven felices por siempre). (traducción libre del autor)

Un gran ejemplo de esto se expresa en el cine de Quentin Tarantino. Las películas de este realizador tienen una inclinación hacia la reorganización del orden cronológico de la narrativa en el tiempo. (Conard, 2006) (traducción libre del autor)

Por último, el uso del *Mcguffin* [itálica añadida] como estrategia narrativa, es popular en muchas películas neo-noir. Este recurso fue popularizado por Alfred Hitchcock en obras como *North By Northwest* (Con la muerte en los talones, 1959), y consiste en colocar un elemento aparentemente conflictivo en la narración, para desviar la atención del espectador del desarrollo legítimo de la historia. (Comas, 2005)

CAPÍTULO II: EL PROCESO CREATIVO

2. El cortometraje

Un cortometraje se define, como una película con una duración aproximada de entre 3 y 15 minutos. (Marín, 2011)

El término *corto* [Itálica añadida] o cortometraje, se aplica generalmente a películas de acción real, a episodios seriales, a dibujos animados, a noticiarios y a documentales (...), aunque a menudo se utilice específicamente para referirse exclusivamente a la primera categoría. (Konigsberg, 2004)

El escritor español Fernando Marín (2011), considera el cortometraje como una forma de realización cinematográfica equivalente al relato corto de la literatura.

Un cortometraje tradicionalmente se divide en los tres actos de la estructura dramática clásica. Cada uno correspondiente al inicio, al desarrollo y al desenlace de un planteamiento. (Marín, 2011)

Los tres elementos mencionados anteriormente representan la división de una obra a lo largo del tiempo, y por muy variada que pueda ser una historia, por muy innovador que sea el guionista, la estructura de un cortometraje siempre se suele reducir a este modelo tan sencillo. (Marín, 2011)

(...) el cortometraje siempre tendrá un comienzo (donde se proponen una serie de imágenes iniciales para atraer la atención del espectador), una parte intermedia (que tiene que sostener el ritmo de

lo que está contando) y un final (que debe diferenciarse del resto con claridad, para que el espectador comprenda que la obra ha concluido). (Marín, 2011, p.64)

Por otro lado, de acuerdo con Konigsberg, (2004) las primeras películas mudas duraban unos pocos minutos, pero la duración de estas se fue alargando hasta alcanzar los 15 minutos.

Los primeros nickelodeon's de los EE.UU, que iniciaron su andadura en 1905, proyectaban pases de cortometrajes de entre 15 minutos y 1 hora de duración, pero, en el transcurso de una década, los largometrajes comenzaron a abrirse paso en la industria, y pronto se instauró la práctica de proyectar un largometraje precedido de varios cortos. (Konigsberg, 2005, p.145)

En la actualidad, la mayoría de los cortometrajes de acción real son de producción independiente y en algunas ocasiones se proyectan en salas comerciales. (Konigsberg, 2004)

2.1 El guion argumental

El éxito o el fracaso de un cortometraje está determinado por la calidad del guion en el que se fundamenta. Esto no solo se relaciona a la historia, sino también al formato de trabajo con el que se elabora. (Marín, 2011)

Un guion argumental se emplea para crear un proyecto artístico en concreto, y por tal motivo, este debe mantener una estructura clara en términos prácticos, para todas las personas que estarían involucradas en un equipo de producción. (Marín, 2011)

Santiago Marín (2011), divide el procedimiento creativo para elaborar un guion en cinco fases. La primera se relaciona con la idea, esta puede

provenir de cualquier aspecto de la realidad que se quiera plasmar en una narración.

La segunda fase abarcaría el tema, es decir, al desarrollo mismo de la idea a nivel argumental. La tercera etapa es la historia en sí misma plasmada en una sinopsis técnica. Aquí se estipula en un máximo de cinco párrafos el inicio, el desarrollo y el final de la narración, junto con los dos puntos de giro que motivan la acción y llevan al desenlace de un conflicto planteado. (Marín, 2011)

El cuarto paso consiste en el tratamiento de la historia. Aquí se escriben de forma preliminar las escenas donde se llevará a cabo la acción dramática, sin los diálogos respectivos. Una página de guion equivale aproximadamente a un minuto de rodaje. (Marín, 2011)

Por último, la quinta etapa abarca la escritura del guion con las escenas, los diálogos y el desarrollo de los personajes. La reescritura es un elemento importante a partir de este punto, ya que permite la revisión en profundidad de todo el guion. De esta forma se podría lograr un acabado final, que posteriormente permita la planificación de un manual de producción. (Marín, 2011)

Es importante destacar que la correcta escritura de un guion argumental no está escrita en un manual, y que el proceso creativo es único para cada guionista y realizador, por más que se intente dar esto por sentado. (Marín, 2011)

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3. Planteamiento del problema

El siguiente trabajo se centrará en la realización de un cortometraje de ficción, inspirado en las características propias del estilo visual y narrativo del género cinematográfico neo-noir, específicamente para ser traducido al formato de cine en corto.

Con dicho proyecto se desea ampliar la oferta en cuanto a estilos cinematográficos empleados en Venezuela, significando un alejamiento de los esquemas narrativos preestablecidos en la filmografía nacional.

Se trabajará el guion del cortometraje tomando como raíz tres elementos propios del género neo-noir. Estos son: la temática de la venganza, la dualidad moral, y el arquetipo de la femme fatale (mujer fatal) como personaje central. Todo esto, complementado con elementos visuales propios de este tipo de cinematografía.

3.1 Objetivo general

- Realizar un cortometraje inspirado en el estilo visual y narrativo del género cinematográfico neo-noir.

3.2 Objetivos específicos

- Definir las características del neo-noir como género audiovisual
- Definir las características del cortometraje como forma de producción audiovisual.

3.3 Justificación, recursos y factibilidad

La principal justificación para la realización de este cortometraje es el deseo de los autores por crear una propuesta audiovisual en donde se muestre una oferta muy poco explorada en la industria fílmica venezolana.

Para los tesistas, este proyecto representa un reto académico personal, en el cual se busca exponer una visión propia de un abanico cinematográfico, que desde sus raíces ha estado lleno de una compleja e influyente historia.

Se considera suficiente a dos autores para la realización de este trabajo de grado, debido a que esto permite mayor dinamismo a lo largo del proceso creativo, desde su gestión teórica, hasta su elaboración práctica o metodológica.

La realización de este proyecto significará un aporte para la Universidad Católica Andrés Bello, y en especial, a los estudiantes interesados en la realización de cortometrajes. Esto se deberá a los siguientes puntos.

1. Este es un estudio sobre el género neo-noir. Jamás realizado en la escuela de Comunicación Social.
2. Ofrece un ordenado y bien planificado diseño de producción.
3. Expone datos relevantes sobre la evolución arquetípica en la historia del cine. Todo esto utilizando una gran variedad de referencias filmográficas de manera ilustrativa.

Para la elaboración de este cortometraje, se cuenta con la disposición absoluta de los tesistas. Esto se relaciona con la motivación de poner en

práctica todos los conocimientos adquiridos a lo largo de los años, como estudiantes audiovisuales

Adicionalmente, se cuenta con el apoyo de particulares dispuestos a invertir económicamente en la realización del proyecto. Esto incluye la participación directa de empresas especializadas en el alquiler de equipos de filmación. E incluso, la propia Universidad Católica Andrés Bello, nos brindará los espacios del estudio de televisión de manera gratuita, para construir una de las locaciones de esta propuesta.

Teniendo como motivo todo lo anteriormente mencionado, se puede concluir, que el proyecto en cuestión dispone de credibilidad y factibilidad para su total realización, y contribución académica.

3.4 Delimitación

Tema: el género neo-noir

Formato: de cortometraje, entre 7 y 13 minutos de duración, desarrollado en la ciudad de Caracas y comprendiendo, argumentalmente, una historia de venganza.

Público: para mayores de 18 años, sin distinción de estrato social.

Tiempo: de 12 meses, comenzando la preproducción al terminar el guion (mediados de mayo del 2016), con un mes y medio de producción (entre junio y mediados de agosto del 2016) y dos semanas de posproducción (finales de agosto del 2016)

CAPÍTULO IV: LIBRO DE PRODUCCIÓN

4. Idea

Una mujer busca venganza por el asesinato de su hermana.

4.1 Sinopsis

Violeta, es un cortometraje de thriller/suspense sobre el acto de venganza de una mujer tras la muerte de su hermana, quien fue asesinada por agentes federales bajo la orden de un jefe criminal.

4.2 Perfil de los personajes

Personaje protagónico

Nombre: Violeta.

Apellido: Desconocido

Características físicas

Sexo: femenino.

Edad: 25.

Color y estilo del cabello: negro, largo.

Complexión: delgada. Con un peso aproximado de 57 Kgs.

Peculiaridades físicas: ojos grandes, color oscuro.

Manera de hablar: habla pausado. Voz suave y dulce.

Salud: buenas condiciones de salud.

Adicciones: desde temprana edad fuma cigarrillos. Suele incrementar sus dosis de nicotina cuando está en alguna situación de estrés.

Manera de vestir: casual. Reconoce su atractivo, pero es modesta a la hora de vestir. Usa ropa elegante, cómoda. Usa tacones.

Características sociales

Estado civil: soltera. Nunca se ha casado. No tiene hijos.

Antecedentes familiares: proviene de una familia de clase media. Es hija única. Sus padres son divorciados. Su padre era fumador compulsivo, heredó ese hábito de él.

Clase social: clase media. Es secretaria en una productora audiovisual. Gana sueldo mínimo. La mayoría de sus ingresos provienen de su trabajo como dama de compañía.

Educación: estudió en una institución pública. Tiene una licenciatura en Comunicación Social, mención Periodismo.

Economía: actualmente tiene una entrada moderada de dinero. Vive en un apartamento rentado, no tiene vehículo propio.

Ocupación actual: secretaria y dama de compañía.

Ocupación pasada: trabajó como asistente de producción en un canal de televisión. No le pagaban bien.

Intereses: le gusta tener un estándar de vida elevado, esto le genera problemas monetarios a pesar de tener un ingreso económico moderado.

Contactos Sociales: comenzó su vida como dama de compañía por una compañera de la universidad, que se encontraba en la misma situación que

ella.

Ética/moral: al principio era renuente de la segunda vida que lleva. Sin embargo, esto cambió cuando comenzó a percibir un buen ingreso económico. La mayoría de sus clientes son personas de la alta sociedad. Disfruta del sexo.

Inclinaciones Políticas: es apolítica.

Deportes: le gusta correr. Es importante para ella mantener un buen aspecto para conseguir clientes. Trota todos los días y va al gimnasio tres días a la semana.

Aficiones: le encanta la literatura inglesa y el cine. Algunos de sus autores favoritos son William Shakespeare, Charles Dickens, Percy Bysshe Shelley, Arthur Conan Doyle y Agatha Christie.

Nivel de pragmatismo: tiene alto sentido práctico.

Nivel de idealismo: es medianamente idealista. Esto no afecta negativamente en su forma de pensar.

Nivel de Materialismo: le da importancia a los aspectos materiales, aunque no tiene tendencias acumulativas.

Capacidades intelectuales: es una mujer inteligente. Posee un alto nivel de inteligencia emocional, siendo capaz de fingir ciertas expresiones y emociones para parecer lo más convincente posible.

Características psicológicas

Fantasía favorita: ser millonaria. Recorrer el mundo.

Paradoja: actualmente su hermana menor fue asesinada por policías

corruptos. Uno de sus clientes resulta ser el jefe criminal, que controla a varios miembros del departamento policial de la ciudad. Utiliza uno de sus encuentros con él, para sacarle información. Ella lo asesina envenenándolo. Por tal motivo, es capturada por agentes federales e interrogada por Santiago, quien fue el autor material del asesinato de su hermana.

Problemas: quiere vengarse, aunque eso le cueste la vida.

Fobias: no tiene fobias.

Preferencias sexuales: es bisexual.

Le hubiera gustado ser pareja de: prefiere estar soltera.

Valores: el logro y el poder.

Cualidades: utiliza su encanto para manipular a la gente.

Habilidades: sabe manejar armas ligeras.

Defectos: es rencorosa e impulsiva.

Conducta antisocial: es capaz de realizar acciones extremas, cuando se encuentra en una situación crítica.

Le gusta: salir a desayunar en un café, tomarse un té en la tarde mientras fuma un cigarrillo, leer en la noche.

Le disgusta: que le mientan cuando sabe la verdad.

Actor/Personaje que de referencia: Christine Reade de The Girlfriend Experience (interpretado por Riley Keough) y Bridget Gregory (interpretado por Linda Fiorentino) de The Last Seduction.

Personaje antagónico

Nombre: Santiago.

Apellido: Desconocido.

Características físicas

Sexo: masculino.

Edad: 35

Color y estilo del cabello: castaño, corto

Complexión: delgada. Con un peso aproximado de 75 Kgs.

Peculiaridades físicas: ojos grandes, oscuros

Manera de hablar: habla pausado. Voz grave.

Salud: buenas condiciones de salud.

Adicciones: tiene ningún tipo de adicción.

Manera de vestir: Formal. De traje.

Características psicológicas

Estado civil: divorciado.

Antecedentes familiares: proviene de una familia de clase baja. Es el menor de cinco hermanos. Su padre era alcohólico. Su madre se divorció de él cuando era un adolescente.

Clase social: clase media.

Educación: Tiene un estudio en Derecho, aunque nunca ha ejercido la profesión. Decidió meterse en la academia policial.

Economía: vive en un apartamento rentado. Su vehículo es una patrulla policial. Sin embargo, gana bastante dinero con trabajos ilícitos.

Ocupación actual: miembro del buró de Investigación Criminal del Departamento Policial.

Ocupación pasada: trabajó como pasante en un bufete de abogados poco antes de graduarse en esta profesión. Comenzó su trabajo policial como patrullero, hasta convertirse en detective.

Intereses: es un tipo modesto. Sencillo en apariencia, pero con algo de clase.

Contactos Sociales: su antigua pareja terminó con él para irse con un hombre más acomodado económicamente. Ella era su amor de la infancia, se casó y luego se divorció.

Ética/moral: es un policía corrupto.

Inclinaciones Políticas: es de derecha. Su familia era conservadora.

Deportes: le gusta el béisbol. Se mantiene en forma, va al gimnasio.

Aficiones: le encanta la literatura detectivesca. Dashiell Hammett, Horace McCoy y Arthur Conan Doyle, son algunos de sus autores favoritos.

Nivel de pragmatismo: tiene alto sentido práctico. **Nivel de idealismo:** es medianamente idealista. No afecta negativamente en su forma de pensar.

Nivel de Materialismo: no le da importancia a los aspectos materiales, no tiene tendencias acumulativas.

Capacidades intelectuales: es un hombre inteligente. Posee un alto nivel de inteligencia interpersonal, esto le permite generar empatía con las personas.

Características psicológicas

Fantasía favorita: ser millonario.

Paradoja: actualmente investiga el asesinato de un criminal protegido por la policía.

Problemas: Violeta sabe que él es un asesino. Por este motivo, ella intenta constantemente provocarlo para que pierda el control y afronte la verdad. (que es un criminal con placa).

Fobias: ninguna

Preferencias sexuales: es heterosexual.

Le hubiera gustado ser pareja de: su ex esposa.

Valores: el respeto

Habilidades: se graduó con honores en la academia policial. Tiene conocimientos en artes de defensa personal y en el manejo de armas.

Defectos: a veces suele ser temperamental.

Conducta Antisocial: no tiene conductas antisociales.

Le gusta: es cinéfilo.

Le disgusta: que le vean la cara de idiota.

Actor/Personaje de referencia: Norman Stansfield (Interpretado por Gary Oldman) de la película Leon: El Profesional.

Cualidades: tiene la facilidad de usar elementos de su entorno para salirse con la suya.

Personaje secundario / Soporte

Nombre: Giancarlo

Apellido: Desconocido.

Características físicas

Sexo: masculino.

Edad: 25

Color y estilo del cabello: negro, corto

Complexión: delgada.

Peculiaridades físicas: ojos oscuros

Manera de hablar: Voz medianamente aguda.

Salud: buenas condiciones de salud.

Adicciones: tiene ningún tipo de adicción.

Manera de vestir: Semi formal. Juvenil.

Características sociológicas

Estado civil: soltero.

Antecedentes familiares: proviene de una familia de clase media. Es hijo único, de padres divorciados.

Clase social: clase media.

Educación: Estudió Derecho. Se especializó en Derecho Penal. Sin embargo, no ejerce.

Economía: vive en un apartamento rentado. Su vehículo es una patrulla policial. Mantiene una vida cómoda.

Ocupación actual: miembro del buró de Investigación Criminal del Departamento Policial.

Ocupación pasada: era patrullero. Recientemente fue ascendido al rango de detective.

Intereses: Le gusta el fútbol. Es maratonista, va al gimnasio.

Contactos Sociales: es reservado. De muy pocos amigos.

Ética/moral: es un agente novato, con una visión idealizada del cumplimiento de la ley.

Inclinaciones Políticas: es apolítico.

Deportes: le gusta fútbol, es maratonista. Se mantiene en forma.

Aficiones: le encanta el cine.

Nivel de pragmatismo: tiene alto sentido práctico.

Nivel de idealismo: es altamente idealista. Esto afecta negativamente sus acciones ante su entorno laboral.

Nivel de Materialismo: no les da importancia a los aspectos materiales, no tiene tendencias acumulativas.

Capacidades intelectuales: es un hombre ingenuo y manipulable.

Características psicológicas

Fantasía favorita: ser un detective respetado.

Paradoja: es el compañero de Santiago. Intenta ganarse su confianza, pero no tiene éxito. Nunca deja de seguir sus órdenes, pero sospecha del trasfondo criminal de él.

Problemas: Giancarlo desconoce los motivos reales del interrogatorio. Solo se percata de esto, cuando la situación se torna extrema.

Fobias: ninguna

Preferencias sexuales: es heterosexual.

Le hubiera gustado ser pareja de: no tiene ningún tipo de interés amoroso.

Valores: respeto

Cualidades: ninguna resaltante.

Habilidades: se graduó con honores en la Escuela de Derecho y en la Academia Policial.

Defectos: es manipulable

Conducta Antisocial: no tiene conductas antisociales.

Le gusta: es cinéfilo.

Le disgusta: la poca confianza que Santiago tiene en él.

Actor/Personaje de referencia: Jake Hoyt (Interpretado por Ethan Hawk) de la película Día de Entrenamiento

4.3 Desglose de casting



Martes, 7 de junio de 2016.

VIOLETA: CORTOMETRAJE
Proyecto Académico/ Tesis de Grado

Productor Ejecutivo: Johander Campos
Fecha de rodaje: julio, 2016

Duración: 8 – 10 minutos
Director: Álvaro Acosta

Forma de pago: Promoción – Reel
Caracas, Venezuela

Nota general de producción: los roles figurantes serán asumidos por los propios tesistas, como a su vez, por compañeros universitarios y familiares de los mismos.

[VIOLETA] Femenino / Protagonista y personaje principal / Caucásica / 20 – 25 años / morena, rubia o pelirroja. Una atractiva y calculadora dama de compañía. Ella es detenida por agentes federales tras intentar asesinar al jefe criminal de uno de ellos.

[SANTIAGO] Masculino / Antagonista / Caucásico / 35 – 45 años. Es un oficial federal experimentado, con una amplia trayectoria delictiva de fondo. Intenta incriminar a VIOLETA para poder salirse con la suya. (interpretado por Richard Clark)

[GIANCARLO] Masculino / Secundario / Caucásico / 25 - 35 años. Novato, compañero de SANTIAGO. Amante y cómplice de VIOLETA. Atractivo.

[HOMBRE] Masculino / Figurante / Caucásico / 45 - 55 / obeso. Jefe de una organización criminal. SANTIAGO es su peón. Fue el que dio la orden de asesinar a la hermana de VIOLETA.

[MUJER] Femenino / Figurante / Caucásica / 20 – 25 / Morena, rubia o pelirroja / delgada. Es la hermana de VIOLETA. Murió a sangre fría a manos de SANTIAGO en el robo a un almacén de armas propiedad de la policía

[POLICÍA] Masculino / Figurante / Caucásico / 25 – 35 años / delgado. Era el oficial de turno al momento del robo, muere asesinado.

Roles principales

Richard Clark (Santiago) y Andrés Rángel (Giancarlo)

Anabella Giménez (Violeta)



4.4 Escaleta (tratamiento secuenciado)

Escena 1. INT. HOTEL. NOCHE.

SANTIAGO y GIANCARLO caminan por el pasillo de un hotel con sus armas en mano, mientras se dirigen a una habitación. Al entrar, encuentran a una mujer de vestido rojo en el piso, VIOLETA, junto al cuerpo al parecer convulso de un HOMBRE.

Escena 2. INT. CABINA DE OBSERVACIÓN. DÍA.

Santiago y Giancarlo revisan varios documentos con información personal de Violeta. Después de revisar, Santiago toma los documentos, junto con un sobre con evidencia y entra en la sala de interrogación.

Escena 3. INT. SALA DE INTERROGACIÓN. DÍA.

Santiago entra en la sala y se sienta frente a Violeta, colocando los documentos y el sobre con la evidencia en la mesa. Luego la interroga sobre sus acciones en la habitación.

Escena 4. INT. HOTEL. NOCHE (FLASHBACK)

Violeta llama a la puerta de una habitación. Un hombre abre la puerta y la deja entrar. El hombre cierra la puerta.

Escena 5. INT. SALA DE INTERROGACIÓN. DÍA.

Violeta se inclina hacia adelante sobre la silla y le revela a Santiago que sabe que él trabaja para ese hombre

y le pregunta sobre el caso del almacén de la Guardia Federal.

Escena 6. INT. ALMACÉN. NOCHE (FLASHBACK)

Santiago llega a la entrada del almacén, donde hay un POLICÍA muerto y una MUJER amordazada. Santiago desenfunda su pistola y le dispara a la mujer.

Escena 7. INT. SALA DE INTERROGACIÓN. DÍA.

Santiago observa a Violeta y se levanta de la silla.

Escena 8. INT. CABINA DE OBSERVACIÓN. DÍA.

Santiago toca dos veces el vidrio desde la sala. Giancarlo lo observa y apaga el registro de sonido y video.

Escena 9. INT. SALA DE INTERROGACIÓN. DÍA.

Santiago saca un grabador de su bolsillo y lo coloca sobre la mesa. Luego toma la silla y se coloca cerca de Violeta. Santiago toma el sobre con la evidencia y saca una caja de cigarrillos que luego se guarda en el bolsillo, luego observa hacia la puerta, se levanta y camina hacia afuera. Santiago regresa molesto, golpeando la mesa. Violeta le pide sus cigarros y él se los arroja sobre la mesa. Violeta prende un cigarrillo.

Escena 10. INT. HOTEL. NOCHE (FLASHBACK)

Violeta toma dos copas de vino y se acerca al hombre en la cama. Al lado de las copas está la misma caja de cigarrillos.

Escena 11. INT. SALA DE INTERROGACIÓN. DÍA.

Violeta fuma mientras habla con Santiago. Este, molesto, voltea la mesa. Violeta continúa fumando y continúa hablando. Santiago desenfunda su arma y le dispara. Giancarlo entra en la habitación, apuntándole a Santiago. Violeta intenta alcanzar su caja de cigarrillos. Giancarlo desarma a Santiago. Este intenta quitarle el arma a Giancarlo y le dispara. Violeta toma la caja de cigarrillos y saca un arma con la que le dispara a Santiago. Santiago cae al piso y Violeta le dispara nuevamente.

4.5 Guion literario

VIOLETA

Escrito por:

Álvaro Acosta y Johander Campos

Caracas, Venezuela

Contacto:

(+58) 0424 206 2835 - (+58) 0424 139 0899

johandereliaz@outlook.com - aaacosta.12@gmail.com

1

1. INT. PASILLO - NOCHE

Dos oficiales federales caminan rápida, pero sigilosamente por un pasillo tenuemente iluminado. Cada uno tiene un arma desenfundada. Se dirigen a una habitación.

SANTIAGO
(imperativo)
¡Alto!

GIANCARLO
(imperativo)
¡No se muevan!

Los dos hombres entran. En la habitación se encuentra VIOLETA (25), una muchacha joven y atractiva. Ella está tirada en el suelo frente al cuerpo de un hombre.

2. INT. SALA DE INTERROGACIÓN - DÍA

VIOLETA está sentada, su aspecto es desarreglado. Sus manos tiemblan, ella parece estar sufriendo de ansiedad.

CORTE A.

3. INT. CABINA DE OBSERVACIÓN - DÍA

Los oficiales SANTIAGO (39) y GIANCARLO (25) revisan una carpeta con varios documentos. Estos están esparcidos sobre una mesa. Un grueso vidrio los separa a ellos de la sala de interrogación. Los dos hombres pueden observar a VIOLETA. Pero ella no a ellos. Una radio suena tenuemente.

GIANCARLO
Coño, qué cansancio.

GIANCARLO bosteza, y observa con interés una caja de cigarrillos que está entre los documentos. SANTIAGO se percata de esto y coloca una mano sobre ella antes de que GIANCARLO la tome.

SANTIAGO
Esto es evidencia.

SANTIAGO guarda la caja de cigarrillos en uno de los bolsillos del abrigo que lleva puesto.

2

GIANCARLO
¿Y entonces qué haces con ella?

SANTIAGO

Tengo la sensación de
que esto puede ser de
utilidad.

GIANCARLO

¿Qué es lo que tienes
planeado?

SANTIAGO ignora la pregunta. GIANCARLO observa a
SANTIAGO en señal de reprobación. La cabina queda en
silencio por unos segundos.

SANTIAGO

¿Nada interesante aun?

GIANCARLO

Nada que valga la pena
mencionar por ahora.
Sin familia. Paga sus
impuestos. Aunque
tiene un trabajo
bastante particular.

GIANCARLO toma una fotografía de VIOLETA de entre los
documentos y la observa con detenimiento por unos
segundos.

GIANCARLO

Bonita.

GIANCARLO regresa la fotografía a su sitio y observa a
VIOLETA a través del vidrio.

GIANCARLO

Hay algo... ¿no se te
parece a alguien?

SANTIAGO

Puede ser. ¿A alguna
actriz?

SANTIAGO observa la fotografía.

GIANCARLO

Quisiera ella.

3

SANTIAGO también observa a VIOLETA por unos segundos.
Luego recoge todos los documentos de la mesa.

SANTIAGO

Voy a entrar. Tenemos
que salir de esto lo
antes posible.

SANTIAGO sale de la cabina y cierra la puerta.

4. INT. SALA DE INTERROGACIÓN - DÍA

SANTIAGO entra en la sala de interrogación. Cierra la
puerta que da a la cabina y se sienta en una silla. Luego
coloca sobre una mesa la carpeta con los documentos, que
revisaba con GIANCARLO. VIOLETA lo observa.

SANTIAGO

Ya has tenido
suficiente tiempo para
recordar, ¿no?

VIOLETA asiente levemente con la cabeza.

VIOLETA

¿Puedo fumar?

SANTIAGO

(imperativo)

No, no puedes... Ahora
responde. ¿Qué hacías
con él en la
habitación?

VIOLETA se retrae en su asiento.

VIOLETA

Él me contrató.

4

SANTIAGO

¿Sabes de quién
estamos hablando? No
eres ninguna de las
que suelen pasar las
noches con él... Yo te
voy a decir lo que me
parece a mí me parece
que tú buscabas un
sitio con privacidad
para estar con él.

5. INT. PASILLO - NOCHE - FLASHBACK

VIOLETA camina por el pasillo que da a la habitación donde fue detenida. Ella parece atractiva, elegante, provocativa.

SANTIAGO (O.S./APARENTE V.O.)

Te búscate ese hotel de high class... De esos en los que una noche cuesta tres meses de mi sueldo.

VIOLETA se detiene frente a la habitación, toca dos veces. Un HOMBRE atiende a la puerta. Se escucha una tenue música instrumental.

HOMBRE

Te estaba esperando.

VIOLETA entra al lugar. Nunca se les ve el rostro a ambos.

FIN DEL FLASHBACK.

CORTE A.

6. INT. SALA DE INTERROGACIÓN - DÍA

VIOLETA

Para haber llegado a la mitad de nuestro encuentro, asumes demasiadas cosas. Tu puntualidad fue impecable.

SANTIAGO

No confundas mi eficiencia con...

VIOLETA lo interrumpe.

VIOLETA

Sé que trabajas para él.

SANTIAGO

¿Perdón?

5

SANTIAGO está inmóvil. Aprieta fuertemente los puños mientras observa fijamente a VIOLETA.

VIOLETA (cont'd)
¿Conoces el caso del
almacén de la guardia
federal?

CORTE A.

MONTAJE - VARIAS

A) INT. ALMACÉN - NOCHE - Un HOMBRE armado abre un portón y entra al lugar. Nunca se le ve el rostro.

VIOLETA (OS./ APARENTE V.O.)
Más de cien armas
desaparecidas.

B) INT. SALA DE INTERROGACIÓN - DÍA - VIOLETA esboza una leve sonrisa.

C) INT. ALMACÉN - NOCHE - Uno de los HOMBRES apunta su arma a una MUJER amordazada. Al lado de ella se encuentra el cadáver de un POLICÍA.

VIOLETA (OS./ APARENTE
V.O.) (cont'd)
Un policía novato
asesinado... Junto a una
civil.

La MUJER está frenética, intenta liberarse. El HOMBRE le pega un tiro.

FIN DEL MONTAJE

SANTIAGO se inclina levemente hacia atrás, respira hondo. Dirige su mirada a la pared. Luego observa a VIOLETA, se levanta de su silla y se dirige hacia el vidrio que da a la cabina. Lo toca dos veces para darle un aviso a GIANCARLO.

CORTE A.

7. INT. CABINA DE OBSERVACIÓN - DIA

GIANCARLO, al escuchar la seña de SANTIAGO, apaga el monitor de la cámara de seguridad y el micrófono de la sala de interrogación.

CORTE A.

8. INT. SALA DE INTERROGACIÓN - DIA

SANTIAGO se acerca a VIOLETA. De su bolsillo izquierdo saca un pequeño grabador de voz. Lo enciende. Luego, de la carpeta de documentos, saca una planilla de confesión de partes. Se la extiende a VIOLETA sobre la mesa. Ella lo observa.

SANTIAGO

El hombre que intentaste matar es capaz de meterte un pepazo en la frente y dejarte en una cuneta como un perro, y a la hora estar comulgando en una iglesia. Y no habrá juicio, ni acusación, ni ningún tipo de investigación. Esta es la solución a tu problema.

SANTIAGO dirige su mano hacia la planilla.

SANTIAGO (cont'd)
(imperativo)

Firma.

VIOLETA permanece inmóvil.

SANTIAGO (cont'd)
Pareces tensa. ¿Tú no querías fumar?

VIOLETA
¿Qué hora es?

SANTIAGO
¿Acaso importa?

VIOLETA
Sí.

7

VIOLETA observa a SANTIAGO mientras espera su respuesta.
SANTIAGO chequea la hora en su reloj de muñeca.

SANTIAGO

2:30.

VIOLETA

Creo que puedo estar
tranquila con lo que
él sea capaz de
hacerme.

GIANCARLO entra a la sala y llama a SANTIAGO. Ambos se dirigen a la cabina. Tras unos segundos, la puerta se abre violentamente. SANTIAGO regresa.

SANTIAGO

(colérico)

¡¿Qué hiciste?!

VIOLETA

¿Yo? Suponiendo que
hayas estado prestando
atención a lo que ha
ocurrido en tu entorno
durante estas últimas
horas, te podrás dar
cuenta de que he
estado aquí todo el
tiempo.

SANTIAGO le da un golpe seco a la mesa.

SANTIAGO

(colérico)

¡¿Qué hiciste?!

VIOLETA

Yo nada... pero parece
que el pobre hombre se
ha dado el tiro por la
culata.

SANTIAGO golpea la mesa de la sala, frenético.

SANTIAGO

(colérico)

¡¿Qué coño hiciste?!

VIOLETA

(burlona)
Yo nada. Pero parece
que el pobre hombre se
dio el tiro por la
culata.

VIOLETA se ríe.

SANTIAGO
(colérico)
¡¡¿De qué coño estás
hablando?!!!

VIOLETA lo interrumpe con un gesto.

VIOLETA
(burlona)
Mis cigarros.

SANTIAGO lanza la caja de cigarros que tenía
guardada sobre la mesa. VIOLETA observa a SANTIAGO
de manera complaciente.

CORTE A.

9. INT. HABITACIÓN - NOCHE - FLASHBACK

Un HOMBRE vestido de traje y corbata está tendido sobre
una cama. La habitación es de alta clase. El lugar está
ambientado por una música.

VIOLETA (OS./APARENTE V.O.)
Todos nos creemos
invencibles, hasta que
nos arrebatan algo..

Frente a él se encuentra VIOLETA de pie, vestida
radiante. Ella lo contempla. En sus manos sostiene dos
tragos de vino tinto. Mientras camina, deja atrás una
mesa con una botella abierta y un paquete de cigarrillos.

VIOLETA (OS./ APARENTE V.O.) (cont'd)
No tienes idea de lo
vulnerables que
podemos ser.

VIOLETA (OS./APARENTE V.O.)
(burlona)

10

¿Sabes qué me vendría
bien en estos
momentos?... una
botella de vino.

El hombre sonríe.

HOMBRE
Te extrañaba. Ven para
acá.

VIOLETA también sonríe y obedece.

FIN DEL FLASHBACK.

CORTE A.

10. INT. SALA DE INTERROGACIÓN - DIA

SANTIAGO tensa los músculos y frunce el ceño. SANTIAGO se
tensa todavía más. VIOLETA lo observa.

VIOLETA (cont'd)
¿Estás molesto?

SANTIAGO tumba la mesa violentamente dejando todo lo que
estaba sobre ella en el suelo. VIOLETA se retrae e
intenta mantener la calma.

VIOLETA (cont'd)
Al ver que fuiste tú
quien llegó a la
habitación, no
imaginas mi felicidad.
La satisfacción que me
produce el ver al
asesino de mi hermana
directamente a los
ojos.

VIOLETA esboza una leve sonrisa.

VIOLETA (cont'd)
Él dio la orden y tú
la ejecutaste. Dime,
¿desde hace cuánto le
lamiste la mano?

VIOLETA lame su mano izquierda para provocar a SANTIAGO. Él observa a VIOLETA e intenta calmar su ira. Luego sonríe.

SANTIAGO

Así que de eso se trata.

SANTIAGO desenfunda su arma y le dispara dos veces a VIOLETA. Ella cae al suelo. GIANCARLO entra a la sala empuñando su arma, le apunta a SANTIAGO.

GIANCARLO

(desconcertado)

¡¿Qué coño es lo que estás haciendo?!

SANTIAGO está de espalda a GIANCARLO. Levanta sus brazos.

GIANCARLO (cont'd)

(colérico)

¡Bájala! ¡la pistola!

SANTIAGO baja su arma lentamente y la coloca en el suelo. VIOLETA intenta incorporarse, pero sus heridas se lo impiden. Ella se queja de dolor.

SANTIAGO

¡Tranquilo rookie!

GIANCARLO

(Imperativo)

¡Patéala hacia mí!

SANTIAGO obedece. GIANCARLO recoge el arma del suelo y la guarda en su chaleco sin dejar de apuntarle a SANTIAGO. GIANCARLO rodea a SANTIAGO e intenta acercarse a VIOLETA.

GIANCARLO

Aguanta.

VIOLETA gime de dolor.

SANTIAGO intenta desarmar a GIANCARLO. Ambos comienzan a forcejear. GIANCARLO aprieta el gatillo y varias balas impactan en las paredes. VIOLETA intenta ubicar su caja de cigarros. Luego se arrastra hacia ella en uno de los

rincones de la sala. SANTIAGO logra disparar y GIANCARLO cae al suelo.

12

(jadeando)
¿Cómo se te ocurre
matar a un oficial?

VIOLETA intenta incorporarse sin éxito. Siente mucho dolor.

SANTIAGO (cont'd)
Esto es sí un delito grave.

SANTIAGO se recupera de la pelea y se dirige a VIOLETA. Ella se acerca a la caja de cigarros, la coge y la abre.

SANTIAGO (cont'd)
(sarcástico)
Menos mal que todavía
quedan oficiales
justos y responsables.

VIOLETA saca una pistola Derringer de la caja de cigarrillos y le dispara a SANTIAGO en el pecho. SANTIAGO cae al suelo, intenta frenar de manera desesperada su hemorragia, pero esta incrementa. SANTIAGO queda empapado con su propia sangre. VIOLETA respira con dificultad, pero esto no le impide esbozar una leve sonrisa al observar a SANTIAGO.

VIOLETA
(adolorida)
AL final, todos caen.

VIOLETA le apunta a SANTIAGO de nuevo. Ella dispara.

CORTE A NEGRO

4.6 Guion técnico

VIOLETA: GUIÓN TÉCNICO					
#	Lente	Piano/ Ángulo	Descripción	Diálogo	Movimiento/Soporte
1	24 mm	PE	Dos oficiales federales caminan rápida, pero sigilosamente por un pasillo tenuemente iluminado. Cada uno tiene un arma desenfundada. Se dirigen a una habitación.	N/A	Dolly slider -Travelling out
2	35 mm	Two shoot - contrapicado	Los dos hombres entran.	SANTIAGO ¡Alto! GIANCARLO ¡Qué nadie se mueva!	
3	18 mm	PE	En la habitación se encuentra VIOLETA (25), una muchacha joven y atractiva. Ella está tirada en el suelo frente al cuerpo de un hombre.	N/A	Shoulder mount
4	50 mm	PD - PE	VIOLETA está sentada, su aspecto es desarreglado. Sus manos tiemblan, ella parece estar sufriendo de ansiedad.		Dolly Estrella - Travelling out
5	24 mm	Two shoot - PE	Los oficiales SANTIAGO (39) y GIANCARLO (25) revisan una carpeta con varios documentos. Estos están esparcidos sobre un escritorio.	GIANCARLO Coño, qué cansancio.	Paneo mostrando la . hasta llegar a ellos de espalda
6	35 mm	Two shoot - PML	GIANCARLO bosteza, y observa con interés una caja de cigarrillos que está entre los documentos	N/A	Trípode
7	35 mm	Two shoot - PML	SANTIAGO se percata de esto y coloca una mano sobre ella antes de que GIANCARLO la tome.	SANTIAGO Esto es evidencia.	
8	35 mm	Two shoot - PML	SANTIAGO guarda la caja de cigarrillos en uno de los bolsillos del abrigo que lleva puesto.	GIANCARLO ¿Y entonces qué haces con ella?	
			SANTIAGO ignora la pregunta.	SANTIAGO Tengo la sensación de que esto puede ser de utilidad.	
			N/A	GIANCARLO ¿Qué es lo que tienes planeado?	
9	50mm	PP	GIANCARLO observa a SANTIAGO en señal de reprobación.	N/A	
10	24 mm	Two shoot - PE	La cabina queda en silencio por unos segundos.	SANTIAGO ¿Nada interesante aun?	
				GIANCARLO Nada que valga la pena mencionar por ahora.	
11	35 mm	Two shoot - PMC	GIANCARLO toma una fotografía de VIOLETA de entre los documentos.	GIANCARLO (cont'd) Sin familia. Haga sus impuestos. Aunque tiene un trabajo bastante particular.	
12	85 mm	PP	GIANCARLO observa la fotografía con detenimiento.	GIANCARLO Bonita.	
13	50 mm	PMC	GIANCARLO regresa la fotografía a su sitio y observa a VIOLETA a través del vidrio.	GIANCARLO Hay algo... ¿no se te parece a alguien?	Shoulder mount + Seguimiento

			SANTIAGO observa la fotografía.	SANTIAGO Puede ser. ¿A alguna actriz?	
			N/A	GIANCARLO Quisiera ella	
14	35 mm	Two shoot - PML	SANTIAGO también observa a VIOLETA por unos segundos. Luego recoge todos los documentos de la mesa.	SANTIAGO Bueno, voy a entrar. Tenemos que salir de esto lo antes posible.	Trípode
			SANTIAGO sale de la cabina y cierra la puerta.	N/A	
15	35 mm	PM - PG	SANTIAGO entra en la sala de interrogación. Cierra la puerta que da a la cabina y se sienta en una silla. Luego coloca sobre una mesa la carpeta con todos los documentos	N/A	Dolly Back + referencia de Violeta de espalda
16	50 mm	PMC	El movimiento comienza con SANTIAGO. El corte se da en la espalda del mismo.	SANTIAGO Ya has tenido suficiente tiempo para recordar, ¿no?	Pan Left - Right
			N/A	VIOLETA ¿Puedo fumar?	
			N/A	SANTIAGO (imperativo) No, no puedes... Ahora responde. ¿Qué hacías con él en la habitación?	
			VIOLETA se retrae en su asiento.	VIOLETA Él me contrató.	
			N/A	SANTIAGO ¿Sabes de quién estamos hablando?. No eres ninguna de las que suelen pasar las noches con él...	
17	24 mm	PM	N/A	SANTIAGO Yo te voy a decir lo que me parece... a mí me parece que tú buscabas un sitio con privacidad para estar con él.	Shoulder mount
			La puerta de una habitación se abre, un hombre recibe a VIOLETA. Ella entra y el HOMBRE cierra la puerta.	SANTIAGO (OS./ APARENTE V.O.) (cont'd) Te búscate ese hotel de high class... De esos en los que una noche cuesta tres meses de mi sueldo.	
18	50 mm	PMC - contraplano	N/A	VIOLETA Para haber llegado a la mitad de nuestro encuentro, asumes demasiadas cosas. Tu puntualidad fue impecable.	Trípode
			N/A	SANTIAGO No confundas mi eficiencia con...	
			VIOLETA lo interrumpe.	VIOLETA Sé que trabajas para él.	
			SANTIAGO está inmóvil.	SANTIAGO ¿Perdón?	

19	85 mm	PD	Aprieta fuertemente los puños mientras observa	N/A	
			VIOLETA observa a SANTIAGO mientras espera su respuesta. SANTIAGO chequea la hora en su reloj de muñeca.	SANTIAGO 2:30 PM.	
29	50 mm	PP	N/A	VIOLETA Creo que puedo estar tranquila con lo que él sea capaz de hacerme.	
30	24 mm	Two shoot - PE	SANTIAGO parece molesto. Una alarma suena y se levanta de su silla.	N/A	
31	50 mm	PP	Se escucha a lo lejos a GIANCARLO. Este le da un aviso a SANTIAGO desde la puerta		
31	24 mm	Two shoot - PE	SANTIAGO regresa a la cabina.	SANTIAGO ¿Qué hiciste?	
				VIOLETA ¿Yo? Suponiendo que hayas estado prestando atención a lo que ha ocurrido en tu entorno durante estas últimas horas, te podrás dar cuenta de que he estado aquí todo el tiempo.	
32	35 mm	Two shoot - PE	SANTIAGO golpea la mesa de la sala, frenético.	SANTIAGO (colérico) ¡¡¿Qué coño hiciste?!!	
33	50 mm	PP	N/A	VIOLETA Yo nada. Pero parece que el pobre hombre se dio el tiro por la culata.	
34	50 mm	PM	SANTIAGO observa a VIOLETA detenidamente	SANTIAGO ¡¡¿De qué coño estás hablando?!!!	
35	24 mm	Two shoot - PE	VIOLETA lo interrumpe con un gesto.	VIOLETA (burlona) Mis cigarros.	
			SANTIAGO lanza la caja de cigarros que tenía guardada sobre la mesa. VIOLETA observa a SANTIAGO de manera complaciente.		
36	50 mm	PP	N/A		
37	24 mm	Two shoot - PE	VIOLETA saca un cigarrillo de la caja.	N/A	
38	50 mm	PMC	SANTIAGO guarda su placa en el bolsillo de su franela.		
39	50 mm	PP	VIOLETA enciende un cigarrillo.		
40	50 mm	PMC	SANTIAGO observa a VIOLETA, colérico.	VIOLETA (OS.) Todos nos creemos invencibles, hasta que nos arrebatan algo... No tienes idea de lo vulnerables que podemos ser.	Shoulder mount
41	50 mm	PMC	VIOLETA exhala una bocanada de su cigarrillo.	VIOLETA (burlona) ¿Sabes qué me vendría bien en estos momentos?... una botella de vino.	

4.7 Propuesta visual

Para la realización del cortometraje se emplearán dos técnicas narrativas: la trama principal, la cual llevará el hilo conductor de la historia y los flashbacks, los cuales servirán como complemento a la trama principal.

El rodaje se llevará a cabo en espacios interiores, principalmente en una sala de interrogación, para la cual se trabajará con un balance de blancos de 5600k. De esta forma se logrará generar una temperatura neutra que permitirá trabajar con diversos tonos de color. Además, ayudará a crear un ambiente determinado para el desarrollo de la trama.

Los flashbacks se desarrollarán en una habitación y en el pasillo de hotel, por lo cual se usarán las luces de la ubicación, las cuales incluirán luces de techo y lámparas de mesa que generarán una temperatura de 3200k – 2600k y brindarán una tonalidad cálida, sumándole importancia a la situación que se llevará a cabo en los espacios. Esta luz será respaldada por luces LED con filtros CTO que reducirán su temperatura a 3200k.

Para filmar el cortometraje se utilizará una cámara Canon 5D Mark II, que cuenta con un sensor full frame, el cual brinda un amplio rango dinámico, una gran densidad de colores y una elevada sensibilidad (ISO). Esto servirá para obtener una imagen de considerable calidad, evitando el uso de una mayor cantidad de equipo pesado de iluminación.

La cámara tendrá una determinada configuración de saturación y balance de blancos para generar los tonos neutros. Con esta exposición se buscará mostrar colores opacos que vayan en sintonía con la carga dramática de la historia.

Buscando aprovechar las propiedades de la cámara, se utilizará una óptica que de lentes “prime” (fijos), que brindarán una mayor entrada de luz, aumentando así la luminosidad y la fidelidad de las escenas a filmar.

La narración visual constará de determinados movimientos, dependiendo de la emoción que se deseará transmitir en determinados segmentos de la historia. La primera parte contará con un Dolly, con el cual se buscará generar tensión o suspenso.

La segunda parte de la historia tendrá determinados movimientos de travelling, para así mostrar la situación que vivirán los personajes. Durante el final de la historia se desarrollará una situación de violencia y tensión, por lo cual, para generar estos sentimientos en el espectador, se contará con un *shoulder rig* que brindará una leve sensación de inestabilidad.

Las locaciones seleccionadas serán lugares poco iluminados que ayudarán a generar la sensación de misterio. La sala de interrogación y la cabina de observación tendrán tonalidades oscuras (escala de grises) y tendrán pocos elementos.

El pasillo del hotel contará con escasa iluminación de techo y la habitación sólo contará con lámparas de mesa, así como ambos lugares serán reforzados con las luces LED previamente mencionadas. Los colores en el hotel serán cálidos, presentando tonalidades naranjas, vinotinto y blancas.

El vestuario de los personajes seguirá un estilo particular en cada caso. Violeta, la protagonista, tendrá un vestido rojo que resaltará su imagen a lo largo de la historia. Santiago, el antagonista, llevará un traje elegante de color oscuro y corbata. De esta forma se buscará resaltar una imagen de autoridad.

Giancarlo, siendo un personaje secundario, usará una chaqueta negra y una franela blanca, mezclando así tonalidades oscuras y claras para generar una sensación de neutralidad. El jefe, es un personaje figurante que siempre llevará un traje elegante oscuro. De esta forma y con ayuda de los equipos de filmación, su identidad se mantendrá en el anonimato. Esto también ocurrirá con el resto de los personajes figurantes.

Locaciones

Sala de interrogación / Cabina de interrogación



Hotel



Habitación



Pasillo



Vestuario

Violeta



Santiago



Giancarlo



Jefe



4.8 Storyboard

PRODUCTION

STORYBOARD - ASPECT RATIO 1:77 - 16:9 PAGE# 1



Scene #1 Shot #1
Plano general



Scene #1 Shot #2
Plano general



Scene #1 Shot #3
Plano entero



Scene #2 Shot #1
Plano medio (dolly out)



Scene #3 Shot #1
Plano medio-corto (two shot)



Scene #3 Shot #2
Plano medio (two shot)



Scene #3 Shot #3
Primer plano



Scene #3 Shot #4
Primer plano



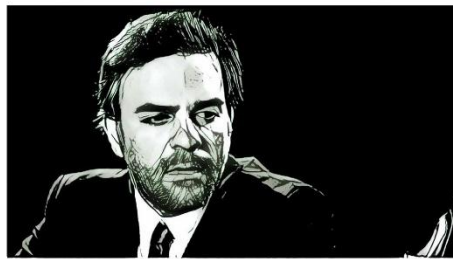
Scene #3 Shot #5
Plano medio (Two shot)



Scene #3 Shot #6
Primer plano



Scene #3 Shot #7
Plano medio (Two show)



Scene #3 Shot #8
Primer plano



Scene #3 Shot #9
Primer plano



Scene #3 Shot #10
Primer plano



Scene #3 Shot #11
Plano medio-corto



Scene #4 Shot #1
Plano medio (contraplano - travelling)



Scene #4 Shot #2
Plano medio-corto (travelling)



Scene #4 Shot #3
Plano medio-corto (cont.)



Scene #4 Shot #4
Plano medio-corto



Scene #4 Shot #5
Plano medio-corto



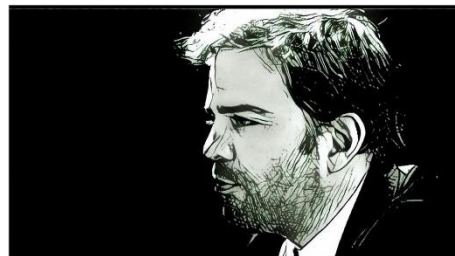
Scene #4 Shot #6
Plano entero (Two shot)



Scene #5 Shot #1
Plano medio (contraplano)



Scene #6 Shot #1
Plano entero (Two shot)



Scene #6 Shot #2
Primer plano



Scene #6 Shot #3
Primer Plano



Scene #6 Shot #4
Primer Plano



Scene #6 Shot #5
Plano detalle



Scene #6 Shot #6
Primer Plano



Scene #6 Shot #7
Plano entero (Two shot)



Scene #7 Shot #1
Plano Americano



Scene #7 Shot #2
Plano medio



Scene #8 Shot #1
Plano medio-corto



Scene #9 Shot #1
Plano medio-corto



Scene #9 Shot #2
Plano medio



Scene #9 Shot #3
Plano medio-corto



Scene #10 Shot #1
Plano Detalle



Scene #10 Shot #2
Plano Americano
(contraplano - Travelling)



Scene #10 Shot #3
Plano medio (Two shot - cont.)



Scene #10 Shot #4
Plano medio-corto



Scene #10 Shot #5
Plano entero (Two shot)



Scene #11 Shot #3
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #4
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #5
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #6
Plano Americano (Two shot)



Scene #11 Shot #7
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #8
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #9
Primerísimo primer plano



Scene #11 Shot #10
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #11
Primer plano



Scene #11 Shot #12
Plano medio



Scene #11 Shot #13
Plano medio-corto



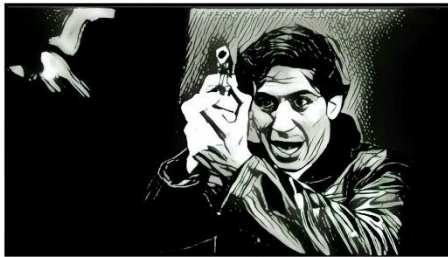
Scene #11 Shot #14
Plano medio



Scene #11 Shot #15
Primer plano (Paneo)



Scene #11 Shot #16
Plano medio-corto (Contraplano - Cont.)



Scene #11 Shot #17
Plano medio-corto



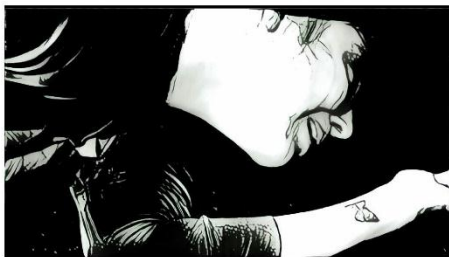
Scene #11 Shot #18
Primer plano



Scene #11 Shot #19
Plano detalle



Scene #11 Shot #20
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #21
Primer Plano



Scene #11 Shot #22
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #23
Plano detalle



Scene #11 Shot #24
Plano medio-corto (Contraplano)



Scene #11 Shot #25
Plano detalle



Scene #11 Shot #26
Plano medio-corto (Contraplano)



Scene #11 Shot #27
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #28
Plano medio-corto



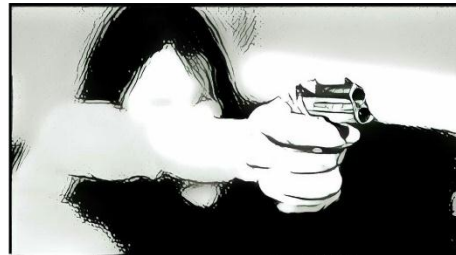
Scene #11 Shot #29
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #30
Primer plano



Scene #11 Shot #31
Plano medio-corto



Scene #11 Shot #32
Plano detalle



Scene #11 Shot #32
Plano medio-corto



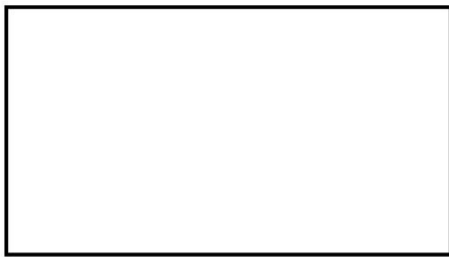
Scene #11 Shot #33
Primer plano



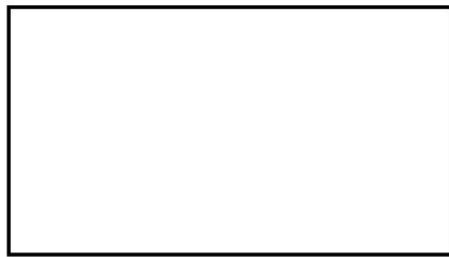
Scene #11 Shot #34
Plano detalle



Scene #11 Shot #35
Plano entero



Scene # Shot #



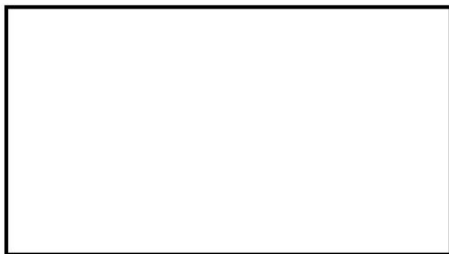
Scene # Shot #



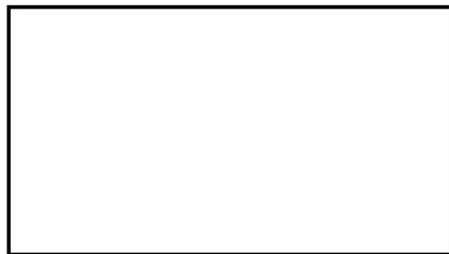
Scene # Shot #



Scene # Shot #



Scene # Shot #



Scene # Shot #

4.9 Banda sonora

La música que compondrá la banda sonora del cortometraje presentará temas incidentales, compuestos por diversos sonidos e instrumentos (instrumentos de cuerdas y de aire).

El uso de estos temas ayudará a brindar un constante estado de tensión y angustia a lo largo de la historia, apoyando así el ambiente de suspenso y misterio de la pieza. Su ritmo y nivel de volumen variarán dependiendo de la situación que se desarrolle en determinados puntos y del estado de ánimo de los personajes.

Los momentos de silencio se emplearán para situaciones en las que se revele información relevante para la trama. Algunas situaciones específicas, como la reunión de la cabina de observación y los *flashbacks* del hotel, irán acompañadas de temas musicales de géneros como blues y música clásica, respectivamente. Para enfatizar los momentos de duda y misterio, estos irán acompañados de efectos sonoros como ecos y ruidos distantes.

4.10 Desglose de producción

TÍTULO DE LA PRODUCCIÓN:

VIOLETA

FECHA: 06/06/16

ESCENA #

1

HOJA DE DESGLOSE

HOJA#

1

PÁGINA

1

INT/EXT

PÁGINAS

1/11

DÍA/NOCHE

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: SANTIAGO Y GIANCARLO DESCUBREN A VIOLETA JUNTO A UN HOMBRE

LOCACIÓN: PASILLO

DÍA DE GUIÓN: 1

<p>PERSONAJES</p> <p>SANTIAGO GIANCARLO VIOLETA</p>	<p>FIGURANTES</p> <p>HOMBRE</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>DOS PISTOLAS</p>
<p>EFFECTOS ESPECIALES</p>	<p>ACROBACIAS</p>	<p>VEHÍCULOS / ANIMALES</p>
<p>DECORACIÓN DEL SET</p> <p>NINGUNA. NO HABRÁ INTERVENCIÓN DEL ESPACIO.</p>	<p>VESTUARIO</p> <p>RICHARD: TRAJE DE VESTIR CON SACO, ZAPATOS NEGROS, CORBATA VINOTINTO Y CORREA NEGRA. ANDRÉS: BLUE JEAN NEGRO, FRANELA BLANCA, CHAQUETA DE CUERTO NEGRA, CORREA Y BOTAS MARRONES. ANABELLA: VESTIDO ROJO Y TACONES. FIGURANTE: VESTIDO DE TRAJE, SIN CHALECO, CON CINTURÓN Y ZAPATOS NEGRO Y CON CORBATA.</p>	<p>MAQUILLAJE / PEINADO</p> <p>RICHARD: BASE NARUTAL. ANDRÉS: BASE NATURAL. ANABELLA: LIGERAMENTE DESMAQUILLADA, DESPEINADA.</p>
<p>VEGETACIÓN</p>	<p>SONIDO / MÚSICA</p> <p>FOLEY DE LOCACIÓN.</p> <p>EQUIPO ESPECIAL</p> <p>SHOULDER MOUNT.</p> <p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>	

1. **INT.** PASILLO - **NOCHE**

Dos oficiales federales caminan rápida, pero sigilosamente por un pasillo tenuemente iluminado. Cada uno tiene un **arma desenfundada**. Se dirigen a una habitación.

SANTIAGO

(imperativo)

¡Alto!

GIANCARLO

(imperativo)

¡No se muevan!

En la habitación se encuentra **VIOLETA** (25), una muchacha joven y atractiva. Ella está tirada en el suelo frente al cuerpo de un **HOMBRE**.

ESCENA #

2

HOJA DE DESGLOSE

HOJA#

2

PÁGINA

2

INT / EXT

PÁGINAS

2/11

DÍA / NOCHE

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: VIOLETA ES DETENIDA, PARECE SUFRIR DE ANSIEDAD

LOCACIÓN: SALA DE INTERROGACIÓN

DÍA DE GUIÓN: 2

<p>PERSONAJES</p> <p>VIOLETA</p>	<p>FIGURANTES</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p>
	<p>ACROBACIAS</p>	<p>VEHÍCULOS / ANIMALES</p>
<p>EFEKTOS ESPECIALES</p>	<p>VESTUARIO</p> <p>ANABELLA: VESTIDO ROJO, TACONES NEGROS.</p>	<p>MAQUILLAJE / PEINADO</p> <p>ANABELLA: LIGERAMENTE DESMAQUILLADA, DESPEINADA.</p>
<p>DECORACIÓN DEL SET</p> <p>EL ESTUDIO DE TV DE LA UCAB, SERÁ ACONDICIONADO COMO UNA SALA DE INTERROGACIÓN. SE PINTARÁN 6 BACKINGS DEL ESTUDIO, PARA CREAR EL ESPACIO. LUEGO SE ACONDICIONARÁ EL LUGAR CON UNA MESA Y DOS SILLAS.</p>	<p>SONIDO / MÚSICA</p> <p>FOLEY DE LOCACIÓN</p>	<p>EQUIPO ESPECIAL</p> <p>DOLLY ESTRELLA</p>
<p>VEGETACIÓN</p>	<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>	

2. INT. SALA DE INTERROGACIÓN - DÍA

VIOLETA está **sentada**, su aspecto es **desarreglado**. Sus manos tiemblan, ella parece estar sufriendo de ansiedad.

ESCENA #

3

HOJA DE DESGLOSE

HOJA#

3

PÁGINA 2

INT/EXT

PÁGINAS 2/11

DÍA/NOCHE

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: SANTIAGO Y GIANCARLO MANTIENEN UNA CONVERSACIÓN

LOCACIÓN: CABINA DE OBSERVACIÓN

DÍA DE GUIÓN: 2

<p>PERSONAJES</p> <p>SANTIAGO GIANCARLO</p>	<p>FIGURANTES</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>RADIO. SOBRE PAPELES (DOCUMENTOS) FOTOGRAFÍA DE ANABELLA (VIOLETA)</p>
<p>EFFECTOS ESPECIALES</p>	<p>ACROBACIAS</p>	<p>VEHÍCULOS / ANIMALES</p>
<p>DECORACIÓN DEL SET</p> <p>SE ACONDICIONARÁ LA CABINA DE GRABACIÓN DEL ESTUDIO DE TV DE LA UCAB. SE COLOCARÁ UNA MESA A MODO DE ESCRITORIO Y DOS SILLAS.</p>	<p>VESTUARIO</p> <p>RICHARD: TRAJE DE VESTIR CON SACO, ZAPATOS NEGROS, CORBATA VINOTINTO Y CORREA NEGRA. ANDRÉS: BLUE JEAN NEGRO, FRANELA BLANCA, CHAQUETA DE CUERTO NEGRA, CORREA Y BOTAS MARRONES.</p>	<p>MAQUILLAJE / PEINADO</p> <p>RICHARD: BASE NATURAL. ANDRÉS: BASE NATURAL.</p>
<p>VEGETACIÓN</p>	<p>SONIDO / MÚSICA</p> <p>FOLEY DE LOCACIÓN MELODÍA MUSICAL (SE AÑADIRÁ EN POSPRODUCCIÓN)</p>	
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>		<p>EQUIPO ESPECIAL</p> <p>TRÍPODE MANFROTTO</p>

3. **INT.** CABINA DE OBSERVACIÓN - **DÍA**

Los oficiales **SANTIAGO** (39) y **GIANCARLO** (25) revisan una **carpeta con varios documentos esparcidos sobre una mesa.** **Un grueso vidrio** los separa a ellos de la sala de interrogación. Los dos hombres pueden observar a VIOLETA. Pero ella no a ellos.

GIANCARLO

¿Nada interesante aun?

SANTIAGO

Nada que valga la pena
mencionar por ahora.
Sin familia. Paga sus
impuestos. Aunque
tiene un trabajo
bastante particular.

GIANCARLO toma una **fotografía de VIOLETA** de entre los documentos y la observa con detenimiento por unos segundos.

GIANCARLO

Bonita.

GIANCARLO regresa la fotografía a su sitio y observa a VIOLETA a través del vidrio.

GIANCARLO

Hay algo... ¿no se te
parece a alguien?

SANTIAGO observa la fotografía.

GIANCARLO

Quisiera ella.

SANTIAGO también observa a VIOLETA por unos segundos. Luego recoge todos los documentos.

SANTIAGO

Voy a entrar. Tenemos
que salir de esto lo
antes posible.

SANTIAGO sale de la cabina y cierra la puerta.

CORTE A.

ESCENA #

4

HOJA DE DESGLOSE

HOJA#

4

PÁGINA 4

INT/EXT

PÁGINAS 4/11

DÍA/NOCHE

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: SANTIAGO INTERROGA A VIOLETA

LOCACIÓN: SALA DE INTERROGACIÓN

DÍA DE GUIÓN: 2

PERSONAJES SANTIAGO VIOLETA	FIGURANTES	UTILERÍA/ATREZZO UN SOBRE UNA CARPETA PAPELES (DOCUMENTOS)
	ACROBACIAS	VEHÍCULOS / ANIMALES
EFFECTOS ESPECIALES	VESTUARIO ANABELLA: VESTIDO ROJO, TACONES NEGROS. RICHARD: TRAJE DE VESTIR CON SACO, ZAPATOS NEGROS, CORBATA VINOTINTO Y CORREA NEGRA.	MAQUILLAJE / PEINADO RICHARD: BASE NATURAL.
DECORACIÓN DEL SET EL ESTUDIO DE TV DE LA UCAB, SERÁ ACONDICIONADO COMO UNA SALA DE INTERROGACIÓN. SE PINTARÁN 6 BACKINGS DEL ESTUDIO, PARA CREAR EL ESPACIO. LUEGO SE ACONDICIONARÁ EL LUGAR CON UNA MESA Y DOS SILLAS.	SONIDO / MÚSICA FOLEY DE LOCACIÓN	EQUIPO ESPECIAL TRÍPODE MANFROTTO
VEGETACIÓN	NOTAS DE PRODUCCIÓN	

4. **INT.** SALA DE INTERROGACIÓN - **DÍA**

SANTIAGO entra en la sala de interrogación. Cierra la puerta que da a la cabina y se sienta en la **mesa**. A su lado coloca la **carpeta con los documentos** que revisaba con GIANCARLO. **VIOLETA** lo observa.

SANTIAGO

Ya has tenido
suficiente tiempo para
recordar, ¿no?

VIOLETA asiente levemente con la cabeza.

VIOLETA

¿Puedo fumar?

SANTIAGO

(imperativo)

No, no puedes... Ahora
responde. ¿Qué hacías
con él en la
habitación?

VIOLETA se retrae en su asiento.

VIOLETA

Él me contrató.

SANTIAGO

VIOLETA

¿Sabes de quién
estamos hablando? No
eres ninguna de las
que suelen pasar las
noches con él... Yo te
voy a decir lo que me
parece. A mí me parece
que tú buscabas un
sitio con privacidad
para estar con él.

ESCENA #

5

HOJA DE DESGLOSE

HOJA#

5

PÁGINA 4

INT / EXT

PÁGINAS 4/11

DÍA / **NOCHE**

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: VIOLETA CAMINA POR UN PASILLO

LOCACIÓN: PASILLO

DÍA DE GUIÓN: 1

<p>PERSONAJES</p> <p>VIOLETA</p>	<p>FIGURANTES</p> <p>HOMBRE</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p>
	<p>ACROBACIAS</p>	<p>VEHÍCULOS / ANIMALES</p>
<p>EFFECTOS ESPECIALES</p>	<p>VESTUARIO</p> <p>ANABELLA: VESTIDO ROJO, TACONES NEGROS.</p>	<p>MAQUILLAJE / PEINADO</p> <p>NINGUNA ACOTACIÓN ESPECIAL: LOS PERSONAJES ESTARÁN FUERA DE FOCO.</p>
<p>DECORACIÓN DEL SET</p> <p>NINGUNA. NO HABRÁ INTERVENCIÓN DEL ESPACIO.</p>	<p>SONIDO / MÚSICA</p> <p>FOLEY DE LOCACIÓN MUSICALIZACIÓN (POSTPRODUCCIÓN)</p>	<p>EQUIPO ESPECIAL</p> <p>SHOULDER MOUNT.</p>
<p>VEGETACIÓN</p>	<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>	

5. **INT.** PASILLO - **NOCHE** - FLASHBACK

Las puertas de un ascensor se abren. **VIOLETA** sale y camina por el pasillo que da a la habitación donde fue detenida. Ella parece atractiva, **elegante, provocativa.**

SANTIAGO (O.S./APARENTE

V.O.)

Te búscate ese hotel
de high class... De esos
en los que una noche
cuesta tres meses de
mi sueldo.

VIOLETA se detiene frente a la habitación, toca dos veces. Un HOMBRE atiende a la puerta. Se escucha una tenue música instrumental.

SANTIAGO (OS./ APARENTE

V.O.) (cont'd)

Un lugar de alta
clase... De esos en los
que una noche costaría
por lo menos tres
meses de mi sueldo.

HOMBRE

Te estaba esperando.

VIOLETA entra al lugar. Nunca se les ve el rostro a ambos.

FIN DEL FLASHBACK.

CORTE A.

ESCENA #

6

HOJA DE DESGLOSE

HOJA#

6

PÁGINA 6

INT / EXT

PÁGINAS 6/11

DÍA / NOCHE

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: VIOLETA ENFRENTA A SANTIAGO

LOCACIÓN: SALA DE INTERROGACIÓN

DÍA DE GUIÓN: 2

<p>PERSONAJES</p> <p>VIOLETA. SANTIAGO. GIANCARLO.</p>	<p>FIGURANTES</p> <p>POLICÍA. MUJER.</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>UN SOBRE UNA CARPETA PAPELES (DOCUMENTOS) UNA MORDAZA. 2 METROS CUERDA.</p>
	<p>ACROBACIAS</p>	<p>VEHÍCULOS / ANIMALES</p>
<p>EFFECTOS ESPECIALES</p> <p>DISPARO. HUMO DEL DISPARO.</p>	<p>VESTUARIO</p> <p>PARA ANABELLA, RICHARD Y ANDRÉS: SE MANTIENE EL MISMO ESQUEMA DE VESTUARIO.</p> <p>MUJER: VESTIDO CORTO Y TACONES NEGROS, BLUSA</p>	<p>MAQUILLAJE / PEINADO</p> <p>PARA ANABELLA, RICHARD Y ANDRÉS: SE MANTIENE EL MISMO ESQUEMA DE VESTUARIO.</p> <p>HOMBRE: ENSANGRENTADO. MUJER: DESMAQUILLADA, SUDOROSA.</p>
<p>DECORACIÓN DEL SET</p> <p>MONTAJE: SE ACONDICIONARÁ LA ENTRADA DEL ESTUDIO DE TV DE LA UCAB PARA QUE PAREZCA UN ALMACÉN.</p>	<p>SONIDO / MÚSICA</p> <p>FOLEY DE LOCACIÓN</p>	<p>EQUIPO ESPECIAL</p> <p>SHOULDER MOUNT. TRÍPODE MANFROTTO.</p>
<p>VEGETACIÓN</p>	<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>	

6. **INT.** SALA DE INTERROGACIÓN - **DÍA**

VIOLETA

Para haber llegado a la mitad de nuestro encuentro, asumes demasiadas cosas. Tu puntualidad fue impecable.

SANTIAGO

No confundas mi eficiencia con...

VIOLETA lo interrumpe.

VIOLETA

Sé que trabajas para él.

SANTIAGO

¿Perdón?

SANTIAGO está inmóvil. Aprieta fuertemente los puños mientras observa fijamente a VIOLETA.

VIOLETA (cont'd)

¿Conoces el caso del almacén de la guardia federal?

CORTE A.

MONTAJE - VARIAS

A) INT. ALMACÉN - NOCHE - Un HOMBRE **armado** abre un portón y entra al lugar. Nunca se le ve el rostro.

VIOLETA (OS./ APARENTE V.O.)
Más de cien armas
desaparecidas.

B) INT. SALA DE INTERROGACIÓN - DÍA - VIOLETA esboza una leve sonrisa.

C) INT. ALMACÉN - NOCHE - Uno de los HOMBRES apunta su arma a una **MUJER amordazada**. Al lado de ella se encuentra el cadáver de un **POLICÍA**.

VIOLETA (OS./ APARENTE
V.O.) (cont'd)
Un policía novato
asesinado... Junto a una
civil.

MONTAJE - VARIAS

La MUJER está frenética, intenta liberarse. El HOMBRE le pega un tiro.

FIN DEL MONTAJE

SANTIAGO se inclina levemente hacia atrás, respira hondo. Dirige su mirada a la pared. Luego observa a VIOLETA, se levanta de su silla y se dirige hacia el vidrio que da a la cabina. Lo toca dos veces para darle un aviso a GIANCARLO.

CORTE A.

ESCENA #

7

HOJA DE DESGLOSE

HOJA#

7

PÁGINA 6 **INT**/EXT
 PÁGINAS 6/11 **DÍA**/NOCHE

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: GIANCARLO SIGUE LA SEÑA DE SANTIAGO

LOCACIÓN: CABINA DE INTERROGACIÓN

DÍA DE GUIÓN: 2

PERSONAJES GIANCARLO	FIGURANTES	UTILERÍA/ATREZZO UNA RADIO.
	ACROBACIAS	VEHÍCULOS / ANIMALES
EFFECTOS ESPECIALES	VESTUARIO ANDRÉS: SE MANTENDRÁ EL MISMO ESQUEMA DE VESTUARIO. FIGURANTE: VESTIDO DE TRAJE, SIN CHALECO, CON CINTURÓN Y ZAPATOS NEGROS Y CORBATA.	MAQUILLAJE / PEINADO ANDRÉS: BASE NATURAL.
DECORACIÓN DEL SET NINGUNA. NO HABRÁ INTERVENCIÓN DEL ESPACIO.	SONIDO / MÚSICA FOLEY DE LOCACIÓN Y EFECTOS DE POSPRODUCCIÓN.	EQUIPO ESPECIAL TRÍPODE MANFROTTO.
VEGETACIÓN	NOTAS DE PRODUCCIÓN EL MONITOR DE LA CÁMARA DE SEGURIDAD Y EL MICRÓFONO NUNCA SE VERÁN EN EL ENCUADRE.	

7. **INT.** CABINA DE OBSERVACIÓN - **DIA**

GIANCARLO, al escuchar la seña de SANTIAGO, apaga el **monitor** de la **cámara de seguridad** y el **micrófono** de la sala de interrogación.

CORTE A.

ESCENA #

8

HOJA DE DESGLOSE

HOJA #

8

PÁGINA 6 **INT**/EXT
 PÁGINAS 6/11 **DÍA**/NOCHE

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: EL JEFE CRIMINAL DE LA HABITACIÓN MUERE

LOCACIÓN: SALA DE INTERROGACIÓN

DÍA DE GUIÓN: 2

<p>PERSONAJES</p> <p>SANTIAGO VIOLETA</p>	<p>FIGURANTES</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>UN SOBRE. UNA CARPETA. PAPELES (DOCUMENTOS) UN GRABADOR DE VOZ. CAJA DE CIGARROS. PLANILLA DE CONFESIÓN.</p>
<p>EFECTOS ESPECIALES</p>	<p>ACROBACIAS</p>	<p>VEHÍCULOS / ANIMALES</p>
<p>DECORACIÓN DEL SET</p> <p>SE MANTIENE EL MISMO ESQUEMA.</p>	<p>VESTUARIO</p> <p>ANABELLA Y RICHARD: SE MANTENDRÁ EL MISMO ESQUEMA DE VESTUARIO.</p>	<p>MAQUILLAJE / PEINADO</p> <p>RICHARD: BASE NATURAL ANABELLA: DESPEINADA Y CON EL MAQUILLAJE CORRIDO.</p>
<p>VEGETACIÓN</p>	<p>SONIDO / MÚSICA</p> <p>FOLEY DE LOCACIÓN.</p>	
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>		<p>EQUIPO ESPECIAL</p> <p>TRÍPODE MANFROTTO.</p>

8. **INT.** SALA DE INTERROGACIÓN - **DIA**

SANTIAGO se aleja de la puerta y se acerca a la mesa. De su bolsillo izquierdo saca un pequeño **grabador de voz**. Lo enciende. Luego, de la **carpeta de documentos**, saca una **planilla de confesión de partes**. Se la extiende a **VIOLETA** sobre la mesa. Ella lo observa.

SANTIAGO

El hombre que intentaste matar es capaz de meterte un pepazo en la frente y dejarte en una cuneta como un perro, y a la hora estar comulgando en una iglesia. Y no habrá juicio, ni acusación, ni ningún tipo de investigación. Esta es la solución a tu problema.

SANTIAGO dirige su mano hacia la planilla.

SANTIAGO (cont'd)

(imperativo)

Firma.

VIOLETA permanece inmóvil.

SANTIAGO (cont'd)

Pareces tensa. ¿Tú no querías fumar?

VIOLETA

¿Qué hora es?

SANTIAGO

¿Acaso importa?

VIOLETA

Sí.

VIOLETA observa a SANTIAGO mientras espera su respuesta.
SANTIAGO chequea la hora en su reloj de muñeca.

SANTIAGO

2:30.

VIOLETA

Creo que puedo estar
tranquila con lo que
él sea capaz de
hacerme.

GIANCARLO entra a la sala y llama a SANTIAGO. Ambos se dirigen a la cabina. Tras unos segundos, la puerta de la sala se abre violentamente. SANTIAGO regresa.

SANTIAGO

(colérico)

¡¿Qué hiciste?!

VIOLETA

¿Yo? Suponiendo que
hayas estado prestando
atención a lo que ha
ocurrido en tu entorno
durante estas últimas
horas, te podrás dar
cuenta de que he
estado aquí todo este
tiempo.

SANTIAGO le da un golpe seco a la mesa.

SANTIAGO

(colérico)

¡¿Qué hiciste?!

VIOLETA

Yo nada... pero parece
que el pobre hombre se
ha dado el tiro por la
culata.

SANTIAGO golpea la mesa de la sala, frenético.

SANTIAGO
(colérico)
¡¿Qué coño hiciste?!

VIOLETA
(burlona)
Yo nada. Pero parece
que el pobre hombre se
dio el tiro por la
culata.

VIOLETA se ríe.

SANTIAGO
(colérico)
¡¡¿De qué coño estás
hablando?!!!

VIOLETA lo interrumpe con un gesto.

VIOLETA
(burlona)
Mis cigarros.

SANTIAGO lanza **la caja de cigarros** que tenía guardada
sobre la mesa. VIOLETA observa a SANTIAGO de manera
complaciente.

CORTE A.

ESCENA #

9

HOJA DE DESGLOSE

HOJA#

9

PÁGINA 8

INT/EXT

PÁGINAS 9/11

DÍA/NOCHE

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: VIOLETA ENVENENA AL JEFE CRIMINAL

LOCACIÓN: HABITACIÓN

DÍA DE GUIÓN: 1

<p>PERSONAJES</p> <p>VIOLETA</p>	<p>FIGURANTES</p> <p>HOMBRE</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>DOS COPAS UNA BOTELLA DE VINO</p>
<p>EFFECTOS ESPECIALES</p>	<p>ACROBACIAS</p>	<p>VEHÍCULOS / ANIMALES</p>
<p>DECORACIÓN DEL SET</p> <p>NINGUNA. NO HABRÁ INTERVENCIÓN DEL ESPACIO.</p>	<p>VESTUARIO</p> <p>ANABELLA: VESTIDO ROJO, TACONES NEGROS.</p>	<p>MAQUILLAJE / PEINADO</p> <p>NINGUNA ACOTACIÓN ESPECIAL: LOS PERSONAJES ESTARÁN FUERA DE FOCO.</p>
<p>VEGETACIÓN</p>	<p>SONIDO / MÚSICA</p> <p>FOLEY DE LOCACIÓN MUSICALIZACIÓN DE POSPRODUCCIÓN.</p>	<p>EQUIPO ESPECIAL</p> <p>SHOULDER MOUNT.</p>
	<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>	

9. **INT.** HABITACIÓN - **NOCHE** - FLASHBACK

Un **HOMBRE** vestido de traje y corbata está tendido sobre una cama. La habitación es de alta clase. El lugar está ambientado por una música.

VIOLETA (OS./APARENTE

V.O.)

Todos nos creemos
invencibles, hasta que
nos arrebatan algo..

Frente a él se encuentra VIOLETA de pie, vestida radiante. Ella lo contempla. En sus manos sostiene dos tragos de vino tinto.

VIOLETA (OS./APARENTE

V.O.) (cont'd)

No tienes idea de lo
vulnerables que
podemos ser.

VIOLETA (OS./APARENTE V.O.)

(burlona)

¿Sabes qué me vendría
bien en estos
momentos?... una
botella de vino.

El hombre sonríe.

HOMBRE

Te extrañaba. Ven para
acá.

VIOLETA también sonríe y obedece.

FIN DEL FLASHBACK.

CORTE A.

ESCENA #

10

HOJA DE DESGLOSE

HOJA#

10

PÁGINA 9

INT/EXT

PÁGINAS 11/11

DÍA/NOCHE

DESCRIPCIÓN DE ESCENA: GIANCARLO SIGUE LA SEÑA DE SANTIAGO

LOCACIÓN: CABINA DE INTERROGACIÓN

DÍA DE GUIÓN: 2

<p>PERSONAJES SANTIAGO VIOLETA GIANCARLO</p>	<p>FIGURANTES</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO TRES PISTOLAS (UNA DERRINGUER) UN SOBRE. UNA CARPETA. PAPELES (DOCUMENTOS) UN GRABADOR DE VOZ. CAJA DE CIGARROS. PLANILLA DE CONFESIÓN.</p>
<p>EFEKTOS ESPECIALES DISPARO. HUMO DEL DISPARO.</p>	<p>ACROBACIAS</p>	<p>VEHÍCULOS / ANIMALES</p>
<p>DECORACIÓN DEL SET SE MANTENDRÁ EL MISMO ESQUEMA DEL PRINCIPIO.</p>	<p>VESTUARIO PARA ANABELLA, RICHARD Y ANDRÉS: SE MANTIENE EL MISMO ESQUEMA DE VESTUARIO.</p>	<p>MAQUILLAJE / PEINADO PARA ANABELLA, RICHARD Y ANDRÉS: TODOS ESTÁN SUDOROSOS. ANABELLA Y RICHARD TERMINAN ENSANGRENTADOS.</p>
<p>VEGETACIÓN</p>	<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>	

10. **INT.** SALA DE INTERROGACIÓN - **DIA**

SANTIAGO tensa los músculos y frunce el ceño.

VIOLETA (cont'd)

¿Estás molesto?

SANTIAGO tumba la mesa violentamente dejando **todo lo que estaba sobre ella en el suelo**. VIOLETA se retrae e intenta mantener la calma.

VIOLETA (cont'd)

Al ver que fuiste tú
quien llegó a la
habitación, no
imaginas mi felicidad.
La satisfacción que me
produce el ver al
asesino de mi hermana
directamente a los
ojos.

VIOLETA esboza una leve sonrisa.

VIOLETA

Él dio la orden y tú
la ejecutaste. Dime,
¿desde hace cuánto le
lamiste la mano?

VIOLETA lame su mano izquierda para provocar a SANTIAGO. Él observa a VIOLETA e intenta calmar su ira. Luego sonríe.

SANTIAGO

Así que de eso se
trata.

SANTIAGO desenfunda su **arma** y le dispara dos veces a VIOLETA. Ella cae al suelo. GIANCARLO entra a la sala empuñando su **arma**, le apunta a SANTIAGO.

GIANCARLO
(desconcertado)
¡¿Qué coño es lo que
estás haciendo?!

SANTIAGO está de espalda a GIANCARLO. Levanta sus brazos.

GIANCARLO (cont'd)
(colérico)
¡Bájala! ¡la pistola!

SANTIAGO baja su arma lentamente y la coloca en el suelo.
VIOLETA intenta incorporarse, pero sus heridas se lo
impiden. Ella se queja de dolor.

SANTIAGO
¡Tranquilo rookie!

GIANCARLO
(Imperativo)
¡Patéala hacia mí!

SANTIAGO obedece. GIANCARLO recoge el arma del suelo y la
guarda en su chaleco sin dejar de apuntarle a SANTIAGO.
GIANCARLO rodea a SANTIAGO e intenta acercarse a VIOLETA.

GIANCARLO
Aguanta.

VIOLETA gime de dolor.

SANTIAGO intenta desarmar a GIANCARLO. Ambos comienzan a
forcejear. GIANCARLO aprieta el gatillo y varias balas
impactan en las paredes. VIOLETA intenta ubicar su caja
de cigarros. Luego se arrastra hacia ella en uno de los
rincones de la sala. SANTIAGO logra disparar y GIANCARLO
cae al suelo.

GIANCARLO
(jadeando)
¿Cómo se te ocurre
matar a un oficial?

VIOLETA intenta incorporarse sin éxito. Siente mucho
dolor.

SANTIAGO (cont'd)
Esto es sí un delito grave.

SANTIAGO se recupera de la pelea y se dirige a VIOLETA.
Ella se acerca a la caja de cigarros, la coge y la abre.

SANTIAGO (cont'd)
(sarcástico)
Menos mal que todavía
quedan oficiales
justos y responsables.

VIOLETA saca una **pistola Derringer** de la caja de cigarrillos y le dispara a SANTIAGO en el pecho. SANTIAGO cae al suelo, intenta frenar de manera desesperada su hemorragia, pero esta incrementa. SANTIAGO queda empapado con su propia sangre. VIOLETA respira con dificultad, pero esto no le impide esbozar una leve sonrisa al observar a SANTIAGO.

VIOLETA
(adolorida)
AL final, todos caen.

VIOLETA le apunta a SANTIAGO de nuevo. Ella dispara.

CORTE A NEGRO

4.11 Plan de rodaje

	<h1>VIOLETA</h1> <h2>Hoja de llamado</h2> <p>Llamado general para todos los departamentos</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; font-size: 1.5em; font-weight: bold;">08:00 a.m.</div>			Miércoles, 13 de Julio, 2016				
	Día 1 de 3							
				Sin desayuno		Con refrigerio		
				GRABACIÓN		10:00 a.m.		
				Inicio Break		01:00 p.m.		
				Fin Break		02:00 p.m.		
			Fin de grabación		05:00 p.m.			
JEFES DE PRODUCCIÓN		LOCACIÓN	PARKING PARA EL CREW	HOSPITAL CERCANO	CLIMA			
Director General	Álvaro Acosta	Montalbán		Centro de salud	Parcialmente nublado			
Productor General	Johander Campos	Avenida Teherán,		Santa Inés	Alta	29*	Baja	21*
1er asst de Dirección	Juan Mila	Parroquia de la Vega	Estacionamiento de la UCAB	de la	Amanecer	#####	Atardecer	#####
1er asst de Producción	Natalia Sua	UCAB		UCAB				
Contacto	0426-4009490			Teléfono: 0212-4715580				

Escenas	SET & DESCRIPCIÓN	D/N	ACTORES	NOTAS	NOTAS DE LOCACIÓN
3	1 de 11 CABINA DE GRABACIÓN SANTIAGO y GIANCARLO discuten sobre el caso de VIOLETA	D	Anabella, Richard & Andrés		UCAB, MÓDULO 5 PB, ESTUDIO DE TV
4	2 de 11 SALA DE INTERROGACIÓN SANTIAGO comienza a interrogar a VIOLETA	D	Richard & Anabella		
6	3 de 11 SALA DE INTERROGACIÓN VIOLETA desmascara a SANTIAGO	D	Richard & Anabella		
8	4 de 11 SALA DE INTERROGACIÓN SANTIAGO intenta manipular el caso. El HOMBRE, muere.	D	Richard & Anabella		
10	5 de 11 SALA DE INTERROGACIÓN Desenlace de la historia.	D	Anabella, Richard & Andrés		
# ESCENAS	5 de 11	NOTA: SI ALGUNA ESCENA NO SE PUEDE GRABAR ESTE DÍA. QUEDARÁ PARA EL DÍA 2.			

ID	PERSONAJE	ACTORES	HORA DE LLAMADO PARA CADA ACTOR
1	VIOLETA	Anabella Gimenez	09:30 a.m.
2	SANTIAGO	Richard Clark	09:30 a.m.
3	GIANCARLO	Andrés Rangel	09:30 a.m.

INSTRUCCIONES ESPECIALES POR ESCENA	
PROPS	1.- ESCENA 3: CARPETA CON DOCUMENTOS Y UNA FOTOGRAFÍA DE VIOLETA. 2.- ESCENAS 4, 6, 8 Y 10: CARPETA CON DOCUMENTOS, CAJA DE CIGARROS, GRABADOR DE VOZ, RELOJ DE MUÑECA Y PLANILLA DE CONFESIÓN DE PARTES.
MAQUILLAJE	1.- ESCENA 3: SANTIAGO Y GIANCARLO CON BASE NATURAL. 2.- ESCENAS 4, 6, Y 8: SANTIAGO CON BASE NATURAL Y VIOLETA CON EL MAQUILLAJE CORRIDO (CON LABIAL ROJO). 3.- ESCENA 10: GIANCARLO CON BASE NATURAL, SANTIAGO CON SUDOR EN EL ROSTRO Y VIOLETA CON EL MAQUILLAJE CORRIDO (CON LABIAL ROJO).
VESTUARIO	1.- VIOLETA: VESTIDO ROJO (PREFERIBLEMENTE), PARCIALMENTE DESCALZA, CON UN TACÓN EN EL PIE DERECHO. 2.- SANTIAGO: VESTIDO DE TRAJE, CON ZAPATOS DE VESTIR Y CINTURÓN NEGROS, FRANELA BLANCA, CORBATA ROJA Y RELOJ DE MUÑECA. 3.- GIANCARLO: CHAQUETA DE CUERO NEGRA, FRANELA BLANCA, PANTALÓN JEAN AZUL OSCURO, CINTURÓN NEGRO Y BOTAS MARRÓN OSCURO
DECORACIÓN	1.- SALA DE INTERROGACIÓN: UNA MESA BLANCA Y DOS SILLAS METÁLICAS NEGRAS. 2.- CABINA DE INTERROGACIÓN: UNA RADIO Y UNA MESA BLANCA.
VFX	1.- ESCENA 10: MEZCLA DE SANGRE
ARMAS	1.- DOS PISTOLAS (MODELO INDIFERENTE, UNA DE ELLAS CON FUNDA) Y UNA PISTOLA MODELO DERRINGUER.
CÁMARA	
SONIDO	1.- EL OPERADOR DE BOOM SE CENTRARÁ EN GRABAR LOS DIÁLOGOS. EL FOLEY SE GRABARÁ EN POSPRODUCCIÓN. VARIOS DIÁLOGOS DE LA ESCENA 5, EL MONTAJE Y LA ESCENA 9, SE GRABARÁN ESTE DÍA.
GRIP/ELEC	
COREÓGRAFO	
TRANSPORTE	100

	<h1>VIOLETA</h1> <h2>Hojita de llamada</h2> <p>Llamada general para los departamentos</p> <h1>08:00 am.</h1>		Sábado 15 de Julio 2016		
	Día de 3		GRABACIÓN 08:00 am.		
JEFES DE PRODUCCIÓN		LOCACIÓN		PARKING PARA EL CREW	
Director General Álvaro Acosta Productor General Johanna Campos Contacto #1 4741390898 Contacto #2 412319479 Contacto #3 4742062833 Contacto 0426-7009490		Avenida Manabán Urbanización El Rosal Chacón Carvajal Parroquia de la Vega Distrito Capital Teléfono: 0212957777		Centro de salud Centro Médico El Rosal de la UCA Teléfono: 02127000 Teléfono: 0212-4715	
				HOSPITAL CERCAO	
				CLIMA	
				Tormentas dispersas Amanecer nuboso Amanecer nuboso Amanecer nuboso	

Escenas	SET & DESCRIPCIÓN	D/N	ACTORES	NOTAS	NOTAS DE LOCACIÓN
1	1 de 11 PASILLO DE BANJOS Y GIANCARLO se aproximan a una habitación.	N	D	Richard, Andrés, Anabella, Johander, Natalia, y José	PRODUCCIÓN RECIBIRÁ A LOS MIEMBROS DEL EQUIPO EN EL LOBBY DEL HOTEL.
5	2 de 11 SALA DE INTERROGACION. MOLIJA camina por el lugar, se dirige a una habitación.	N	D	Anabella y José Anabella	
9	3 de 11 SALA DE INTERROGACION. MOLIJA le ofrece al HOMBRE una botella de vino. GIANCARLO obedece la seña de SANTIAGO.	N	D	Anabella y José Andrés	
# ESCENAS	3 de 11	SOLO SERÁN 4 HORAS DE RODAJE. SERÁN POCOS PLANOS DE GRABACIÓN.			

ID	PERSONAJE	ACTORES	HORA DE LLAMADO PARA CADA ACTOR
1	VIOLETA	Anabella Gómez	08:30 a.m.
2	GIANCARLO	Andrés Rangel	08:00 a.m.
5	HOMBRE	Andrés Rangel	08:30 a.m.
3	MUJER	Natalia Sua	08:00 a.m.
INSTRUCCIONES ESPECIALES POR ESCENA			
PROPS	ESCENA 1: DOS PISTOLAS Y DOS FUNDAS DE PISTOLAS. ESCENA 9: BOTELLA DE VINO Y CAJA DE CIGARROS. 07:30 a.m.		
MAQUILLAJE	ESCENA 1: SANTIAGO Y GIANCARLO CON BASE NATURAL. VIOLETA DESMAQUILLADA Y DESPEINADA. HOMBRE. ESCENA 9: VIOLETA Y HOMBRE con base natural. INSTRUCCIONES ESPECIALES POR ESCENA		
VESTUARIOS	EL VESTUARIO ES EL MISMO QUE SE HA USADO EN TODO EL CORTOMETRAJE. NO HAY CAMBIO. SOLO ALGUNOS DETALLES QUE SE AJUSTARÁN AL MOMENTO DEL RODAJE.		
DECORACIÓN MAQUILLAJE	1.- MONTAJE: VIOLETA DEBE ESTAR DESPEINADA Y CON EL MAQUILLAJE CORRIDO. EL POLICIA, ENSANGRENTADO. 2.- ESCENA 2: VIOLETA CON EL MAQUILLAJE CORRIDO (LABIAL ROJO). 3.- ESCENA 7: GIANCARLO TIENE UNA BASE NATURAL.		
VFX	1.- VIOLETA: VESTIDO ROJO (PREFERIBLEMENTE), PARCIALMENTE DESCALZA, CON UN TACÓN EN EL PIE DERECHO.		
ARMAS VESTUARIO	2.- GIANCARLO: CHAQUETA DE CUERO NEGRA, FRANELA BLANCA, PANTALÓN JEAN AZUL OSCURO, CINTURÓN NEGRO Y BOTAS MARRÓN OSCURO. 3.- POLICIA: GORRA NEGRA, FRANELA BLANCA, JEAN AZUL Y ZAPATOS DE GOMA.		
CÁMARA	4.- MUJER: BLUSA BLANCA, FALDA NEGRA, TACONES NEGROS Y UN CINTURÓN. 5.- SANTIAGO: VESTIDO DE TRAJE, CON ZAPATOS DE VESTIR Y CINTURÓN NEGROS, FRANELA BLANCA, CORBATA ROJA Y RELOJ DE MUÑECA.		
SONIDO DECORACIÓN	1.- ESCENA 7: UNA MESA BLANCA Y UNA RADIO. 2.- ESCENA 2: UNA MESA BLANCA Y DOS SILLAS NEGRAS.		
GRIP/ELEC VFX	1.- MONTAJE: MEZCLA DE SANGRE		
COREOGRAFIA	1.- DOS PISTOLAS (MODELO INDIFFERENTE)		
TRANSPORTE SONIDO	1.- EL OPERADOR DE BOOM SE CENTRará EN GRABAR LOS DIÁLOGOS. EL FOLEY SE GRABARÁ EN POSPRODUCCIÓN.		
GRIP/ELEC			
COREOGRAFO			
TRANSPORTE	1.- ES ESENCIAL QUE EL TRANSPORTE DEL RENTAL SEA PUNTUAL EN LLEVAR Y RECOGER LOS EQUIPOS.		

4.12 Ficha técnica y artística

Título	Violeta
Año	2016
Género	Neo-noir
Idioma	Español

Departamento	Nombre y Apellido	Función
DIRECCIÓN	Álvaro Acosta	Director
	Juan Mila	Asistente de dirección
	Alan Ohep	Script
	Andrés Matos	Script
PRODUCCIÓN	Johander Eliaz	Productor General – Productor ejecutivo
	Jeanette Díaz	Productora de campo
	Tomás Acosta	Asistente de

		producción
	Armando Benzecri	Asistente de producción
CASTING	Anabella Jiménez	Violeta (protagonista)
	Richard Clark	Santiago (antagonista)
	Andrés Rangel	Giancarlo (secundario)
	Natalia Sua	Hermana (Secundario)
	José Elíaz	Jefe (secundario)
FOTOGRAFÍA	Aura Rosciano	Directora de fotografía
	Ithiel Hijonosa	Foquista
	Daniel Santana	Asistente de fotografía
	Ezequiel Carías	Asistente de fotografía

	Patricia Vielma	Asistente de eléctrico
ARTE	Yakira Briceño	Directora de arte
	Damiana Fernández	Maquillaje
	Saraí Sánchez	Vestuario
SONIDO	Miguelangel González	Director de sonido
PROVEEDORES	Cine Materiales C.A.	Alquiler de iluminación
	Rubik Producciones	Alquiler de cámara y ópticas

4.13 Presupuesto

PRESUPUESTO ESTIMADO	
Nombre del proyecto:	Violeta
Fecha:	Julio del 2016
Categoría:	Cortometraje
Producción:	Johander Campos
Dirección:	Álvaro Acosta

CÓDIGO	ÍTEM	TOTALES
1	Crew	Bs 325.000
2	Talento	Bs. 60.000
3	Guion, edición y mezcla de sonido	Bs. 135.000
4	Catering	Bs. 60.000
5	Equipos de filmación	Bs 434.790
6	Escenografía - Vestuario	Bs. 460.000
TOTAL		Bs. 1.474.790

CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO: CREW	DÍA	TOTAL
1.1	Director	1	Bs. 80.000
1.2	Asistente de producción	1	Bs. 12.000
1.3	Script	1	Bs. 12.000
1.4	Jefe producción	1	Bs. 20.000

CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO	DÍA	TOTAL
1.5	Director de Fotografía	1	Bs. 20.000
1.6	Operador de cámara	1	Bs. 22.000
1.7	Foquista	1	Bs. 22.000
1.8	Sonidista	1	Bs. 30.000
1.9	Media Manager	1	Bs. 30.000
1.10	Gaffer	2	Bs. 5.000
1.11	Director de Arte	1	Bs. 20.000
1.12	Utilero	1	Bs. 20.000
1.13	Maquillador	1	Bs. 12.000
1.14	Director de Casting	1	Bs. 20.000
TOTALES			Bs. 325.000
CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO	DÍA	TOTAL
2.1	Talento 1: Richard Clark	1	Bs. 20.000
2.2	Talento 2: Anabella Giménez	1	Bs. 20.000
2.3	Talento 3: Andrés Rangel	1	Bs. 20.000
TOTALES			Bs.60.000
CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO	TRABAJO	TOTAL
3	Guionista	1	Bs 80.000
3.1	Editor	1	Bs 35.000
3.2	Mezclador de sonido	1	Bs 20.000
TOTALES			Bs. 135.000

CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO: CATERING	DÍA	TOTAL
4.1	Catering	2	Bs. 60.000
TOTALES			Bs. 60.000
CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO: EQUIPOS	Día	TOTAL
5.2	Rubik Rental: Kit Canon 5D Mark II	2	Bs 200.000

5.3	Rubik Rental: Canon 5D Mark II	1	Bs 49.000
5.4	Rubik Rental: Maleta de ópticas PRIME	1	Bs 28.000
5.5	Rubik Rental: Transporte de equipos	3	Bs 29.000
5.6	Rubik Rental: Shoulder Mount Sympla	1	Bs 28.000
5.7	Cinemateriales: Maleta de luces ARRI	2	BS 33.252
5.8	Cinemateriales: Seferinos, marcos difusores, etc	2	Bs 22.538
5.9	Rubik Rental: Dolly Slider	1	Bs 40.000
5.10	Cinemateriales: filtros CTO, CTB y difusores	2	0
5.11	Kit de luces LED	1	Bs. 5.000
58 TOTALES			Bs 434.790
CÓDIGO	ESCENOGRAFIA - VESTUARIO	DÍA	TOTAL
6	Alquiler de habitación - Hotel	1	Bs 130.000
6.1	Alquiler de estudio	2	Bs 150.000
6.2	Materiales para acondicionar el estudio y vestuario	2	Bs 180.000
TOTALES			Bs 460.000

Presupuesto real

PRESUPUESTO ESTIMADO	
Nombre del proyecto:	Violeta
Fecha:	Julio del 2016
Categoría:	Cortometraje
Producción:	Johander Campos
Dirección:	Álvaro Acosta

CÓDIGO	ÍTEM	TOTALES
1	Crew	Bs. 204.000
2	Talento	0
3	Guion, edición y mezcla de sonido	0
4	Catering	Bs. 60.000
5	Equipos de filmación	Bs 233.490
6	Escenografía - Vestuario	Bs 180.000
TOTAL		Bs. 677.400

CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO: CREW	DÍA	TOTAL
1.1	Director	3	0
1.2	Asistente de producción	3	0
1.3	Script	2	Bs 24.000
1.4	Jefe producción	3	0

CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO	DÍA	TOTAL
--------	-----------------------	-----	-------

1.5	Director de Fotografía	3	Bs. 60.000
1.6	Operador de cámara	3	Bs. 22.000
1.7	Foquista	3	Bs. 22.000
1.8	Sonidista	2	Bs. 60.000
1.9	Media Manager	N/A	0
1.10	Gaffer	2	Bs. 20.000
1.11	Directora de Casting	N/A	Bs. 20.000
1.12	Director de Arte	3	0
1.13	Utilero	3	0
1.14	Maquillador	3	0
TOTALES			Bs. 204.000
CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO	DÍA	TOTAL
2.1	Talento 1: Richard Clark	3	0
2.2	Talento 2: Anabella Giménez	3	0
2.3	Talento 3: Andrés Rangel	3	0
TOTALES			0
CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO	TRABAJO	TOTAL
3	Guionista	1	0
3.1	Editor	1	0
3.2	Mezclador de sonido	1	0
TOTALES			0

CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO	DÍA	TOTAL
4.1	Catering	2	Bs. 60.000
TOTALES			Bs. 60.000
CÓDIGO	PRESUPUESTO DETALLADO	Día	TOTAL
5.2	Rubik Rental: Kit Canon 5D Mark II	2	Bs 100.000
5.3	Rubik Rental: Canon 5D Mark II	1	Bs 24.500

5.4	Rubik Rental: Maleta de ópticas PRIME	1	Bs 14.000
5.5	Rubik Rental: Transporte de equipos	3	Bs 29.000
5.6	Rubik Rental: Shoulder Mount Sympla	1	Bs 14.000
5.7	Cinemateriales: Maleta de luces ARRI	2	BS 33.652
5.8	Cinemateriales: Seferinos, marcos difusores, etc.	2	Bs 20.938
5.9	Rubik Rental: Dolly Slider	1	0
5.10	Cinemateriales: filtros CTO, CTB y difusores	2	0
5.11	Kit de Luces LED	1	0
TOTALES			Bs 233.490
CÓDIGO	ESCENOGRAFIA – VESTUARIO	DÍA	TOTAL
6	Alquiler de habitación - Hotel	1	0
6.1	Alquiler de estudio	2	0
6.2	Materiales para acondicionar el estudio y vestuario	2	Bs 180.000
TOTALES			0

4.14 Análisis de costos

Múltiples factores contribuyeron a la reducción de costos del presupuesto real de la producción. Entre ellos, el costo del alquiler de los equipos se redujo considerablemente debido a dos elementos: Rubik Producciones ofrece un 30% de descuento en sus equipos para proyectos estudiantiles.

A esto se le sumó un 20 % de descuento otorgado como patrocinio para el proyecto por parte del mismo *rental*, lo cual incluyó un *slider* completamente gratis para uno de los días de rodaje.

Gran parte del equipo de producción, muchos de ellos amigos comprometidos con el proyecto, ofreció su ayuda sin costo alguno, lo cual ayudó a reducir en gran parte los costos diarios de producción.

El *casting*, conformado por actores profesionales (entre ellos Richard Clark, de quien habíamos recibido colaboración profesional previa al proyecto) accedió a formar parte del proyecto sin cobrar por su labor, por motivo de su interés en interpretar y desarrollar los roles planteados en el guión.

Las locaciones tampoco presentaron cargo monetario alguno, con motivo de presentar su apoyo incondicional por tratarse de un proyecto universitario.

La primera ubicación fue el estudio de Tv de la universidad Católica Andrés Bello, donde contamos nos sólo con un excelente espacio para ambientar las escenas donde se desarrolla la mayor parte de la historia, sino también con el apoyo de varios miembros del personal académico y

administrativo que se presentaron varias veces en set para ayudarnos a resolver imprevistos, entre otras cosas.

La siguiente ubicación fue el Lidotel, ubicado en el Centro Lido, donde nos ofrecieron sin costo alguno un piso entero del hotel, incluyendo dos habitaciones para poder rodar las escenas correspondientes, en su mayoría, a los *flashbacks* de la historia.

Para este día de rodaje no se contó con *gaffer* y, gracias al apoyo de varias amistades, logramos conseguir los equipos de iluminación completamente gratis.

El proceso de edición y montaje no presentó costo alguno, debido a que se llevó a cabo por los mismos realizadores del presente trabajo.

Conclusiones y recomendaciones

El nuevo cine negro o “Neo-noir” es, sin duda, un género versátil al momento de plantear una historia, propuesta visual o sonora y nuevos personajes. El género permite al realizador experimentar con más elementos propios de otros estilos que su período clásico.

La modalidad de tesis de cortometraje es un trabajo que requiere de un alto nivel de disciplina, esfuerzo y confianza en el equipo de trabajo.

Desde el proceso de elaboración del guión hasta el trabajo de edición, montaje y mezcla, todos los cargos involucrados en el proyecto deben estar conscientes de que la labor de cada quien es una parte importante de un gran proceso, cuyo objetivo es lograr plasmar los más fielmente posible la idea planteada.

El hecho de intentar lograr una meta en alguna de las áreas del proyecto que no corresponda con el estilo narrativo, visual o dramático puede afectar gravemente el resultado, desvirtuando la propuesta previamente planteada.

Siendo la historia el centro de todo el proyecto, el método de realización puede variar y presentar diversos resultados, por lo cual se debe estar consciente de la idea principal y plantear distintas formas de lograr alcanzarla.

El hecho de adaptar una historia con elementos de alta calidad puede no producir el resultado deseado. El mejor resultado se obtiene cuando las personas detrás del proyecto saben emplear los elementos disponibles para obtener la calidad deseada.

Ciertamente unos buenos elementos (desde vestuario y utilería hasta equipos técnicos) pueden favorecer al nivel de calidad, pero lo más importante es saber usarlos.

Grabar con una cámara DSLR full frame como la Canon 5D Mark II brinda un buen nivel de detalle a la imagen que ayuda al nivel de calidad visual del trabajo, pero esto debe estar fuertemente respaldado por un esquema de iluminación y una propuesta de planimetría apropiadas para el género, estilo y tono que se desea plantear.

Una de las principales dificultades de producción, tomando en cuenta la situación actual del país, es la búsqueda de locaciones y el uso de las mismas.

Por situaciones ajenas a la producción del corto, días antes del rodaje, las fechas se movieron numerosas veces, cambiando así la pauta del casting, equipo técnico y materiales.

Tal problema conllevó a múltiples limitaciones durante el rodaje, incluyendo la realización satisfactoria del mismo, lo cual incluyó el aspecto narrativo planteado en el guión y conflictos de horarios con el talento.

Otro problema que retrasó significativamente la producción fue la obtención del espacio del tercer día de rodaje. Luego de visitar numerosos lugares en Caracas, realizar contacto telefónico con el personal administrativo de estos y ofrecer diversas propuestas, hubo una gran cantidad de respuestas negativas, así como la ausencia de las mismas.

Dicha situación llevó al equipo de producción a retrasar el rodaje casi un mes, limitando el desarrollo de ciertos aspectos visuales del cortometraje y el proceso de postproducción.

La actuación es un factor imprescindible al momento de contar una historia. Se puede contar con una numerosa cantidad de equipos técnicos y personal para lograr la mejor calidad visual y sonora posible, dependiendo de la experiencia profesional y habilidades actorales del talento, el trabajo puede llegar a ser una excelente historia conducida por personajes interesantes o una mera exposición habilidades audiovisuales técnicas.

El rol del asistente de dirección es fundamental para cualquier trabajo cinematográfico. De él dependerá la armonía, la organización y el ambiente del rodaje. Con el respaldo de un asistente de dirección, el trabajo de los departamentos puede avanzar más rápido y con mayor fluidez.

El script tiene que ser extremadamente cauteloso con cada plano que se registre. No se trata de tener la utilería y el vestuario en orden exclusivamente, se debe tomar en cuenta hasta el más insignificante detalle, lo cual tiene que incluir expresiones, gestos, movimientos y ubicación espacial de los actores, así como detalles de iluminación y arte.

Referencias bibliográficas

- Silver, A. (Ed.), y Ursini, J. (Ed.). (1996). *Film noir reader*. California, Estados Unidos: Limelight Editions.
- Bould, M. (Ed.), Giltre, K. (Ed.) y Tuck, G. (Ed.). (2009). *Neo-Noir*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Conard, M. (Ed.). (2006). *The Philosophy of Neo-Noir*. Kentucky, Estados Unidos: The University Press of Kentucky
- Conard, M. (Ed.). (2006). *The Philosophy of Film Noir*. Kentucky, Estados Unidos: The University Press of Kentucky,
- Comas, A., (2005), *De Hitchcock a Tarantino: enciclopedia del 'neo noir' norteamericano*, Madrid, España: T&B Editores.
- Hirsch, F., (1981) *The Dark Side of Screen*, Massachusetts, Da Capo Press
- Losilla, C. (Ed.). (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, España: Paidós Studio
- Mayer, G. (Ed). (2007). *Encyclopedia of Film Noir*. Connecticut, Estados Unidos: Greenwood Press.
- Marín, F., (2011), *Cómo escribir el guión de un cortometraje: guía para hacer tu propio corto*, Barcelona, España: Alba.
- Naremore, J., (1998), *More than night: film noir in its contexts*, California, Estados Unidos: The Regents of the University of California.
- Konigsberg, I., (2004) *Diccionario técnico AKAL de cine*, Madrid, España: AKAL.

Anexos

Rubik Rental

Caracas 22 Agosto 2016
Número: 1254

Johander Campos
C.I. FALTA
Tlf: 04242062835
ESTUDIANTE UCAB
Dirección: Avenida Páez,
Edificio LEKEITIO, Piso 1,
Apartamento 5
tesisneonir@gmail.com
Nro: 1254

Rental de equipos de cine
Grabación de: Cortometraje
Fecha: sábado 27 de agosto
Llamado: FALTA
Locación: Lidotel Boutique
Caracas

Cant.	COD.	Descripción	Precio unitario	Total
1	C5D-30	Cámara DSRL Canon 5D Mark II, 2 baterías, cargador, 2 memorias Compact Flash 16 Gb, trípode y cabezal Manfrotto, lector de memorias Compact Flash + lente 28-135 mm f3.5 30% Descuento	Bs.24.500,00	Bs.24.500,00
1	MOP-30	Maleta ópticas Canon Prime: 14 mm f2,8, 20 mm f1,8, 35 mm f 1.4, 50 mm f1.4, 85 mm f1.4, 135mm f2,8, 70-200mm 2.8f + kit de limpieza + Parasoles 30% Descuento	Bs.14.000,00	Bs.14.000,00
1	SH-30	Soporte de hombros Sympla Manfrotto para DSRL con control remoto 30% Descuento	Bs.14.000,00	Bs.14.000,00
1	ITHIEL1AC	1er Asistente de Cámara	Bs.12.000,00	Bs.12.000,00
1	DARIOT	Transporte para equipos (Ida y Vuelta zona de Caracas)	Bs.17.000,00	Bs.17.000,00

Total Bs.81.500,00

**Nota: Favor pagar en banco de venezuela
30% de descuento en equipos y técnicos por PATROCINIO**

Producciones Rubik C.A./ Rif: J-29554217-8/ San Bernardino. Av. Los Próceres, Mactor Ofic 10
Caracas/ Pagos a Banesco, Cuenta Corriente/ 0134-0350-3335-0103-9425.

www.rubikos.com / rubikos@gmail.com / 0212 310 57 48

CIMASE, C.A.

CMS RIF.J-30649285-2

Teléfonos: 0212-284.41.44 / 284-82.60 Fax: 284.46.10

Nombre 0000001917 - JOHANDER CAMPOS
Dirección AV.PAEZ, EL PARAISO, EDIF LEKEITIO, PISO 1 APTO 5 URB EL PARAISO
Ciudad CARACAS
Atención
Vendedor 00001 - OFICINA
Envía

N° Cotización C16-00466
CARACAS, 01/07/2016

N° RIF V024211260
N° N.I.T.
Telf. 0426-4009489
Fax
Nombre de Producción: 13-14-7-2016
Fecha de Producción: CORTO U

Código	Cant.	Descripción	Unidad	Precio Unitario	Total
GRIP	2,00	ACCS PARA ILUMINACION (GRIPS): TRIPODES TIPO C CON GOBO, BANDERAS, PINZAS, ETC	UNIDADES	11.269,00	22.538,00
KITS	2,00	KIT TIPO COMBO 300/650W FRESNEL	UNIDADES	16.686,00	33.372,00

Observaciones
PAUTA 2 DIAS 13-14-7-2016 PROD CORTO U
PRESUPUESTO VALIDO POR 5 DIAS
CONDICIONES: CONTADO

Total Renglones		55.910,00
% Descuento	36,00	20.127,60
Sub Total		35.782,40
IVA 12,00 %	35.782,40	4.293,89
Total a Pagar	Bs	40.076,29

SON: Cuarenta mil setenta y seis Bolívares con 29/100

Rubik Rental

Caracas 4 Julio 2016
Número: 1215

Johander Campos
C.I. FALTA
Tlf: FALTA
ESTUDIANTE UCAB
Dirección: FALTA
tesisneonir@gmail.com
Nro: 1215

Rental de equipos de cine
Grabación de: Cortometraje
Fecha: 13 y 14-07-2016
Llamado: 8am a 5pm
Locación: Estudio de TV de
la UCAB

Cant.	COD.	Descripción	Precio unitario	Total
2	KC5D-30	Kit Canon 5D Mark II, Canon, 3 baterías, cargador, 2 memorias 16 Gb + trípode + View Finder, Monitor Ikan D7" + Red Rock micro + Soporte de hombros + Kit filtros 4x4 + Maleta Ópticas Prime, 50% Descuento	Bs.50.000,00	Bs.100.000,00
2	ITHIELF	Foquista	Bs.12.000,00	Bs.24.000,00
2	PAT11AC	1er Asistente de Cámara	Bs.12.000,00	Bs.24.000,00
2	DARIOT	Transporte para equipos (Ida y Vuelta zona de Caracas)	Bs.12.000,00	Bs.24.000,00

Total Bs.172.000,00

50% de descuento en equipos y 40% en técnicos por PATROCINIO
Nota: Favor transferir a Banco de Venezuela

Producciones Rubik C.A./ Rif: J-29554217-8/ San Bernardino. Av. Los Próceres, Mactor Ofic 10
Caracas/ Pagos a Banesco, Cuenta Corriente/ 0134-0350-3335-0103-9425.

www.rubikos.com / rubikos@gmail.com / 0212 310 57 48