



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

**Cine de Bajo Presupuesto: La experiencia Tríadas desarrollada por la Villa del
Cine**

Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social

Autor:

Br. Jhonnathan Ciavaldini

Tutora:

Esp. Tamara Bejarano

Caracas, junio 2013

Reconocimientos y Agradecimientos

A la Fundación Villa del Cine por haberme brindado la oportunidad de participar en las Triadas y a toda la gente del Departamento de Proyectos.

A Edgar Marquéz por haber confiado en mi y sacarme de un escritorio para tomar parte de esta aventura.

A la Tribu Guazinga: Carlos Tabares, Rober Calzadilla, Carolina Valecillos, Manuel Guzmán Kizer y Ricardo Naranjo Santaella, por acompañarme y compartir en gran parte de este trayecto.

A la comunidad de El Ingenio, Guatire, por abrirnos las puertas.

A Daniela Moya, por TODO.

A mi familia, gracias por la paciencia, el apoyo y algo tendrán que ver con que haya salido así.

A Thamara, gracias por acompañarme en el proceso.

A los Triados argentinos: Lucia Möller, Juan Sasiain, Federico Godfrid e Ignacio Rey por compartir con nosotros.

A los Lumière

A Hollywood, por entretenerme y mostrarme que no es el camino para hacer cine en Venezuela.

Al internet por abrir tantas puertas.

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

Título: “Cine de Bajo Presupuesto: La experiencia Tríadas desarrollada por la Villa del Cine”

(Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social)

Autor: Br. Jhonnathan Ciavaldini

Tutora: Esp. Tamara Bejarano

Fecha: junio 2013

RESUMEN

Este trabajo apuesta por recopilar y analizar las formas de concepción de proyectos de Cine Independiente exploradas durante la experiencia de investigación de “Cine Bajo Presupuesto” para la Villa del Cine a través del equipo denominado “Triadas“, mediante la presentación cronológica de las actividades realizadas por dicho equipo desde Junio 2011 y hasta Junio 2013, la cual entre los aciertos, logros, obstáculos, permitan hacer un balance de la experiencia que amplíe el panorama informativo y experimental de la concepción de películas de cine independiente. Para realizar tal análisis se exploró la noción del cine independiente desde sus inicios, las diferentes corrientes que han existido, sus implicaciones, las distintas etapas de la labor de investigación en la búsqueda de historias y proyectos que partan de cero, y el proceso llevado a cabo para que éstas se desarrollen como proyectos, ilustrado con el guión cinematográfico resultante de esta experiencia. El trabajo establece un estudio sobre cómo hacer Cine Independiente, los estudiantes de comunicación social y público en general, conectados con la realidad y los acontecimientos de relevancia social, podrían desarrollar su propuesta y forma de hacer cine por cuenta propia, tomando como base lo recopilado en esta investigación.

Palabras clave: Cine Independiente, Cine Bajo Presupuesto, Inmersión, Actores naturales, Guión, *Pitch* de proyectos, Villa del Cine, “Triadas“.

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

Título: “Cine de Bajo Presupuesto: La experiencia Tríadas desarrollada por la Villa del Cine”

Autor: Br. Jhonnathan Ciavaldini

Tutora: Esp. Tamara Bejarano

Fecha: junio 2013

ABSTRACT

This paper is committed to collecting and analyzing the forms of conception of Independent Film Projects explored during the research experience of "Low Budget Film" for the Villa del Cine through the team called "Triadas", throughout chronological presentation of activities of this team since June 2011 until June 2013. Which among the successes, achievements, obstacles, allow to make a balance of the experience and expand the informative and experimental panorama about the conception of independent films. In order to do such analysis the notion of independent film was explored since its beginnings, the different trends that have existed, their implications, the various stages of the research in the search for stories and projects that start from scratch, and the process carried out so that these are developed projects—illustrated with the movie script resulting from this experience—The work provides a study of how to do independent films, media students and the general public, connected with reality and the events of social relevance, could develop their proposal and way of filmmaking by themselves, taking the compilation of this investigation as a base.

Keywords: Independent Film, Low Budget Film, Immersion, Natural Actors, Script, project pitch, Villa del Cine, “Triadas”.

Índice general

	P
Lista de Cuadros	viii
Introducción	9
CAPÍTULO I: El Problema	11
Planteamiento del problema	11
Antecedentes de la Investigación	13
Objetivos de la investigación	15
Objetivo general	15
Objetivos específicos	15
Justificación.....	16
CAPÍTULO II: Marco Teórico Conceptual	19
De Hollywood a los Buhoneros	19
La Meca del Cine	20
El Cine B	21
Cassavetes, el precursor en el Norte	22
Sundance	24
Europa, el continente independiente	25
Neorrealismo Italiano	25
La Nouvelle Vague (La Nueva Ola)	26
Free Cinema	28
Dogma 95	29
El Cine Latinoamericano. El tercer Cine	30
El Cinema Novo	31
El Cine Pobre de Humberto Sólás	32
El Caso Venezolano	33
El Cine Átomo de Mérida	33
El Cine Guerrilla	34
La Santa Trinidad del Cine	36
Guionista.....	36
Productor	37

Director.....	38
Este es un personaje: Los actores naturales o no profesionales.....	41
CAPÍTULO III: Marco Metodológico	44
Tipo de investigación.....	44
Nivel de la investigación.....	45
Procedimientos, técnicas y herramientas.....	46
CAPÍTULO IV:	48
El Proyecto de las Triadas.....	48
1er Taller. Seminario de Producción con Ignacio Rey.....	50
2do Taller. Seminario de Formato de Guión con Carlos Tabares.....	55
Las Inmersiones.....	57
Primera Inmersión, Guatire, Estado Miranda	57
Segunda Inmersión, San Agustín, Caracas.....	62
Tercera Inmersión, Punta Tuja, Estado Aragua.....	66
Proceso de Escritura.....	71
Taller con Pavel Giroud.....	74
Preparación PITCH.....	77
Taller con Frank Baíz Quevedo.....	80
Taller con José Antonio Varela.....	82
Taller de Producción con Manuel Pérez.....	83
Las Sigüientes Actividades.....	85
Recontratación.....	90
La metodología de las Triadas en una nueva Etapa.....	93
Nuevas incursiones en El Ingenio.....	93
Taller de Realización Audiovisual para niños.....	95
El Proyecto Final.....	101
Pausa y la Nueva Etapa.....	102
CAPÍTULO V: Conclusiones y Recomendaciones.....	104
Conclusiones	104
Recomendaciones	111
Referencias Consultadas	115
Anexos	121

Tablas

P

Tabla 1: Programa: Triadas de Investigación y Creación de Proyectos de Cine Austero	91
---	----

INTRODUCCIÓN

El Cine es una ventana que fácilmente puede abrirse para ver la sociedad en la que vivimos. Muchos ven el cine como una herramienta para analizar la realidad, hacer un registro de Ésta, para comprender lo que sucede en nuestro alrededor, para eso se cuentan historias que reflejan todo esto en un audiovisual, para comunicar ideas.

A partir del año 2011 la Fundación Villa del Cine en su Plan de Acción 2011-2012, que incluía la realización de producciones de bajo presupuesto, tomó la decisión de desarrollar un programa experimental llamado “Triadas”. Este tenía como línea de acción el desarrollo de un marco teórico que definiera cómo se hacen películas bajo presupuesto y la realización de, al menos, un largometraje bajo ese esquema.

Para la ejecución de este proyecto se buscó a personas vinculadas con el área audiovisual que tuviesen nociones de lo que es el Cine Bajo Presupuesto y Cine Independiente, sea por haber realizado producciones propias o haber trabajado en alguna, y que dichas personas no hubiesen realizado un largometraje aún. Los seleccionados tomarían los roles de investigadores sobre el tema Bajo Presupuesto, a la vez que desarrollarían guiones para su realización.

A nivel mundial, el Cine Independiente o Bajo Presupuesto parece ser una corriente cinematográfica que toma cada vez más fuerza, sobretodo en el continente latinoamericano. A pesar de ello, en Venezuela la producción de este cine es aún escasa, lo que convierte al proyecto en un fenómeno poco convencional, por no decir único en nuestro país. Para comprender el contexto bajo el cuál se crean las Triadas, una parte de la presente investigación recopila varios movimientos de cine, a nivel internacional y local, que permiten entender qué es este cine bajo presupuesto.

La iniciativa se desarrolló de forma bastante experimental y, aunque sufrió varios percances, logró el desarrollo de un guión cinematográfico titulado *Junto al río*. Actualmente, dicho guión se encuentra en etapa de revisión para considerar su rodaje a finales del presente año 2013, bajo la producción de la Fundación Villa del Cine.

El proyecto de las Triadas inició en el año 2011 y aún no ha puesto un punto final. Esta tesis busca la recopilación de toda esa experiencia, desde sus primeros pasos, y cronológicamente ir avanzando hasta el estatus en que se encuentra actualmente. Hacer la recopilación de manera cronológica es importante, ya que permite ver, de manera más sencilla, los imprevistos sufridos en la experiencia, la manera en que se desarrolló y evolucionó el Proyecto Triadas.

En el capítulo I se plantea el problema y los objetivos que busca conseguir este trabajo. En el siguiente tenemos la fundamentación teórica, una serie de conceptos y teorías que acompañan y soportan esta investigación y la vivencia en las Triadas. La Tercera parte está dedicada a explicar la metodología utilizada, el tipo de investigación y las técnicas para recopilar la información. El capítulo IV es la reconstrucción cronológica de la experiencia de las Triadas, desde su inicio hasta su estatus actual; seguido por una serie de conclusiones y recomendaciones producto del desarrollo de esta investigación.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

Planteamiento del problema

El cine en todo el mundo, salvo raras excepciones (entre esas, claramente, Hollywood), es subsidiado por el Estado. La actividad cinematográfica en muchos países no representa una forma de ganar dinero sino una forma de arte, por tanto la industria de cine como tal no existe bajo el concepto mercantilista de industria. Estos países compiten contra una maquinaria que produce 15% del cine mundial pero maneja 90% de las pantallas (Fischer sobre Hollywood, 2008), y muchas veces se hace con esquemas de producción parecidos a ese cine dominante.

Las producciones cinematográficas venezolanas no se equiparan con las de Hollywood en cuanto a costos, sin embargo, la herencia de su forma de hacer cine queda demostrada en el proceso de producción nacional: promedios de 8 a 9 semanas de rodaje, equipos o *crew* de 60 personas, altos costos de producción. Para todo esto casi nunca es suficiente con el presupuesto que se tiene, inversión que, de acuerdo a los expertos, difícilmente se recupera en taquilla.

En el caso venezolano, el cine no podría subsistir sin la ayuda del Estado. Tan sólo alrededor del 3% de las producciones es totalmente independiente del dinero que otorga el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) (Kaiser, 2011).

Según José Antonio Varela, presidente de la Fundación Villa del Cine (desde el 2010), a pesar de que el 2011 fue un buen año para el cine nacional, las películas no logran recuperar en taquilla sino aproximadamente el 10% del costo de producción, por lo cual, pareciese que hacer cine no es una actividad rentable ni sustentable bajo los esquemas de producción actuales.

Por ello la Villa del Cine se planteó aplicar una forma de producción que permita que las películas que se filmen tengan costos cercanos a los montos aproximados que recaudan, es decir, ese 10% de taquilla debe garantizar el rescate de la inversión. Con ese fin, el estilo de realización cinematográfica escogido fue el del Cine Bajo

Presupuesto, con sus nuevos esquemas, nuevas formas de producción, y aprovechamiento de nuevas tecnologías disponibles, tanto desde una perspectiva económica, como ideológica.

Bajo este esquema, las películas responderían, además a una necesidad económica, a la idea de buscar historias basadas en experiencias conocidas del cine, nuevas tendencias latinoamericanas, y métodos propuestos por realizadores actuales, con miras a rescatar en el ejercicio, el espíritu de la realización de Cine Independiente.

En la Fundación Villa del Cine (FVC), y a través del Departamento de Coordinación de Proyectos, se dio inicio a una política de Cine Bajo Presupuesto (CBP) que debía ir a la par de sus producciones comunes. Para esto se realizaron diversas convocatorias de proyectos y se creó un experimento, un equipo de investigadores en CBP denominado las “Triadas”.

Las Triadas, en su concepción inicial, son la conformación de equipos de trabajo de tres personas (director, productor y guionista) que componen el núcleo principal del desarrollo de cualquier idea. El trabajo en conjunto de estas figuras suele ser la columna vertebral de cualquier proyecto cinematográfico, indispensable cada una para la realización de una película.

Este experimento tenía como finalidad la realización de películas para la Villa del Cine bajo el esquema de Bajo Presupuesto, entendiendo que no solamente se trata de bajos costos de realización, sino de la búsqueda de nuevas formas de narrar historias, trabajando en nuevos lugares, rescatando el espíritu de un cine con identidad propia.

Inspirados en ello, con el presente trabajo de investigación nos hemos propuesto recopilar y presentar la experiencia del programa de las Triadas. Específicamente ilustrado a través de uno de los proyectos resultantes de la experiencia, El guión cinematográfico titulado “Junto al río“, el cual nació y se desarrolló con este experimento y tiene la posibilidad de convertirse en un largometraje a ser rodado por la Fundación Villa del Cine.

En ese sentido tratamos de responder a interrogantes como ¿De qué manera se conciben historias fuera de los métodos establecidos por el Cine de Industria? ¿Un proyecto experimental como las Triadas puede tener éxito en Venezuela u otros

países con condiciones de producción semejantes? ¿Es factible la concepción y producción de un proyecto cinematográfico independiente y de bajo presupuesto en el país?

Antecedentes de la Investigación

En Venezuela han habido intentos de producción Independiente, la propuesta de Cine Átomo (“Habana, Havana”, 2004 y “Samuel”, 2011) desde Mérida o el Cine guerrilla (“Las caras del diablo”, 2011); ambos métodos han tenido películas en cartelera. Es por esto que la productora oficial del Estado no puede ignorar las tendencias del cine latinoamericano y a las iniciativas propias de cineastas venezolanos.

Una experiencia como la de las Triadas creada por la Fundación Villa del Cine es hasta el momento única y novedosa en Venezuela, por lo que no se pueden conseguir antecedentes de experiencias similares: sencillamente no los hay aún.

La experiencia Triadas está inspirada en varias experiencias internacionales y movimientos de cine. En Venezuela se ha teorizado sobre las etapas y desarrollo de películas.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) a través de su Laboratorio del Cine y el Audiovisual ha publicado un par de textos que recopilan las fases de un proyecto cinematográfico así como también definen conceptos básicos del área.

“De la Idea al Film” es un manual obtenido del Programa Cine en Curso en el año 2007, elaborado por Hilda de Luca, conocida productora venezolana, y tenía como finalidad la posibilidad de crear un Taller Seminario donde “el participante estará en capacidad de conocer y diferenciar los distintos procesos y las etapas necesarias para desarrollar una producción cinematográfica”.

Otro libro publicado por el CNAC es “Aproximación teórica a la realización cinematográfica” creado como parte del programa de apoyo a la realización cinematográfica en el año 2011, y elaborado por la Fundación Audiovisual y Cultural

para la Promoción de la imagen Latinoamericana (FACIL) en cuya presentación dice “aspira también a servir de mapa de ruta, para aquellas personas que en forma profesional o amateur deseen conocer mejor las fases del universo cinematográfico, con un criterio pedagógico y docente y en un futuro – por qué no? – convertirlo en el ejercicio profesional central de sus vidas.”

Ambos trabajos son de contenido netamente teórico, se enumeran etapas para el desarrollo de una película, se definen conceptos de cargos y áreas del cine, en ninguno existe una propuesta de cómo realizar o llevar a cabo tales etapas pero sirven para entender muchas de las fases por la cual pasó el experimento de las Triadas, tomando el título “De la idea al Film“ sirve para ver los conceptos de los pasos tomados por las Triadas, con la diferencia que esta tesis mostrará un camino tomado para no quedarse tan sólo en la definición teórica sino agregar el elemento de un trabajo de campo realizado desde el 2011.

Igualmente en Venezuela se ha teorizado sobre el guión y su concepción y desarrollo de personajes, Frank Baíz Quevedo ha publicado varios textos sobre el guión cinematográfico, donde sí se proponen métodos y fórmulas para la creación y escritura de un guión; sin ser basadas en un trabajo de campo.

Estos libros ofrecen modelos de construcción y estructuras de guiones, de desarrollo y construcción de personajes. El grupo de las Triadas tuvo la oportunidad de compartir las historias desarrolladas con Baíz Quevedo, su trabajo es de gran importancia y tomado en cuenta tanto por los participantes de las Triadas como por sus tutores, ya que es un precedente en la construcción de guiones en Venezuela.

Objetivos de la investigación

Objetivo general:

Presentar la experiencia del programa Tríadas desarrollado por la Fundación Villa del Cine desde Junio del 2011 hasta Junio de 2013, como aporte documental a la realización de cine independiente y de bajo presupuesto en Venezuela.

Objetivos específicos:

1. Recopilar la información generada durante el período de observación participante del programa Tríadas.
2. Describir las principales características del Cine Independiente y las respectivas experiencias nacionales.
3. Revisar experiencias en materia de producción cinematográfica de bajo presupuesto.
4. Exponer las particularidades del ejercicio filmico de las Triadas “Junto al Río” como ejemplo de desarrollo de historias/guiones/películas bajo la influencia de Tríadas.

Justificación

En Venezuela es poco lo que se sabe de la producción de carácter independiente, a pesar de que ha estado presente desde hace más de 40 años gracias a Directores como Clemente de la Cerda, famoso por su película *Soy un delincuente* (1976). Él buscaba una manera propia de hacer cine, muchas veces cayendo en el infortunio de no poder completar sus producciones por falta de apoyo, como por ejemplo, *La carga*, un proyecto que el director no pudo finalizar. El rodaje de *El rostro oculto* (1964) y *Sin Fin* (1971) fueron financiadas por él, estas obras han pasado a ser *underground*¹ y poco vistas.

El Cine Independiente (CI) ha continuado desde entonces generando productos que pasan desapercibidos o se convierten en obras aclamadas, pero en ambos casos representan esfuerzos titánicos por parte de sus realizadores, y a pesar de ello aún es poco lo que se ha escrito o documentado al respecto en Venezuela.

Parecen estar repuntando en los últimos años iniciativas como el cine guerrilla y el cine átomo (serán definidos más adelante en este trabajo), que tienen varias películas en su haber, o iniciativas de directores consagrados como *El enemigo* (2009) de Luis Alberto Lamata, hasta trabajos sinceros e “inexpertos” que han tenido repercusión, como los de Jackson Gutiérrez con la serie *Azotes de Barrio* que empezó a ser distribuida por buhoneros desde el 2006, historia que ahora cuenta con una nueva versión realizada de manera profesional por el mismo director y ha sido estrenada en salas comerciales el año 2013.

Este tipo de cine es también sinónimo de experimentación, de búsqueda de innovadoras formas de contar historias, nuevas maneras de poder llevar a cabo un proyecto. Esto genera diversos métodos de producción, los cuales pueden empezar desde la concepción o búsqueda de una idea, por ello se investigará y expondrá sobre

¹ El Diccionario de la Lengua Española define el término *Underground*: Que se aparta de la tradición o de las corrientes contemporáneas habituales e ignora voluntariamente las estructuras establecidas, especialmente referido a las manifestaciones culturales.

concepción y desarrollo de historias, no sólo a nivel venezolano, sino distintas experiencias de concepción de Cine Independiente a nivel mundial.

“Ser independiente no significa hacer películas de bajo presupuesto sin el apoyo de un estudio... es una manera de innovar a fuerza de inspiración y necesidad”, dijo Martin Scorsesse en los Independent Spirit Awards² de 1990.

Dado que el carácter experimental de la investigación realizada por el equipo de las Triadas se apunta a esta innovación, incluso teniendo en cuenta que este proyecto fue iniciativa de la productora del Estado -la cual cuenta con estudios e infraestructuras-, en el proceso se pudo observar que perseguía la esencia clara del Cine Independiente, a pesar del apoyo de una productora, entendiendo que no es solamente de bajos costos de realización, sino equipos pequeños, buscando nuevas formas de narrar historias, trabajando en nuevos lugares, rescatando la sencillez de un cine con identidad propia.

Esta Tesis pretende rescatar la experiencia completa del trabajo realizado con las Triadas, y generar una fuente documental que aborde el tema del CI, crear un insumo, rescatando las diferentes actividades, talleres, seminarios y formas de abordar la realización cinematográfica desde la idea. Es un registro que pretende enfocarse entre lo académico y lo divulgativo. Hacer una recopilación de esta experiencia de producción, del trabajo de campo, de los errores y aciertos que tuvo, de las formas del CI exploradas, y dejar así constancia de esta experiencia única en el ámbito del cine nacional, e innovadora incluso a nivel latinoamericano.

No existe “el cómo hacer cine“, lo que podemos es extrapolar una experiencia y enfocarla en una muestra tangible del caso, la idea no es sólo teorizar sino a la par poder mostrar cómo con la experiencia Triadas surgieron proyectos de potenciales películas; unos avanzaron más que otros, algunos fueron descartados, pero nos enfocaremos en el proyecto denominado “Junto al río”, historia surgida y desarrollada de esta experiencia con la intención de ofrecer ejemplos de resultados, teniendo como producto último la concepción de un guión cinematográfico, que para la fecha de

² Premios anuales otorgados por la *Film Independent*, un organismo sin fines de lucro dedicado a promocionar Cine Independiente. <http://www.spiritawards.com/>

entrega de esta Tesis, se encuentra en una etapa de reactivación donde se discute el presupuesto para entrar a una etapa de preproducción con la posibilidad de ser rodada por la Fundación Villa del Cine durante el año 2013.

La idea es mostrar el avance de un proyecto desde su concepción, las etapas por las que pasó y su proceso de maduración dentro de las Triadas, explicando el contexto experimental en el que fueron realizados y apoyados en el conocimiento del CI. Es un trabajo que abarca varias áreas del conocimiento y supone un aporte importante en el campo cinematográfico venezolano y de la comunicación en general.

Además, el cine independiente da mayor cabida a temas e historias importantes para la comunidad o que posean visiones muy particulares, que grandes productoras no aceptan, ya sea porque no son consideradas rentables o porque el sistema tradicional para llegar a hacer una producción cinematográfica no aprueba su presupuesto.

De esta manera, los estudiantes de comunicación social, siempre conectados con los acontecimientos de relevancia social y humana, y demás interesados en el tema, podrían desarrollar sus proyectos de ficción o documental y apoyarse en el conocimiento generado por esta investigación para ver una vía de realización que pueda ser de su beneficio.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

De Hollywood a los Buhoneros

“Para saber cómo es el Cine Independiente, hay que ver Cine Independiente”
(Slogan 11va Edición BAFICI³)

Existen varios calificativos que denominan a un cine que va en dirección contraria a la industria de Hollywood. Existen varios movimientos que surgieron a través del tiempo, e iban en contra de sus cinematografías y códigos locales establecidos. Pero no existe un término exacto que lo denomine, no tiene unas cualidades definidas o una serie de normas que cumplir. Llámese cine bajo presupuesto, cine *underground*, cine independiente, cine pobre, etc., sólo sabemos que parece ir a contracorriente de una industria establecida para proponer algo diferente.

Patricia Kaiser en su ponencia *Aclaremos los mal entendidos* en el I Encuentro de Guionistas realizado en la Universidad Experimental de las Artes (UNEARTE) en el 2012 se preguntaba si “¿Todas esas denominaciones nos remiten, en nuestro imaginario teórico, al mismo cine?”, y seguía con una reflexión: “¿Es equiparable Solás con Warhol, con Jackson Gutiérrez? Y cuando pregunto *equiparable*, no hablo sólo en términos de sus presupuestos o su estética; hablo en términos de la valoración del público”. Estas interrogantes son difíciles de responder, y existen varios puntos de vista a esta discusión sobre los que críticos de cine, cinéfilos, cineastas, en fin, pueden nunca llegar a un consenso común.

Algo de lo que sí podemos partir es que son formas de realización. Independientemente del movimiento al que hayan pertenecido, son propuestas a una industria que se ha hecho con el 90% de las proyecciones del mundo con tan sólo

³ El Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) es uno de los Festivales de cine independiente más importante de América Latina www.bafici.gov.ar

15% de la realización (Fischer, 2003) un monopolio que nos acostumbró a un estilo de cine con una forma definida de producción.

Este trabajo busca estudiar estas opciones que se han dado en el mundo, y concebir formas de realización basadas en la experimentación, en atreverse a probar otras fórmulas que se puedan adaptar más a nuestras necesidades y limitaciones, a nuestro imaginario. Y así, que ayuden a las personas a acercarse a la realización cinematográfica, sabiendo que las fórmulas creadas y probadas funcionan, pero que debe haber algo más.

Para fines de esta investigación lo denominaremos Cine Independiente. ¿De qué? uno puede preguntarse, pues de la industria principal, de las formas tradicionales de hacer cine (*star system*, *studio system*, etc.), y al mismo tiempo porque tiene una independencia, una libertad.

La idea no es criticar a la industria dominante del cine, ni sus mecanismos, sino tratar de revisar otra opción. No existe una sola forma de hacer cine así como no existe una sola forma de pintar, un sólo estilo de música.

La Meca del Cine

Pensar que Hollywood fue creado por un montón de productores independientes “que quisieron escapar de la venganza comercial de Edison, el amo de la costa oriental y de Nueva York” (Fischer, 2003). Recordemos que para la época se cobraba un impuesto de la MPPC o (Ob. Cit).

El destino de los productores que quisieron escapar de este impuesto fue el otro extremo del país, la costa oeste, California. Estos productores que iniciarían el cine *independiente* de este impuesto, fueron quienes posteriormente crearían los grandes estudios de Hollywood, es decir, la FOX, Universal, Paramount, Warner Bros y Metro Goldwyn-Mayer.

Allí se instauraron buscando bajar sus costos, mejorar sus condiciones y aprovechar el espacio, muchas de las consideraciones que tomaría cualquier productor hoy en día pensando en sus obras. Lo que cambió todo fue que estas casas

productoras crearon estudios, se asociaron entre sí para tener el control de la producción, y en especial de la distribución (donde son una hegemonía incuestionable), sentando así las bases para el nacimiento de la meca del cine.

En EEUU el cine quedó totalmente dominado por estos grandes estudios, y pocos se animaban a hacerle frente, no tenían los medios para ello. Pero de manera algo irónica, los principales promotores del cine independiente norteamericano fueron partícipes o producto de la misma maquinaria hollywoodense: ejemplo de ellos es su cine Clase B, y actores como John Cassavettes o Robert Redford, estrellas de Hollywood, que se convirtieron en estandartes e impulsores del cine independiente en esta región.

El Cine B

A raíz de la gran depresión norteamericana en 1929, el público dejó de asistir a las salas de cine. Las mismas grandes productoras de Hollywood tomaron medida ante esto, y comenzaron a ofrecer funciones dobles o doble programa, algo así como un *lleve 2 y pague 1*.

Así crearon las películas clase B. Los estudios designaron algunos recursos para producir estas películas con un mínimo de costos, comparado con sus producciones regulares, y luego se destinaban a las dobles funciones. Para ello los empresarios de Hollywood crearon el sistema de contratación a ciegas y por paquetes en los años 20.

Básicamente, como lo explica Fischer, “si quieren recibir las famosas bobinas de 35 mm de un filme nuevo serie A (...) tienen obligatoriamente que alquilar, al mismo tiempo, filmes de la Serie B”. Dicho sistema se mantiene hasta hoy en día, lo que explica por qué a veces tenemos las películas esperadas y taquilleras de Hollywood junto a otras que son “cualquier cosa”.

Para la época en que fue creado este cine, era poco tomado en cuenta, no contaba con las grandes estrellas del momento -mucho menos con sus presupuestos-, y las películas eran rodadas en poco tiempo. Un cine de sobras, por así decirlo. Pero fue éste el que, al no ser considerado, comenzó a experimentar, desafiar e innovar en

muchos aspectos que eran impensables en un Cine tipo A. Contaban otras historias, probaban nuevas cosas, no tenían nada que perder. Allí lo llamativo de muchas de sus historias que tocaban temas de ciencia ficción, monstruos, fantasías, que no eran prioritarios para los estudios.

En él se conjugaban las cualidades de un cine vanguardista, experimental, y ya intrínsecamente de bajo presupuesto.

Cassavettes, el precursor en el Norte

La Segunda Guerra Mundial dio paso libre a que la maquinaria hollywoodense dominara la industria cinematográfica mundial, mientras los países de Europa buscaban recuperarse de las secuelas de la guerra.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos se creó una fuerte escuela documental dispuesta a analizar la sociedad norteamericana. Nuevos cineastas como Sidney Meyers, Morris Engel o Lionel Rogosin impulsaron este cine documental, y al margen de Hollywood, comenzaron a trabajar con nuevas visiones. Muchos de ellos inspirados en los resultados conseguidos por el neorrealismo italiano.

“Se esforzaron por captar la realidad en vías de realizarse, realidad desprovista de melodrama y artificios, aportando su contribución a esta relación auténtica de la vida que es de los fines más evidentes y naturales de la expresión fílmica.” (Mitry, 1971, P. 267)

Poco a poco esta realidad comenzó a fundirse sutilmente con la ficción. Uno de los primeros pasos los daría Rogosin con un documental que contaba con puestas en escenas, *On The Bowery* (1956), donde los actores o personas “se expresan libremente, siguiendo una línea dramática preestablecida por Rogosin pero basada en su observación de la realidad” (Mitry, 1971, P. 268).

Un actor de Hollywood, influenciado por esa propuesta, logró fusionar ese cine documental con la ficción. Cassavettes debutaría con una película que pretendía ser un ejercicio de improvisación actoral y terminó siendo de culto: *Shadows*⁴ (1959).

John Cassavettes, actor, guionista y director estadounidense considerado un pionero del cine independiente de su país, convocó a actores profesionales, muchos de ellos sus propios amigos, y dio rienda suelta a la improvisación en esta obra. No habían diálogos, ni movimientos de cámara definidos, sólo situaciones que se querían contar, y lo demás fluía estimulando la “imaginación creadora”. La película es un experimento filmado a 16 mm en las calles de Nueva York con puros amigos o voluntarios.

Asomaba una nueva forma de hacer cine en la tierra que creó Hollywood y sus grandes estudios. El crítico Leonard Maltin (1994) describió la película como “un hito en el nacimiento del Cine Independiente Americano.”⁵ (P.137)

Shadows tardó tres años en ser completada ya que Cassavettes filmaba con sus amigos, sus colegas, voluntarios y alumnos, y con su propio dinero. Incluso el programa de radio de un amigo lo ayudó a recaudar dinero para la película, *The Night People* (La Gente de la Noche) a quién agradece en los créditos. En fin, independiente de toda la industria en la que trabajaba.

Se volvió precursor e insignia del cine independiente en su país y ejemplo en el mundo. Sus películas fueron merecedoras de varios premios y siempre filmó por su cuenta, con sus amigos y sus medios. Tal como lo relata el documental *Anything For John* (1993), sus más íntimos amigos, actores y realizadores de Hollywood lo apoyaron en sus proyectos sin cobrar, e incluso dieron dinero para que Cassavettes pudiera hacer sus películas, ya que ningún estudio quería tomar los proyectos y él tampoco quería que los estudios lo limitaran.

⁴ Cassavettes, J. (Director y Escritor). (1959). *Shadows* [Película]. Nueva York: The Criterion Collection.

⁵ Original en inglés: A watershed in the birth of American Independent Cinema

Sundance

Otro miembro de Hollywood, el actor Robert Redford, fue uno de los creadores -a finales de la década de los 70, en Utah (EEUU)- de un festival de cine estrictamente hecho en este país. A raíz de dicho festival, se creó el Instituto Sundance, dedicado al estudio de la cinematografía norteamericana. Redford, al ver el potencial de los trabajos de cineastas independientes, lo convirtió en el festival de Sundance, para que esta creciente ola tuviese su espacio. Actualmente es uno de los festivales de Cine Independiente más importantes del mundo.

Cuando se creó este espacio fue el punto de partida para que nuevos cineastas mostraran sus trabajos, y ayudó a saltar a la fama a directores que ahora son mundialmente famosos: nombres como Quentin Tarantino, Robert Rodríguez, los hermanos Coen, Steven Sodebergh, Darren Aronofsky, Kevin Smith, y muchos más.

Creció rápidamente, y ha creado su nombre a nivel mundial. Hoy en día se le considera el festival de cine independiente más grande del mundo. Sin embargo, también ha generado grandes críticas, ya que para muchos se convirtió en un puente para llegar a Hollywood, y al mismo tiempo para que la industria pudiese atrapar nuevos talentos. Todos los directores antes mencionados hacen películas en Hollywood, por esto el festival fue atrayendo a más gente, y más representantes de las grandes productoras.

Jonathan Rosenbaum (2001) sostiene en *Las guerras del cine – Cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*:

Para los cineastas independientes, ‘tener éxito’ en Sundance significa casi invariablemente vender sus películas a los estudios (lo que significa en la mayoría de los casos perder control, incluido el corto final). Ergo, tener éxito en la meca del cine independiente es perder la independencia

A pesar de esto, el festival nunca se declaró anti Hollywood. Igual sigue siendo un espacio para que cineastas se den a conocer, y dadas las críticas, creó en el 2010 una categoría llamada “NEXT”, para películas de presupuestos muy pequeños.

Europa, el continente independiente

El viejo continente y sus industrias cinematográficas fueron de los más golpeados por la Segunda Guerra Mundial. Antes de ésta, las industrias italianas y francesas eran fuertes contendientes del creciente Hollywood. Actualmente, países como Francia, Italia, Alemania o España tienen industrias de cine que generan éxitos en su país y a veces fuera de éste, pero nunca más pudieron recuperar el terreno perdido esos años.

Sin embargo, ha sido este continente el generador de varios movimientos de cine que han creado vanguardia. Han explorado el cine como arte y sus alcances, desde el cine expresionista, el futurista, el formalismo soviético, el cine surrealista, y muchos otros.

Partiremos del cine posguerra, que se desarrolla en una Europa agitada, en reconstrucción, cuya realidad social inspiró varios movimientos que se originaron buscando una alternativa a la noción de cine industria, generando aportes significativos que aún son válidos y utilizados por cineastas.

Neorrealismo Italiano

Italia después de la Segunda Guerra Mundial quedó devastada, en ruinas. En muchos realizadores creció la necesidad de mostrar esta realidad de la posguerra. Los famosos estudios cinematográficos italianos del *Cinecittá* estaban ocupados por gente que había perdido sus hogares, pero aún así los cineastas siguieron haciendo cine.

Historias llenas de carga social por la necesidad ética de dar cuenta de lo que estaba pasando, sensibilidad por el prójimo, ruinas de las guerras como escenario, actores naturales como sus principales estrellas, algo que iba en la dirección contraria del glamour del *Cinecittá* y de Hollywood.

La urgencia de retratar la realidad posguerra italiana, esa memoria inmediata de lo que había ocurrido, fue quizá lo que hizo que este movimiento fuese breve pero intenso. Una oleada de directores salieron a las calles, contaron sus historias como

pidieron, muchas veces con película vencida. Nombres como Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, son algunos de los más conocidos.

Su aporte al cine independiente viene de la estética de este cine, donde se trabaja mayormente en exteriores, y con el uso de actores no profesionales (o no-actores).

El neorrealismo asume la idea de la democratización del cine: nada es banal, todo merece ser contado. Se piensa en el cine como una forma de solidaridad, como una herramienta social y no como un medio voyeurista o de entretenimiento. (Labayen, 2008).

Muchos de los postulados de este cine fueron tomados por otras cinematografías, y adaptados a sus realidades. Inspiró a muchos cineastas y movimientos, por lo que podemos ver trazos de este neorrealismo aún hoy en día, y “puede considerársele como el origen de todo un aspecto en el cine moderno” (Mitry, 1971, P. 267).

La Nouvelle Vague (La Nueva Ola)

En Francia, varios autores, miembros de cineclubs, cinéfilos, críticos, personas de gran bagaje cultural, fueron los que impulsaron este movimiento. Nació de manera espontánea de la mano de escritores de la revista francesa *Cahiers du Cinema* (Cuadernos de Cine) que buscaron tener su propia voz, apuntando a un Cine de Autor que iba en contra de las estructuras que el cine francés tradicional imponía. Buscaban una libertad tanto en expresión como técnica. Así, personajes como Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, son algunos de los nombres que figuran entre este grupo de autores.

El cine francés de la época estaba dominado por la industria *Cinema du Qualité* (Cine de Calidad), que establecía una serie de reglas de cómo hacer cine, algo parecido a Hollywood, con sus formas de estructura y mismas historias. Entre las reglas de realización se podía encontrar que los planos debían ir de escala mayor a menor, la cámara debía ir en un trípode, las calles eran decoradas, la acción prevista y controlada, entre muchas otras.

Este grupo de realizadores rompió todas esas reglas, hicieron todo lo contrario de lo que se les dictaba, y sus resultados fueron bastante notorios. Lograron contar historias a través de nuevas formas distintas a las preestablecidas.

Las películas de 8mm y 16mm, formatos no profesionales, permitieron que las cámaras fueran más ligeras; igualmente la sensibilidad de luz de las películas permitió necesitar menor iluminación, y usaron luz natural en vez de falsa iluminación; cámara en hombro, grabaron en la calle, improvisaron secuencias, y rompieron el orden de los planos, entre otras cosas más consideradas establecidas por la industria francesa.

En 1948, el director y crítico de cine, Alexander Astruc, proclamaba lo que podría considerarse el inicio del cine de autor: “Si el escritor escribe con una pluma o un bolígrafo, el director escribe con la cámara”⁶. Aprovecharon al máximo las novedades tecnológicas y sus prestaciones. Rompieron con un sistema obsoleto de realización, fue una renovación para este cine hecho a bajos costos. El espíritu de las películas enmarcaba una espontaneidad, con mucha improvisación, y cuyos temas trataban la condición humana, y protegían la representación de la realidad heredada del neorrealismo.

Los trabajos de esta oleada fueron ampliamente conocidos y dados como manifiesto en la premiación de Cannes del año 1959, cuando Truffaut ganó mejor director con *Los 400 golpes*, e *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais recibió buenas críticas y una posterior nominación al Oscar.

Truffaut, en el año 57, publicaba un artículo en la *Revista Arts* donde se mostraba la forma de pensar que tendría en sus obras, y que refleja en gran parte lo que puede ser el espíritu del cine independiente:

El cine del futuro será mucho más personal, como una novela individual y autobiográfica, una confesión, o un diario. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y contarán lo que les ha sucedido. Podrá ser la historia de su primer o más reciente amor, de su despertar político, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su matrimonio, sus

⁶ Nouvelle Vague. (2013, 09 de marzo). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recuperado el 1 de junio de 2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague

últimas vacaciones. Y será agradable, pues será algo real y novedoso... El cine del mañana no será dirigido por funcionarios de la cámara, sino por artistas para quienes la filmación de una película será una aventura maravillosa y emocionante. El cine del futuro se parecerá a la persona que lo hizo, y el número de espectadores será proporcional a la cantidad de amigos que el director tenga. El cine del mañana será un acto de amor.

Free Cinema

En Gran Bretaña surgió este movimiento a finales de los años 50, inspirado por el Neorrealismo y la Nueva Ola. Buscaba tener una estética realista, aproximarse a la realidad contando historias de la cotidianidad.

Los estudios de cine británicos, ya habiendo perdido terreno frente a Hollywood, se enfocaron en renovar el cine de terror dedicándose a la explotación de este género. Christopher Lee brillaba como la estrella en las producciones de terror de la *Hammer*, compañía cinematográfica inglesa célebre por la realización de una serie de films de terror, especialmente en los años 60.

El Cine producido por los estudios no reflejaba la realidad social del momento, por lo que el *British Film Institute* (Instituto Británico de Cine) alentó la renovación del cine documental en el país. Paralelamente, un grupo de "jóvenes enfurecidos" (*Angry Young Men*) mayormente provenientes del teatro, se proponía a establecer un cine libre, fuera de toda coacción tanto formal como moral o política. Un grupo de cineastas británicos crearon un manifiesto leído en la proyección de tres películas que sustentaban sus argumentos. Las películas eran *Together* (1956), de Lorenza Mazetti, *O Dreamland* (1953), de Lindsay Anderson y *Momma don't allow* (1955), de Karel Reisz y Tony Richardson. El manifiesto rezaba:

Estas películas no se rodaron a la vez, ni se hicieron con la idea de proyectarlas juntas. Pero una vez reunidas, apreciamos que tienen una actitud común. Implícita en esta actitud hay una creencia en la libertad, en la importancia de la gente y de la vida cotidiana.

Como cineastas, creemos que ninguna película puede ser demasiado personal.

La imagen habla. El sonido la amplifica y comenta. El tamaño es irrelevante. La perfección no es un objetivo.

Actitud significa estilo. Estilo significa actitud. (Anderson, Mazetti, Reisz, y Richardson citados por Aguilar, 2009)

Desde el punto de vista técnico, el *Free Cinema* se caracterizó por el empleo de nuevas tecnologías y por tener una visión más íntima de las acciones y situaciones. Se acercaron con las cámaras, y capturaron una intimidad; la búsqueda de aspectos no guionizados, sino naturalistas.

Dogma 95

En los años noventa un grupo de cineastas daneses, encabezados por Lars Von Trier y Thomas Vinterberg, durante la celebración de los primeros 100 años del cine, crearon un manifiesto que arremetía contra la industria del cine, su superficialidad, y lo previsible de sus historias.

Proclamaban en él la muerte del cine: “En 1960, ¡ya era suficiente! El cine estaba muerto y pedía su resurrección. ¡El fin era justo, pero no los medios!”⁷. A su vez proponían 10 reglas para la realización de películas dentro del llamado *Voto de castidad*, donde se mencionaban como puntos a cumplir muchas alternativas que el cine independiente ya había empezado a implementar por cuenta propia como: la cámara en hombro, el uso de luz natural, locaciones naturales, haciendo énfasis en mantener la pureza de lo que se captara, sin caer en modificaciones de postproducción y efectos.

Estas reglas buscaban dar énfasis a las historias, sus actuaciones y tema, excluyendo el uso de artificios (escenografías, equipos de iluminación, sonido, etc.) para contarlas. Trataban de rescatar lo que la industria estaba olvidando: una historia sustancial bien contada, y la buena actuación, son los elementos claves del cine. Para Pablo Salvador, cineasta Chileno, el Dogma 95 representaba lo siguiente:

Estaban creando una nueva corriente, estaban rescatando lo esencial, lo que estaba perdido en una nebulosa creada por los intereses económicos de grandes y descarados comerciantes, intereses fomentados -a la vez- por una

⁷ Dogma 95. (2013, 09 de marzo). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recuperado el 1 de junio de 2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/Dogma_95

industria poco generosa y poco responsable con la calidad dramática de sus producciones.(2000)

Este movimiento recibió una rápida acogida por cineastas y estuvo en la boca de críticos mucho tiempo. Sus primeras tres obras, de los fundadores del movimiento, recibieron importantes reconocimientos. *Festen* (1999) Dogma #1 de Thomas Vinterberg, recibió el premio del jurado en Cannes, nominaciones en los premios Golden Globes y BAFTA, entre muchas otras nominaciones y premios. *Los Idiotas* (1998) de Lars Von Trier, Dogma #2, estuvo nominada a la Palma de Oro de Cannes; *Mifune* (1999) Dogma #3 de Søren Kragh-Jacobsen ganó el Oso de Plata en Berlín.

Uno de los grandes aportes de este movimiento fue que, a partir de las obras antes mencionadas, grabadas en video, se reconoció a este formato como método viable y respetable para la realización cinematográfica.

Otros cineastas tomaron parte del movimiento e hicieron sus propias películas, las cuales debían ganarse el certificado Dogma cumpliendo con el “Voto de Castidad”; realizadores como Harmony Korine, Sussane Bier y Lone Scherfig fueron algunos de los que participaron del movimiento.

El Cine Latinoamericano. El Tercer Cine

En 1969 un grupo de cineastas denominados *El grupo Cine Liberación*, representados en la figura de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, crearon el manifiesto hacia un Tercer Cine. Un movimiento que claramente iba en contra del sistema capitalista, el neocolonialismo y Hollywood como modelo de cine únicamente de entretenimiento para generar ganancias. El manifiesto argumenta que tanto el primer cine (Hollywood) como el segundo cine (cine de autor europeo) no se comprometían con la lucha popular y los intereses de las naciones.

Alfredo Marino, especialista en cine, comenta que años antes del manifiesto ya se respiraba un aire de conciencia política en Latinoamérica, episodios como “El Bogotazo” en Colombia (1949); una rebelión obrero-campesina en Bolivia (1952); el gobierno nacionalista de Juan Domingo Perón derrocado por una supuesta

Revolución Libertadora (1955); y la Revolución Cubana (1959), generaron una conciencia política en jóvenes intelectuales que comenzaban a ver la posibilidad de, primero, criticar la realidad y, luego, transformarla.

Todo esto impulsó el trabajo posterior de cineastas y nuevas estéticas, que incluían el *Cinema Novo* Brasileiro, los trabajos del boliviano Jorge Sanjinés, el cine revolucionario cubano, y el trabajo de los argentinos antes mencionados.

El *Cinema Novo*

En los años 50 se comenzó a gestar un grupo de películas hechas por cineastas que compartían el deseo de encontrar un lenguaje cinematográfico realmente acorde y capaz de reflejar los problemas sociales del país. Su lema era “Una cámara en la mano y una idea en la cabeza“, con lo que pretendían hacer un cine de escasos recursos económicos.

Entre los directores que estaban en este movimiento muchos fueron inspirados por la *Nouvelle Vague* francesa y el neorrealismo italiano. Su máximo exponente fue Glauber Rocha, quién teorizaba sobre la realidad latinoamericana, la cual debía ser expuesta coherentemente en su cine, debido a ello escribió varios textos importantes donde acuñaba términos como “estética del hambre”:

...el hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social, sino la ausencia de su sociedad. De ese modo podemos definir nuestra cultura de hambre. Ahí reside la originalidad práctica de nuestro cine con relación al cine mundial; nuestra originalidad es nuestra hambre, que es también nuestra mayor miseria, presentida pero no comprendida. (Rocha citado por Giménez, 2005)

Sus películas tuvieron excelentes críticas, y su trilogía compuesta por los largometrajes *Dios y el Diablo en la tierra del Sol* (1964), *Tierra en Trance* (1967) y *Antonio das Mortes* (1969), le mereció reconocimiento internacional e importantes premios. Su obra dejó marca en la historia del cine por ser de alto contenido político, comprometido con la realidad de su país pero siendo poético y cargado de folclor,

legado que aún se puede apreciar en el cine latinoamericano respecto al tema de la violencia.

El Cine Pobre de Humberto Solás

Humberto Solás fue uno de los cineastas más importantes de Cuba. Su obra, más allá de ser cinematográfica, ha dejado un legado que es claro antecedente para explorar el cine independiente en Latinoamérica, la creación de su festival de Cine Pobre y su manifiesto, que comienza de la siguiente manera:

Cine pobre no quiere decir cine carente de ideas o de calidad artística, sino que se refiere a un cine de restringida economía que se ejecuta tanto en los países de menos desarrollo o periféricos, así como también en el seno de las sociedades rectoras a nivel económico-cultural, ya sea dentro de programas de producción oficiales, ya sea a través del cine independiente o alternativo.

Así, busca crear una identidad nacional en el cine, el uso de las nuevas tecnologías que permiten democratizarle, estimular la inserción de las comunidades en el quehacer cinematográfico para reducir costos, y buscar la manera de difundir la obra por los nuevos medios. El mismo Solás expone su forma de pensar respecto a la realización cinematográfica:

Mire, usted haga su película, grábela, olvídense de la distribución y de la postproducción. Grabe su película con actores, va a encontrar. Los mejores son siempre gente muy progresista que quieren hacer buenos personajes, buen guión, buenos actores, trabajo en cooperativa por amor al cine, al cine latinoamericano. Grabe su obra, edítela en casa de un amigo o si necesita una sofisticada postproducción, haga una maqueta, llévela al cine pobre, llévela a Guadalajara, a San Sebastián, Biarritz, Toulouse, a diferentes eventos. Hazla poco a poco, pero no te detengas. Escapémonos de una vez por todas del Hollywood patético, que es como yo caractericé el cine cubano de los 90, años en los que se vivía bajo un esquema patético de productores, secretarías, almuerzos, y toda aquella parafernalia (Solás citado por Benvenuto, 2011).

El Caso Venezolano

En Venezuela la documentación sobre el cine independiente es casi inexistente, por no decir nula.

Sabemos, gracias a documentales independientes como *Los olvidados de Clemente*⁸ (2005) de la realizadora venezolana Andrea López, los intentos del Director Nacional, Clemente de la Cerda, de realizar obras de manera independiente.

Ya en años recientes la tendencia a hacer CI (independiente de la financiación del Estado a través de plataformas como el CNAC o la Villa del Cine) se ha mantenido con diversas iniciativas. Pero aún sigue siendo apenas 3% de la producción cinematográfica nacional (Kaiser, 2011).

Películas recientes como *Señor Presidente*⁹ (2007) de Rómulo Guardia, *13 segundos*¹⁰ (2007) de Freddy Fadel, *El enemigo*¹¹ (2008) de Luis Alberto Lamata son algunos de los proyectos independientes que han logrado llegar a las salas.

El Cine Átomo de Mérida

El “dogma latinoamericano”, así definió el realizador Alberto Arvelo a su Cine Átomo, en un manifiesto firmado en 2003 por un grupo de cineastas de Mérida que buscaba la forma y necesidad de seguir contando historias ante los altos costos de la realización cinematográfica.

Para esto proponen trabajar con el mínimo de recursos necesarios. Muestra de lo que querían decir fue el primer filme de Cine Átomo, *Habana Havana*¹² (2004), cuyo *crew* para rodaje tan sólo constó de tres personas: sonidista, camarógrafo y Director.

⁸ López, A. (Director). (2005). *Los olvidados de Clemente*. [película]. Caracas. (Disponible en: <http://youtu.be/pTanHvHKqfs>)

⁹ Guardia, R. (Director). (2007). *Señor Presidente*. [película]. Caracas: Radio Caracas Televisión

¹⁰ Fadel, F. (Director, Productor y Escritor). (2007). *13 Segundos*. [película]. Caracas: Happy Face Entertainment

¹¹ Lamata, L. (Director y Escritor) y De la Ville, L. (Productor). (2008). *El enemigo*. [película]. Caracas: Jerico Films.

¹² Arvelo, A. (Director) y Mezquita, P. (Productor). (2004). *Habana, havana*. [película]. La Habana: Cinema Sur.

Esta propuesta logró llevar otra película a las salas de cine, *Samuel*¹³ (2011) dirigida por César Lucena, repitiendo el esquema de equipos de rodajes pequeños. Esta vez fueron once personas en total que trabajaron en la película como equipo técnico, desde la preproducción hasta la postproducción.

Para seguir promocionando esta forma de realización cada año, mientras se lleva a cabo el Festival de Cine Venezolano de Mérida y para promover un cine realizado con lo elemental y lo mínimo posible, se realiza el Maratón Cine Átomo, concebido para películas de ficción de un minuto de duración. Los concursantes pueden realizar un plano secuencia de 60 segundos, sin cortes, producido y entregado en un lapso de 72 horas.

Estos maratones han tenido tal aceptación que se han realizado en otras ciudades de Venezuela e incluso a nivel Iberoamericano.

El Cine Guerrilla

Los nuevos formatos digitales permiten realizar productos de alta calidad a más bajo costo. Vicente Ulive Schnell (2009), escritor y realizador venezolano, comenta en su página Web: “Cuando no tienes dinero, optas por el cine guerrilla: rodar sin permiso, rápidamente y utilizando todos los recursos que puedas conseguir de manera gratuita.”¹⁴

Carlos Malavé logró en el 2010 estrenar su película de Cine Guerrilla *Las Caras del Diablo*¹⁵, grabada (porque se trata de video) con un *crew* de 12 personas y en 4 semanas, con dinero de su bolsillo. Según el mismo Malavé (2010): “¿Su costo? Quizás llegue al 15% del costo promedio de una película venezolana”. La película gozó de aceptación, superó los 80 mil espectadores, y la segunda parte está en producción, comenta el director en el Blog de la película:

¹³ Arvelo, A. (Productor) y Lucena, C. (Director y Escritor). (2011). *Samuel*. [película]. Mérida: Cinema Sur.

¹⁴ Disponible en: <http://www.moebius77.com/blog2/2009/09/experiencias-en-cine-guerrilla-permanence/>

¹⁵ Malavé, C. (Productor, Director y Escritor). (2010). *Las Caras del Diablo*. [Película]. Caracas: Rodando Films.

En 1993 al ver una cinta llamada *El Mariachi*, la prensa de cine hablaba de cómo un tipo había logrado hacer una película con 7 mil dólares, un perro y una moto... En un país donde una película tiene un costo promedio de 4 millones de bolívares, en donde la mayor parte de ese dinero no está frente a la pantalla porque está en los sueldos y comida, la filosofía Rodríguez es muy necesaria.

Otros cineastas que han logrado mostrar sus trabajos son Leonard Zelig con *Subhysteria*¹⁶ (2010), película que tiene en común con la anterior el hecho de que se permitió la improvisación de sus actores.

El caso de otro cineasta surgido de este estilo guerrillero es Jackson Gutiérrez, quien hizo una serie de películas caseras denominadas *Azotes de barrio*. “La hice nada más con 200 mil bolívares, salí a la calle, me compré una handycam de Hi8 y reuní un grupo de panas y salí a grabar mi vaina” (Rivas, 2008). Para su distribución simplemente se la dio a los buhoneros de Caracas, así alcanzó la fama y completó el proceso de distribución. Esto le permitió ganarse un nombre y hacer otras películas, en el 2013 estrenó una nueva versión de *Azotes de Barrio*¹⁷, estrenada en salas comerciales de Venezuela.

Otro caso que se vio en la V Edición del Festival de Cine de Mérida fue *Volver al Pasado*¹⁸ (2009) de Yosmar Istúri, quién logró realizar el largometraje con una Cooperativa de Vecinos. El joven circuló sus películas en el circuito de piratería y la gente no sólo se apresuró a comprarla, sino que también quiso tomar parte en ella, sin pedir nada a cambio, creyendo en su propuesta, con el único deseo de salir en su película.

En definitiva, el cine independiente siempre ha estado presente en cualquier industria cinematográfica, de cualquier país, siempre es un cine que va en contra de las formas de creación establecidas, es un aire fresco en la producción tradicional u

¹⁶ Zelig, L. (Director) y Perez, J. (Productor). (2010). *SubHysteria*. [Película]. Nueva York: EO7 Films.

¹⁷ Gutiérrez, J. (Director) y Malavé, C. (Director). (2013). *Azotes dde Barrio*. [película]. Caracas: Rodando Films.

¹⁸ Istúri, Y. (Director). (2009). *Volver al Pasado*. [película]. Guatire: Cooperativa Zamorana Iztúris Film.

oficial, un riesgo tomado, una nueva forma buscada, una reacción frente a un modelo o situación, siempre está cambiando e innovando, buscando la forma de contar nuevas historias, de usar nuevas tecnologías, de hacer lo que se puede con lo que se tiene, de experimentar e innovar para no hacer siempre las mismas películas.

La Santa Trinidad del Cine

Toda película tiene que contar una historia. Ésta, parte de la creación y aporte de un guionista; el cómo se verá la historia en lenguaje audiovisual viene a ser lo que aporta el Director y los recursos con los que podemos realizar el proyecto los determinará el Productor.

Cualquier película nace de la unión de tres oficios: guionista, productor y director. Aunque muchas veces el rol del guionista lo asume el mismo director, el guión tiene un peso igual de importante a las otras funciones y no debe menospreciarse. En el I Encuentro de Guionistas, llevado a cabo en Caracas en marzo de 2012, se buscaba recuperar la importancia de este oficio en los quehaceres del cine venezolano.

Guionista

Hilda de Luca (2007), en su publicación *De la Idea al Film*, parte del programa Cine en Curso ofrecido por El Laboratorio del Cine y Audiovisual, define al guionista como:

La persona que tuvo la idea, desarrolló el argumento de la historia y escribió el guión definitivo. El Guionista es la persona encargada de confeccionar el guión, ya sea una historia original, una adaptación de un guión precedente o de otra obra literaria.

El grupo de las Triadas se plantea el trabajo en conjunto del guionista, productor y director desde la concepción de la idea, por lo cual la definición ofrecida por De Luca quedaría relegada a la función inherente del guionista, escribir, apoyado por el director y productor a niveles creativos, técnicos y de factibilidad.

Escribir no es tarea fácil, requiere paciencia y mucho esfuerzo como se verá más adelante reflejado en la experiencia a relatar. Aparte, el guionista es el encargado de darle coherencia a la historia, estructura dramática, y crea las bases para que el director pueda elaborar las imágenes. Sin un guión sólido en cuanto a historia, y flexibilidad en cuanto a locaciones, escenas, personajes, con el cual poder trabajar desde producción ante cualquier imprevisto, no habría buena película.

Durante el I Encuentro de Guionistas se contó con un día reservado para el análisis del bajo presupuesto. Varios ponentes veían la necesidad de este cine en Venezuela, y analizaban cómo abordarlo desde el guión. Ignacio Márquez, cineasta y actor venezolano, en su ponencia hablaba del cine bajo presupuesto, y de cómo “se lo sataniza porque se lo asocia con pobreza creativa o porque, presuntamente coarta la libertad creadora”, para luego darnos un ejemplo claro desde el teatro con las propuestas de Brook o Grotowski con su “teatro pobre” o “espacio vacío” que apuntan a la riqueza sustancial de las historias y no de lo evidente, donde se “apueste por cualificar la historia y los personajes, y no por cuantificarlos”¹⁹.

Productor

Aproximación teórica a la realización cinematográfica define al productor como la persona que “organiza y coordina los recursos materiales y humanos para el rodaje”.

Producir, según la RAE (Real Academia Española, 2001), en una de sus acepciones significa “engendrar, crear”; en la realización cinematográfica también podría aplicar este significado, ya que es la persona que va materializando la obra a niveles plausibles, es el encargado de ayudar a transformar los conceptos del guionista y la visión del director en algo tangible.

El productor es quien coordina los esfuerzos y recursos para materializar el proyecto. Sin la cooperación y el trabajo de todo el equipo participante sería imposible, o al menos sería otra cosa. Se debe entender que todas las partes que hacen

¹⁹ UNEARTE, 2012

posible una pieza audiovisual están presentes porque deben estarlo, y ninguna es menos importante que otra. Al tratarse de un campo “Audiovisual”, todo comunica y por esto es un trabajo colectivo, donde el productor coordina al equipo para que no haya espacio para improvisaciones. Tiene que ver con profesionalismo y trabajo en equipo.

Ignacio Rey, productor argentino que ha trabajado en varias películas, incluyendo *La Tigra*, *Chaco*, ofreció un taller de producción enfocado al bajo presupuesto en el sentido económico. El define al productor como “el responsable legal, económico, financiero y artístico de una obra”.

Al ser el responsable en todas esas áreas, es la persona que nos ayudará a conseguir lo que necesitamos en cada departamento para poder producir, engendrar, crear nuestra película.

Uno de los trabajos del productor recae en conocer sus límites y aportar soluciones a problemas concretos de la visión del director, al interpretar el guión a nivel audiovisual, y desde el guión, a tantear las posibilidades para lo que se escribe.

Desde el proyecto de las Triadas, la figura del productor podría entenderse como la persona que tiene el contacto con la realidad ante la ambición, visión e imaginación del director y el guionista; el que aún guarda algo de lucidez en medio del afán creativo. Es la persona que ofrece soluciones a lo que está escrito o a la visión del director. Es aquél que, al leer al guionista y escuchar la visión del director, se pregunta ¿Cómo hago esto? ¿Qué recursos tengo y qué necesito? Y más importante ¿Cómo lo resuelvo? El verbo “resolver” es algo con lo que los productores están ampliamente familiarizados, y esto lo lleva a cada uno de los aspectos de una película, a nivel legal (permisos, documentos), financiero (presupuestos), económico (pagos, alquileres, propiedad intelectual, contrataciones), etc.

Dirección

El Director es:

El encargado de interpretar el guión literario en imágenes, mantiene reuniones en preproducción con el resto del equipo para transmitir a cada área su intención creativa y cómo tiene pensado hacer la película. Ensaya con los actores. Hace el guión técnico. En rodaje dirige a los actores, decide dónde va la cámara para cada plano y coordina las actividades técnicas (De Luca, 2007)

Básicamente el que debe crear la parte visual de la imagen, saber cómo traducir lo que el guionista ha colocado en papel.

En el director recae esa responsabilidad de cómo darle vida a las historias. Debe estar más consciente de sus limitaciones, cosa que sólo logrará gracias a la comunicación y trabajo en conjunto con un buen productor. Así el director será quien se encargue de buscar soluciones y propuestas visuales, mientras el guionista escribe.

Danny Boyle, reconocido director de películas como *Trainspotting* (1996), *Slumdog Millionaire* (2008), *127 Days* (2010), escribió sobre lo que considera debe ser el trabajo del director:

El director debe ser una persona sociable: El noventa y cinco por ciento de tu trabajo es el manejo del personal. Las personas que nunca lo han hecho imaginan que se trata de un acto, como pintar un Picasso en un lienzo en blanco, pero no es así. Dirigir es sobretodo acerca de manejar los egos de las personas, las vulnerabilidades y los estados de ánimo. Todo es cuestión de tratar de llevar a todos a un punto de ebullición (clímax, explosión) en el momento oportuno. Hay que asegurarse de que todo el mundo está en la misma película. Suena estúpidamente simple, como “Por supuesto que están en la misma película! ‘Pero todo el tiempo ves películas donde claramente la gente no estaba junta en la misma película. (Boyle, 2013)²⁰

La creatividad es su principal arma. Uno pensaría que una película de acción con disparos, la historia de un vengador, sería de alto costo, pero *El mariachi*²¹ (1992) de

²⁰ Original en inglés: A Director must be a people person • Ninety-five percent of your job is handling personnel. People who've never done it imagine that it's some act, like painting a Picasso from a blank canvas, but it's not like that. Directing is mostly about handling people's egos, vulnerabilities and moods. It's all about trying to bring everybody to a boil at the right moment. You've got to make sure everyone is in the same film. It sounds stupidly simple, like 'Of course they're in the same film!' But you see films all the time where people are clearly not in the same film together.

²¹ Rodríguez, R. (Director y Escritor). (1992). *El Mariachi* [Película]. Mexico: Sony Pictures.

Robert Rodriguez no lo fue. Apenas costó 7 mil dólares²²; o que una película de un género como ciencia ficción suele ser cara. Si la ubicamos en el año 2099 suena a efectos especiales costosos, sin embargo, *Alphaville* (1965) de Jean Luc Godard no fue un trabajo costoso (220 mil dólares, presupuesto en el rango de película Cine B) en comparación a películas de Hollywood del mismo género y realizadas en la misma época como *2001, Una Odisea en el Espacio* (1968) de Stanley Kubrick que costó más de 10 millones de dólares.

En Venezuela incluso tenemos los mismos extremos. Dentro de un tipo de película de malandros, balas, tiros, con un esquema de cine de acción, encontramos los dos ejemplos: el largometraje estrenado en cine *La hora cero* de Diego Velasco (2010) y los videos de venta en buhoneros *Azotes de Barrio* (2006) de Jackson Gutiérrez.

En el director reside la creatividad para plantearse visualmente las historias. Un ejemplo que se podría mencionar sobre los alcances de la dirección de una película es *Dogville* de Lars Von Trier (2003). A pesar de no ser una película de bajo presupuesto, tiene algo que es sumamente interesante: la historia no transcurre en locaciones exteriores o entre escenografías, es un gran espacio vacío con los espacios demarcados y etiquetados en el piso, pero dada las buenas interpretaciones, la historia y cómo el director abordó su propuesta, no parece que se echó de menos el ver cómo es el pueblo donde transcurren las acciones. Tuvo varias nominaciones importantes, compitió por la Palma de Oro, e igualmente cultivó varios premios como el de Mejor Director en los Premios de Cine Europeo.

Suele acostumbrarse a ver en una misma persona la figura del director/guionista. Muchos grandes realizadores han sido sus propios escritores, pero una de las desventajas que esto genera es la que menciona Malena Roncayolo en su ponencia (UNEARTE, 2012) en el I Encuentro de Guionistas donde expone “el realizador no cuenta con una contraparte que ofrezca otra visión personal, capaz de encontrar en el proyecto narrativo defectos o carencias...”, y es aquí donde las Triadas, al trabajar en continuo apoyo, busca que esto no suceda.

²² Información disponible en: http://www.imdb.com/title/tt0104815/business?ref_=tt_dt_bus

En el cine independiente o de bajo presupuesto, esta colaboración de las tres figuras tiene que ver con cómo contar la historia desde los medios que poseen. Nuestra realidad hace que sea un ejercicio igualmente creativo buscar soluciones ante la ausencia, la precariedad, la falta del dinero. Es hacer cine con lo que se tiene, que nada impida que esto pase. Mike Figgis (2008) en su libro *El cine digital*, habla de que es más accesible hacer una película en esta época y menciona “la gente sigue cayendo en la trampa de buscar excusas para no hacer una película” según él “tienen miedo” y ya no es una cuestión de no tener los medios.

“Este es un personaje”: Los actores naturales o no profesionales

A través de la historia del cine se han desarrollado diversas técnicas o herramientas utilizadas en el proceso de realización, para los efectos de esta Tesis se hará enfoque en una en particular: el trabajo con los no actores o actores no profesionales. La razón para incluir este punto en el marco teórico es ayudar a entender actividades relacionadas con esta técnica en las Triadas, y cómo se ha desarrollado su uso en el cine.

El director Figgis (2008) habla de dos tipos de actores: el primer tipo, “un individuo muy bien formado que ha estudiado el arte de la interpretación en alguna escuela (...) y que ha cultivado la técnica de la interpretación”; y el segundo, como “un tipo sin formación y con poca técnica pero con instinto para actuar”.

Víctor Gaviria, realizador colombiano, reconocido por trabajar con actores naturales, va más allá y en una entrevista realizada por Osorio (2007), los explica como quien:

No está codificado actoralmente sino que tiene la extroversión que tiene cualquier persona. Que son como los actores de la vida, que tienen su forma de aparecer en las fiestas, que cuentan sus chistes, la gente que cautiva a los demás contando sus historias en las reuniones familiares. Esas personas de las que uno dice "este es un personaje".

Un ejemplo clásico que popularizó esta técnica fue el movimiento neorrealista italiano. Muchas de sus obras utilizaban actores no profesionales para sus principales

roles. Como se menciona anteriormente, la realidad inmediata de la posguerra en Italia hizo que sus realizadores salieran a la calle a documentar esta realidad, y para contar estas historias hicieron uso de personas naturales. *Roma, Ciudad Abierta* (1945) de Roberto Rossellini, quizá la primera película que impulsase este movimiento, usó sólo dos actores profesionales, el resto eran personas que el director fue encontrando en la ciudad en ruinas.

Luchino Visconti, uno de los padres del neorrealismo italiano hizo lo propio en *La Terra Trema* (1948) donde la mayoría del elenco, incluyendo los protagonistas, eran pescadores de verdad, cuyos rasgos y forma de hablar convencieron al realizador.

Una anécdota del cine dice que, Luchino Visconti, para poder trabajar con estos actores sin experiencia en la realización audiovisual, amarró un nylon de pesca al dedo de un pie de uno de sus actores de la *La Terra Trema* (1948) y lo jalaba para avisarle al actor cada vez que le tocaba decir su texto. Más allá de que sea objetable el método con el que logró resolver sus limitantes, el resultado fue poco cuestionado, es una de sus películas más importantes.

La selección o proceso de *casting* es una de las partes más complicadas para lograr encontrar estas personas. Carlos Reygadas en *Luz Silenciosa* (2007) es un ejemplo de esto. Desarrollar su historia en una comunidad menonita no fue tarea fácil, y de sus tres actores principales, dos los consiguió en otras comunidades menonitas del mundo que se unieron a ellos en México (Golem Distribución, 2007).

Sin ser actores entrenados, Reygadas consiguió actuaciones sorprendentes que fueron reconocidas. Maria Pankratz, por ejemplo, fue galardonada con el Premio Ariel de la Academia de Cine Mexicana a la Mejor Actriz.

En *Los bastardos* (2008), Amat Escalante toca el tema de los inmigrantes mexicanos y su vida en EEUU. Para esto pasó casi un año de *casting*, y encontró a Jesús Rodríguez y Rubén Sosa, dos mexicanos, el primero un obrero en la vida real, y al segundo lo consiguió poco antes de empezar a rodar caminando por las calles de Los Ángeles. Sus facciones y lenguaje ilustraban la necesidad del director.

El caso de Juan Sasiaín y Federico Godfrid, tutores durante las inmersiones en el proyecto Triadas, con su película *La Tigra, Chaco* (2009) es un híbrido. Tan sólo los

dos protagonistas eran actores formados, y el resto eran actores naturales, gente del pueblo de La Tigra, en el Chaco argentino. Su reparto consiguió buenas críticas, incluyendo a Ana Allende, señora de la comunidad que logró una nominación como mejor actriz de reparto en los premios de la Asociación de Críticos de Cine argentina.

La viabilidad de usar actores naturales no ha sido probada solamente por los directores de un cine *underground*, bajo presupuesto o de algún movimiento como el Neorrealismo. La misma maquinaria de Hollywood la ha aplicado con éxito. Un ejemplo clásico es *The Killing Fields* (1984), cuyo co protagonista, Haing S. Ngor, fue un camboyano que fue preso y torturado por la Khmer Rouge, régimen que realizó matanzas en Camboya en los años 70 y cuya tragedia es narrada en la película.

Ngor fue propuesto por el director para encarnar el papel de Dith Pran, un periodista de guerra que queda atrapado en medio de las matanzas. Su actuación le valió el Oscar como mejor actor de reparto.

Otro caso hollywoodense es el de Harold Russell, quien también ganase un Oscar como mejor actor de reparto en *The best years of our life* (1946) de William Wyler, por su rol de un veterano de la Segunda Guerra Mundial. A Russell le faltaban ambas manos y fue el motivo de su selección para el papel.

En Venezuela existen varios casos: Orlando Zarramerra, protagonista de *Soy un delincuente* (1976) de Clemente de la Cerda era un actor natural, y este director frecuentemente hacía uso de estos actores en sus películas de corte social (McNamara, 2012). O el caso del rapero Zapata 666 que protagonizó *la Hora Cero* (2010) de Diego Velasco.

Luis Ospina, director colombiano, opina que “una de sus limitaciones es que generalmente no pueden más que representar su propio papel, el de su vida” (Portal Cambio, 2009) pero claramente existen excepciones. El mismo Ospina nombra al actor Ramiro Meneses que comenzó en *Rodrigo D: No futuro* (1990) del realizador Víctor Gaviria, quien piensa que los actores “tienen unas limitaciones en la expresividad. Son películas en las que los actores no pueden hacer prodigios y acrobacias de emociones, porque el rasgo de transformación del actor natural es limitado” (Osorio, 2007).

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

En este capítulo se enumera y describe todo lo referente a la metodología de este trabajo, empezando por el tipo de investigación, su enfoque y nivel. Igualmente se explican los instrumentos de recolección de información junto con sus procedimientos y técnicas.

Tipo de Investigación

Es una Investigación Mixta, es decir, de Campo y Documental, ya que este trabajo recopila una experiencia en donde los datos fueron recogidos de la realidad y se profundizó el conocimiento basándose en variados documentos (textos y películas mayormente) que sirviesen de referencia para desarrollar proyectos de cine independiente.

Para recaudar la información, esta investigación se apoyó en el material audiovisual y escrito producido durante la experiencia de investigación con las Triadas, es decir, se revisó toda la información existente de la investigación de campo, definiendo su tipo como “el análisis sistemático de problemas en la realidad, con el propósito bien sea de describirlos, interpretarlos, entender su naturaleza ...haciendo uso de métodos característicos de cualquiera de los paradigmas o enfoques de investigación conocidos” según el Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales de la UPEL (2006).

Igualmente la recopilación de información teórica de revistas, textos, manifiestos, declaraciones, películas, entre otros, es importante, siendo parte de la investigación documental definida como “el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimientos de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisual o electrónicos” (Ob. Cit). En este sentido, el estudio se apoyó en un diseño que incluyese modalidades documentales y de campo basados en un trabajo directo con una realidad, y el estudio de trabajos teóricos relacionados al área.

La primera parte del proyecto, constituida por el marco teórico, es un análisis de información sobre cine Independiente a nivel nacional e internacional con el fin de entender la esencia de éste, para poder así emprender la recopilación de la experiencia de Triadas, y la enumeración de sus fases experimentales.

La recopilación de la experiencia Triadas muestra el intento de realización de proyectos de Cine Independiente, desde la concepción de sus historias. Gracias a esta recopilación podemos mostrar con ejemplos el avance y desarrollo de una de las historias, resultado de este programa, el cual dio origen a un guión cinematográfico bajo el título “Junto al río”. Esta fase tiene la importancia de recopilar toda la experiencia y explicarla de manera cronológica permitiendo así una mejor comprensión. Es decir, se presenta un trabajo de campo que supuso varias etapas, para luego exponer las conclusiones de todo este trabajo, y las recomendaciones para futuras experiencias.

Nivel de Investigación

El nivel de la investigación se refiere a la profundidad con que fueron tratados los datos. En el caso específico de este trabajo, el nivel es de tipo descriptivo, en donde está implícito su carácter exploratorio.

Para Hernández y otros (2000, P. 60) los estudios descriptivos miden o evalúan diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar. En el caso de la presente investigación se trabajó con un objeto poco estudiado o tema desconocido, es decir, el Cine Independiente y sus métodos de producción, material que, al menos en el caso de Venezuela, es poco tratado.

En adición a lo anterior, Sabino (1992) nos dice que este tipo de investigación se realiza: a) cuando la temática no ha sido explorada suficientemente, b) en los casos en que no se tengan estudios suficientes, y c) cuando sea difícil formular hipótesis sobre el tema en cuestión. Como podemos ver, los literales a y b están estrechamente relacionados con el trabajo que se presenta.

Esta investigación busca describir una realidad: la experiencia, investigaciones y métodos de bajo presupuesto llevados a cabo en el país por el equipo de las Triadas. Un tema, junto al del cine Independiente, poco explorado en el contexto venezolano, donde la mayor parte de la información viene dada por experiencias realizadas en el extranjero.

Procedimientos, técnicas y herramientas

Esta investigación se hizo posible debido al trabajo que fue realizado con el experimento de las Triadas, una experiencia en campo de dicha realidad que permitió poner en práctica la técnica de observación participante, a través de la cual el investigador se incluye en el grupo, hecho o fenómeno observado, para conseguir la información "desde adentro" (Bodgan y Taylor, 1984).

Así mismo, como método de recolección de datos para poder realizar la recopilación de las actividades se contó con la bitácora del Investigador. El cual “es un instrumento de recolección de datos que acompaña al observador de campo” (Krumm, 2007).

La bitácora con la que se trabajó fue un cuaderno o diario que sirvió para registrar todo el proceso de las Triadas desde su comienzo a través de apuntes, ejercicios, notas, anécdotas, observaciones, etc. Siguiendo lo planteado por Krumm sobre la bitácora tenemos que esta es:

(...) donde se registra con la mayor fidelidad posible lo que se observa de la realidad. También pueden agregarse las apreciaciones del observador, las emociones y reacciones que le producen los hechos y conclusiones personales, dejando registrado que se trata del pensamiento del investigador.

La cita anterior describe claramente la forma cómo fue utilizado el cuaderno a medida que avanzaba la experiencia, no solamente guardó observaciones sino que también sirvió para describir, dar conclusiones o relatar situaciones particulares.

Al recolectar y organizar toda la experiencia del proyecto de las Triadas puede plantearse una evaluación del mismo. Por lo tanto, su análisis se realizó en el marco

del paradigma Interpretativo. Al respecto Cohen y Manion (1989) sustentan que “El contexto del paradigma interpretativo es entender el mundo subjetivo de la experiencia humana”. Es así como esta investigación pretende realizar un análisis interpretativo de la experiencia documentada del proyecto Triadas a través de sus conclusiones y recomendaciones.

Los métodos interpretativos se centran en la acción. En este caso la experiencia Triadas implicó una serie de talleres formativos con profesionales del área audiovisual, inmersiones en comunidades, horas de escritura y reescritura de los proyectos, su discusión y análisis, presentaciones a creativos (los *pitch*), y la búsqueda de contar historias desde el espacio mismo con sus propios actores.

CAPÍTULO IV

EL PROYECTO DE LAS TRIADAS

La información aquí presentada es el resultado de la recopilación de un trabajo que empezó en el año 2011, gracias a que tomamos parte de este novedoso proyecto. Es presentada de manera cronológica para poder ver cómo empezó y la manera en que se fue desarrollando, obteniendo como fruto un guión cinematográfico con la posibilidad de ser llevado a la pantalla grande de mano de Fundación Villa del Cine (FVC).

Con motivo del 5to aniversario de la FVC e impulsado por las políticas de José Antonio Varela, presidente de la institución, se presentó el Plan de Acción 2011-2012. Desde la Coordinación General de Proyectos Estratégicos:

Se plantea la instalación de unos grupos de investigación, reflexión y diseño creativo sobre modelos de realización cinematográfica, que nos orienten en la formulación de esquemas de producción de ‘propicio’ presupuesto, con el fin de desarrollar un marco teórico sobre cómo podría afrontarse una concepción sumamente abstracta y relativa, que ha sido mal llamada de Bajo Presupuesto.

Como parte del Plan de Acción 2011-2012, se creó la convocatoria de bajo presupuesto abierta al público general, se formaron los colectivos audiovisuales regionales (COPAS) y se comenzó a dar forma a un proyecto denominado “Triadas de bajo presupuesto”, punto de partida desde el Departamento de Proyectos de la FVC para la creación de un programa experimental e innovador del cual no se conocen experiencias parecidas en el mundo, y del que no podían predecirse sus resultados, implicaciones, complicaciones, aciertos y desaciertos, una propuesta osada para el cine venezolano y catalogado por la Coordinación General de Proyectos Estratégicos como “fenómeno poco convencional en nuestro país” (FVC, 2011 circular interna)

El primer paso fue hacer una convocatoria para formar las Triadas, que definieron como “grupos multidisciplinarios de personas vinculadas con el área (entiéndase audiovisual), con afán investigativo (académico y/o pragmático), dispuestos a encarar

el reto de partir de la nada y sin preconceptos, dúctiles para dejarse canalizar, sensibles más no susceptibles.”(FVC, 2011)

El perfil que buscaron comprendía personas en primera instancia relacionadas a la creación, realización y producción cinematográfica, pero ampliada a otras áreas como artes escénicas, comunicación social, etc., que tuviesen las ganas de realizar un proyecto cinematográfico.

El departamento logró acaparar el interés de varios jóvenes realizadores que fueron invitados a las actividades del 5to aniversario de la Villa del Cine, el cual contó con varias personas que habían tenido ya experiencia de realización de bajo presupuesto: la visita de los realizadores peruanos Daniel y Diego Vidal, ganadores del jurado en la sección *Un certain regard* en Cannes en el 2010 con su Opera Prima *Octubre*; Juan Sasiain y Federico Godfrid, de Argentina, realizadores de *La Tigra, Chaco* (2008) cuya propuesta le valió varias nominaciones y el Premio FIPRESCI²³ en la 23ª Edición del Festival de cine de Mar de Plata, único festival clase “A”²⁴ de Latinoamérica.

Manejar una propuesta de bajo presupuesto, entendida como una idea sobre cómo se realiza una obra de bajo presupuesto, una hipótesis sustentada en argumentos lógicos; que evidencie un análisis al respecto y una necesidad creativa e incluso personal de hacer cine bajo este modelo (FVC, 2011)

Bajo tal premisa, se subieron al barco Rober Calzadilla, Manuel Guzmán Kizer, Alejandro Hidalgo, Ricardo Naranjo Santaella, Abraham Sanabria, Roberto Irwin, Carolina Valecillos, y quien escribe.

El grupo original se redujo a 6 personas en sus fases principales y tan sólo tres al final, acompañados constantemente por un tutor en Dramaturgia (Carlos Tabares²⁵) y

²³ FIPRESCI: Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica

²⁴ Los festivales de Clase A, la categoría de mayor renombre entre los reconocidos por la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos).

²⁵ Licenciado en artes cinematográficas por la Universidad Central de Venezuela (2006). Master en escritura de guión por la Universidad Autónoma de Barcelona, España (2010). Jefe de programación de Telesur, Venezolana de Televisión y Vive. Coordinador de Nuevos Contenidos de Vive. Director General de Estrategia del Ministerio del PP para la Comunicación y la Información. Actualmente se desempeña como guionista de la Fundación Villa del Cine.

un Tutor Institucional (Edgar Márquez²⁶) con la idea de buscar historias que contar, basados en experiencias conocidas del cine, nuevas tendencias latinoamericanas, y métodos propuestos por realizadores actuales.

1er Taller

Seminario de Producción con Ignacio Rey, El Diseño de Producción en el Cine de Bajo Presupuesto. Llevado a cabo del 29 de Julio al 01 de Agosto del 2011 en Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg)

El seminario dictado por el argentino Ignacio Rey²⁷, productor de *La Tigra, Chaco*²⁸ (2008) y varias películas argentinas, consistió en una aproximación a la producción para un cine Bajo Presupuesto, exponiendo y explicando las etapas para la producción de un proyecto audiovisual de este tipo, así como los aspectos a tomar en cuenta para poder llevarse a cabo.

El comienzo del taller estuvo enfocado en los conceptos básicos que paso a paso sirvieron para armar el marco teórico del seminario, partiendo de la definición de un productor, sus funciones, y sus distintas áreas de enfoque, para así poder tener un panorama claro de este oficio.

Rey define en su taller a un productor como el responsable legal, económico, financiero y artístico de una obra, y profundiza más al afirmar que una película, desde la concepción de un productor, puede verse como una pequeña empresa: el *film* es un producto que se lanza al mercado cuando se estrena.

²⁶ Licenciado en Letras de la Universidad de Los Andes. Fue Gerente de Planes y Proyectos de la Gerencia de Desarrollo Cinematográfico y programador del Programa *Cine en Curso* del Laboratorio del Cine y el Audiovisual. Actualmente se desempeña como Coordinador de Desarrollo de Proyectos para la Fundación Villa del Cine.

²⁷ Egresado de la carrera de Producción Cinematográfica del CERC (INCAA), Postgrado de Dirección y Producción Cinematográfica en la UCLA – EEUU. Miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina. Productor de largometrajes entre ellos *Vladimir en Buenos Aires* de Diego Gachassin, *Yo Soy Sola* de Tatiana Mereñuk, *El Páramo* de Jaime Osorio Marquez, *Juntos para Siempre* de Pablo Solarz, entre otros

²⁸ Rey, I. (Productor), Sasiain, J. (Director y Escritor) y Godfrid, F. (Director y Escritor). (2008). *La Tigra, Chaco* [Película]. Buenos Aires: Sudestada Cine.

Explicó que dentro de las funciones del productor, al ser el responsable legal de la obra, están los derechos sujetos a la misma. Si la obra llegase a tener difusión y proyección internacional, debe pues estar acompañada de un soporte legal en cuanto a derechos de imagen y sonido que puedan aparecer en la obra, debiendo poseer los derechos o permisos de la propiedad intelectual ajena que, a través de la obra realizada, le llega al espectador.

En el caso de la imagen que se muestra en pantalla, existen una serie de derechos a considerar, como los extras, pinturas, libros, música. Todo aquello que pueda salir en la imagen de la película puede tener un derecho de autoría con bases legales que tomar en cuenta para su estreno.

En el caso de los derechos musicales, abarca todo, desde la banda sonora o los sonidos musicales que pueden usarse (fonográficos o editoriales).

Igualmente, hay otros derechos como el de autoría de la obra que se está llevando a cabo, y en caso de ser basada en el trabajo de un autor, los derechos o permisos para utilizar su trabajo, etc.

Asimismo, dentro del campo de la producción, se hizo la aclaración y diferenciación de funciones entre un coproductor y un productor asociado. Siendo el primero una figura que comparte las responsabilidades y derechos igual que el productor. Muchas películas terminan siendo coproducciones, sea con otras productoras locales o internacionales, lo cual trae implicaciones dependiendo del acuerdo que se consiga.

Usualmente una coproducción con otro país le da a la película la nacionalidad de ese país para su difusión y fondos. Además, dependiendo del porcentaje de aporte que haga la coproducción, se hace una serie de acuerdos que le otorgan el derecho de exigir que personal de su país, tanto artístico como técnico, tome parte del proyecto de acuerdo a este porcentaje de participación.

Un productor asociado, en cambio, es tan sólo un inversionista, sea con dinero, equipos, o de la forma que contribuya al proyecto, y no tiene responsabilidades ni derechos.

Puntualizó al grupo las funciones de un Productor Ejecutivo, el cual se encarga del manejo del presupuesto, de los recursos, de las contrataciones. Es el responsable legal, y se encarga del diseño de producción.

Para producir un proyecto, Rey parte de la esencia de lo que son las Triadas, consistentes de un director, productor y guionista, donde cada uno desde su área comienza a dar forma a una idea. Todo esto mucho antes de un rodaje o de una preproducción.

En esta etapa inicial de las Triadas nos encontrábamos en dicha fase de búsqueda de ideas que desarrollar, planteando propuestas, definiendo los roles internos de cada uno de los seleccionados, y este taller nos ofreció herramientas para considerar en las inmersiones venideras, para analizar los factores de producción de una idea, ver con qué se contaba y cómo se contaría la historia. Todo esto se desarrolló en práctica después del taller, y cada vez con más claridad a medida que avanzaban las inmersiones en distintas comunidades.

Para poder empezar a preproducir se tiene que contar con fondos económicos. En la fase de preproducción se hace un desglose completo de las necesidades de la película en todos los departamentos, el plan de rodaje, un presupuesto y una lista de recursos necesarios para poder llevar a cabo el proyecto (técnico, humano, económico, artísticos, etc.)

Una vez en el rodaje se consideran, desde producción, una serie de recomendaciones, entre éstas una sencilla, pero no siempre obvia: las películas no suelen grabarse en orden narrativo por cuestión de producción, se agrupan escenas por locaciones y necesidades de producción, o por los inconvenientes que pueden darse en un rodaje, por pequeños que sean.

Para ilustrar esto nos fue recomendada una película de Tom DiCillo llamada *Living in Oblivion* (1995)²⁹, una película que ilustra todos los pormenores de un rodaje, y lo que puede interrumpir una escena, desde una entrada del *boom*, un actor que olvida la línea, un problema de foco, un problema de locación, etc., y que

²⁹ DiCillo, T. (Director y Escritor). (1995). *Living in Oblivion* [Película]. Nueva York: Sony Pictures Classics.

igualmente ilustra las funciones del *crew* de una película. Se nos explicó además, cada una de las áreas técnicas y sus cargos.

Para poner en práctica el trabajo de cómo leer un guión, y su desglose por áreas, Rey nos suministró el guión de *Choele*, el segundo proyecto de largometraje de Juan Sasiaín, director de *La Tigra, Chaco*. Con el guión teníamos que hacer una simulación para la elaboración de una preproducción. Para ello nos dividimos internamente en grupos de 4 personas asumiendo los roles de Dirección, Producción, Asistencia de Dirección y Dirección de Fotografía. De esta manera pudimos plantearnos necesidades y dudas para encarar el guión, actividad necesaria para poner en práctica mucho de lo discutido en el seminario

Cada uno, desde el área que se le asignó, tenía que hacer una primera lectura literaria del guión, de la historia; una segunda por secuencias; una tercera lectura para hacer un desglose, el cual consistió en dividirlo de acuerdo al área y rol que le tocara, teniendo que separar así por locación, apariciones de personajes, vestuario, utilería, y las necesidades pertinente al departamento; y finalmente, una cuarta lectura por página y en grupo donde se podían aclarar las dudas por cada departamento.

Por otra parte, nos explicaron cómo abordar los presupuestos para una película bajo presupuesto, señalando dos tipos de presupuesto que se ajustan a las etapas: el primero es un presupuesto progresivo, que se divide por fases (desarrollo, pre, pro, post, lanzamiento), y por cuánto dinero se necesita o se tiene para cada una de ellas.

El segundo es un presupuesto regresivo, que suele ser el más usado en esquemas de Bajo Presupuesto. Se define según cuánto dinero se tiene y cuánto se gasta por etapas, dependiendo de las áreas. Es decir, lo que se invertirá en el equipo técnico, en pre, pro y post, el transporte, comidas, y el elenco. Y todo esto se va restando a un presupuesto general, dónde se ve qué tanto es gastado por etapas, y cuánto va quedando para ir ajustando, buscar más financiamiento, o saber con qué dinero hay que lograr resolver una etapa específica del proyecto.

Entre las funciones de un productor, ya en campo, hubo varias anécdotas que partieron del mismo Rey y sirvieron para ilustrar el trabajo en *set*, y la necesidad de compromiso y armonía en éste, ya que el trabajo de campo es fundamental, y una

buena dinámica de trabajo es algo que debe buscar proporcionar un productor. Estos ejemplos ilustraron bastante todo el contenido teórico impartido e hicieron más cercano ese conocimiento, más visible.

Nos contaba la anécdota de un rodaje de bajo presupuesto, donde en total el *crew* era de 11 personas. Dadas las condiciones de precariedad económica, y que era un proyecto financiado con medios propios, en la hora de la cena el *catering* consistió en perros calientes. El problema que como productor nos planteaba en la charla era el siguiente: al comprar dos paquetes de pan para perro caliente, y dos paquetes de salchichas daba un total de 12 perros calientes, entonces surgía la duda. Teniendo un *crew* de 11 personas, ¿quién debería comerse el perro caliente extra?

Este dilema, y su manejo, desencadenó un inmenso problema desde el punto de vista de producción, por lo siguiente, en dicha situación ese perro caliente extra se lo comió el Director, colocándose por encima del resto del *crew*, lo que hizo que no se sintieran tomados en cuenta, y trajo como consecuencia una tensión en el *set*. Al Director lo trataron con aires de grandeza, el *crew* le perdió el respeto, y la película terminó no siendo lo que se esperaba debido a que se rompió la armonía del rodaje, el cual se convirtió en un suplicio.

Nos fueron explicados, además, los diversos tipos de fondos que se pueden encontrar para financiar una película, y cómo participar en ellos. En este proceso también se nos recalcó la importancia de un *Moodreel*, video de 2 minutos de escenas que sirven de avance de lo que se quiere, útil y necesario al buscar fondos. Es posible pedir para comenzar entre los tres a dar forma a una idea crear un guión, una propuesta estética y armar presupuestos.

En definitiva, fue un taller con bastante información para empezar a ubicarnos en el proceso de realización de una película desde su idea, así como una guía para entender funciones, roles, áreas, etc., y para determinar factores a tomar en cuenta desde el área de producción para las ideas que estábamos por desarrollar en las inmersiones.

2do. Taller

Seminario “Formato de guión cinematográfico” con Carlos Tabares. Llevado a cabo del 01 al 05 de Agosto en el Centro de Investigación y Documentación, Fundación Cinemateca Nacional.

Continuando con las actividades planteadas para los integrantes de las Triadas, el siguiente paso fue un seminario de guión dictado por el guionista venezolano Carlos Tabares.

El taller contó con material de apoyo, redactado por el mismo Tabares, en el que hace un acercamiento al guión cinematográfico. Él divide la concepción de un guión en tres fases:

- La primera la denomina la *Fase Sinóptica*, y comprende lo que es la idea, de la cual se puede obtener un *Story Line* (5 líneas) y después desarrollar una Sinopsis, que puede ser promocional (entre 5 líneas y 1 página) o argumental (entre 1 y 3 páginas).
- La segunda fase es la *Argumental*, parte de un tratamiento que suele ser un tercio del guión definitivo, alrededor de 30 páginas. Y una Escaleta, que es un argumento estructurado en escenas numeradas con encabezado y formato de guión (entre 30 y 40 páginas).
- La Tercera fase es la *Guionística*, y comprende el guión completo, el cual tiene dos formas: una, el guión literario donde suele seguirse la regla de que 1 página equivale a 1 minuto de la película, y generalmente comprende entre 90 y 120 páginas de guión; y la segunda, el guión técnico, que lleva todos los aspectos técnicos de cada escena a filmar.

Todas estas etapas y partes fueron ilustradas por el mismo Tabares tomando como ejemplo el cuento de la Caperucita Roja de los Hermanos Grimm. Con esta historia ejemplificó desde el *Story Line* hasta una escena del guión.

En la parte que hizo mayor énfasis fue en la creación de una sinopsis completa, en la que se tiene que desarrollar por partes todo lo que debe ocurrir en la historia. Desde el mundo ordinario, donde algo ocurre que cambia este mundo, algo debe hacerse, algo es hecho, y después volvemos al mundo ordinario. Aunque es un esquema

básico, sirve como punto de partida para entender la redacción de una sinopsis. Si tomamos el ejemplo dado por Tabares para ilustrar, tenemos:

Caperucita Roja es una niña que vive en un pequeño pueblo. Cierta día, su madre le encomienda llevar frutas a la abuela, que está en cama al otro lado del bosque. Aunque la madre le advierte que no debe detenerse por ningún motivo, Caperucita se topa con el Lobo y le cuenta su misión. El astuto animal llega antes a casa de la abuela, devora a la anciana y se hace pasar por ella para comerse también a Caperucita. Pero, justo cuando el Lobo está por cumplir su plan, un valiente leñador lo liquida, salvando a Caperucita.

Si seguimos la fórmula planteada vemos la estructura completa:

Mundo ordinario.

Algo ocurre.

Algo debe hacerse.

Algo es hecho.

Vuelta al mundo ordinario.

Esto será desarrollado más ampliamente luego de las inmersiones, cuando desarrollamos las historias más a fondo con un arduo trabajo de escritura, apoyados por el mismo Tabares. Retomamos y rescatamos muchas de las cosas planteadas en este breve seminario y pusimos en práctica todos estos detalles.

Igualmente dedicamos parte del seminario al desarrollo de los personajes. Cada personaje debe tener un perfil que incluye dimensiones sociales y psicológicas, y una pequeña biografía para saber quién es nuestro personaje, y poder desarrollarlo en la historia. Todo esto fue ejemplificado, de nuevo, con el cuento de los hermanos Grimm.

Durante estos días se plantearon una serie de proyecciones y cine foros de varias películas para estudiar su estructura, su guión, sus personajes, y la forma en que se concibieron esos proyectos, de acuerdo a lo que se planteaba en el contenido teórico del seminario. Las proyecciones eran en las mañanas, y el contenido teórico en las tardes.

Entre las películas que se visionaron y estudiaron estuvo *Be Kind Rewind* (2008) dirigida por Michel Gondry³⁰. Ésta se proyectó antes de comenzar el seminario ya que lo importante que se buscaba rescatar de esta película era su *Making Of*. Esto, debido a que la película partió como un proyecto que integró a la comunidad donde fue rodada, dándonos un ejemplo concreto del tipo de realización, concepto y acercamiento que se buscaba en el proyecto de las Triadas y que estábamos por hacer en las inmersiones.

Otras películas visionadas durante este corto taller fueron: *El Anacoreta* (1977) de J. Estelich; *Eu, Tu, Elles* (2000) de A. Waddington; *The Honeymoon Killers* (1969) de L. Kastle; y *Pequeña Revancha*³¹ (1986) de O. Barrera.

Las Inmersiones

Para las tres inmersiones asistimos los miembros de las Triadas, más el tutor específico que dictaría cada taller, un tutor en dramaturgia (que fue Carlos Tabares), un representante administrativo de la Villa del Cine (Edgar Marqués), y dos personas de producción que fueron los que hicieron posible los contactos en cada localidad, encargados de conseguir los espacios, transporte, alimentación que fueron Edy Ramos y Ana Fragachan.

Primera Inmersión, Guatire, Estado Miranda del 08 al 13 de Agosto de 2011.

Seminario "La construcción del guión desde los actores naturales y profesionales"
con Lucia Möller³²

Preparación

Como antesala a las inmersiones nos fueron enviados correos con diversas informaciones a considerar para cada viaje, entre esos los resúmenes curriculares de

³⁰ Gondry, M. (Director y Escritor). (2008). *Be Kind Rewind* [Película]. Nueva York: New Line Cinema.

³¹ Barrera, O. (Director y Escritor). (1986). *Pequeña Revancha* [Película]. Caracas: Cine Seis Ocho.

³² Directora, autora y docente. Licenciatura en Dirección Escénica del Instituto Universitario Nacional de Arte I.U.N.A. Realiza puestas de varias obras. Como docente coordina distintos grupos de formación y experimentación en actuación y puesta en escena. Dirige en conjunto La Mirada Productora, lugar de *casting* y dirección de actores en cine, televisión y publicidad.

los talleristas, una lista de filmografía seleccionada de acuerdo al tema a tratar por taller, una bibliografía complementaria, así como también los cronogramas de actividades y la explicación, desde la visión del tallerista, del tema a desarrollar en la comunidad.

En el caso de la primera inmersión, Lucia Möller, nos envió un texto que sirvió de justificación y explicación de su taller llamado *La construcción del guión desde los actores naturales y profesionales*, que gira en torno a la búsqueda a realizar en el espacio de Guatire y los objetivos que buscan ser alcanzados.

Möller nos explicaba su taller y tal búsqueda, de la siguiente manera:

El cine latinoamericano actual se nutre de actores *naturales* y profesionales. Ellos son la expresión viva de una identidad nacional y regional. Dando lugar a pequeñas y grandes historias, su presencia opera ya desde la escritura del guión. A su vez cada guionista es distinto y singular, a partir de la percepción del mundo que lo rodea construye su propio texto marginal. Cuando el guionista entra en contacto con la problemática del trabajo del actor sobre el personaje, sin duda el texto al que arriba es más efectivo en su posterior transposición.

Partiremos de un primer gesto, el de sustracción, recorte de la realidad en busca de una imagen disparadora: toma instantánea de un paisaje y sus habitantes. Nos adentraremos en la construcción de un personaje *nativo* como “formador de mundo de ficción”. En la dicotomía persona/personaje se despliega la marca de lo coloquial y cotidiano creando historias mínimas que por su detalle y vitalidad cobrarán una relevancia universal.

Abordaremos diferentes materiales para reflexionar sobre la ingerencia del guión en largometrajes que combinan actores *naturales* y profesionales, actores profesionales encarnando historias reales, personas devenidas personajes en un contexto de ficción.

El objetivo: la construcción de un guión con personajes *tridimensionales* (dimensión física, social, psicológica), destacando la palabra proferida y luego escrita. La acción como construcción de actos y consiguiente arco dramático que emerge en un contexto determinado.

Entre la filmografía seleccionada para ver antes y durante el taller se encuentran las películas *La Tigra*, *Chaco*, *Estrellas*, *El baño del papa*, *Gasolina*, *La nana*, y *la Teta asustada*. Todas de corte independiente, de trabajo con la comunidad, historias mínimas, y con el trabajo con actores no profesionales.

El Taller

El primer día del taller se llevó a cabo en las instalaciones de la Cinemateca Nacional. En primera instancia fue una introducción a lo que sería el proceso de las inmersiones. Lucia Möller y Juan Sasiain fueron los encargados de la charla, de la inducción al taller que correspondía a Guatire en particular, y de una pequeña preparación de cómo sería la dinámica en el lugar, la búsqueda. Para ilustrar esto vimos algunos ejemplos en películas de la filmografía seleccionada por los talleristas.

Se visionó el documental argentino *Estrellas del año 2007*, dirigido por Federico León y Marcos Martínez, para acercarnos a la realidad de una comunidad. En este caso el documental es un acercamiento a una villa (barrio) argentina de donde salen muchos de los extras que se usan en las grandes producciones argentinas.

El segundo día del taller partimos para Guatire. El equipo de producción de la Villa del Cine nos encontró un espacio donde trabajar: un simple salón, amplio y sin muebles. Cada uno llevaría sus colchonetas, hamacas, lo que fuese para dormir. Junto a las computadoras, papel y un *video beam* para proyectar películas.

La primera sesión del taller fue un trabajo de expresión corporal para soltarnos en el lugar. Muchos de nosotros apenas nos estábamos conociendo, y compartiríamos en un espacio pequeño por varios días, por lo que los ejercicios sirvieron para romper el hielo. De ahí en adelante el grupo simplemente se uniría más y más.

Hicimos la primera salida al pueblo con la mentalidad de captar todo lo que nos rodeaba, para buscar un punto de comienzo, o lo que Lucia Möller llama “una imagen disparadora”, la cual puede ser cualquier cosa que genere algo en nosotros, que nos llame la atención. Puede ser desde la forma de hablar de una persona, sus anécdotas, un paisaje, una situación que presenciemos, un rostro, cualquier cosa vale en este ejercicio de continua observación.

Se recolectaron fotografías, se anotaron frases que se escuchaban de las personas locales, se rescataron sensaciones, colores, cualquier detalle, y todo esto se llevó de regreso a nuestro salón de trabajo.

Entre el material recolectado comenzamos a buscar un personaje. De una foto de una niña salió un personaje. La foto era el retrato de una niña de unos 9 años que conseguimos en un autobús, llamada Railín. La niña se asomaba tímidamente desde su asiento para vernos al equipo de trabajo que estaba detrás de ella.

Con base en esta foto surgieron preguntas para ayudarnos a desarrollar y ficcionar este personaje ¿Quién era? ¿A dónde se dirigía? ¿Con quién estaba? ¿Qué iba a hacer en su destino? Con esas preguntas que nosotros mismos nos hicimos en el taller comenzamos a desarrollar una historia ficticia.

La etapa particular de la historia que desarrollaríamos sería el comienzo. Möller nos explicaba que un protagonista tiene que tener un deseo de cambio y que tiene que ir progresando junto a la historia, tiene que hacer un desarrollo del personaje. Con esa premisa comenzamos a escribir posibles historias de cómo empezaba el personaje y cómo se transformaría al final de la película. Se escribió y reescribió individual y grupalmente qué sería eso que ocurriría en la historia, teniendo como telón de fondo el lugar que visitamos, la comunidad de El Ingenio en Guatire.

De igual manera, hicimos una visita nocturna a una sesión espiritista de santería. Fuimos invitados a una zona residencial en una casa en la que se hacen lo que llaman allí “trabajos”. La productora designada por la Villa era creyente de estas prácticas, e hizo el contacto. Iba a hacerse lo que en la santería llaman “limpieza”, y encontraron pertinente que presenciáramos el ritual para inspirar más historias.

Ya habíamos empezados a escribir sobre la niña Railín y asimismo notamos que en El Ingenio había gran presencia de altares. Se veía que la gente local tenía una fuerte creencia hacia la santería. Por ellos pensamos en explotar esa parte para la historia, ya que vimos que el espiritismo es un fuerte elemento presente en Guatire.

Bajo la premisa de “tomar nota”, Möller nos instigaba a rescatar cada detalle. En la zona residencial tomamos mucha nota de cómo hablaban los niños, sus expresiones, sus ocurrencias y detalles que pudiesen contribuir a los personajes que estábamos escribiendo. Ya más enfocados en la historia infantil y la santería fuimos con eso en mente a presenciar el ritual.

La sesión de santería fue larga, fuerte, extraña, y nos dejó exhaustos. A muchos compañeros les pareció un *show* bien orquestado, a otros nos pareció interesante visualmente. Y aunque no se escribió nada sobre la historia en ese momento, sentó las bases para otra que desarrollaríamos más adelante.

En el proceso de escritura buscamos desarrollar escenas cortas que mostraran momentos claves, o situaciones que revelaran lo que se quería contar, como: la llegada al pueblo de esta niña, cómo conocía a un chico del pueblo, qué le iba a ocurrir, entre otras cosas. Comenzamos a desarrollar por acciones una pequeña historia la cual fue escrita y reescrita tratando de rescatar los elementos del lugar, sus colores, sus espacios, los personajes que conocimos como punto de partida para nuestros personajes escritos, y la realidad del lugar para que nuestros personajes interactuaran en ella y demás.

Con una parte del trabajo adelantado, y la otra aún en desarrollo, se volvió a El Ingenio para buscar rellenar los huecos que teníamos en la historia. Tomamos fotos del lugar de acuerdo a como pre visualizamos la historia de los niños de la localidad para ver sus colores, su forma de vestir, escuchamos su forma de hablar, y sus anécdotas en el lugar.

Se trabajó en una premisa, un arco dramático, la referencia de espacios y personajes, presentaciones de personajes, una primera escena y una defensa del material. Esta última iba ligada a cómo vender el proyecto: ¿Por qué hacer esta película? ¿Por qué en Guatire? ¿Por qué de la forma en que lo planteamos? Esto último fue muy importante más adelante, cuando se hicieron los *pitch*³³ para vender el proyecto, y para hacer que a la gente le guste la historia, enamorarlos de lo mismo que nosotros nos enamoramos al crear esa historia.

Para ello escribimos comentarios, de alrededor de 5 líneas, en defensa del proyecto. Estos comentarios rescataban la propuesta del proyecto, lo que se quería

³³ Hace referencia a una presentación verbal (y visual, a veces) concisa de una idea para una película o serie de televisión, generalmente hecha por un guionista o director a un productor o ejecutivo del estudio, con la esperanza de atraer financiación de desarrollo para costear la escritura de un guion. (Steiff. 2005)

contar, su razón y su espíritu. Algunas de las líneas que escribimos fueron las siguientes:

Es una propuesta simple y creadora, adentrarse en la realidad y aprender de ella.

Penetrar en las entrañas de un país que decimos conocer pero al que le damos la espalda al crear.

El entorno no es un sitio donde aislarse de la realidad, lanzarse a ella es un proceso de inmersión, extraer ideas y situaciones en Venezuela, donde todo pasa.

Nuestra inmersión en Guatire concluyó con la escritura de una sinopsis, una presentación del espacio a través de fotografías, un esbozo de los personajes sustentado con fotos de las personas que conocimos en la localidad, y una primera escena.

Segunda Inmersión, San Agustín, Caracas del 23 al 27 de Agosto de 2011.

Seminario "El espacio como hoja en blanco" con Juan Sasiain³⁴

Preparación

Una vez terminada la primera inmersión se procedió a hacer un informe sobre ésta a petición de la Villa del Cine. Uno de los miembros de las Triadas se retiró debido a que se enfocaría en su proyecto personal que había sido aprobado por el CNAC (Alejandro Hidalgo, director de *La Casa del fin de los tiempos*³⁵ a estrenarse el 2013), por lo que de ahí en adelante seguiríamos seis personas, organizadas en dos triadas.

Por problemas logísticos, la inmersión en San Agustín fue retrasada una semana; tenía previsto empezar el 17 de Agosto. Sin embargo, ese día sí pudimos hacer una

³⁴ Se recibió en la Universidad de Buenos Aires como "Diseñador de Imagen y Sonido" donde es profesor de Guión. Realizó estudios de actuación, creatividad y dramaturgia. Su ópera prima "La Tigra, Chaco" (2009) cosechó numerosos premios internacionales. Escribió, dirigió e interpretó numerosas obras de teatro. Trabajó como creativo publicitario y director de comerciales para Argentina y Venezuela.

³⁵ Hidalgo, A. (Director y Escritor). (2013). *La Casa del fin de los Tiempos* [Película]. Caracas: CNAC.

pre-gira por la zona. Pudimos visitarlo para ver las condiciones y necesidades del equipo, qué había y qué hacía falta. Comenzábamos a tomar parte en la producción.

Igualmente nos fue enviado un par de textos de Juan Sasiaín explicando de qué trataba el seminario que nos iba a ofrecer.

El espacio como hoja en blanco

Me enseñaron a escribir desde la hoja en blanco. Pluma en mano tomando nota de las imágenes que acudían a mi mente. Pero un día lancé las hojas al tacho y aprendí a escribir desde el espacio.

Caminé como cineasta hambriento de imágenes por el espacio elegido, el recorte. Observando lugares, imágenes, escuchando voces, eligiendo a mis personajes de entre los seres que se cruzaban en mi camino.

Tomé notas de los mundos posibles que me proponía el espacio y los transformé rápidamente en ficción. Pensando en un esquema de cine de bajo presupuesto nació mi primera película “La Tigra, Chaco”. Mi alma de docente me impulsó a transmitir este concepto a otros y multiplicar la experiencia. Nace *“El espacio como hoja en blanco”*.

De la misma forma, el itinerario de clases que se ofrecería en el espacio fue enviado. Cada clase llevaba consigo una descripción con todos los contenidos a explicar y los objetivos que se esperaban cumplir en el espacio.

“Cineastas en busca del fuego”

O cómo arrancar de dos piedras, una chispa de creatividad

Clase 1. Escribir con la oreja

Amanecer: La observación del espacio elegido como elemento disparador de la creación artística. El espacio como un sitio frío que necesita ser encendido por la chispa creativa del autor.

Atardecer: Presentación de imágenes observadas y sus posibles transformaciones. Con fotografías y relatos orales por parte de los autores y de los actores profesionales en primera persona.

Clase 2. El impulso creador

Amanecer: Las herramientas creadoras del surrealismo como motor para despertar la creación inconsciente.

Atardecer: Presentación de tres ideas creadoras en voz e imagen con ayuda del actor profesional y la cámara de video.

Brainstorming como amplificador de ideas embrionarias.

Clase 3. Las piedras

Amanecer: La bisociación fantástica de elementos significantes para crear ficciones con la nueva combinación de elementos antes no reunidos.

Atardecer: Presentación de una escena como reflejo del largometraje, grabada con actores naturales y profesionales.

Mind mapping, mapa mental para profundizar en zonas no exploradas del relato.

Clase 4. Las manos

Amanecer: El verdadero fuego creador, ubicado en las imágenes y pasiones propias del artista, combinadas con las imágenes propias del espacio.

Atardecer: Presentación de un video de 3 minutos con la introducción de la idea de película en imágenes y sonidos.

Clase 5. La alquimia de los autores

Amanecer: El fabuloso instante donde el fuego se hace presente, modificando a libre albedrío la realidad observada. La transformación final del espacio en blanco en fuego, metáfora, poesía narrativa viva, ficción.

Atardecer: Presentación final de video de 5 minutos. + lectura de tres escenas de la película +pitch de tríada autoral.

Todo esto ilustra lo que se planificó lograr en la inmersión y que fue conseguido en gran medida, surgiendo dos historias más.

El Taller

San Agustín es un lugar complicado. Nos quedamos en la parte alta del barrio, nuestra base era el primer piso de una casa, nuestros contactos eran una persona respetada por la comunidad que formó parte de un Consejo Comunal, y el gestor cultural de la zona. Nuestra seguridad estuvo a cargo de la pandilla que maneja el sector, no por la policía.

Es un barrio violento, a las escasas horas de haber llegado ya escuchábamos un tiroteo, para nosotros, en especial para el tallerista argentino, fue algo de miedo; para los habitantes, materia de todos los días.

Seguimos el itinerario enviado por Sasiain lo más fielmente posible. En las mañanas hacíamos visitas y caminatas por el barrio para recoger estas imágenes disparadoras, historias y características del espacio.

Vimos la gran presencia de la música en San Agustín, conocido como barrio salsero, lo que sirvió de inspiración. Conocimos personajes interesantes, nuestro gestor cultural resultó ser un personaje por sí solo. Igualmente en nuestros recorridos

conocimos variados personajes, desde músicos del barrio, el líder de la pandilla que nos cuidaba, la familia donde nos quedamos, etc.

Comenzamos a escribir historias rescatando los valores positivos del espacio. Siendo un lugar con una constante violencia no quisimos rescatar eso, en cambio lo colorido del lugar, lo musical, los personajes interesantes, y en base a eso comenzamos a ficcionar.

Cada noche escribíamos cortas ideas para historias que se inspiraban en las cosas que veíamos en el lugar. Detalles pequeños, lugares, música, frases que habíamos escuchado. Ejemplo de esto es una historia que surge tras percatarnos que la comunidad estaba orgullosa de una chica que había salido del barrio e iba a participar en el concurso Miss Venezuela. También vimos que, a pesar de ser un barrio urbano, varias casas tenían de mascotas animales como chivos. Supimos de leyendas del boxeo que había parido el barrio.

Entre los lugares visitados en la comunidad estuvo una estación de radio local, el centro cultural, una academia de baile, una academia de enseñanza de música. De allí rescatamos la tradición musical y deportiva de San Agustín; de esa comunidad nacen grandes boxeadores, y grupos musicales como el Grupo Madera³⁶.

Con todo lo observado, comenzamos a “chocar piedras”, o ideas, de cosas diferentes pero que estuviesen presentes en la comunidad. Un boxeador caído en desgracia se hace falso santero, y una madre está obsesionada con que su hija sea *Miss*.

A medida que decidíamos estas historias íbamos recolectando material audiovisual para armar un *tráiler*³⁷. Buscamos nuestros posibles personajes naturales, los entrevistamos, les sacamos fotografías, escuchamos sus opiniones y anécdotas, recogimos detalles del entorno, posibles locaciones, cosas que fuesen propias o

³⁶ Grupo Folclórico y Experimental formado mayormente por gente del barrio Marín de la parroquia San Agustín. Desaparecido en 1980 luego de que en una tragedia murieran once de sus integrantes.

³⁷ La propuesta más generalizada consiste en elaborar un “*clip*” ... y nos dejan ver los momentos álgidos del *film* en cuestión (Aproximación teórica a la realización cinematográfica, p.29) en este caso de una potencial película

características de la comunidad y su gente, todo esto para poder construir el universo de nuestras historias.

Para ayudarnos a ilustrar un poco todo este proceso de creación, hicimos un ejercicio de escritura. Cada miembro describiría un recuerdo personal de una manera cinematográfica, con los diálogos incluidos de los personajes que participan, la descripción del lugar donde se desarrolla. Este trabajo muy personal sirvió para revivir cinematográficamente un recuerdo y ayudar a saber que lo que escribamos debe estar tan claro como ese recuerdo, y que todo el que lo lea pueda verlo igual.

Logramos armar dos historias, con sinopsis, escena desarrollada, un tráiler corto y bastante material audiovisual.

Lo importante de este seminario fue la unión de ideas dispares, la bisociación que explica Sasiaín, y la posibilidad de armar material audiovisual que permita pre visualizar lo que se está buscando.

Tercera Inmersión, Punta Tuja, Estado Aragua. 30 de Agosto al 05 de Septiembre

Seminario “El Espacio como Hoja en Blanco” con Federico Godfrid³⁸

Preparación

Esta fue uno de las inmersiones que requirió una mayor preparación por parte del equipo, debido a que íbamos a un lugar bastante alejado de la ciudad, sin luz eléctrica (sólo con planta), donde teníamos que recorrer una hora en lancha para llegar, y dormiríamos a la intemperie.

El tallerista Federico Godfrid solicitó que el equipo llevara un par de computadoras que tuviesen un programa de edición de video, así como cámaras que grabaran video pero que fuesen cómodas de transportar. No eran necesarias cámaras profesionales.

³⁸ Diseñador de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. Su producción abarca tanto el cine como las artes escénicas. Es profesor de “Dirección de actores para cine y TV en varias universidades argentinas. *La Tigra, Chaco* (2008) es su primera película.

El equipo se dividió la responsabilidad de llevar materiales de necesidad compartida. Unos llevaron las computadoras, otros llevaron la cafetera, protector solar, repelente de mosquitos, cigarros, medicinas, etc. Así todos nos dividimos los artículos necesarios a través de un trabajo en equipo con un grupo que tras cada inmersión estaba más unido.

Dado lo alejado del lugar también teníamos que anunciar a nuestras personas cercanas de nuestra ausencia por una semana, ya que el poblado no tenía ninguna forma de comunicación, no había señal para las compañías celulares, ni teléfonos en el caserío.

Entre lo solicitado por Godfrid destacó que cada persona tenía que llevar consigo “10 objetos maravillosos”. Su explicación fue la siguiente: “Estos objetos son maravillosos, porque para cada uno de ellos tiene un valor infinito. Un valor que no tiene que ver con el valor de dinero, sino porque lo atesoran como pequeños objetos maravillosos” y por supuesto tenían que ser objetos que se pudiesen transportar fácilmente.

Esta inmersión sufrió un retraso debido al desplome de la carretera para Ocumare, pero se reprogramó rápidamente.

El Taller

El viaje al lugar fue bastante complicado debido al problema con la carretera; tuvimos que desviarnos y tomar la lancha en Puerto Cabello, y debido a lo largo del viaje, la primera noche la pasamos en Chuao y no en nuestro destino.

Sin embargo, no impidió entrar en materia. La primera charla con Godfrid fue en relación a la Polisemia. Buscamos ejemplos en el lenguaje de palabras polisémicas para ilustrar el punto.

La palabra “sentido” por ejemplo, puede connotar orientación, dirección, puede ser del verbo “sentir”, o estar relacionado a los sentidos humanos (olfato, oído, etc.). La metáfora sugería que esta polisemia, igualmente puede estar presente a nivel audiovisual, pensando en imágenes.

Una misma palabra puede tener su polisemia audiovisual, se puede mostrar su equivalente en imagen, su equivalente cultural o la ficción propia que se genera con esa palabra.

El primer ejercicio con esta polisemia era buscar describir un espacio, cuyo nombre no diga nada al espectador, pero al explicarse cambie de connotación completamente. Usamos por ejemplo la palabra “base” a nivel audiovisual. Si la tomamos podemos mostrar la imagen de una base militar o una base de béisbol, pero en una ficción propia esa “base” puede ser el lugar donde se reúnen un grupo de niños, puede ser cualquier otra cosa a la que le podamos otorgar una historia.

Haciendo el ejercicio con cada uno de los participantes logramos describir espacios de nuestros recuerdos, lugares que serían difícil de imaginar tan detalladamente, que tienen características muy especiales, en lo que lo principal es que la mención del nombre con el que se llamaba a este lugar no nos decía nada, pero al explicarlo se generaba un sentido o un concepto nuevo de ese espacio.

Igualmente, escribimos situaciones donde la música hubiese marcado algún recuerdo. Describimos la escena completa de un recuerdo que logramos mantener en la memoria por alguna música en especial. Esto sirvió también para darle otro valor a la música. Una canción que para todo el mundo pueda ser feliz puede tener un recuerdo triste en una persona dada una historia particular, cambiando así completamente el sentido que se tiene de esta si su universo es desarrollado.

Gracias a estos ejercicios vimos cómo en un mismo espacio, música, palabra, pueden tener infinidad de significados, dado el valor polisémico que le podemos dar con la dramaturgia y el lenguaje audiovisual. Este ejercicio sería desarrollado más adelante.

Los 10 objetos maravillosos que se pidieron sirvieron para demostrarlo. Cada persona llevó estos objetos, uno por uno los mostró a los demás y explicó por qué le eran entrañables. La conclusión a la que llegamos es que dadas las personalidades tan diferentes de los participantes, tenían objetos con historias particulares y que pareciesen no conectar, a simple vista, de ninguna manera con ellos.

Cada objeto tenía un valor, un sentido, más allá del objeto mismo otorgado por el valor sentimental que le otorga la persona, su historia particular. Objetos como una brújula, unas balas, una pipa de madera, una piedra, contaban historias fascinantes sin caer en los clichés de llegar a los recuerdos a través de objetos tan obvios como una fotografía.

Esto nos serviría para construir a nuestros personajes, sus particularidades, crear su universo y ver los diferentes significados que pueden tener tan variados objetos. La idea que quedó fue la de crear eso en nuestros personajes, no porque nuestro personaje sea un fotógrafo, su objeto maravilloso debía ser una foto o una cámara, o para el escritor el papel o una pluma, y así. Era crear una dimensión más profunda y poder darle el valor a esos objetos tal como los que teníamos cada uno de nosotros.

Tuvimos varias tareas en Punta Tuja. Fuimos reorganizados en nuevas Triadas y teníamos que recorrer el pequeño caserío, conocer a su gente, hablar con sus habitantes, y entre ellos teníamos que buscar un personaje que nos interesara para construir una ficción. A todos los elegidos le haríamos las mismas cinco preguntas que escogiéramos, más las que surgiesen en el momento, pero la pregunta que todos debíamos hacer era “¿Qué es la libertad?”. Todo teníamos que grabarlo o fotografiarlo.

Hicimos una lluvia de ideas para escoger qué cinco preguntas haríamos, siendo gente que depende de la pesca, que tiene una gran conexión con el mar, que está rodeada de naturaleza, que está en un espacio aislado de todo, y que a medida que avanzamos nos dimos cuenta que la gran mayoría creció en otra lugar, decidimos hacer las siguientes preguntas:

- 1) ¿Cómo llegaste a Punta Tuja?
- 2) ¿Cómo es la relación con el medio ambiente en el día a día y para tu subsistencia?
- 3) ¿Qué limitaciones o desventajas tienen vivir en Punta Tuja?
- 4) ¿Cómo es la relación con la gente de la comunidad, y cómo crees que se diferencia la gente que vive aquí a la gente de otros lugares?

- 5) ¿Qué es para ti el mar?
- 6) ¿Qué es la libertad?

Estas preguntas fueron las que seleccionamos en mi Triada, la otra tuvo otras preguntas, pero escogimos éstas porque decidimos centrarnos en los pescadores de la localidad, y con ellos fue con quienes decidimos conversar.

Entrevistamos a varias personas, un total de diez registradas en video. Y entre todas estas entrevistas rescatamos los puntos en común, detalles interesantes de la localidad.

A la par que hacíamos la entrevista llevábamos a cabo otra tarea: la de ver el espacio, sacarle fotografías a cosas que nos pareciese que describan bien el espacio.

Al final del día teníamos que hacer una selección de diez fotografías que para nosotros describieran el espacio de Punta Tuja, y teníamos que seleccionar una de las entrevistas para mostrar el personaje que nos gustó más.

Hicimos la presentación de las imágenes y la entrevista en grupo, así pudimos ver los hallazgos de la otra Triada y compartir comentarios con los tutores. De las imágenes buscábamos rescatar una esencia del lugar. Con las entrevistas veíamos la naturaleza de nuestro personaje y pensábamos en qué historias podríamos desarrollar con esa persona.

Igualmente, comentábamos cosas que habíamos notado en el espacio, la mayoría de los habitantes eran miembros de la misma familia, la luz eléctrica estaba por llegar al lugar, los habitantes no permiten que cualquier persona se quede a vivir ahí, los juegos de los niños en la naturaleza, una casa derrumbada, etc., todos esos detalles nos dieron más ingredientes.

La siguiente fase fue la de escritura: hacer un *Storyline*, tratar de captar imágenes de cómo se vería la película, en video o fotografías, y armar un *teaser* (Material audiovisual que mostrase la estética de la película) de nuestra historia. Para esto debíamos investigar en el mundo del personaje seleccionado, su entorno, los vínculos que tenía con la gente, con el espacio, con su oficio.

Cada noche íbamos mostrando los avances, viendo cómo desarrollábamos mejor la historia, nos hacíamos críticas constructivas, y así fuimos trabajando.

Al final de la inmersión se lograron otra dos historias, cada una con un *teaser* realizado en esos días donde colocábamos en situación a nuestros personajes de acuerdo a la historia que pensábamos desarrollar.

Proceso de escritura

En esta fase nos enfocaremos en el proceso evolutivo de la historia denominada *Junto al río* para los ejemplos particulares, ya que fue ésta cuyo guión logramos desarrollar y se encuentra anexo al final de este trabajo. Por tanto el proceso evolutivo de tal historia se espera sirva de ejemplo para ilustrar el desarrollo del proceso de las Triadas.

Luego de terminadas las inmersiones, la siguiente fase del proyecto fueron: retomar las 6 historias resultantes de las inmersiones (2 historias por cada inmersión) y rescatar dos de las historias que se escribieron en forma de sinopsis antes de las inmersiones.

De allí en adelante trabajaríamos en función de fechas límite, o *deadlines* establecidos por la Villa del Cine, el método o forma de trabajar dependería de nosotros siempre y cuando cumpliésemos con las fechas estipuladas.

La primera parte fue la reescritura y desarrollo de las historias creadas. Trabajaríamos en grupos de tres personas o triadas, donde cada uno daría su aporte en el trabajo de escritura de las historias de forma igualitaria. Las triadas se mantuvieron igual que en la última inmersión, y bajo un calendario, establecido por Carlos Tabares y Edgar Marques, cada triada iba a trabajar en una historia por inmersión y desarrollar una de las sinopsis escritas antes de las inmersiones, para dar un total de 5 historias por triada.

La primera fecha de entrega fue el 16 de Septiembre del 2011. Debíamos entregar *Storyline*, Sinopsis y Desarrollo Argumental, un documento por proyecto; para remitirlo a cada uno de los evaluadores del 1er *Pitch*.

El *Pitch* iba a ser llevado a cabo el 19 de Septiembre del 2011 en las instalaciones de la Villa del Cine, éste tenía por objetivo exponer el resultado de nuestro trabajo como Triadas, presentaríamos las historias frente al *staff* creativo y al presidente de la Institución, recibiríamos su *feedback* y tomaríamos en cuenta consejos para el mejoramiento de las historias, así como también priorizaríamos las historias a desarrollar.

El itinerario de intenso trabajo por historias estaría dividido de la siguiente forma:

- Miércoles 07 – Punta Tuja: Storyline / Sinopsis /Desarrollo Argumental
- Jueves 08 – Punta Tuja: Desarrollo Argumental / Presentación de Imagen
- Viernes 09 – San Agustín: Storyline / Sinopsis / Desarrollo Argumental
- Sábado 10 – San Agustín: Desarrollo Argumental / Presentación de Imagen
- Lunes 12 – Guatire: Storyline / Sinopsis / Desarrollo Argumental
- Martes 13 – Guatire: Desarrollo Argumental / Presentación de Imagen
- Miércoles 14 – Pre-inmersión 1: Storyline / Sinopsis /Desarrollo Argumental / Fotografía
- Jueves 15 – Pre-inmersión 2: Storyline / Sinopsis / Desarrollo Argumental / Fotografía
- Viernes 16 – Revisión y correcciones
- Sábado 17 – Ensayos y ajustes
- Lunes 19 – Presentación. 1er Pitch

El proceso de escritura fue intenso, debido a que ninguno de los miembros de las triadas tenía mayor experiencia en escritura de proyectos cinematográficos, todo el proceso fue ensayo y error.

Carlos Tabares fue el tutor y guía en esta fase, quien ayudó a los miembros de las Triadas a armar una estructura cinematográfica de lo que se escribía, básicamente que nuestra historia tuviese un inicio, un desarrollo, un clímax y un desenlace. Para lo cual nos basamos en el esquema de tres actos con dos puntos de giro que propone Syd Field en su libro El Manual del Guionista y lo llama **paradigma** y define como un “modelo, un ejemplo, un esquema conceptual” (1996, P. 25).

Se buscó el desarrollo de los momentos cumbres de la película, las metas de los personajes, cómo comienzan y cómo terminan, sus cambios, es decir, su arco de transformación. Se desarrollaron los personajes secundarios, se establecieron los conflictos a desarrollarse en la historia y cómo se resolvían, ya que siempre en una película tiene que pasar algo.

Dado el escaso tiempo, la falta de experiencia, el escribir a seis manos, los puntos de vista diversos, dentro de una misma triada, sobre lo que debería suceder en una historia, el proceso fue complicado y terminó siendo bastante pesado.

El resultado se pudo ver en el hecho de que cada triada logró desarrollar las 6 historias de las inmersiones, que eran las que más se habían trabajado, y tan sólo 1 historia de sinopsis anteriores a las inmersiones. Por lo que se enviaron 7 proyectos en vez de los 10 que se habían planificado para la fecha tope propuesta.

En último momento se informó que el *Pitch* principal fue pospuesto por una semana, por lo cual en ese tiempo los miembros de las triadas se dedicaron al desarrollo a fondo de las historias y acomodar detalles que no se pudieron lograr por el corto tiempo. Se volvió a indagar en las historias, repasar detalles, reescribir, esta vez con la ayuda y asesoría de Rafael Pinto (guionista de la Villa del Cine). Se trabajó en los espacios del Laboratorio audiovisual del Cnac.

Una vez llegada la fecha del *Pitch* se hizo la presentación de las siete historias frente a las principales cabezas de departamentos de la Villa del Cine y su *staff* creativo. Se hizo como un *Pitch* preliminar pero sin ser el definitivo. Un primer acercamiento a esta modalidad.

Cada *Pitch* contaba con aproximadamente 10 minutos para la presentación que debía contener una explicación de la historia, de lo que ocurre, su esencia, una presentación del *Teaser*. Luego se pasaba a una fase de preguntas y respuestas de la audiencia. Todo dentro de esos 10 minutos, por lo cual cada participante debía realizar un discurso, reuniendo todos esos elementos sobre la historia que le fue asignada, y cada miembro tenía que enfocarse en una particularmente. Siete historias para seis personas, por ende un miembro expondría dos. Este miembro fue Rober

Calzadilla, quién expuso una basada en la inmersión de Punta Tuja y otra de la sinopsis anterior a las inmersiones, que era de su autoría.

Del resultado de este primer *Pitch* se acordó eliminar una de las historias conseguidas en Guatire, por falta de fuerza y desarrollo no logró estar a la altura de las otras. Quedaron seis historias para seguir trabajando luego de esta primera preselección.

Otra vez las triadas rotaron, esta vez dejaron de ser grupos de 3 personas con tres historias, ya que era un experimento de ensayo y error, y se decidió que las triadas trabajasen en parejas, con dos historias cada pareja. De esta forma ya todos los participantes de las triadas habían logrado trabajar prácticamente en todas las historias.

El siguiente paso fue pulir algunas de las correcciones otorgadas por los presentes en el *Pitch* durante su desarrollo, igualmente se trabajó en base a conseguir y armar una aproximación a la estructura para el guión.

El trabajo en esta etapa se hizo sin ser presencial en la institución o frente a algún tutor, se realizó en pareja por cuenta propia y se cumplían con fechas para reuniones con los tutores y que ellos así hicieran seguimiento de las historias.

Por planificación del Departamento Estratégico de Proyectos de la Villa del Cine, y debido a que es un proceso de aprendizaje que dio pie a formación, y a la inexperiencia de muchos de sus miembros, las triadas entraron en una etapa de varios talleres para sus miembros, para afinar aspectos que el *staff* de la Villa del Cine consideró necesaria. El mes de Octubre fue enviado un cronograma, donde aparte de seguir trabajando en las historias con las continuas correcciones de nuestros tutores, se tendría una serie de talleres con profesionales en diversas áreas para mejorar debilidades de los miembros de las triadas y apuntar al desarrollo de las Triadas como experiencia de formación para nuevos cineastas.

Taller del 13 al 19 de Octubre de 2011 con Pavel Giroud

¿Qué quiero? ¿Qué tengo? ¿Qué necesito?: Tres preguntas básicas para elaborar estrategias en la producción cinematográfica de bajo presupuesto

El taller con el cineasta cubano Pavel Giroud, director de *La Edad de la Peseta*³⁹ (2006), pretendía ayudarnos con la realización de las presentaciones, así como la realización de un conversatorio sobre cómo abordar nuestros proyectos con una perspectiva bajo presupuesto.

Su propuesta de Taller fue enviada vía correo electrónico e iba en la búsqueda y espíritu del equipo de las Triadas pero a un nivel más práctico: estrategias, trucos, opciones para desarrollar nuestras historias siendo analizadas en casos particulares y con ejemplos en específico.

Los miembros de las Triadas mostraron la presentación realizada en el *Pitch* de las historias a Giroud, de manera que éste pudiese conocerlas y evaluarlas, en miras al futuro *Pitch* frente a la Institución.

El primer día de sesión se nombraron varios ejemplos de películas bajo presupuesto, algunas de John Cassavetes como *Faces*⁴⁰ (1968) y *Shadows* (1959), *El Mariachi* (1992) de Robert Rodríguez, hasta películas mucho menos conocidas. Cada una enfocada en las tres preguntas que el taller plantea ¿Qué quiero? ¿Qué tengo? ¿Qué necesito? Y cómo fueron respondidas desde cada una de las experiencias presentadas.

En base a esto, una asignación práctica fue propuesta: con los elementos que tuviesen nuestros bolsillos debíamos armar una situación dramatizada, contar una breve historia (de 1 a 2 min) grabadas con cualquier medio. La idea era ver cómo trabajar con los elementos a mano, literalmente, y contar una historia.

En cuanto a la preparación para el *Pitch* principal que había sido pospuesto en varias ocasiones y en el cual estarían presentes las autoridades de la Villa del Cine y las cabezas de sus departamentos, se trabajó en cómo hacer y mejorar un *Pitch*.

Entre las recomendaciones dadas están:

1. Debemos empezar con una frase inicial que sea determinante, concisa, clara y que resuma la esencia de una historia.

³⁹ Giroud, P. (Director). (2006). *La edad de la Peseta* [Película]. La Habana: Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC).

⁴⁰ Cassavetes, J. (Director y Escritor). (1968). *Faces* [Película]. Los Angeles: Continental.

2. No dar tantos nombres -puede perder o confundir a las personas que escuchen-, se recomienda adjetivar a los personajes, por ejemplo, el aventurero, el solitario, O algún apodo que tengan.
3. Los nombres de los personajes deben ser bien diferentes el uno del otro, incluso, si se puede, a nivel silábico.
4. Motivar a las personas que escuchen a que hagan preguntas, no decir todo.
5. Ser breve, “dejar con hambre”.
6. No caer en explicar tanto las razones de los personajes o de la historia.
7. Si tengo un personaje principal claro, pues se habla de este y de quienes lo acompañan en la historia.
8. Los personajes deben tener problemas que sean visibles, más allá de los existenciales.
9. Las historias pueden suceder en un lugar que le den atmósfera, no necesariamente nombrar el lugar sino qué atmosfera tiene.

La primera sesión de trabajo fue intensa y productiva. Lamentablemente el resto del taller no fue de igual productividad. Varios problemas logísticos en la organización y del mismo Pavel Giroud, quien a su vez estaba realizando otras actividades que ocuparon su mente, creó una falta de pedagogía en los días siguientes, que se tradujo en apatía y reuniones sin trabajar en la historia. Sumado a eso, la inminente proximidad del *Pitch* principal hizo crear la noción de que el taller arrancó bien pero perdió fuerza, interés, valor y sobretodo, hizo perder tiempo en la meta principal, el *Pitch*, el cual se seguía desarrollando paralelamente a la actividad.

Varias de estas quejas se sintieron en el equipo de trabajo y el resultado para muchos fue que el taller no cumplió, lamentablemente, las expectativas de todos los presentes.

Todas estas inquietudes, resultados y percepciones serían luego expuestos en informes individuales sobre el taller a ser enviados a la Villa del Cine para su evaluación.

Preparación *PITCH*

Luego de salir del taller con Pavel Giroud, donde se dieron algunas herramientas pero se trabajó poco en base a las historias, nos sumergimos en un trabajo intenso de retomar las historias y su desarrollo.

El cronograma de los días siguientes al taller se ajustó de la siguiente manera (el taller con Giroud terminó el día miércoles 19 de Octubre, el *Pitch* se programó para el lunes 24 de Octubre):

Jueves – Seguimiento con tutores

Viernes – Primera práctica de Pitch y afinar detalles, trabajarán sobre *Orión*, *Miss San Agusteen* y *Los Lomo e'perro*,

Sábado – Envío de las historias "Miss San Agusteen", "Orión" y los "Lomo e'perro" en los formatos definidos por Carlos Tabares.

- a. Premisa (2 líneas).
- b. Storyline (5 oraciones, no más de 7 líneas).
- c. Sinopsis (1 página).
- d. Desarrollo Argumental (3 a 5 páginas).

Además considerando la fuente y tamaño acordado.

Domingo

1. Trabajar de forma particular sobre "Las Isabelas", "Junto al Río" y "Punta Tuja", en los formatos arriba descritos, para optimizar el tiempo.
2. Reunión a las 4.00 p.m. en casa de Edgard para revisar, sobretodo, las últimas tres historias.

Lunes - Pitch de las 6 historias, en la sala de Juntas de la FVC, 1.00 p.m.

Todo este cronograma se cumplió, exceptuando por el *Pitch* que fue pospuesto, nuevamente, por una semana más. Debido a que fue poco tiempo, sumado a las quejas sobre la pérdida de tiempo en el taller de Pavel Giroud, tiempo que pudo ser empleado en esta preparación, muchas historias requerían mejorar detalles y algunas fueron corregidas a la carrera. Por tanto, se tomó la semana para mejorar la escritura, detalles, los *teasers*, etc.

Para el Viernes 28/10/11 en la mañana se tenían que enviar las historias en los formatos definidos por Carlos Tabares (Premisa, *Storyline*, Sinopsis y Desarrollo Argumental, en Anexo), para hacérselo llegar a la Comisión Evaluadora del *Pitch* que

se llevaría a cabo el día Lunes 31/10/11, dando así la oportunidad de que leyeran las historias, conocieran el proyecto y pudiesen formular preguntas.

Todas las historias tuvieron que ser aprobadas por Carlos Tabares y debían contar con el formato requerido de presentación y una dramaturgia específica. Él revisó cada una de las historias que enviamos, cuestionó escritura, situaciones dramáticas, decisiones de los personajes, todo cuanto pudiese para blindar la historia en todos los aspectos posibles.

Para cada una se redactó un texto, a modo de discurso, que rescatara la esencia de la historia que se quería contar, sus personajes, el lugar donde se desarrolla y qué tiene de especial y particular. Este texto leído debía tener una duración aproximada de cinco minutos, para que en el tiempo restante se presentase el *teaser* y se aclararan las dudas.

Finalmente, el *Pitch* fue realizado frente a las autoridades de la Villa del Cine y los jefes de los diversos departamentos que conforman la institución. Se presentaron en total 6 historias, 5 resultado de las inmersiones y 1 UNA resultado de un taller de escritura previo. Todas fueron presentadas con un *teaser* y con una sesión de preguntas y respuestas. Cada miembro expuso una historia.

Entre los problemas señalados estuvo el incumplimiento del tiempo establecido, un *Pitch* debe durar alrededor de 10 minutos por historia, dada la inexperiencia y la falta de un moderador, duraron más de lo establecido, ya fuese durante la presentación de la historia o durante las preguntas y respuestas.

Posteriormente hubo una reunión donde algunas autoridades, incluyendo al Presidente de la Villa del Cine, José Antonio Varela, solicitaron que se hiciese otro *Pitch*, esta vez dirigido sólo al *staff* creativo de la Villa del Cine, con fecha 03 de Noviembre, Y donde entre las consideraciones realizadas por el Departamento de Proyectos quedó lo siguiente:

DINÁMICA PARA LA PRESENTACIÓN DE LOS PROYECTOS:

Se plantea que para el desarrollo de la actividad se cuente con el auxilio de un moderador de orden, quien tiene la potestad de canalizar y orientar la

presentación, será el responsable de organizarla y supervisarla, tanto para los ponentes, como para la intervención del auditorio.

Los ponentes tendrán un máximo de cinco (5) minutos para realizar su exposición, incluyendo la presentación de contenido del proyecto y la proyección de material audiovisual con el que cuenten para ilustrarlos o soportarlos.

Inmediato a la exposición de cada proyecto, se abrirá un ciclo de aclaratorias, sobre elementos donde hayan quedado dudas, estrictamente de las historias, (pedimos evitar las divagaciones, especulaciones, digresiones)

El auditorio sólo podrá plantear preguntas, o hacer cuestionamientos, en el marco de un lapso de 3 minutos por proyecto; por lo que sugerimos que vaya preparándolas con anticipación, en el desarrollo mismo de la historia.

En caso de plantearse la necesidad de profundidad, o se plantee un mayor número de dudas se considerará técnicamente. Se abrirá un espacio adicional para hacer la consulta correspondiente, con las autoridades.

También los aportes de carácter conceptual tendrán un lapso de dos minutos, deberán ser concisos y precisos, solicitamos evitar sugerencias y opiniones sobre el desarrollo de la historia.

El moderador tiene la potestad de determinar el carácter y legitimidad de las intervenciones, pudiendo dar o no lugar a las intervenciones.

Como fórmula de evaluación, usted cuenta con una planilla, la cual debe llenar por historia, en la parte superior derecha cuenta con un espacio para poner claramente el nombre del proyecto y entregarla tan pronto termine la presentación.

En el espacio de observaciones, puede plasmar sus recomendaciones. (correo-e, Noviembre 02, 2011)

El día anterior a este nuevo *Pitch*, se planteó una reunión de trabajo con el guionista Rafael Pinto para trabajar en dicha dinámica, las posibles preguntas que pudiesen plantearse sobre las historias, basadas en las preguntas realizadas en la experiencia reciente, así como también trabajar en los discursos que se hicieron sobre cada historia.

El *staff* creativo de la Villa del Cine en dicho momento contaba con los cineastas y escritores, Luis y Andrés Rodríguez (Directores de *Brecha en el Silencio*), Andrea Ríos (Directora *Una Mirada al Mar*), Ignacio Márquez (Actor, coach de actores y realizador cortometraje *Sueños Down*), Julián Balam (Guionista y realizador), Nelson Núñez (realizador y editor), Rafael Pinto y Carlos Tabares (Guionistas).

Del *Pitch* se esperaba un *feedback* de las historias y una recomendación de a cuáles dar prioridad para la realización de un guión con la posibilidad de convertirse

en largometraje. Semanas más adelante sabríamos que *Junto al río* (resultado de la inmersión de Guatire) de nuestra autoría, y *Los Lomo e'perro* del trabajo de escritura previo a la inmersión, recibirían la prioridad, siendo la del resultado de la inmersión de Guatire la que se debería desarrollar primero.

Talleres post *pitch*

En espera de las observaciones del trabajo realizado, se pasó a una etapa de formación en diversos talleres con miras al desarrollo de las historias y de la concepción del bajo presupuesto. Principalmente, concepción de guiones con las historias en mano.

El Departamento de Proyectos en la Villa del Cine a través de su encargado en Guiones organizó dichos talleres.

Taller 08 y 15 de Noviembre con Frank Baíz Quevedo

Estructura de Guión y Diagnóstico de Historias

El primer taller sería sobre estructura de guiones, dictado por Frank Baíz Quevedo, profesor de la Universidad Central de Venezuela (UCV), y *Script Doctor* (término utilizado para evaluador de guiones). A Baíz se le hicieron llegar las 6 historias presentadas con el fin de trabajar en su desarrollo y que realizase un diagnóstico de sus debilidades.

Se recomendaron películas que pudiesen ayudar al enfoque de nuestras historias o a ejemplificar el trabajo de las metas de los personajes en las mismas.

Los personajes, según la concepción de guiones de varios autores, incluyendo a Frank Baíz, deben de tener un arco de transformación, basados en metas y conflictos.

Nuestro personaje tiene que tener una meta externa visible, y esta meta debe ser alcanzada tras la resolución de varios problemas que le ocurran.

Tal resolución tiene que afectarles, al punto que deben cambiar cumpliendo así su arco de transformación, el personaje no debe ser el mismo del comienzo de la película, nuestra historia debe transformarlo. Para eso están las metas.

El ejemplo más básico es el estilo de historia *Boy Meets Girl* (chico conoce chica), utilizado en películas románticas, siempre son historias de amor de un chico que se enamora de una chica y tiene que enfrentarse a varios problemas para al final conseguirla.

Frank Baíz es un profesional, teórico y enfocado en estos aspectos técnicos que eran los que más fallaban en nuestras historias, dado la inexperiencia en escritura de los miembros de la Triadas; a pesar de que la naturaleza o sentimiento de las historias cautivaban, no quedaban claras las acciones de sus personajes, teniendo problemas de verosimilitud, según su apreciación, por lo que la escritura y raciocinio de las metas de nuestros personajes fue el punto de enfoque de este taller.

Muchos ejemplos fueron dados para nuestras historias, debíamos de poner más cosas en juego. Crear conflictos.

El enfoque de Baíz, a pesar de tener una fuerte base teórica, corresponde más a la concepción de historias de un cine de industria, es decir, a fórmulas establecidas y comprobadas de estructuras de guión, recomendadas por varios reconocidos teóricos, alejándose de la experimentación y nuevas formas de contar historias típicas de un cine bajo presupuesto e independiente.

El colocar constantes conflictos y problemas en las historias las hizo sentir artificiosas a la naturaleza de su lugar de origen, e igualmente a ese proceso de escritura tomando la realidad observada y ficcionando sobre ella; se estaba creando sólo ficción, perdiendo el elemento de realidad del lugar que buscábamos rescatar.

Las historias se sentían como muchas de las de Hollywood a las que estamos acostumbrados, dejando un poco de lado el instinto y la experimentación, fácilmente pudieron ser escritas en cualquier lugar, perdiendo el trabajo de inmersión y la magia observada en cada uno de los lugares visitados. Todo tenía que dejarse por sentado en papel. Hasta el mínimo detalle fue cuestionado como un problema de verosimilitud de las motivaciones y acciones de nuestros personajes.

Taller de 16 y 21 de Noviembre, y 01 de Diciembre con José Antonio Varela

Guión

Varela ofreció un taller para ayudar a la escritura de historias, empezando por la necesidad de ubicar la idea que se desea contar.

Las ideas, según Varela, tienen tres formas:

1. Narrativo: Lo que se cuenta, son más racionales y ya poseen una estructura.
2. Temático: Conceptos abstractos, momento de identificación y cercanía.

Poseen más emoción.

3. Estético: Una vez ubicada el origen de la idea de nuestra historia hay que saber ¿Por qué viene de allí? ¿Por qué te interesa? Para que después se completen los otros dos puntos.

Conflicto (temático) y Estructura base (Narrativa)

A la hora de describir nuestra historia, Varela hacía la comparación con un Haiku (forma de poesía japonesa escrita en tres líneas de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente). Cada línea debería representar un acto y debería tener una estructura dramática sencilla.

1ra Línea: Inicio- Presentación, personajes, conflicto.

2da Línea: Desarrollo – Fuerzas en pugna, lucha del conflicto

3ra Línea: Desenlace – qué pasa después.

En las sugerencias para un *Pitch* recomienda armar un *Storyline* con esta forma, el resto del tiempo es para decir qué tiene de particular y especial el proyecto que se esté presentando.

Como actividad del Taller se nos pidió escribir y llevar dos *storylines*, una de las historias de las inmersiones, y otra de temática libre. Igualmente debíamos escribir dos sinopsis cortas con el mismo principio, una de las inmersiones y otra de temática libre.

Con estos *storyline* se hacía una estructura base con acciones por cada punto importante (detonante, primer punto de giro, segundo punto de giro, clímax y desenlace)

Así se fueron escribiendo y reescribiendo historias con la necesidad de identificar bien cada punto y poder armar una estructura con las herramientas y necesidades para dar forma a una idea, Poder resumirla en tan sólo tres líneas que contengan toda la historia; Saber bien qué se va a contar y cómo termina la historia.

Para le tercera sesión, que fue numerosas veces reprogramada debido a las ocupaciones de Varela, previamente a la sesión fue pedido lo siguiente:

A modo de ejercicio individual:

- 1.- Llevar la sinopsis corta de la "nueva" idea que trabajaron con José Antonio Varela. En caso de no haber desarrollado una, lleven otra de su autoría. Bien puede ser una idea para cortometraje.
- 2.- En dos líneas explicar cuál es el tema que aborda esa idea.
- 3.- En 5 líneas, el porqué quieren contar ese tema y de esa manera.
- 4.- La idea debe tener título tentativo y el porqué de ese título.

Taller de Producción con Manuel Pérez⁴¹

1° sesión: Viernes 25/11/11, 8.00 a.m. a 12.00 p.m. (Terraza de Proyectos - Villa)

2° sesión: Martes 29/11/11, 1.30a.m. a 4p.m. (Sala de Juntas-Villa)

** Actividad en rodaje Sábado 03/12/11 (de acuerdo al llamado).*

3° sesión: Miércoles 07/12/11, 8.00 a.m. a 12.00 p.m.

4° sesión: Por definir.

Se cumplieron sólo dos sesiones, en las cuales como material de apoyo se analizó el texto de Humberto Solás “Manifiesto del cine Pobre”. Adicionalmente, se llevaron a cabo charlas sobre consideraciones de producción, y el espíritu de un cine bajo presupuesto.

Entre los elementos mencionados por Pérez, se reflexionó sobre el rol de realizar un cine llamado bajo presupuesto, de carácter independiente pero bajo la figura de una institución como la Villa del Cine.

Se mencionaron las siguientes necesidades:

⁴¹ Productor Ejecutivo y General en varias películas de la Villa del Cine. También se ha desempeñado como director en esa Institución

- Darle la vuelta al proyecto de acuerdo con la institución, sin perder su espíritu. Resolver con los elementos disponibles.

- Mantener un espíritu bajo presupuesto bajo una institución con esquemas de grandes producción.

Para Pérez, el corazón de este “Cine Pobre” (basándonos en la lectura de Solás) no reside tanto en el coste de la producción, como en tocar la fibra humana, en vez de repetir las mismas historias del cine tradicional comercial.

El taller planteaba que en una de sus sesiones fuésemos a un rodaje de película para ver la dinámica de trabajo de la Villa del Cine en aquel momento se estaba rodando *Gaspar Mendoza* de Julián Balam, pero esto fue cancelado y el taller no continuó.

Sin embargo, una de las actividades realizadas que serviría para acercarse al trabajo de campo y a la realidad cinematográfica vista desde una realización más austera, fue el acompañar a Luis y Andrés Rodríguez durante el rodaje de un documental con personas refugiadas en distintos puntos de Caracas. Esta fue una solución improvisada a la visita de un *set*.

Esta actividad se acercaba más a nuestra búsqueda, los hermanos Rodríguez trabajan en documentales, usualmente los dos junto a una productora, tan sólo tres personas, ellos mismos dirigen y hacen cámara y tienen una forma de acercarse a la realidad bastante interesante, un contacto de primera mano, y la reacción ante esa realidad y cómo abordarla la hacen *in situ*, pero previo a un trabajo donde ya han hablado con los personajes, han escuchado sus historias y han observado la realidad de los refugios que han visitado.

Los acompañamos en un día de rodaje a un refugio de damnificados ubicado en el centro de Caracas; vimos su metodología para acercarse a la gente, las tomas que hacían y cómo retratar su visión de la realidad en ese espacio existente, todo con los elementos técnicos mínimos necesarios (apenas una cámara, trípode, micrófono y un

par de luces), bajo el mismo esquema hicieron documentales como *Manos Mansas*⁴² (2009) y *Los Sueños de José Castillo*⁴³ (2011).

El ver la forma de trabajo de este par de cineastas experimentados (aunque tan sólo tienen una película de ficción han hecho más de treinta documentales) fue bastante interesante, ya que dentro del *staff* de la Villa del Cine son quienes mantienen una visión de un cine más cercano a la realidad, más humano y realizado con menos recursos, lo cual va acorde a la idea inicial de las Triadas.

Las siguientes actividades

De acuerdo al departamento de guiones, una vez pasado el *feedback* de los *Pitch* quedaban ya dos historias preseleccionadas y venía el trabajo de desarrollo de guión completo de estas dos historias.

El cronograma planteado fue:

Diciembre 2011: Sinopsis, trabajar sobre Escaleta y Tratamiento

Enero 2012 (del 9 al 20): Entrega de Escaleta y Tratamiento

Febrero 2012 (del 13 al 17): Entrega de Versión 1 de guión

(del 27 al 02 de marzo): Evaluación de Guión

por Comité Interno

Marzo 2012 (del 19 al 23): Entrega de Versión 2 de guión

(del 26 al 30): Evaluación de guión por Comité

Interno

Abril 2012 (del 16 al 20): Entrega Versión 3 de guión

(del 23 al 27): Evaluación final y comentarios

Mayo 2012 (del 2 al 7): Entrega de guión final

Entre esas actividades siguieron varios talleres que no se completaron.

⁴² Rodríguez, A. (Director) y Rodríguez, L. (2009). *Manos Mansas* [Película]. Venezuela: Amazonia Films.

⁴³ Rodríguez, A. (Director) y Rodríguez, L. (2011). *Los Sueños de José Castillo* [Película]. Venezuela: Vive Tv.

Taller del 28 de Noviembre con Ignacio Márquez.

Dirección de Actores

Este fue otro de los que quedó incompletos, tan sólo una sesión fue llevada a cabo.

Ignacio Márquez aparte de cineasta es actor y tiene mayor experiencia en ese campo, y como *Coach*⁴⁴ de actores. La sesión de trabajo que tuvimos fue sobre la aproximación a los actores naturales o no profesionales.

Talleres y Actividades programados pero cancelados:

- Taller de Dirección con Andrea Herrera
- Taller: Trabajo con Niños en Audiovisuales
- Asistencia al rodaje de la película *Gaspar Mendoza*.

Otras actividades para los meses de Diciembre y Enero fueron canceladas por decisión de la Coordinación de Proyectos Estratégicos de la Villa del Cine, encargados del Proyecto Triadas de Bajo Presupuesto.

Para el 2012 se dejó el siguiente cronograma:

Presentar a más tardar en fecha 1º de febrero de 2012, el proyecto de su historia, a saber:

Storyline

Sinopsis

Estructura

Descripción de Personajes

Tratamiento (a una página x 10 minutos, aprox.)

Durante los primeros 15 días de febrero el Comité de Evaluaciones de Guiones de la Fundación Villa del Cine tomaría la decisión de cuál sería el proyecto con la posibilidad de rodaje, y el periodo de realización.

⁴⁴ La función del Coach de un actor es la de despertar y/o promover en el actor el hallazgo de elementos o pistas que le permitan aproximarse al personaje

Patricia Kaiser y José Antonio Varela se pusieron a la orden para ayudar y asesorar el desarrollo de escritura durante este lapso de tiempo.

Igualmente se pidió, para cerrar el año, una evaluación individual del proyecto con sus puntos positivos y negativos.

Los contratos laborales a los que estábamos sujetos no serían renovados en su fecha de vencimiento 31/12/11 y los que quisieran seguir con las fechas dispuestas y cumpliendo esas disposiciones, podrían ver una renovación para el 01/03/12, que quedaba a juicio de la Fundación Villa del Cine.

Igualmente Kaiser, Jefa de la Coordinación de Proyectos Estratégicos de la Villa del Cine nos hizo llegar sus *feedbacks* a través de correos electrónicos y con carácter informal, de las seis historias desarrolladas, adjuntamos la de “Junto al río” siendo la que interesa a los fines de esta Tesis:

Acá se trabaja la dicotomía Ciudad -niña tecnología- vs. Campo -niño-naturaleza-

Está bien que Railín use la tecnología como escape. Y que en la casa esté la música "en vivo" de Pedro y el abuelo.

En la primera salida de Railín, que la abuela la manda a la bodega, ella no sabe dónde queda y se podría aprovechar ese viaje, para que ella descubra el pueblo.

Pedro le miente a Railín dos veces, pero no puede ser el mismo tipo de mentira, ni generar en ella el mismo efecto. La segunda vez, ante los amigos diciendo q ella es antipática y pretenciosa, ya hay una complicidad entre ambos, que debe quedar clara. Y debe generar sobre todo en ella, un cambio de actitud. Acá estamos a la mitad del segundo acto, y eso debe generar consecuencias.

La escena con las putas, me gusta por el descubrimiento de la sexualidad en los chamos, pero no pasa nada luego con eso. Me parece interesante explorar en el despertar de los sentidos, cosa que le pasa a Railín con la naturaleza. Y luego con Pedro.

Ante las decisiones tomadas por la Coordinación de Proyectos Estratégicos, los seis miembros restantes de las Triadas tomamos una posición y fue enviada una propuesta.

Dos miembros decidieron retirarse en Diciembre - Ricardo Santaella y Manuel Kízer prefirieron dejar las Triadas por razones personales y profesionales-.

De aquí en adelante el trabajo quedaría para cuatro personas, se decidió trabajar en parejas, una historia por equipo, tomando aquellas historias que la Villa veía con mayor posibilidades y desarrollo; así es como Abraham Sanabria y Carolina Valecillos trabajaron *Junto al río* y Rober Calzadilla y mi persona trabajamos los *Lomo e'perro*. Las fechas de trabajo fueron establecidas por los miembros restantes de las Triadas y dadas la fechas se decidió trabajar mayormente por la plataforma de *Google Docs*, donde todos teníamos acceso a los documentos y podíamos realizar modificaciones, generar comentarios y sugerencias. Incluso varios de los tutores usaron este medio para ir revisando nuestro progreso.

El itinerario planteado internamente fue el siguiente:

- 28 dic enviar a la Villa: estructura, *storyline*, sinopsis. Ya habiendo recibido un *feedback* interno.
- 05 de enero/ entrega de lo restante: tratamiento.
- 07 de enero/ cuadrar un encuentro con los tutores. Trabajar en la correcciones de ese día
- 15 de enero 2012/ trabajadas las correcciones del día 07, entregar un primer papel con todo.

Las historias fueron enviadas, se esperó el *feedback* de los tutores y dirigentes del proyecto. Las dos principales respuestas fueron de Carlos Tabares, y de Patricia Kaiser. Haciendo énfasis en la devolución del proyecto que se presenta en esta Tesis - "Junto al río"-, se adjunta una corrección de Patricia Kaiser para demostrar cómo cada aspecto de la historia es cuestionado, dejando a la vista la inexperiencia del equipo como guionistas, que a pesar de las constantes revisiones y críticas realizadas, seguía con problemas por lo que el proceso tomó más tiempo de lo estipulado.

Devolución de Patricia Kaiser, 03/03/12

1.- Si Railín, pasó los primeros 4 años de la infancia yendo a la casa de la abuela, y además tenía una relación especial con su abuelo; cómo es que ahora que tiene 9 años, es decir sólo unos 5 años más tarde, no recuerda nada de la infancia, se le hace molesta la casa, no presenta ningún signo de

tristeza por que el abuelo ya no está.... etc. No soy psicóloga infantil, pero los recuerdos de la infancia son poderosos. Yo que soy la persona menos familiar del mundo, me acuerdo de cosas muy importantes y de abuelos y nonos que ya no están.

Pero digamos, más allá de mis creencias sobre la mentalidad infantil (que son nulas), este es un punto que puede ser crucial en la relación de Railín con ese entorno del campo. Puede ser que ella no quiera ir ni estar allí, porque es la primera visita sin que el abuelo esté... p.e. De ahí que el hecho de que al final se lleve los caracoles, tendría mayor peso, y es una reconciliación personal de ella, para con su pasado y además otro punto importante en la madurez, que es aprender lo que significa la muerte y el duelo (miren todo lo que esos caracoles tienen de poderosos y lo están desperdiciando).

2.- Punto clímax: El asalto al bar karaoke.

Insisto. Hay que justificar mejor que quieran entrar de noche, cuando de día no hay nadie y sería más fácil. Agréguele retos a la apuesta. De noche porque quieren saber qué se hace ahí (y en esto sería crucial Marita, pues ella ¿sabe o no, que su mamá regenta una "casa de citas"?), de noche porque justamente de día, como no hay nadie, entonces no es un reto interesante.... Tienen el germen, pero deben hacerlo explícito, porque esta es la escena que pone en marcha su tercer acto.

Si Marita no quiere Railín participe de la aventura, para qué le cuenta el plan y luego decirle, no quiero que vayas..... Hay que resolver lo siguiente:

- a) Railín se tiene que enterar del plan y querer participar, debe entonces saber o intuir lo que es el bar Kareoke, usen a Caty para eso.
- b) Marita no quiere que vaya R. Carlos la jode diciéndole que es por celos.
- c) Para no dejarse "picar" por Carlos, Marita acepta que R. vaya, pero con la clara intención de hacerle trampa.¿Nosotros vamos a saber desde antes que Marita acepta, pero con las claras intenciones de joder a R.? Qué personajes lo van saber?? Ya es hora de que empiecen a manejar puntos de vista y flujo de la información.

La persecución y aventura en el bar, está mucho mejor.

3.- Mosca la escena final. Están en el patio que da al río, es decir, el patio trasero de la casa, y luego del beso, Pedro ve partir el carro (que a las claras, está es adelante, frente al portón). Es una tontería, pero es.

4.- Tengo incertidumbres con el pueblo.

Por una parte, me parece un pueblito de Apure (por citar un estado que tiene un fuerte imaginario visual). O Sabaneta de Barinas, de la que ahora nos sabemos todo. Pero por otra parte, ciertas descripciones, apuntan a una pequeña ciudad, que fue pueblo y ahora está crecida. Cito ahora el ejemplo de Carora.

El Bar Kareoke, incluso, es contradictorio. "Las camas bien arregladas". Siento que no está definido cómo es ese pueblo. Y es fundamental. De ahí parte y llega todo. Parte la confrontación city-campo, el desapego/apego de Railín, etc.

Cómo Pedro no sabe nadar si vive junto al río.....

El Bar Kareoke es un bar de citas, pero con cuartos individuales Con Baño!, y las putas no viven ahí....

Se venden dulces en lugares lejanos.... como el paseo de R y P, con lago de los cisnes incluidos. etc

Como ven, el pueblo tiene muchas contradicciones.

Les sugiero, buscar fotos de locaciones (como su estuvieran en pregira), ver películas con ambiente rural (les voy a invitar a ver un corto -no terminado- pero que está muy bien en lo visual pueblerino). Alexis Pérez Luna, tiene unas fotos de lugares, de cualquier parte del mundo, arrechísimas. Tiene página web. Se hizo una pregira para ese corto que no está terminado y que les mostraré... tenemos esas fotos, vamos a cuadrar que las vean.

5.- El río.

El río hipnotiza a R como en la segunda escena. Y luego, eso se pierde. Está la laguna azul en el segundo acto, y la despedida al final, otra vez en el río.

El río es o no importante y qué importancia tiene. Es una cuestión de que Uds. lo decidan. Como está, fue una buena elección cambiar el título de trabajo.

Genial lo de Pedro, repara peroles.

Darle más presencia a Caty.

Recontratación

Una vez cumplida la entrega de nuevos y más completos tratamientos, aún con errores -dada la inexperiencia-, se ofreció la puerta de la recontratación para continuar con el proyecto.

De acuerdo a petición de la Villa del Cine, el trabajo quiso ser enfocado de otra manera y se dejaron las historias y su desarrollo de lado, acambio de la propuesta de realizar un trabajo teórico de investigación sobre el cine de bajo presupuesto en Venezuela y su relación con este proyecto en particular.

La propuesta de trabajo que se realizó fue la siguiente:

TABLA 1

PROGRAMA.: TRIADAS DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN. PROYECTOS DE CINE AUSTERO

RESPONSABLE	TAREA	ÁREA
Carolina Valecillos, Abraham Sanabria, Rober Calzadilla, Jhonnathan Ciavaldini	Establecimiento de las características generales, de los actuales modelos de producción, (muestreo de los últimos 12 años) los que independientemente de las formulaciones de financiamiento, contemplan elevados presupuestos.	Diseño de Producción
Carolina Valecillos	Análisis específico sobre los componentes presupuestarios, de naturaleza exclusivamente cinematográficos, (Operativos y técnicos) que inciden directamente en el incremento de los presupuestos.	Presupuesto
Rober Calzadilla	Estudio de los aspectos conceptuales de la cinematografía Industrial venezolana de los últimos doce años (Muestreo de 15 películas) las que se escogerán con base a cierto criterio, que debemos justificar, enunciar, validar, (temáticos, narrativos, estilísticos)	Temático

Jhonnathan Ciavaldini	Estudio de las características discursivas de nuestra cinematografía de los últimos doce años (Muestreo de 15 películas) las que se escogerán con base a cierto criterio, que debemos justificar, enunciar, validar, (lenguaje técnico, perspectiva, ritmo, encuadres, etc)	Lenguaje
Abraham Sanabria	Establecimiento y análisis de la participación y calificación de nuestra cinematografía en eventos de confrontación nacional e internacional (festivales, encuentros, muestras, premiaciones)	Distribución y comercialización
Abraham Sanabria	Establecimiento y análisis de la taquilla venezolana	Distribución y comercialización

Fechas fundamentales:

30 de Marzo: Entrega del tratamiento final de "Junto al río"

16 de Abril: Presentación, desglose y 1era aproximación del plan de producción

16 de Mayo Guión de "Junto al río"

16 de Mayo Presentación, desglose y 2da aproximación del plan de producción

30 de Mayo: Tratamiento de "Los lomo'e perro"

Este trabajo teórico iba a acompañar el desarrollo de estas fechas fundamentales que se planteaban, es decir, se quería la realización del guión a la par del desarrollo teórico planteado arriba.

Esta propuesta de desarrollo de un trabajo teórico que contemplase la teorización y comparación del proyecto de las Triadas en el ámbito del cine Venezolano, fue abandonado debido a varias razones.

La primera fue que para esta nueva etapa de renovación de contratos, Abraham Sanabria decidió retirarse por razones personales, dejando al equipo con uno menos para el desarrollo de tales actividades.

Debido al retiro de Sanabria quedó un equipo de tres personas, tratando de reconsiderar la vuelta a una Triada, tres personas para una historia. Se dio entonces prioridad a la historia *Junto al Río* por decisión y esquema propuesto por la Villa del Cine.

La realización de un trabajo teórico gozó de poco soporte por la institución a la hora de acceder a diversa información y adquisición de películas para su análisis, muchas películas venezolanas son de difícil acceso.

El grupo pidió enfocarse en la historia, y adoptar una metodología propia.

La metodología de las Triadas en una nueva etapa

Nuevas incursiones en El Ingenio

La petición de la Villa era escribir el guión de la historia resultante de la inmersión de Guatire denominada "*Junto al río*" como la prioritaria para su desarrollo, y en caso de culminarla, pasar a una segunda fase donde retomar la historia denominada "*Los lomo e' perro*".

Esta vez los miembros de la Triada no contaríamos con tutores ni talleres para una supervisión constante. Sería un enfoque directo en la realización de un guión escrito a seis manos. Ya que el proceso de las Triadas había hecho que la historia pasase por todas las manos de sus miembros, se decidió continuar ese trabajo en equipo con las tres personas que quedaron en el proyecto.

Nos encargaríamos de la realización de este guión cumpliendo sólo a fechas de entrega, donde se harían revisiones y observaciones sobre la historia.

En esta etapa de desarrollo del guión, y sin tener que atender compromisos establecidos por la institución, el equipo de las Triadas decidió volver a visitar el espacio de El Ingenio en Guatire, por cuenta propia.

La necesidad de conocer más a fondo el espacio, y los numerosos cambios que sufrió la historia, hizo que se considerase necesaria una nueva visita al lugar. Conocer sus espacios más a fondo, sus personajes, rescatar la identidad de este lugar para reflejarlo en la historia que el mismo lugar había inspirado pero que había sufrido tantos cambios en su desarrollo.

Se realizó una primera visita en la que retomamos el contacto con las personas conocidas en la comunidad. Las visitas se hicieron periódicas, de una a dos veces por semana, a la vez que se continuaba el proceso de escritura. Se buscaron los espacios en la localidad que sirviesen de escenario o locaciones donde ocurrían las acciones. El conocer esos espacios y cómo vive la gente local permitió desarrollar partes del guión que simplemente no estaban antes. Elementos autóctonos como el río, los caminos de tierra, los paisajes, la amplia práctica de la santería, fueron ingredientes que agarraron más fuerza en el guión.

Todo este trabajo exploratorio no sólo se documentó en el guión que se logró armar sino en imágenes con aquellos lugares y personas que nos sirviesen de referencia visual a lo que buscábamos en la historia.

Conjuntamente con el desarrollo del guión, el equipo de la Triada estudió la necesidad de contactar con los niños de la comunidad, ya que la historia transcurría en un universo infantil, y el espíritu del cine que se estaba realizando buscaba el trabajo con actores naturales o no profesionales.

Igualmente, se contactó con el Consejo Comunal de la zona para indicarles que queríamos realizar un trabajo con la comunidad y contar con su apoyo, y se les hizo una oferta para un taller de realización audiovisual dirigido a niños. Con su ayuda se logró contactar con la Escuela Eleazar Rivero, número 28, y a través de sus profesores se habló de la posibilidad de realizar un acercamiento a los niños con la propuesta del Taller.

Taller de realización Audiovisual para niños

Esta iniciativa de los tres miembros de las Triadas no quiso ser identificada como una propuesta de la Fundación Villa del Cine, ya que fue una iniciativa interna y no se quiso usar el nombre de la Institución para abrir puertas o crear un compromiso a nivel institucional que luego no se pudiese respaldar.

Sin que el mismo equipo supiera si la película podría ser filmada en El Ingenio de Guatire, sin querer esperar por la FVC para pedir medios para un taller que habría que justificarles, y teniendo en cuenta que eso toma tiempo y teníamos que cumplir un calendario, fueron cosas que sumadas a los ánimos tratamos de realizar por nuestra cuenta.

En todo momento se dejó claro que era nuestra iniciativa ante todas las personas con la que hablamos en El Ingenio, las familias de los niños, la gente de la localidad, los profesores, y el consejo comunal.

Se pidieron los espacios a los profesores del colegio Eleazar Rivero, y se habló con varios representantes para hacer una primera convocatoria en el colegio con los niños interesados en participar. La meta era realizar un cortometraje.

Se plantearon cuatro sesiones de día completo a llevarse a cabo los fines de semana, sábado o domingo. En parte porque los niños tenían entre semana sus actividades regulares en colegios, y porque nosotros también debíamos realizar actividades en la Villa del Cine y nos enfocábamos en nuestros guiones.

Día 1

Idea/Guión ¿Qué historia quieren contar? (Lluvia de ideas, juegos de palabras)

Equipo técnico. Conformación equipos de trabajo

Fases de una producción ¿Cómo nos organizamos?

Visualización. (Selección escenas de películas infantiles)

Día 2

La Puesta en escena. Ensayo

Producir ¿Qué necesitamos para nuestro rodaje? (locaciones, actores, utilería, etc.)

Día 3

Ensayo.

Explicaciones nociones básicas de fotografía

La Cámara

Los planos/Encuadre

La iluminación

Storyboard

Día 4

Ensayo en locación y Rodaje

Día 5

Edición

Visualización de resultados.

Cierre

Se elaboró una Lista de Necesidades para llevar a cabo la actividad, de las cuales intentamos pedir la colaboración tanto del Consejo Comunal como de la Villa del Cine

Consejo Comunal:

- Convocatoria
- Espacio (sillas, pizarra)
- Computadora con quemador
- *Video Bean*

Villa del Cine:

- Cámara
- Trípode
- *Boom*
- Regleta
- Extensiones
- Pilas extras para cámara
- *Kit* de luces de 300w

A los niños

- Una lámina de anime
- Lámparas y linternas

Después de eso buscamos apoyo audiovisual en varios videos realizados en otros lugares. Quisimos emular un producto audiovisual basado en la experiencia de un Taller de CineVideo realizado por niños de Barichara Colombia, que participaron en el Taller de Sensibilización y Práctica Audiovisual, dictado por la Fundación Cine Posible en Festiver (Festival de Cine Verde) 2011. Ya que fue un cortometraje completamente producido por niños, el cual está disponible en la plataforma *YouTube* a través de la siguiente dirección: <http://www.youtube.com/watch?v=ZTyN11-2Xv8>

Igualmente se hizo una selección de videos tomando en cuenta la sencillez del lenguaje. Se escogieron y proyectaron materiales conseguidos en Internet.

Uno de ellos, que en 12 pasos ilustra la realización de un cortometraje, fue realizado por Adriana Ortiz, estudiante de la Licenciatura en Comunicación y Medios Digitales del Tecnológico de Monterrey, México, “Cómo hacer un cortometraje en 12 pasos”⁴⁵

Otro tomado fue de la asignatura Producción Audiovisual de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Pacífico, Chile, realizado por Claudia Gaete disponible en: <http://youtu.be/QIN22SnzAuo>

Se tomaron también varios videos de un trabajo audiovisual realizado por el Ministerio de Educación Argentino, que creó un canal de producción audiovisual llamado “Encuentro”, con contenido de carácter pedagógico e informativo, el programa en cuestión se llama *Apuntes de Película* y se tomaron los videos en relación a Guión⁴⁶, Equipamiento o Cámaras⁴⁷, Planos y Movimientos de Cámara⁴⁸, Luz⁴⁹, Sonido⁵⁰ y Edición⁵¹.

⁴⁵ Disponible en: <http://youtu.be/jjEcm3a-CI0>

⁴⁶ Apuntes de Película – El guión – disponible en: <http://youtu.be/JSzkeEDngIs>

⁴⁷ Apuntes de Película – Equipamiento – disponible en: <http://youtu.be/K1re2CqwOXo>

⁴⁸ Apuntes de Película – Planos y Movimientos de Cámara – disponible en: <http://youtu.be/CgL8kAYENOs>

⁴⁹ Apuntes de Película – Luz – disponible en: <http://youtu.be/LcwI9d1cIE0>

⁵⁰ Apuntes de Película – Sonido – disponible en: <http://youtu.be/xgyXPnpawGU>

⁵¹ Apuntes de Película – Edición – disponible en: http://youtu.be/ry2S-2nR4_c

Fue de gran ayuda gracias a su explicación sencilla enfocada en un público joven y en la realización con medios accesibles, es decir, uso de cámaras caseras o edición con programas gratuitos.

Se estableció una primera reunión para proponer la idea directamente a los niños y recopilar un aproximado de cuántos podrían acompañarnos. Fueron 26 niños los interesados que se anotaron en lista.

Les comentamos sobre nuestras intenciones, les preguntamos sobre historias que quisieran contar, así no sólo nos acercamos a los jóvenes sino que muchas de las historias que contaron guardaban relación con la localidad, por lo cual tenían un valor agregado como información para nuestro guión.

Se les pidió que escribieran un cuento o una historia que quisieran contar para que lo llevaran a la primera sesión de trabajo. Igualmente se les pidió que durante la semana corriesen la voz a otros niños de la zona que ese día no asistieron.

Dado que entre semana teníamos que responder a responsabilidades en la Fundación Villa del Cine, y los niños estarían en clase, armamos un calendario de actividades para los fines de semana, donde trabajaríamos todo el día, en sesiones desde las 9 am, con un receso de almuerzo, y luego en la tarde hasta las 3 pm.

Se logró realizar el Taller ajustándonos a aquello que conseguimos. De la Lista de necesidades no obtuvimos ningún equipo de la Villa del Cine, por tanto se trabajó con los equipos personales de los miembros de las triadas.

Equipos con los que contamos:

- 1 Cámara Nikon D5100
- 1 Cámara Canon 6D
- 1 Trípode
- Un *Zoom* (Grabación de audio)
- Audífonos para cámaras y *zoom*.

Dada la falta de luces, decidimos grabar con luz natural lo cual ajustaba más nuestro esquema de rodaje.

De la comunidad y el Consejo Comunal conseguimos el espacio completo del colegio, que es un salón de clases equipado con pupitres, pizarrones, baños, y cuenta con un televisor y un DVD donde proyectamos los videos que llevamos.

El taller se llevó a cabo de la siguiente manera:

Día 1 02/06/12

- Se hizo una introducción de los miembros de las Triadas, del Taller, y de sus metas.
- Se realizó la proyección del cortometraje realizado por niños en la experiencia, luego los 12 pasos de un cortometraje.
- Explicamos los pasos que deseábamos realizar durante el taller, y la duración.
- Se hizo una pequeña introducción de los niños participantes y se leyeron las historias que fueron pedidas la semana anterior. Entre todas las historias leídas se buscó aquella que pareciese ser más completa y realizable en el lugar. Entre todos se votó por dicha historia.
- Se mostró el video de “Guión de Apuntes de Cine.”
- Se escogió el rol del guionista para la historia, siendo la niña que había escrito el cuento seleccionado. Se le pidió a esta persona que desarrollara su historia un poco más larga para la próxima sesión.

Día 2 9/06/12

- Se leyó la nueva versión de la historia, se dieron apuntes para mejorarla.
- Se habló de los miembros y departamentos en la realización de un cortometraje, sus funciones, cada una de las partes que lo integran, y procedimos a hacer una primera división.
- Luego se procedió a hablar de la producción, de qué cosas necesitaríamos, qué lugares, comenzó a cuadrarse todo desde la producción, se pidió una búsqueda y escogencia de locaciones haciendo una relectura del cuento.

Día 3 10/06/12

- Se habló de la cámara y el sonido.
- Se mostró el video de los planos y se trabajó en una propuesta de cámara, y qué clase de planos hacer dadas distintas situaciones, en base a esto se armó un simple primer guión técnico relejendo la historia y buscando los planos que se ajustaran.

- Se dividieron los equipos, y las tres personas se organizaron para trabajar con las distintas áreas adelantando todo lo referente a la producción. Se escogieron locaciones y se pidió que se buscaran los adultos que tenían un rol en la historia.
- De acuerdo a los departamentos creados, se dejó igualmente encargada la búsqueda del vestuario para uno de los personajes que requería esto. La historia era de un pescador sin rostro, preguntamos cómo se lo imaginarían y en base a eso escogimos un vestuario y la manera en que el rostro de esta persona no se pudiese ver, los niños del departamento de arte y vestuario tendrían la misión de solucionar esos detalles.
- Se realizó una escaleta donde dividimos cuántas escenas deberíamos grabar, basado en las locaciones creamos un primer plan de rodaje. Un total de 10 escenas serían grabadas.

Día 4 16/06/12

- Todo el día fue de rodaje, se trabajó en conjunto con los niños dándoles apoyo en cámara, sonido y producción.
- Usamos nuestros propios equipos. Se trabajó a 2 cámaras para abarcar la mayor cantidad de tomas en una misma escena y salvar tiempo.
- Tras varios imprevistos en el rodaje, se cancelaron 2 escenas.
- Todas las escenas se ensayaron *in situ* y se dieron prioridad a las propuestas realizadas por los mismos niños, siempre asesorados por los tutores.
- Entre los equipos se arreglaron detalles de producción dados los problemas que se pueden presentar en un rodaje, cosa que hizo la experiencia más enriquecedora.

Luego de esto, el proceso de edición lo completó el equipo de las triadas. Se hicieron alrededor de 4 tomas por escenas a dos cámaras, muchas fueron descartadas al terminar de grabarlas por diversos problemas, y la decisión se tomó durante el rodaje para hacer más fácil el proceso de edición, ya que se apuntaron qué tomas eran las que quedaban bien y podían ser utilizables. Editamos el material de los niños y se lo presentamos en el corto que ellos realizaron junto con el video de la edición.

Este taller, el acercamiento a la comunidad y a sus niños, fue un medio apropiado para enfocarnos en detalles de nuestra historia.

A medida que llevábamos a cabo las sesiones cada sábado, entre semana seguíamos escribiendo el guión, pero la actividad con los niños nos sirvió para ver cómo son los muchachos de esa zona, rescatar su lenguaje, sus ocurrencias y su mundo (el hecho de que las historias para los cortometrajes fuesen escritos por ellos nos permitió vislumbrar este mundo), y al mismo tiempo nos sirvió de *casting*, para ver qué niños se parecían a los personajes que estábamos creando en nuestro guión; logramos conseguir los parecidos en las personalidades, y el guión se adaptó a la observación que realizamos de estos muchachos.

Igualmente, recopilamos fotos durante los talleres para ponerle rostro a nuestros personajes, todo esto fue entregado en el proyecto final.

El proyecto final

Cumpliendo con las fechas propuestas por la Villa y desarrollando la historia más libremente, permitiéndonos volver a El Ingenio para tener el lugar más presente, se tenía que entregar lo siguiente de acuerdo a lo exigido por la Institución, proyecto anillado con (ANEXO B.3):

- Diseño Gráfico
- Premisa
- *Storyline*
- Sinopsis
- Tratamiento
- Guión
- Perfiles de personajes
- Anexos (fotos de locaciones y personajes)

DVD con: Videos de Casting / Videos del Taller con niños / Presentación de locaciones/ *Teaser*

El trabajo se desarrolló, y la historia ganó bastante con estas visitas a El Ingenio; se logró vislumbrar nuestro espacio, su gente, su geografía y sus estilos de vida, cosas necesarias para poder tomar en cuenta como telón de fondo de nuestra ficción, el

elemento documental de nuestra historia, todo ocurre en lugares que visitamos y con personajes que gracias al Taller pudimos tomar como nuestros propios personajes, por su parecido a nuestros escritos y porque luego de esa experiencia los tomamos como potenciales actores naturales o no profesionales con los cuales realizar la película si alcanzase etapa de rodaje.

El guión, aunque en su primera versión, fue el logro del trabajo de casi dos años, de la evolución de una historia en particular que sobresalió de 10 potenciales películas (6 de las inmersiones y 4 de las sinopsis escritas por miembros de las Triadas antes de las inmersiones), de todo el proceso de desarrollo, ensayo y error, de trabas, de personas que escribieron en parte la historia, de todas las transformaciones que sufrió.

Pausa, y la nueva etapa

Al momento de la entrega del guión, el proyecto entró en una nueva pausa pues éste no se consideraba listo y no había financiamiento para llevar a cabo el rodaje, debido a que la capacidad operativa de la Fundación Villa del Cine se centró en proyectos de alto presupuesto: *“El hombre de las dificultades”* de Luis Alberto Lamata, película de época sobre Simón Bolívar, y *“La Planta Insolente”* de Román Chalbaud, película también de época, sobre Cipriano Castro, junto con el proyecto llamado *“Arriba es abajo”*, una comedia romántica, opera prima de Nelson Nuñez, que se rodarán en el año 2013.

El proyecto entró en un receso, los miembros restantes retomaron antiguos proyectos, algunos trabajaron en otras producciones, en fin, el guión quedó en el aire sin tener novedades por un tiempo.

En enero del año 2013 la FVC, bajo la Coordinación de Proyectos Estratégicos y la presión de Edgar Márquez, decide contratar a Roberto Irwin, quien fuese invitado en la primera fase de las Triadas, para retomar el proyecto bajo la función de productor. Su primera labor es evaluar las necesidades para poder llevar a cabo un rodaje el mismo año 2013.

La principal necesidad de la FVC es validar la iniciativa de las Triadas de manera audiovisual, que todo el esfuerzo que se ha hecho desde el 2011 no quede desperdiciado sino que quede un producto audiovisual tangible de la experiencia. Cumplir la meta que tenía planteada desde el comienzo.

El primer paso de Irwin fue ponerse en contacto con los últimos tres miembros de las Triadas que escribieron el guión, para trabajar en conjunto en una nueva etapa. Rober Calzadilla sería el único que no se reintegraría debido a que durante la pausa retomó varios proyectos que están actualmente en desarrollo.

Los dos miembros restantes acordamos reunirnos con miras a reactivar el proyecto. El primer paso en esta nueva etapa fue mejorar el guión, para lo cual se acordó la búsqueda de un guionista profesional. La nueva Triada quedó conformada en esta nueva etapa de la siguiente manera: Roberto Irwin asumiría la Producción del proyecto, Carolina Valecillos la Dirección de Fotografía y Jhonnathan Ciavaldini la Dirección.

Tras varias entrevistas, el guionista seleccionado fue Joaquín Ortega⁵², la propuesta se realizó a la FVC, y fue aprobada a finales de mayo de este año 2013; se cuenta con un periodo de tres meses, desde el 01 de Junio al 30 de agosto de 2013, para dar como resultado “un proyecto con todas las condiciones y que se pueda considerar listo para rodar” (FVC, 2013)

⁵² Politólogo (UCV, 1995) Se ha desempeñado como escritor, humorista, libretista, locutor y productor en radio y televisión. Es ensayista, articulista y conferencista. Colaborador frecuente de revistas y publicaciones periódicas, académicas y de entretenimiento, nacionales e internacionales.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones

El proyecto de las Triadas, al ser un experimento, contó con varios aciertos pero igualmente no escapó de fallas. Fue un proceso que se fue improvisando a medida que fue avanzando, tratando de desarrollarse en el camino pero que debido a esta misma naturaleza fue cometiendo errores que hicieron de la experiencia algo sobre lo cual muchas de las conclusiones que se presentan buscan rescatar los rasgos importantes a los que apunta la realización de largometrajes según fuimos desarrollando en las Triadas, éstas son presentadas con ejemplos específicos y la visión particular de quien escribe. Son las cosas que más considero del proyecto y que deseo seguir desarrollando más adelante.

Las Triadas partieron de la idea de trabajar en equipos de tres personas, donde cada una asumiese un rol de los principales a la hora de la realización de un proyecto, es decir, un director, un productor y un guionista. Esta separación de funciones nunca se logró dar durante la experiencia. Varios de los miembros tenían cierta inclinación hacia alguna de las áreas de realización, pero destacando claramente el hecho de que no habían guionistas en el grupo, la mayoría de los miembros se iban hacia a áreas como dirección y producción, e incluso edición y dirección de fotografía.

En el trabajo en las Triadas todos asumieron el mismo rol, durante todo el proceso de creación de las historias y escritura todos asumieron el papel de guionistas, muchos teniendo que aprender en el proceso sobre la escritura de un guión cinematográfico, lo cual fue válido como un proceso de formación en el área pero no cumplió con lo que se planteaba, rompiendo con la división de funciones que se pretendía lograr con la idea original de las triadas (productor, guionista y director). Igualmente a pesar de que todos asumieron el mismo rol no se establecieron cabezas

de área, es decir, podrían escribir en equipos de tres personas, pero una siendo el guionista designado o quien tenga la última palabra.

Al estar todos más o menos al mismo nivel en cuanto al proceso de escritura, sin que hubiese cabeza de grupo, hizo que la toma de decisión y acuerdos en las historias fuese más complicado de lo normal, tres individuos estar de acuerdo en un mismo punto es algo difícil, más aún cuando son personas seleccionadas por su creatividad y visión y que al mismo tiempo tienen personalidades bastante diferentes entre sí.

Aunque se logró obtener un guión final, esta es una versión aún con muchos detalles que arreglar, dramaturgicamente le falta considerar ciertas cosas, pero la escritura a seis manos es un trabajo sumamente complicado dado que la mayoría de los integrantes nos conocimos durante la experiencia y los distintos caracteres chocaron bastante.

Las historias se pudieron haber desarrollado más rápidamente si se hubiesen tomado en cuenta algunas consideraciones.

1. La continua rotación de las triadas, al igual que las historias, hizo que estas cambiasen con cada grupo que le tocara, es decir, no tenían una continuidad que se mantuviese desde su concepción. A medida que iban pasando de mano se transformaban en algo que iba acorde a la percepción de quienes tenían la historia, así, al llegar a las próximas manos, algunas cosas quedaban pero muchas otras se incorporaban, se escribía encima pero no se iba profundizando en lo que se iba escribiendo, no daba tiempo. El momento en que se logró profundizar fue cuando la historia seleccionada quedó con la triada final y se enfocaron en esa historia y su desarrollo, sabiendo que no iba a pasar a otras manos.

2. Las continuas y frecuentes correcciones hacía que las historias no tuviesen un desarrollo natural, aparte de que cambiaban con cada nueva formación, éstas igualmente eran corregidas en tempranas etapas, donde obviamente muchas cosas no se tienen claras, y donde aún carecen de una profundidad que viene del continuo trabajo en dichas historias.

Los *pitch* probaron ser una buena manera de ver el potencial de las historias; ver las reacciones que causaron en el público nos daba a entender las preferidas así como

aquellas historias que estaban más claras que otras. Es una buena herramienta para presentar proyectos.

El hecho de que en la última etapa el equipo restante (Carolina, Rober y mi persona) decidiese volver al lugar de origen de las historias, fue un punto a favor que hizo que ganasen potencial y ese espíritu de rescatar la realidad de un lugar. Las historias habían pasado por un tiempo de escritura en escritorio y eran el resultado de la primera inmersión. La vuelta a El ingenio sirvió para usar herramientas aprendidas en todo el proceso y retomar el espacio.

La realización de actividades en la localidad escogida probó ser de gran beneficio, no sólo ayudó a que el equipo se vinculará con la comunidad y su gente, sino que también la realización de este trabajo de campo adaptado a nuestra historia nos sirvió para realizar una primera búsqueda de locaciones, un primer *casting* y ajustes de escritura en el guión, específicamente en los personajes infantiles, basándose en el trabajo con estos.

Siendo un proyecto financiado por la productora del Estado, Fundación Villa del Cine, no se ahondó en la búsqueda de financiamiento fuera de la Institución, pero gracias a los talleristas y experiencias con varias personas del medio, sí se conoció de varias formas de financiamiento alternativas, pero que suelen ser las más usuales.

Las Triadas tuvo un gran valor didáctico, aunque no fue concebida de tal manera. Muchos de los miembros tenían experiencia en el área de cine, habiendo realizado o trabajado en películas tanto ficción o documentales. Este ejercicio fue una suerte de postgrado de realización audiovisual, cada taller siendo una asignatura, las inmersiones el trabajo de campo, y la escritura las evaluaciones constantes, el *pitch* una defensa de proyecto. Aunque muchos de los talleres eran sobre áreas conocidas, igualmente muchas ayudaron a formar (sobretudo en el área de guión).

Pero, al mismo tiempo, la frecuencia de los talleres, sobretudo luego de las inmersiones, llegó a representar un obstáculo en el desarrollo de las historias, más aún teniendo en cuenta que se tenían que realizar los *Pitch*, a veces representaron una distracción de cara a la presión del tiempo, y algunos incluso no fueron bien

coordinados y quedaron incompletos, deficientemente desarrollados, o simplemente en el papel.

La santa trinidad

Otro de los grandes inconvenientes fue que nunca se conformó una dinámica donde se viesan los roles por separado, ya que durante las actividades, prácticamente todos ejercieron el mismo, esperando que como proceso natural se fuese viendo quiénes tenían una actitud para cada uno de los oficios, pero se manejaron más dinámicas de escritura para el guionista, y ejercicios de dirección, sin llegar a la parte de producción de lleno, y cuando tocó esta parte del proyecto, ya tan sólo quedaban 3 miembros.

Consecuencia de lo anterior, donde quienes decían no saber o no tener interés en escribir o tener más interés en otras áreas, se enfrentaron a un trabajo exhaustivo de escritura, un régimen fuerte, acelerado y hasta frustrante para conseguir historias y mostrar resultados.

El espacio como Hoja en Blanco

Entre las actividades que conformaron el Proyecto Triadas, una de las principales fue el trabajo de campo, las llamadas “inmersiones” que consistieron en la visita y estadía en distintas comunidades venezolanas.

Fue la parte de más éxito. Los talleres vistos en cada uno de los lugares fueron de un contenido importante que llevados a la práctica en el mismo lugar resultaron de gran valor. El éxito de estas inmersiones se puede rescatar en que se obtuvieron las historias a contar en cada lugar, cada historia contaba con una identidad propia del espacio visitado. Esta estrategia probó su fortaleza para la búsqueda de historias con una identidad propia, cada lugar es una fuente invaluable de posibles películas.

El principal atractivo de las inmersiones como fuente de inspiración es su universalidad. Cualquier lugar puede tener en sí historias esperando ser contadas,

locaciones increíbles, gente estupenda y una realidad interesante a nivel audiovisual. Lo cual permite que sea aplicable donde sea.

La pertinencia y gran acierto que resultó ser esta modalidad, va más allá del trabajo de campo, era un trabajo que iba a lo etnográfico y antropológico. A su vez, a nivel creativo, estos lugares representaban la chispa de la idea, el comienzo de todo o punto de partida de todo el proyecto, y fue gracias a la selección de los lugares y de los tutores que nos acompañaron, y sus aproximaciones al lugar, que estas llamadas “inmersiones” rindieron fruto.

Cada uno de los sitios escogidos, (Guatire, San Agustín y Punta Tuja) con su gente, sus estilos de vida, sus colores, tradiciones, paisajes, leyendas y de ahí todas las historias que se pueden contar con todo este material existente, todas las películas que pueden sacarse de estos lugares, punto importante para lo que es nuestro “bajo presupuesto” en cuanto al ahorro, ahorrar lugares, de tener todo lo que necesitamos en un sólo lugar y en su gente, en los escenarios que nos brinda, y sobretodo en las historia que nos inspiró a contar.

El trabajo con actores naturales o actores No profesionales

Durante el proceso de investigación del proyecto Triadas una de las posibilidades que siempre se mantenía en alta consideración es el trabajo con los actores naturales o actores no profesionales, el taller de inmersión con Lucia Möller tenía como título “La construcción del guión desde los actores naturales y profesionales” y fue el primer paso a experimentar con la modalidad de los actores naturales.

Si partimos del punto de trabajar desde y con una comunidad, de la misma manera velaremos que lo que queramos reflejar en la historia se encuentre en su gente.

La gente común tiene muchas cosas que aportar de acuerdo a una historia si consideramos lo que Lucia Möller llama la dicotomía persona/personaje donde “se despliega la marca de lo coloquial y cotidiano creando historias mínimas que por su detalle y vitalidad cobrarán una relevancia universal.”

Tomando ejemplos de las inmersiones realizadas, uno de los proyectos que salió de Punta Tuja cuenta la historia de un pescador, el espacio está lleno de pescadores, adultos que han pescado desde su infancia, que se manejan en el agua y lanchas en perfecta comodidad, que tienen las marcas en la piel producto de su oficio, el bronceado, las cicatrices, las manos, las habilidades, etc., que darían a nuestra película un toque de realidad único al que difícilmente un actor pueda alcanzar tratando de ser lo que este pescador o actor natural ya es.

En primera instancia esta la selección de estas personas/personajes, no todos tienen la misma habilidad histriónica o soltura para poder desenvolverse frente a una cámara, no están entrenados para esto, otros no saben que tienen cualidades en sí, y es el trabajo de los realizadores tener esa sensibilidad para percibir y descubrir a estas personas.

Para poder realizarlo es importante llegar a conocer a la gente del lugar donde se está trabajando, de allí que el término utilizado para estos talleres sea el de “inmersión”. El trabajo de campo siempre estuvo marcado por un contacto constante con los miembros de la comunidad, donde analizábamos con detalles las personalidades de estos personajes en potencia, que tienen realidades interesantes para nuestra historia, y esa es la clave del contacto.

Así como el Director ensaya con sus actores para lograr dar vida al personaje que desean, aquí nuestro actor es nuestro personaje y el trabajo se enfoca en otras variantes, como lo que esa persona pueda hacer frente a una cámara sin que la presencia de ésta imponga un cambio de conducta o incomodidad en su desenvolvimiento, el trabajo se enfoca en establecer un vínculo y confianza para que esa persona pueda SER, en frente de la cámara.

El director Víctor Gaviria menciona que el proceso de preparación con sus actores es largo e inconsciente, y los graba en su cotidianidad para que se acostumbren a la cámara, el acercamiento que tenga cada Director puede ser diferente, pero apunta al vínculo entre la persona y el realizador.

Es esta naturaleza intimista, al momento de trabajar con nuestro actor, un punto a favor de la propuesta de realización al que se pretende llegar con las Triadas,

entendiendo que esta forma de realización se maneja con *crews* de un cine de bajo costo o independiente, los cuales suelen ser reducidos frente a los rodajes de la maquinaria del cine industrial con sus equipos de sesenta personas, entre equipo técnico y artístico. Alguien que no ha sido entrenado para manejar esta presión difícilmente va a poder ofrecernos algo inmediatamente frente a cámara.

Esto nos lleva al punto de las limitantes que ciertamente tiene el trabajar con un actor natural o actor no profesional. Si hemos seleccionado a una persona por ser nuestro personaje, no podemos pretender que sea nadie más que ese mismo. Lo contrario es el trabajo de un actor profesional, crear y personalizar, no podemos pedirle a nuestro pescador que sea nadie más que él mismo.

Es por eso que a la hora de escribir y hacer un *casting* se debe tener en cuenta qué tanto podemos exigirle a nuestra persona/personaje. Queda en manos del realizador lidiar con las limitaciones inherentes.

En el caso particular de nuestra investigación, nos inspiramos en personajes de las comunidades que visitamos para escribir nuestras historias, que ellos fueran una de las piedras que nos diera la chispa; en Guatire, la niña de una foto tomada por un miembro de las Triadas, llamada Railín, una señora humilde que atiende un puesto de cervezas y que todos conocen como “la flaca”; en San Agustín, un ex boxeador, una niña que tenía un chivo de mascota, el encargado de la casa de la cultura que estaba lleno de historias y le decían “Mon”; en Tuja, un pescador con su hija, dos hermanas que se diferenciaban del resto de las mujeres del pueblo de una manera misteriosa.

Fueron las personas con las que compartimos, donde sentimos la chispa, nuestra imagen disparadora, que inspiraron hacerlas personajes en una hipotética película, e incluso con las que llegamos a trabajar para hacer *teasers* de las historias en el espacio, para ver su desempeño en cámara, proceso que se fue afinando conforme las inmersiones avanzaban.

Recomendaciones

Hay que ver cine. Esto más que una recomendación es una regla. Como cualquier profesión, hay que estar actualizado con las innovaciones en su campo, el cine no es la excepción y la mejor manera es ver constantemente que está ocurriendo en las cinematografías del mundo, no para copiar o intentar ser otro cineasta, sino para aprender de sus experiencias, qué se ha logrado hacer a nivel narrativo y técnico. Ahora con el Internet es mucho más accesible ver lo que están haciendo en el otro lado del mundo. Esto hay que aprovecharlo.

Si se decide trabajar en grupos, es importante nombrar cabezas de área; en las Triadas se escribió a seis manos y todos tenían la misma potestad, las personalidades chocan frecuentemente y los argumentos pueden ser infinitos a la hora de tomar una decisión creativa, es por esto que internamente es importante nombrar alguna cabeza de grupo que tenga la última palabra en algunas de las áreas donde pueda haber conflictos creativos.

Escribir es reescribir, hay que armarse de paciencia a la hora de escribir un proyecto y no tener miedo de que lo lean otras personas, igual se busca que sea vea en una pantalla. Hay que aprender a rescatar la crítica constructiva, escuchar y ver qué cosas son las que van faltando, sobrando, o no tienen sentido en la historia, para poder blindar mejor el guión. Siempre y cuando el escritor esté a gusto con los cambios y sienta que tienen sentido. Pero de seguro hay que escribir bastante.

El trabajo con actores naturales mostró ser interesante y viable en este tipo de proyectos de bajo presupuesto y de carácter independiente, pero es importante tener en cuenta las limitaciones intrínsecas. Por esto hay que tener claro que no cualquier historia puede llevarse a cabo con estos personajes, tiene que existir una necesidad y

encontrar a la persona apropiada que pueda, frente a cámara, retratar el personaje que buscamos.

Las inmersiones pueden ser en cualquier comunidad, mucho mejor si es en una comunidad que ya se conoce y lo conocen a uno de igual forma, que el espacio y la gente son familiares, ya que habrá una mejor disposición del lugar, al ser uno parte de ese espacio. Por esto, considerar que los lectores de esta Tesis conocen algún lugar que les parezca interesante, una comunidad que visitan, algún pueblo que haya dejado una marca, el barrio o suburbio donde pasaron la infancia, son perfectos lugares para comenzar a buscar las chispas para contar una historia. A veces no hay que ir tan lejos, puede estar frente a nuestros ojos, esa “película” la hemos visto toda la vida y simplemente la hemos dejado pasar, esa es la historia que hay que mostrar a lo demás.

Actualmente existen muchas formas de conseguir financiamiento para una obra que se quiera desarrollar, ya que muchos países ven el cine como una producción artística y cultural, existen diversos fondos que apoyan el desarrollo de proyectos cinematográficos. Existen fondos tanto nacionales como internacionales a los cuales poder acudir con el proyecto de una película.

En el caso venezolano, tenemos los fondos del CNAC que cuenta con programas de financiamiento en áreas que van desde el Desarrollo de un Guión hasta la Producción con el presupuesto total de una Opera Prima -básicamente cubriendo todo el espectro de la producción cinematográfica-.

Con tan sólo una idea se puede aplicar para Desarrollo de Guión. Si se tiene un guión, se puede pedir el desarrollo de proyecto o producción de proyecto.

Igualmente el CNAC ofrece de manera gratuita y a través del Laboratorio Audiovisual las lecturas cruzadas con diversos personajes de la comunidad cinematográfica de Venezuela (directores, escritores, etc) que pueden discutir un guión y evaluarlo para mejorar su calidad.

Los fondos internacionales son incontables, e igualmente acaparan todo el espectro de producción audiovisual, algunos de los fondos más importantes para Latinoamérica son provistos por Ibermedia, Hubert Bals, Amiens, Festival de San Sebastian (cine en construcción, coproducción latinoamericana), entre otros. Si se

logra desarrollar una idea y armar un proyecto, pueden conseguirse fondos internacionales, el único requisito es tener talento, una historia que contar, y llenar el papeleo.

La tecnología ha traído consigo una serie de beneficios para los realizadores que en cierta forma han democratizado la realización cinematográfica. Es por esto que lo mejor que se puede hacer es aprovechar al máximo estas innovaciones. Estar a la vanguardia es conveniente. Las cámaras cada vez son más económicas, pequeñas, luminosas, cualquiera posee una, hasta los celulares graban videos en Alta Resolución, todo el mundo puede grabar con una calidad que hace tan sólo 10 años cualquier cineasta hubiese envidiado, y cada vez estas tecnologías mejoran a un ritmo acelerado.

El que quiere hacer cine ahora puede hacer cine, con el Internet puedes mostrarlo a través de plataformas como YouTube o Vimeo, puedes concursar en festivales, existen incluso festivales de videos para cortos hechos con celulares, así como otros que aceptan formatos no profesionales, es un interesante punto de partida. Gracias a lo digital uno puede editar en el computador personal y existen variedad de *softwares* gratuitos para hacerlo. Muchos cineastas están tomando provecho de estas nuevas herramientas para la realización de sus proyectos. Lo importante es siempre tener algo que contar.

Las nuevas tecnologías han dado cabida a que el cine esté en todos lados, pero las grandes cadenas aun no dan paso a proyecciones de cine alternativo, independiente; la tecnología digital nos ha permitido que esas puertas no estén del todo cerradas. El circuito Gran Cine hace proyecciones en DVD en algunas de sus salas o para algunas de sus películas, sin tener el impedimento del costoso 35 mm.

En muchos sitios un *video beam* y una pared han sido salas de cine improvisada que permiten a la personas tener la experiencia del cine al estar con un grupo de gente y ver películas que no se verían comúnmente en las salas comerciales, así las proyecciones en galerías como el Centro de Arte Los Galpones -un espacio en Caracas donde se encuentran manifestaciones artísticas de toda índole-, ciclos de cine en la ONG (Organización Nelson Garrido), una escuela de fotografía, que a su vez se

autodenomina como “El espacio de los que no tienen espacio” y apoya diversas manifestaciones artísticas en la Capital, iniciativas en la Universidad Central de Venezuela como CONTRA LA PARED, proyecciones de películas en la Escuela de Comunicación Social desde un *video beam* a una lona colgada en las paredes de su edificio, o la unidad móvil de cine, una pantalla inflable que colocan en espacios públicos de distintas ciudades de Venezuela para realizar proyecciones gratuitas. Son espacios alternativos que buscan rescatar la tradición social de ir al cine, gracias a lo digital, y las muestras de películas suelen ser cine de autor, independiente, de ensayo, videoarte, documentales y cine nacional.

Hay que seguir impulsando estas iniciativas, y usarlas como medio para mostrar trabajos de nuevos realizadores, para mostrar todo lo que se pueda, qué se está produciendo en todo el mundo. Asistir a sus proyecciones es ya tomar parte de esto, es gratis, es nuevo, es diferente.

El formar parte de un *Alma Mater* como la UCV, la cual percibo como un país en miniatura donde podemos ver nuestra realidad macro reflejada en su campus y su gente, y gracias a la formación recibida en la Escuela de Comunicación Social, despertó en mi persona un interés social conectado a esta realidad, que a través de mi experiencia universitaria fortaleció la necesidad de entender nuestro entorno y a su gente.

Apoyándose en la plataforma que se desee (sea escrita, radio, televisión, y en mi caso, el cine) buscar comunicar, bajo nuestras visiones particulares, la forma en que entendemos y percibimos aquello que nos rodea, generar contenido que invite al análisis y reflexión sobre nuestro país, es una prioridad como futuros comunicadores sociales.

La última recomendación, pero no menos importante, es amar al Cine.

REFERENCIAS CONSULTADAS

Bibliográficas

- COHEN, L y MANION, L. (1989). *Métodos de investigación educativa*. España: Editorial La Muralla.
- DELEYTO, C. (2003). *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Editorial Paidós.
- FIELD, S. (1996). *El Manual del Guionista: Ejercicios e Instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.
- FIGGIS, M. (2008). *El cine digital*. Barcelona: Alba Editorial.
- FISCHER, H. (2008). *La decadencia del Imperio Hollywoodense*. La Habana: ICAIC, Distribuidora Amazonia Films.
- BAPTISTA, P, FERNANDEZ, C y HERNANDEZ, R (2000). *Metodología de la Investigación*. México DF: Editorial McGraw-Hill.
- KAISER, P. (2011). Modos de Producción, estilos visuales. *Se mueve*, (2), 32 - 34.
- KAISER, P. (2012). *Aclaremos los malentendidos*. Ponencia presentada en I Encuentro de Guionistas. Caracas
- MALTIN, L. (1994). *Leonard Maltin's movie encyclopedia*. Nueva York: Dutton.
- MARQUEZ, I. (2012). *Un pobre farsante*. Ponencia presentada en I Encuentro de Guionistas. Caracas
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Madrid: RAE.
- RONCAYOLO, M. (2012). *El Realizador-Guionista de películas*. Ponencia presentada en I Encuentro de Guionistas. Caracas

- ROSENBAUM, J. (2001). *Las guerras del cine: cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*. Buenos Aires: Dirección General de Publicaciones, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- RUSSO, E. (2008). *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Barcelona. Editorial Paidós.
- SOLÉ, J. (2011). El cine del nuevo paradigma. *Se mueve*, (4), 39 – 34.
- STEIFF, Josef (2005) (en inglés). *The Complete Idiot's Guide to Independent Filmmaking*. Penguin Group. ISBN 1592573908. P.58
- UPEL (2006). *Manual de trabajos de grado de especialización y maestría y tesis doctorales*. Caracas: Fondo editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

En línea

- AGUILAR, S. (2009). Free cinema, los jóvenes airados van al cine. *Minerva*, 11, 19-26. Recuperado el 12 de diciembre de 2012 de: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Free_Cinema_\(5803\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Free_Cinema_(5803).pdf)
- BENVENUTO, S. (2011). *Humberto Solás: recorrido tangencial*. Recuperado el 17 de noviembre de 2012 de <http://bit.ly/sXmztr>
- BOYLE, D. (2013). Danny Boyle's 15 Golden Rules of Moviemaking. Recuperado el 21 de mayo de 2013 de: <http://www.moviemaker.com/articles-directing/danny-boyle-15-golden-rules-filmmaking/>
- CAMBIO. (2009). *Los actores naturales son más realistas": Luis Ospina, director de cine*. http://www.cambio.com.co/culturacambio/830/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-5287709.html
- CARIDAD-MONTERO, C. (2010) *A propósito del cine guerrilla*. Blogacine. Recuperado de <http://www.blogacine.com/2010/01/25/a-proposito-de-cine-guerrilla/>
- CARIDAD-MONTERO, C. (2010) *Cine independiente venezolano, Las Caras del Diablo de Carlos Malavé*. Blogacine. Recuperado de <http://bit.ly/6Bhut4>
- DOGMA 95. (2013, 09 de marzo). En Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado el 1 de junio de 2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/Dogma_95

- Festival Internacional de Cine Pobre Humberto Solás. (s.f). Recuperado el 24 de enero de 2012 de http://www.ecured.cu/index.php/Festival_Internacional_de_Cine_Pobre
- FORTE SILLIE, V. (2008) *Los olvidados de Clemente*. Entrevista a Andrea López. El Cinescopio. Recuperado de <http://bit.ly/aoaMx9>
- GETINO, O y SOLANAS, F. (1969). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. *Cineclub*. 1(1), 29-62. Recuperado el 8 de octubre de 2012 de <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/fondo.aspx?cod=2408>
- GIMENEZ, C. (2005). El Cinema Nôvo brasileño. *La Siega* [Revista en línea], 6. Disponible en http://www.lasiega.org/index.php?title=Glauber_Rocha_y_el_%22Cinema_Novo%22_brasile%C3%B1o.
- GOLEM DISTRIBUCIÓN. (2007). *Luz Silenciosa*. Recuperado el 25 de mayo de 2013 de http://www.golem.es/luzsilenciosa/Luz_Silenciosa.pdf
- GONZALEZ, J. (2002) *Truffaut era el cine*. Revista Universidad de Antioquia. (269), 125-140. Recuperado el 15 de febrero de 2013 de <http://www.ochoymedio.info/article/8/Truffaut-era-el-cine/>
- LABAYEN, M. (2008). *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas*. Portal Comunicación. Recuperado el 01 de febrero de 2012 de http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=39
- LARRAIN, M. (2005). *Nace y se desarrolla el Cinema Novo*. Cinema Novo, Recuperado el 15 de febrero de 2013 de http://cinemanovo.com.ar/nace_y_se_desarrolla.htm
- MALAVÉ, C. (Agosto, 2010) La filosofía Rodríguez. Disponible en: <http://lascarasdeldiablo.blogspot.com/2010/08/la-filosofia-rodriguez.html>
- NOUVELLE VAGUE. (2013, 09 de marzo). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recuperado el 1 de junio de 2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague
- OSORIO, O. (2007). *Entrevista con Victor Gaviria. El actor natural siempre lleva su vida a cuestas*. Cinéfangos. Disponible en: http://www.cinefangos.net/index.php?Itemid=39&id=410&option=com_content&task=view

- RIVAS, J. (Septiembre, 2008). En Venezuela se gesta una tendencia de Cine Independiente. Disponible en: http://elcinescopio.blogspot.com/2008/09/en-venezuela-se-gesta-una-tendencia-de_09.html
- SANTOS, N. (2007) *Neorrealismo italiano*. Cinematismo. Recuperado el 05 de febrero de 2012 de <http://www.cinematismo.com/neorrealismo-italiano/neorrealismo-italiano/>
- MAZZETI, L. (s.f). *Free Cinema – Original 1956 programme*. Recuperado el 10 de febrero de 2012 de <http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/programme/prog2.html>
- MCNAMARA, L. (2012). *Clemente De la Cerda: La violencia social de la democracia en el discurso cinematográfico*. Disponible en: <http://encontrarte.aporrea.org/127/personaje/>
- MONTECINOS, H. (2009). *Manifiestos del Free Cinema*. Recuperado del 10 de febrero de 2012 <http://hernanmontecinos.com/2009/06/14/manifiestos-del-free-cinema/>
- QUINTEROS, N. (s.f). Cine independiente: ¿De qué hablamos cuando hablamos de Cine Independiente? *La Linterna Mágica*. (23) Recuperado el 3 de marzo de 2013 de <http://www.canaltrans.com/lalinternamagica/023.html>
- Redacción de Revista Miradas. (s.f). Fernando Solanas: Hacia el tercer cine, *Miradas*. Recuperado el 02 de febrero de 2012 de http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=219&Itemid=49
- SALVADOR, P. (2000) Cine revelación: reflexiones sobre Dogma 95. *Globalización*, Recuperado el 04 de febrero de 2012 de <http://www.rcci.net/globalizacion/2000/fg121.htm>
- SOLÁS, H. (s.f). *Manifiesto de cine pobre*. Recuperado el 5 de mayo de 2013 de <http://bit.ly/icPZs>
- STRACCIA, J. (2003) Una estética de la carencia. *2do Enfoque*. Recuperado el 29 de enero de 2012 de http://www.segundoenfoque.com.ar/estetica_carencia.htm
- ULIVE, V. (Agosto, 2009) Experiencias en cine “guerrilla”. Disponible en: <http://www.moebius77.com/blog2/2009/09/experiencias-en-cine-guerrilla-permanence/>

VON TRIER, L y VINTERBERG, T. (1995) Manifiesto Dogma 95. *Extracine*, recuperado 15 de enero de 2012 de <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>

Audiovisuales

ARVELO, A. (Director) y MEZQUITA, P. (Productor). (2004). *Habana, habana*. [Película]. La Habana: Cinema Sur.

ARVELO, A. (Productor) y LUCENA, C. (Director y Escritor). (2011). *Samuel* [Película]. Mérida: Cinema Sur.

CASSAVETES, J. (Director y Escritor). (1968). *Faces* [Película]. Los Angeles: Continental.

CASSAVETES, J. (Director y Escritor). (1959). *Shadows* [Película]. Nueva York: The Criterion Collection.

DICILLO, T. (Director y Escritor). (1995). *Living in Oblivion* [Película]. Nueva York: Sony Pictures Classics.

FADEL, F. (Director, Productor y Escritor). (2007). *13 Segundos*. [Película]. Caracas: Happy Face Entertainment

GIROUD, P. (Director). (2006). *La edad de la Peseta* [Película]. La Habana: Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC).

GONDRY, M. (Director y Escritor). (2008). *Be Kind Rewind* [Película]. Nueva York: New Line Cinema.

GUARDIA, R. (Director). (2007). *Señor Presidente*. [Película]. Caracas: Radio Caracas Televisión

GUTIÉRREZ, J. (Director) y MALAVÉ, C. (Director). (2013). *Azotes de Barrio*. [Película]. Caracas: Rodando Films.

HIDALGO, A. (Director y Escritor). (2013). *La Casa del fin de los Tiempos* [Película]. Caracas: CNAC.

ISTÚRI, Y. (Director). (2009). *Volver al Pasado*. [Película]. Guatire: Cooperativa Zamorana Iztúris Film.

LAMATA, L. (Director y Escritor) y DE LA VILLE, L. (Productor) . (2008). *El enemigo*. [Película]. Caracas: Jerico Films.

- LÓPEZ, A. (Director). (2005). *Los olvidados de Clemente*. [Película]. Caracas.
(Disponible en: <http://youtu.be/pTanHvHKqfs>)
- MALAVÉ, C. (Productor, Director y Escritor). (2010). *Las Caras del Diablo*.
[Película]. Caracas: Rodando Films.
- REY, I, (Productor), SASIAÍN, J. (Director y Escritor) y GODFRID, F. (Director y
Escritor). (2008). *La Tigra, Chaco* [Película]. Buenos Aires: Sudestada Cine.
- RODRÍGUEZ, A. (Director) y RODRÍGUEZ, L. (2009). *Manos Mansas* [Película].
Venezuela: Amazonia Films.
- RODRÍGUEZ, A. (Director) y RODRÍGUEZ, L. (2011). *Los Sueños de José Castillo*
[Película]. Venezuela: Vive Tv.
- RODRÍGUEZ, R. (Director y Escritor). (1992). *El Mariachi* [Película]. Mexico: Sony
Pictures
- ZELIG, L. (Director) y PEREZ, J. (Productor) y . (2010). *SubHysteria*. [Película].
Nueva York: EO7 Films.

ANEXOS

ANEXOS A

A.1 – I MANUAL DE PROCEDIMIENTOS TRIADAS

Circular interna de La Fundación Villa Del Cine

**Avance I:
Manual de Procedimiento
Triadas de Bajo Presupuesto**

Introducción

Para comenzar, se debe definir que hacer producciones “Bajo Presupuesto” es uno de los ejes del Plan de Acción 2011-2012, para ello se han diseñado varios mecanismos; pero, el mecanismo materia de este Manual es el que consiste en el trabajo de las Triadas, cuyas líneas de acción vayan en dos direcciones la primera, generar este marco teórico del cómo se hace y, paralelamente, el desarrollo de un proyecto de largometraje bajo el esquema del bajo presupuesto.

La Fundación Villa del Cine, aún es una Institución muy reciente, por lo que carece de procedimientos claros para la ejecución de las tareas, sobretodo estratégicas, en tal sentido, y con la finalidad de regular y estandarizar; creando una especie de Método, se diseña este Manual de Procedimientos.

Objetivos

- Ejecutar actividades previamente establecidas.
- Registrar y controlar los pasos de cada actividad en ejecución.
- Establecer la distribución de las responsabilidades.
- Crear mecanismos que pueden ser perfectibles pero que tengan aplicación en períodos de tiempo prolongado.

Normativa

Ley Orgánica de Procedimientos Administrativos, Ley sobre Simplificación de Trámites Administrativos.

Descripción de Actividades

- Contactar a las 9 personas que conformarán las Triadas, estas personas deben cumplir con los perfiles de investigador, creativo en dirección, creativo en producción, escritor/guionista. En caso de haber algún guionista del staff desocupado, agregarlo a este staff. Otro requisito de estas personas es que tengan una propuesta real sobre la “Producción Bajo Presupuesto”.
-

Justificación:

En la ejecución el Plan de Acción 2011-2012, se plantea la instalación de unos grupos de análisis y diseño creativo con el fin de desarrollar un marco teórico del cómo se hace cine de Bajo Presupuesto; herramientas que finalmente sirvan para hacer cine de este tipo.

Para esto se plantea la instalación de grupos conformados por tres personas, triadas. Cuyas líneas de acción vayan en dos direcciones la primera, generar este marco teórico del cómo se hace y, paralelamente, el desarrollo de un proyecto de largometraje bajo el esquema del bajo presupuesto.

Condiciones para la conformación de las Triadas:

Las triadas son grupos multidisciplinarios de personas vinculadas con el área, con evidente interés en hacer este tipo de cine, con una propuesta específica sobre este modelo. Sería deseable contar con personas con experiencia en producción de bajo presupuesto; sin embargo, y en consonancia con las políticas de inclusión y pluralidad, se trata de integrar a personas que sin experiencia en este tipo de producción tengan propuestas claras y alternativas, además por tratarse de un fenómeno poco convencional en nuestro país. A su vez, deberían integrarlas creativos artísticos, técnicos y/o de producción. Finalmente, como complemento de las triadas deberían ser personas encargadas de la investigación, y construcción de marco teórico, para la metodología que surgirá como resultado general.

Aparte de los perfiles, los participantes de las triadas deberían cumplir con todas o varias de las siguientes condiciones:

- Tener una propuesta de bajo presupuesto, entendida como una idea de cómo se realiza una obra de bajo presupuesto, una hipótesis sustentada en argumentos lógicos; que evidencie un análisis al respecto y una necesidad creativa e incluso personal de hacer cine bajo este modelo.
- Debe tener experiencia en algún área de la producción cinematográfica, haber trabajado en la producción de al menos un largometraje, bien sea en las secciones creativa de escritura, creativa artística y/o técnica. Con la intención de garantizar que el trabajo se haga con una perspectiva cinematográfica desde su concepción.
- Es deseable que tenga experiencia en la producción cinematográfica de bajo presupuesto, bajo el modelo que sea. Esta condición, si bien es deseable, no es excluyente, por tratarse de un modelo poco convencional en nuestro país.

Obligaciones:

Las obligaciones de estos grupos están dirigidas en dos sentidos, en el teórico y en el práctico.

En cuento a la actividad **teórica**, en primer lugar deben hacer un trabajo de diagnóstico del panorama de producción de bajo presupuesto en nuestro país: ¿quiénes están haciendo este

tipo de cine en el país?, ¿cómo lo están haciendo?, ¿cuáles han sido los resultados?, ¿cómo ha sido la aceptación del público?, ¿qué mecanismos utilizan para la distribución/exhibición?. Seguidamente, a través de distintos métodos: ver películas de bajo presupuesto, nacionales o internacionales; entrevistarse con personas que hagan este tipo de cine; revisar documentación bibliográfica sobre el tema; entre otros que consideren pertinentes para responder a:

- ¿Qué son las producciones de Bajo Presupuesto,Cuál es el costo promedio de una obra de Bajo Presupuesto? Convenimientos.
- ¿Bajo Presupuesto, un tema de creación o de producción? Los temas y los enfoques.
- ¿Cuáles áreas pueden sacrificarse, y qué aspectos, para producir con Bajo Presupuesto?
- Los formatos de registro y captura, ¿qué resulta más rentable?
- ¿Cómo garantiza una excelente preproducción, que la producción sea de Bajo Presupuesto?
- Las búsquedas formales, estéticas y semiológicas, (como substancia de los discursos audiovisuales), como influyen en la economía de recursos.

En un aspecto más práctico, creativo, la otra obligación en la **escritura y montaje de un proyecto de bajo presupuesto**, que pueda estar listo para ser rodado en el primer trimestre del año 2012.

Dinámica de Trabajo:

Partiendo de la premisa que en principio se implementaría el programa para 3 triadas, se propone, como dinámica de funcionamiento:

- Jornadas semanales con los tres grupos para la recepción de los informes de avances teóricos y el intercambio de ideas sobre los mismos.

Fechas claves:

Abril: Conformación de las triadas.

Octubre: Presentación de los Marcos teóricos / Y de los proyectos.

Enero – Marzo 2012: Rodajes

A.2 – CRONOGRAMA TALLERES VARIOS

MES	SEMI	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO
NOVIEMBRE	18	Taller de Guión – José Antonio Varela (Villa) 21	Seguimiento con los tutores 22	Seguimiento con los tutores 23	Seguimiento con los tutores 24	Seguimiento con los tutores 25	Seguimiento con los tutores 26
	19	Taller de Dirección de Actores – Ignacio Márquez (Celarg) 28	Taller de Producción – Manuel Pérez (Villa) 29	Taller de Producción – Manuel Pérez (Villa, 8.30 a.m. a 12.00p.m.) 30	Taller de Producción – Manuel Pérez (Villa, 8.30 a.m. A 12.00 p.m.) 1	Seguimiento con los tutores 2	RODAJE – Taller de Producción – Manuel Pérez 3

DICIEMBRE						
20	Taller de Guión – José Antonio Varela (Villa, Sala Juntas 8.30 a 12.00 p.m.)	Seguimiento con los tutores	Taller de Producción – Manuel Pérez (Villa, Sala de Juntas 1.30 a 4.00 p.m.)	Taller – Patricia Kaiser (Villa, 8.30 a 4.00 p.m.)	Seguimiento con los tutores	
	Taller de Dirección de Actores – Ignacio Márquez (Villa, Sala de Juntas 1.30 a 4.00 p.m.)					
21			Reunión de Cierre de Actividades (Villa)			
22						
23						

ANEXOS B

B.1 – PRIMERA PRESENTACION DE PROYECTO JUNTO AL RIO 14/09/11

- Justificación de la historia
- Premisa
- Sinopsis
- Descripción del Espacio (Con imágenes)
- Presentación de los Personajes (Con imágenes)
- Una escena

PROYECTO TRIADAS
TALLER CON LUCÍA MÖLER

“JUNTO AL RÍO”

Jhonathan Ciavaldini
Abraham Sanabria
Carolina Valecillos

**.. Yo vidé una garza mora
Dándole combate a un río
Así es como se enamora
Tu corazón con el mío”
(Simón Díaz)**

Lo significativo de un proyecto como éste consiste en poder mostrar nuestros entornos, nuestra gente y paisajes con honestidad. Llevar a los espacios de divulgación las propias maneras de ser y considerar la sabiduría popular, el valor de lo sencillo, de lo cotidiano, pero además de lo sorprendente que pueden resultar las historias de los contextos de nuestra Venezuela. Un país cuyo cine demanda diversificar las miradas y puntos de vista.

Como creadores, el poder jugar con personajes que nos conecten con las propias inquietudes vitales, emociones, problemas y resoluciones cercanos, nos permite recrear, reflexionar y por qué no, amarnos como pueblo. El método de inmersión en comunidades particulares, próximo al método etnográfico – antropológico, brinda acceso a otras humanidades, pero además a la descripción, al dato no evidente y a la intención subyacente, otorgando valor a todo lo que existe.

La historia de Railín, nuestra protagonista, es la de tantas niñas que en el distanciamiento de su propio contexto y la aproximación a uno nuevo, descubre el valor y el respeto a lo diferente.

JUNTO AL RÍO

Railín, una niña de 6 años que en sus vacaciones aprenderá el valor de la amistad y el respeto con su abuela. Experimentando su primer amor con un niño llamado Pedro.

SINOPSIS

Railín (6 años), una niña de ciudad debe pasar las vacaciones en un pueblo humilde a orillas de un río junto a su abuela, Doña Chela (65). Allí conoce a Pedro (7), con quien tiene un altercado que genera un rechazo entre ellos. Con el tiempo, Railín, observa que existe una relación de amistad entre su abuela y Pedro. Esta relación despierta sus celos. Las experiencias que vivirán los tres personajes, desarrollan un fuerte lazo afectivo, que despierta en Railín el aprecio por su abuela y el amor por el niño, de quienes no se va a querer alejar al terminar las vacaciones, demostrándole a Pedro un gesto de amor dándole su primer beso en su despedida.

DESCRIPCIÓN DEL ESPACIO

Verano en Guatire. " Río El Ingenio ". El sonido de la corriente arrastra las piedras, canto de pájaros a lo lejos. Agua y más agua. El río, es como un vecino, se vive con él, deshace el pesado calor del trópico en sus aguas. Caminos de piedras pequeñas masajean los pies, sensación de arena que se cuele y desaparece entre los dedos. La luz se filtra a través de las plantas hasta alcanzar las casas, fachadas de madera decoradas con flores coloridas. Humo mezclado con el olor de fogatas de un buen mondongo. La gente deja alfombras de chapas cervceras en tardes ebrias.

CASA DE CHELA



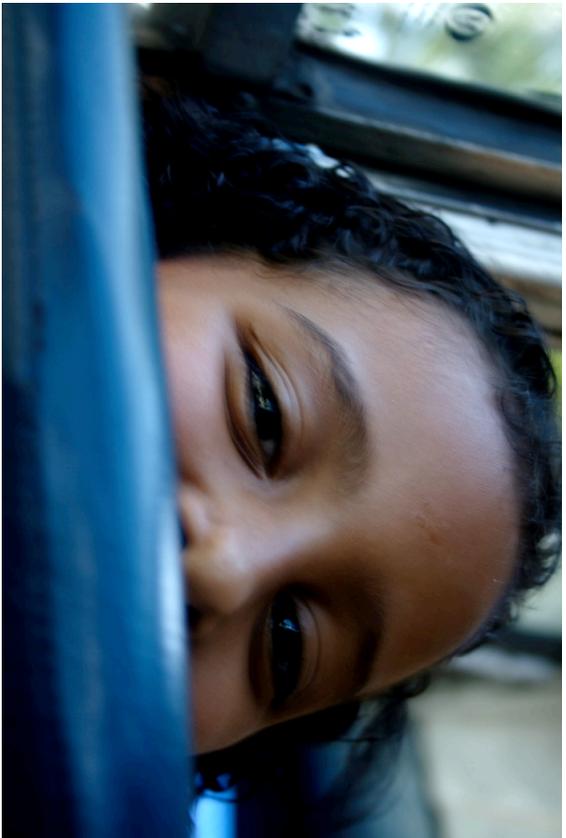
EL RÍO



PRESENTACIÓN DE PERSONAJES

RAILÍN (6 años)

Es una niña de 6 años, piel morena clara, de cabello liso castaño largo, ojos claros. Proviene de un barrio popular ciudadano, es amante de la tecnología, le gusta escuchar música en su ipod, obsesionada al internet y las redes sociales. Amante de la TV por cable. Es hija única, de una madre soltera que salió del pueblo “El Ingenio del Río” en Guatire, quien ahora trabaja en una institución pública en la ciudad. Railín adaptada a la vida en la metrópolis, es independiente, malcriada y no considera a los demás. Ha recibido poca atención de su madre por ello teme expresarse con los demás, es de conducta fría y poco afectiva. Es valiente de buen corazón y posee una gran madurez para alguien de su edad.



PEDRO (7 años)

Es un niño de 7 años afro descendiente, de cabellos rizados, delgado. Huérfano de madre, vive con su padre, es oriundo de “El Ingenio del río” de Guaitre. Les gustan las telenovelas y quiere ser actor. Amante de los boleros, le gusta jugar a la pelota con sus amigos, ama la naturaleza, es humilde, sencillo, bondadoso y algo tímido. Su padre tiene un taller y se pasa las tardes jugando dominó y bebiendo cerveza con los compadres, no le presta atención al niño. Pedro no se identifica con él. Para ganarse un dinerito hace mandados en el pueblo, es así que conoce a Chela, con quien crea una relación afectiva, ella despierta en él su fascinación por los boleros y el cine de los años 60..



CHEILA (65)

Mujer afro caribeña de contextura ancha, cabello canoso. Madre de tres hijos ya crecidos e independientes, viuda de Don Pancho, quien falleció hace tres años. De clase social media, humilde, ha vivido toda su vida en el pueblo "El Ingenio del río" en donde crió y educó a sus tres hijos. Una mujer amante de la naturaleza y de la cultura popular latinoamericana de su época, escucha boleros en especial los de Daniel Santos. Es una excelente cocinera, la mejor del pueblo. Por las noches comparte junto a Pedro el ver telenovelas mientras se fuma un tabaco. Quiere a Pedro como a un nieto, él es su mejor compañía desde la ausencia de Don Pancho.



ESC 1. INT BUS. DIA

Raillín (6 años) sentada en el bus observa por la ventana el paisaje mientras escucha música en un ipod, el paisaje se transforma de ciudad a montaña, de montaña a pueblo. El autobús se detiene en una parada con caminos de tierra.

Raillín ve a su alrededor con apatía, voltea desde su asiento y se asoma por el respaldar de este y ve en el fondo una pareja de jóvenes besándose. Raillín se impresiona y se oculta, teme que la hayan pillado. Aún curiosa y tímida lentamente vuelve a asomarse.

Voz en off (OFF)

Raillín llegamos. Raillín vente.

Chela (65 años)toma el brazo de Raillín.

Chela

¿Raillín, tú no oyes chica?

Chela le quita un audífono.

Chela

¿Tú no oyes que te estoy llamando?

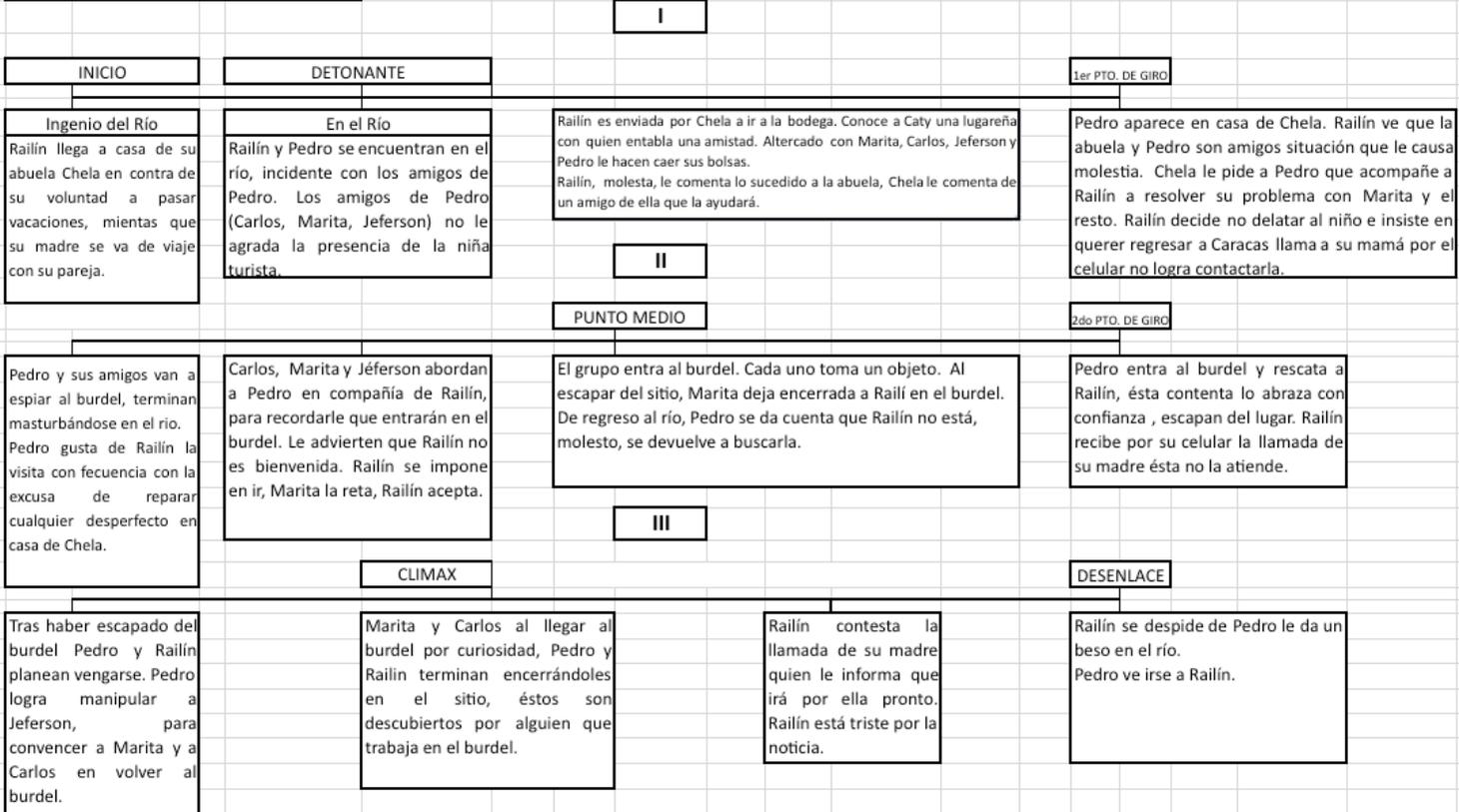
¡Vente!

Ambas se levantan y comienzan a bajar junto con el grupo, Raillín antes de bajar vuelve a mirar al fondo del bus.

B.2 – GRAFICO ESTRUCTURA 13/01/2012

Descripción de los Tres actos dramaticos de la historia con sus puntos de giros,
clímax y desenlace

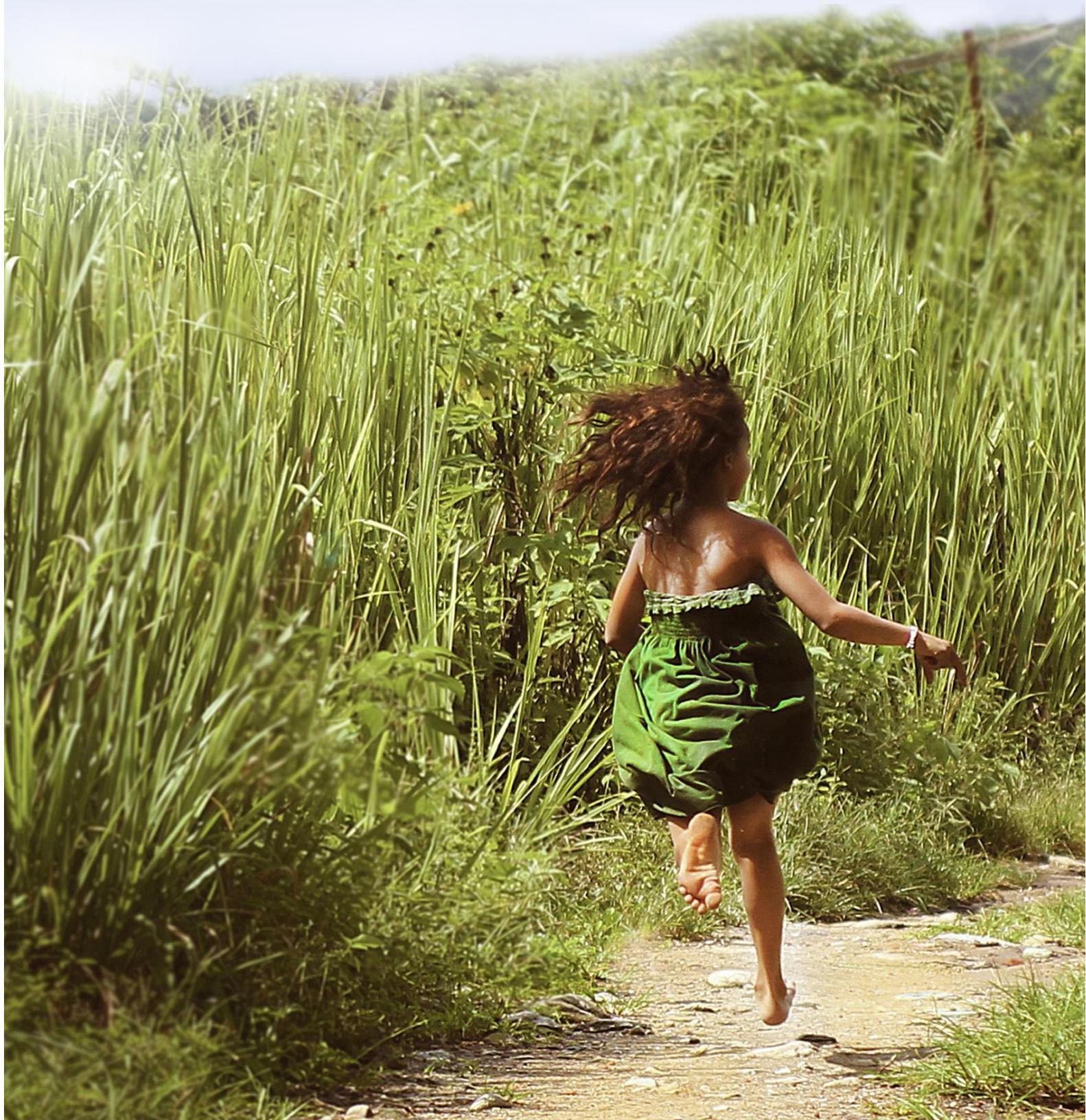
Junto al Río



B.3 – PROYECTO FINAL *JUNTO AL RIO* OCTUBRE/2012

- Diseño Gráfico
- Premisa
- *Storyline*
- Sinopsis
- Tratamiento
- Guión
- Perfiles de personajes
- Anexos (fotos de locaciones y personajes)

JUNTO AL RÍO



JUNTO AL RÍO

(Título de trabajo)

PREMISA

Una niña pasa una temporada con su abuela en un humilde caserío, donde confronta sus inseguridades y vive su primer amor, dando el paso de la niñez a la adolescencia.

STORYLINE

Railín (10) se ve obligada a pasar unos días en casa de su abuela Chela (65), mientras su madre disfruta la luna de miel de un reciente matrimonio. Allí, en un humilde caserío a orillas de un río, conoce a Pedro (12) un niño de la localidad, y a su grupo de amigos, Carlos (12), Marita (12) y Jéferson (9), con quienes tiene varios enfrentamientos. El contacto con la naturaleza de lugar y las situaciones compartidas con el grupo de chicos sacan a la niña de su apatía inicial, y la llevan a vivir ciertos cambios que la acercan a las experiencias propias de los adultos.

SINOPSIS

Mientras su madre recién casada vive su luna de miel, RAILÍN (10) se ve obligada a quedarse unos días con su abuela CHELA (65) en un humilde caserío a orillas del río El Ingenio, en Guatire. Disgustada, la chica rechaza las atenciones de la abuela y se muestra apática ante aquel entorno. Entonces conoce a PEDRO (12), un chico de la localidad, y a su grupo de amigos, quienes roban su teléfono celular y con quienes tiene varios enfrentamientos en el intento de recuperarlo.

Pronto Railín descubre que Pedro y su abuela se conocen, rencontrándolo en su propia casa. Chela comprende que Pedro y sus amigos están involucrados en el robo del teléfono y le pide que proteja a su nieta y la ayude a obtener el celular. Este hecho aproxima a los niños. Pero la intimidad entre ambos se produce cuando Pedro presencia la primera menstruación de Railín en el río. Entonces el niño visita con frecuencia la casa Chela para ganarse el aprecio de la niña, y ésta lo va aceptando.

Pero las hostilidades de los amigos de Pedro hacia Railín continúan, y éste se muestra incapaz de actuar a su favor y evitar las humillaciones por el objetivo común que le une a la pandilla: entrar al burdel de la zona, donde trabaja la exuberante CATY (19), una joven prostituta en la que centran sus fantasías.

Los días pasan y tal como crece la afinidad entre Railín y Pedro, crece la necesidad del grupo de entrar al burdel. Los chicos, especialmente Marita, consideran a Railín una amenaza, pero Railín termina por integrarse a la aventura. Una vez dentro del local, los niños descubren el mundo y la actividad de las prostitutas, dejando al descubierto sus fortalezas y debilidades como grupo. Deberán además confrontar la presencia del portero del local, EL PITBULL (40), en torno al cual han generado un mito que alimenta sus temores. Para Pedro el reto supone también arriesgarse a sacar a Railín, quien queda rezagada del grupo cuando intentan huir del local, confirmando sus sentimientos hacia ella y ganando en definitiva su confianza.

Los días de vacaciones acaban para Railín, pero su relación con Pedro, con su abuela e incluso con su madre, ya es otra. Estos días en el Ingenio son para todos el paso de la niñez a la adolescencia.

TRATAMIENTO

RAILÍN (10), va sentada en el asiento trasero del carro. **CARMEN** (32), la madre, va de copiloto revisando folletos de lugares turísticos que comenta de manera entusiasta con **LORENZO** (40), su reciente esposo, quien conduce. La niña escucha la conversación, pero se coloca los audífonos y mitra a través de la ventana. Por un momento voltea y ve que Lorenzo coloca su mano en la pierna de la madre, ésta emocionada y muy coqueta le sigue el juego. Railín, molesta, vuelve a abstraerse en la ventana.

El carro se detiene en un semáforo. Railín ve con curiosidad a una pareja que se devora a besos en un banco de plaza. El carro reanuda la marcha y la pareja queda atrás. Los edificios de la ciudad, poco a poco van dando paso a paisajes naturales.

El carro avanza por una carretera de tierra hasta detenerse frente a una casa sencilla en El Ingenio. Carmen baja del carro y se dirige a la puerta. Lorenzo saca un equipaje. **CHELA** (65), sale y saluda amorosamente a Carmen, su hija, y a Lorenzo. Adentro del carro, Railín experimenta pequeños calambres en el vientre, se toca. Su respiración se hace densa. Fuera ve que la esperan su abuela, Carmen y Lorenzo abrazados. Ella no se baja.

Afuera, Carmen abraza a Railín, dándole la bendición. Lorenzo desde el carro apura a Carmen, ella se monta y el carro arranca. Abuela y nieta ven el carro perderse por la carretera. Chela se fuma un cigarrito, se ocupa de cargar la maleta de la niña y llevarla dentro de la casa. Railín

se queda afuera y saca su celular. Es una niña de contextura frágil, un poco morena, pelo suave y negro, tal vez un poco baja de estatura para su edad. Saca su celular. Chela se asoma. Chela la llama con un tono seco, pero la niña marca y espera que le respondan.

Durante la cena, Chela intenta conversar con Railín, pero ésta la ignora y envía mensajes desde su celular. Se produce un silencio incómodo. Railín sin tocar la comida dice estar cansada, se levanta de la mesa y deja a la abuela comiendo sola, ésta la mira irse.

En otro lugar del pueblo, **PEDRO** (12), **CARLOS** (12) y **JÉFERSON** (9) están detrás de unos matorrales, espían a lo lejos una casa sencilla, es el burdel del caserío. De allí sale una chica, es **CATY** (19), una mujer exuberante, con grandes tetas y un trasero chato, no es hermosa pero para los niños irradia magia. Caty enciende un cigarro. Los muchachos, atentos a cada movimiento sensual y a cada bocanada de la chica, fantasean y murmuran entre ellos. Pedro la mira embelesado mientras murmura ...qué tetas, qué tetas gran poder de dios. Jéferson comenta que le besaría las orejas y le acariciaría el cabello. Pedro se burla, diciendo que ella no se fijaría en un bicho tan pajúo. Carlos comenta que debe tener las tetas de plástico y que él le chuparía los pies como lo vio en un video. Cuando va a dar más detalles, Caty arroja el cigarro y entra. Pedro sale del escondite, corre rápido, recoge el cigarro y vuelve al escondite con los muchachos. Todos miran con atención el cigarro con lápiz labial. Pedro fuma y se ahoga, Carlos se lo quita y también fuma, al pasárselo a Jéferson, la colilla se ha apagado. Jéferson la sostiene y

dice que él va a entrar al Burdel, Carlos se burla. Enseguida ven salir por la puerta a **EL PITBULL** (40), el portero, un hombre corpulento e inexpresivo, quien pausadamente enciende un cigarro. Los chicos lo miran con odio y miedo, especulando sobre su origen: dicen que escapó del Rodeo, que destripa perros y estrangula menores. Jéferson comenta haber escuchado que El Pitbull es un damnificado que quedó sin casa y paró en El Ingenio. Carlos le da un manotazo en la cabeza a Jéferson, y le dice que no sea güevón. Pedro mira a Carlos y dudoso le da otro lepe a Jéferson, le dice que ese es por dejarse pegar. Carlos dice que ese tipo se echó varios muertos encima. En la distancia, El Pitbull tira el cigarro, que queda encendido en el suelo, y entra al burdel. Carlos y Pedro ven a Jéferson, indicándole que busque el cigarro, todos se miran entre sí y se ríen.

En su cuarto Railín mira sus pantaleticas, las amuñña y las mete en una bolsa. Toma su celular y llama, deja un mensaje de voz a su madre.

En la mañana, por una calle de tierra **MARITA** (12) conduce su bicicleta. Es una niña robusta de tez morena. En la parte trasera de la bicicleta lleva un lote de sábanas. Al ver que Jéferson está en la puerta trasera del burdel, intentando abrirla con un gancho, lo llama y lo regaña. Jéferson se monta en el tubo de la bicicleta como pasajero, y Marita le pregunta qué hicieron la noche anterior.

En el camino, Marita y Jéferson se encuentran con Pedro, quien carga un par de cornetas. Jéferson lo saluda amigablemente y le ofrece ayuda, Pedro acepta y le dice que

las llevarán donde su padre para que las repare. Marita pregunta a Pedro por lo que hicieron la noche anterior frente al burdel. Pedro le dice chismoso a Jéferson. Todos quedan en verse en la cancha a las 10:00 am. Pedro le pide a Marita que lleve el balón de fútbol.

En la casa, Railín recorre la sala, camina concentrada en el teclado del celular, con los audífonos puestos. Desde el cuarto se escucha la voz de Chela que habla por teléfono: *...que no te preocupes, la insistencia de Railín es para llamar la atención...* La niña continúa escribiendo, levantando la mirada de manera intermitente. El lugar parece congelado en el tiempo. Al tropezar con algunos objetos, los agarra y sin mayor interés los deja fuera de lugar. Chela continúa *... ya se le pasará, dejará de llamarte y mandarte mensajes...* Railín se detiene ante una foto de su abuelo, ubicada en un pequeño altar con una vela encendida, la observa por un momento y vuelve al celular. En el intento de buscar mejor señal sale por la puerta trasera. Chela prosigue *...tú tienes derecho a disfrutar tu luna de miel, quédate tranquila...*

En el patio, Railín intenta llamar a su madre, pero no obtiene respuesta. Resignada, se quita los audífonos y mientras camina escucha un sonido que se intensifica. Advierte que se trata del río, que parece hablarle, Railín escucha con atención. La brisa le da en la cara y placentera echa a andar por la orilla siguiendo el curso de la corriente, mientras el sereno fluir del agua se mezcla con el trinar de pájaros.

En un terreno de tierra, bajo el fuerte sol, varios niños del pueblo están jugando una caimanera de fútbol. Los varones andan sin camisa. Marita es la única niña en el juego, pateando el balón que se pierde por un monte y manda a Pedro a buscarlo.

Railín está agachada en una piedra del río, juega con el agua. Se levanta, saca su celular del bolsillo y se dispone a colocarse los audífonos. El balón de fútbol rueda cuesta abajo por un barranco, rebota y cae atrapado entre algunas piedras del río, frente a Railín. La niña coloca el teléfono en una piedra. Al tomar el balón, ve a Pedro bajar corriendo por el barranco hasta llegar a la otra orilla del río. Él se frena ante la presencia de la niña. Ella pregunta si es su balón, él asiente y voltea, cerciorándose que nadie lo ve. La niña lanza la pelota pero falla en hacerlo llegar donde está Pedro y el balón cae en el río. Ambos se meten al agua para recuperarlo. El sol se refleja en el agua, y los niños alcanzan el balón al mismo tiempo. Pedro tímidamente agradece y mira el pecho de Railín a través de su franela mojada. Ella lo nota y se incomoda. En ese momento se escuchan las voces de Carlos, Jéferson y Marita, quienes bajan por el barranco, y al ver a Pedro con la niña desde la orilla le hacen bromas: *llévatela pa' un hotel, métele la lengua, hazle un rancho*. Pedro, apenado, se aleja. Los chicos se ríen. Marita ve con desconfianza a Railín y reclama que continúen con el partido. Pedro nervioso sube la cuesta para irse con el grupo.

Railín sale del río y se aleja. A mitad del camino, se da cuenta que ha dejado el celular y se devuelve. Al llegar a

la piedra no encuentra su teléfono. Preocupada atraviesa el río y sube por el barranco.

En la cancha de tierra, los chicos están despidiéndose. Allí, Railín ve que Marita tiene su teléfono y escucha música con los audífonos puestos. Molesta, le pide que le devuelva su equipo, Marita se niega, *el que se lo encuentra se lo queda*. Los otros niños comienzan a preguntarle a Railín quién es y qué hace en el pueblo. Railín reacciona de mala manera. Marita la encara y le pregunta si busca pelea. Railín ante el tamaño de Marita se intimida un poco. Jéferson se le atraviesa a Marita y la aparta. Carlos al fondo mete cizaña a las niñas. Marita al ver a Railín arrugar la insulta y le da la espalda. Railín insiste pidiendo su teléfono, Marita la ignora montándose en su bicicleta para irse, pero Railín se le atraviesa, y ella sin detenerse la golpea con la rueda y se aleja. Railín cae al piso y se raspa la rodilla. Los chicos se burlan de ella. Railín insulta a Marita, quien ya va distanciada. Pedro también le grita a Marita que le devuelva el aparato. Marita se frena y lo reta *ven y quítamelo tú*. Pedro no se mueve. Carlos chalequea a Pedro tildándolo de gallina, corre hacia su bicicleta y se va tras Marita. Jéferson y Pedro se alejan en la bicicleta de éste. Railín mira a los niños con desprecio mientras se limpia la rodilla.

Railín regresa caminando sola por la carretera, va furiosa, pero no llora.

Railín entra a la casa, atraviesa la sala con rapidez, se tira en la cama. Chela la sigue y le pregunta molesta si estuvo tocando su altar. Railín no responde. Chela nota que

Railín tiene la rodilla raspada, ofrece curársela y le pregunta qué ocurrió. Railín dice que *No le pasa nada*.

Es de noche, en la sala de la casa Railín sostiene el auricular de un teléfono local. Al fondo se escucha la voz de Chela, quien desde el mueble, mientras ve un programa en la tele, le dice a la nieta *no insistas, no te va a responder*. La niña en principio la ignora, pero luego cuelga el teléfono groseramente. Chela sin inmutarse prendé un cigarro, le pregunta si cenará y le aclara que no le va a insistir porque ella ya es una señorita.

Railín camina por el patio oscuro, lleva el cabello mojado, avanza entre la ropa tendida y al final cuelga su pantaleta. Chela la observa, sin ser vista.

En la noche, afuera del burdel, el grupo de chicos está detrás del matorral espiando la fachada iluminada del local. Esperan ver algo pero no hay movimiento. Jéferson ve un catálogo de ropa interior. Pedro dice que quiere ver una tetas como esas. Marita se ve el pecho aún plano y Jéferson afirma *Caty las tiene así*. Marita se acerca a ver la imagen y Carlos comienza a echar un cuento: *su hermano mayor a los quince años entró al burdel, llevado por su padre, y salió convertido en un hombre. Después de eso se volvió popular con las chicas, todo el mundo lo respetaba y pudo entrar a la academia militar*. Tras el relato, los tres chicos coinciden, no pueden esperar a cumplir quince para entrar al burdel. Marita ahora tiene el catálogo y se coloca los audífonos, finge no escucharlos. Jéferson le quita los audífonos y le dice que debería ayudarlos a entrar. Pedro lo apoya, y dice que ella ni siquiera ha entrado. Marita

replica, les probará que entra *cuando a ella le da la gana*. Carlos dice que Marita es *pura bulla*. En ese momento repica el celular de Railín, es Carmen.

A la mañana siguiente, Chela manda a Railín a comprar unos víveres en la bodega mientras ella mete y acomoda unas cervezas al refrigerador. Railín se niega, dice que la volverán a molestar.

Railín camina sola por una de las calles del Ingenio. Delante de ella ve a Caty, quien recibe una llamada y al sacar el celular de su cartera, sin darse cuenta bota un monedero. Railín lo toma, alcanza a Caty y se lo da. Le pregunta dónde queda la bodega y Caty agradecida se ofrece a acompañarla. Caminan juntas por la acera y en el trayecto se escuchan piropos lascivos de varios hombres. Ambas se miran y se sonríen cómplices.

Al llegar a la bodega, Caty dice al BODEGUERO (40) que trate bien a su nueva amiga, compra algunos dulces, comparte uno con Railín y se marcha. El bodeguero observa las nalgas de Caty al salir, Railín también.

Railín viene de regreso de la bodega con la bolsa de víveres. En medio del camino de tierra, en un sofá curtido está Marita jugando con una bandada de niñitas. Al verla, Railín se acerca. Marita se levanta rápido, se abre paso entre las pequeñas llevando una muñeca en su mano. Ambas se miran fijamente. Railín se percata que una de las piojitas tiene su teléfono. La niña sale corriendo con el teléfono y se pierde monte adentro. Railín la persigue. Railín corre en varias direcciones entre el espeso monte. No distingue

donde está. Desorientada y aturdida trata de buscar el camino, entonces ve detrás de ella llegar a Marita con el resto de la niñas amenazantes.

Pedro y Carlos vuelan papagayos en un estacionamiento de asfalto bordeado por cables de electricidad que parecen colapsar en cualquier momento, los papagayos tienen hojillas pegadas, combaten, el papagayo de Pedro resulta perdedor y termina enredado entre los cables. Pedro se va.

Railín está en la cocina sacando los víveres de una bolsa rota, su ropa está llena de tierra, se le ve zarandeada. Desde la puerta de su casa Chela llama a Railín, ésta llega y encuentra a la abuela con Pedro. La abuela dice a la nieta que Pedro vino a llevarse la licuadora para que su padre la repare. Presenta a los niños y va a buscar el aparato en la cocina, dejándolos solos. Los niños se miran en tenso silencio. Desde la cocina Chela le pregunta a Pedro si ha estado con Carlos y Marita, y si ellos fastidieron a su nieta. Pedro le dice a Railín que no sea sapa, ella pide su celular y él dice no tenerlo. Railín lo ve con rabia, dice que él sabe quién lo tiene, y se va a su cuarto. Chela regresa con la licuadora y Pedro niega que fueron sus amigos. Chela que nota que Railín se ha ido, le dice a Pedro que no la crea pendeja, lo que debe hacer es cuidarle a la nieta y devolverle su celular. Pedro agarra la licuadora y se dispone a salir. Chela lo aguanta diciendo que ella aún no ha terminado de hablar con él.

Esa noche, Carlos, Marita, Jéferson y Pedro queman por vigésima vez un carro desvalijado y abandonado en medio del monte. Mientras Carlos expresa su fastidio de no poder

quemar un carro de verdad, Pedro parece abstraído en las formas del fuego.

Al día siguiente, Chela prende un cigarrito y enseguida una vela que coloca en la foto del altar, hablándole cariñosamente a la imagen. Escondida, Railín la observa. Pedro llama a Chela desde afuera y entra a la sala, trae la licuadora ya reparada. Chela dice a Railín que Pedro amablemente se ofreció a acompañarla a comprar las gallinas para la venta del domingo.

En el camino, Pedro da las gracias a Railín por haber rescatado su balón en el río. Ella le reclama su celular. Pedro le dice que mejor se olvide de eso. Railín molesta se adelanta, dejando a Pedro atrás, éste trata de llevarle el ritmo. Ambos van, ella adelante, él detrás, por las calles del Ingenio bajo el sol inclemente del mediodía.

Los niños siguen caminando, Railín lleva más distancia de Pedro, éste de pronto se detiene y le grita a la niña que ése no es el camino. Railín regresa molesta y cruza por donde Pedro le indica, siempre a distancia del chico.

Cruzando el río, Pedro le habla a Railín sin parar, ésta lo ignora.

Railín y Pedro llegan a la venta de gallinas, agotados y bañados en sudor. El dueño del quiosco saluda a Pedro con afecto. Railín pide un par de gallinas, el hombre pregunta de qué color, Railín pregunta cuál es la diferencia, él dice *la negra vale más que las otras*. Railín pide la más barata alegando que igual le quitan las plumas. El hombre

se muestra confundido, Pedro dice que son para comer. Antes de marcharse, el hombre entrega al niño un radio portátil descompuesto para ser revisado.

De regreso, aún con el sol muy fuerte, Pedro lleva una gallina, y en la otra mano el aparato de radio. Railín carga con una gallina. De pronto Pedro se desvía del camino, le dice a Railín que lo siga, él conoce un atajo para evitar el fuerte sol. Railín al ver a Pedro perderse entre los arbustos, lo sigue. Railín se queja por lo largo del atajo.

Llegan a un pozo del río. Pedro se detiene, deja la gallina y el radio en el suelo, y se mete al agua. La niña mal humorada se queja y se sienta en una piedra. Pedro le insiste a Railín que se meta, mientras ella lo ve disfrutar en el agua. Pedro le pregunta si le da pena, él promete no verla, la niña suda bajo el fuerte sol y decide entrar al agua, pero a distancia de Pedro. Éste comienza a flotar, mientras la niña se refresca. El sol, el sonido del río, la brisa moviendo las ramas de los árboles, los insectos, lo llenan todo. La niña sale del agua en sus shorts claros, Pedro nota que tiene una mancha oscura entre las piernas, le pregunta si se hizo daño porque está sangrando. Railín se ve la entrepierna y se paraliza. Pedro, después de un momento de silencio viendo el short, reacciona y mira a otro lado avergonzado. Se quita la camisa y se la da a la niña.

Railín camina con rapidez, ahora va con la camisa de Pedro amarrada a la cintura y lleva una de las gallinas. Pedro va detrás con la otra gallina y el aparato. A lo lejos, se

aproximan en bicicleta Carlos, Jéferson y Marita. Todos chalequean a Pedro y empiezan a preguntarles qué hacían los dos solos por allí. Jéferson dice *seguro se estaban dando las latas*. Carlos dice a Pedro *todavía lo tiene parado*. Marita lo llama *jalabola*. Pedro se apena, pero le revira. Railín sigue caminando sin parar. Carlos pregunta a Pedro si *¿la chamita ya se la dio? o se está cogiendo a esa gallina*, Pedro no responde y va tras Railín quien ya lleva distancia.

En la entrada de la casa Pedro le da la gallina a Chela, ésta le pregunta por Railín y Pedro señala que entró directo a la casa sin detenerse. Chela le da las gracias a Pedro y entra.

Adentro, Chela observa a su nieta, nota lo que le ha ocurrido y se acerca a ella, Railín no levanta la mirada, la abuela se acerca emocionada hasta la niña, se agacha hasta quedar a su altura, la mira con ternura.

En la noche, Railín sale de la casa, se dirige a los tobos de agua que están fuera y lava a mano la camisa de Pedro.

Al día siguiente, Chela está en la cocina desplumando las gallinas. Railín entra, ve que la botella de cerveza de su abuela está vacía y le busca otra. Chela le da las gracias, le acerca un cuchillo y unas verduras, la niña en silencio empieza a pelarlas.

Pedro está ante el espejo, levanta los brazos y se mira los sobacos en busca de alguna ínfima vellosidad. Se tantea los bigotes, y luego hacia abajo se mira la pirula.

Pedro entra a la casa, Railín lo recibe. Pedro ahora lleva el cabello peinado con gelatina y una camisa manga corta limpia. Los niños se ven como avergonzados. Ambos están sentados en el pórtico de la casa, Railín insiste a Pedro que recupere su celular. Pedro le promete que lo hará. Detrás de los niños, se ve colgada en el tendedero la camisa de Pedro lavada, al lado de la pantaletica de Railín.

Frente al burdel Marita sostiene en sus manos una pantaleta. Los chicos la observan detenidamente. Pedro después de preguntar por los sostenes y no obtener respuesta, dice que no cree que las pantaletas sean de Caty. Marita afirma que ella misma la sacó del burdel. Pedro le dice que los ayude a entrar. Marita se niega. Carlos le dice que *pura bulla, puro pote de humo*, y Marita lo enfrenta. La tensión se rompe cuando Jéferson, quien ahora sostiene la pantaleta en sus manos, la huele. Marita le da un lepe y le dice que no haga eso. Carlos especula cómo podrían entrar al burdel. Al momento se escuchan unos gritos en el burdel, los chicos se esconden y ven como un borracho sale disparado de la puerta y cae en el piso, en la entrada se ve la figura de El Pitbull amenazando al borracho. Los niños ven con miedo la escena.

De día, cerca de la bodega, están reunidos Pedro, Carlos, Jéferson y Marita. Pedro juega con el celular de Railín. Marita al ver que Chela y Railín se acercan le quita el celular a Pedro y lo guarda. Railín se separa de la abuela y va al grupo, confronta a Marita pidiendo su celular. Todos, excepto Pedro, reviran y niegan tenerlo. Marita dice

que botó *ese pote* y que *mejor se pira de ahí*. Carlos entre burlas la acusa de celosa. Railín, sin saber qué hacer regresa con su abuela. Pedro la sigue y le dice que él le entregará el teléfono esa noche, se encontrarán en la bodega. Pedro regresa con los niños, y estos se burlan. Marita le advierte a Pedro que no le diga nada del celular.

Marita monta a Jéferson en la bicicleta y se van calle abajo.

Es de noche, en la casa Railín y Chela ven televisión. Chela adormecida, avisa que se acostará y se dirige a dormir. Railín ve la hora y queda sola frente al televisor.

Jéferson camina para encontrarse con los muchachos, en la vía pasa por el burdel, y un halo tenue de luz que proviene del fondo de la casa capta su atención, el niño se acerca cauteloso, descubre que la puerta trasera está entreabierta.

Carlos, Marita y Pedro están en la cancha, Pedro le pide el celular a Marita para jugar, ésta lo mira dudosa, pero se lo pasa. En eso llega Jéferson corriendo y dice que logró abrir la puerta trasera del burdel.

Railín llega a la bodega, se sienta en la acera y espera por Pedro. En ese momento llega Caty, quien la saluda y compra unos cigarros, prende uno y se sienta con la niña preguntándole si espera a alguien. Al rato el bodeguero cierra la ventana. Caty dice a Railín que mejor se vaya a su casa, que ya es muy tarde.

Mientras caminan, Caty y Railín conversan. Las dos chicas se detienen próximas al burdel, Caty se despide. Railín ve a Caty entrar al burdel, y avanza por la calle. En ese momento ve al grupo de chicos parados en la parte trasera del local. La niña se esconde para averiguar qué traman.

En la parte trasera del burdel, Marita, Jéferson, Carlos y Pedro, ven la puerta entreabierta, nadie avanza. Carlos manda a Pedro a entrar primero. Pedro flaquea y manda a Jéferson. Los tres niños se pelotean. Marita los empuja y avanza primero. Se escuchan breves chillidos y movimientos de ratas.

Marita ya ha entrado. Pedro y Jéferson la siguen. Carlos se queda en el umbral, el resto del grupo lo mira y él dice que se quedará cuidando la puerta, por si acaso.

Los chicos entran uno a uno al interior del burdel. Sobre un altar hay varias imágenes religiosas y velas que iluminan el lugar. Se escucha música lejana. Las sombras de la luz amarillenta vuelven el ambiente lúgubre. Los niños se descubren en un depósito lleno de cajas vacías de cerveza, una nevera dañada y productos de limpieza. Jéferson se desplaza por el cuarto explorándolo, en el altar agarra una manzana que está como ofrenda a los santos y la muerde. Marita sigue a Pedro pero al ver Jéferson agarrando la manzana, se le acerca, le dice que deje eso en su sitio. Jéferson devuelve la fruta al altar. Pedro va hacia una tela que hace las veces de puerta, la corre con cuidado y ésta da paso a un angosto pasillo apenas iluminado. A los lados del pasillo ven cuatro puertas, y al

final de éste una tabla divisoria impide ver lo que hay del otro lado.

Los niños se desplazan uno tras otro a paso lento y en fila india, con Pedro a la cabeza. El volumen de la música va aumentando. A mitad del pasillo, las primeras dos puertas, están frente a frente, una cerrada, la otra abierta. Pedro se asoma por la puerta abierta y ve un viejo catre, papel higiénico sobre una toalla doblada, y un balde con agua en el piso, cerca de la cabecera del catre. Jéferson pega la oreja a la puerta cerrada, sin distinguir bien el sonido debido a la música de fondo. Se agacha buscando rendijas, pero no consigue ver nada. Marita lo aleja de la puerta. Pedro avanza por la penumbra del pasillo. Carlos queda solo en la puerta del depósito, pero el temor lo invade y va tras sus amigos, cruza la cortina hacia el pasillo y ahí se queda. Railín llega hasta la puerta del depósito y se asoma con cautela.

Más adelante, en el pasillo, Jéferson intenta abrir otra puerta, pero Marita se lo impide, lo regaña y lo aparta de ésta.

Railín entra y avanza en la oscuridad del depósito. En la penumbra patea sin querer una botella y hace ruidos.

Carlos, que está cerca de la cortina que divide el depósito y el pasillo, al escuchar el ruido se asusta y corre hasta sus amigos quienes están ya llegando a la puerta del fondo. Ahí los detiene y les dice que hay alguien en el depósito. Los niños al ver la sombra de Railín, producida por la luz de la velas, se esconden. Al rato de no sentir nada se

asoman y se encuentran con Railín parada al final del pasillo, delante de la cortina. Los niños se alteran, Pedro no. Marita comienza a amenazar a Railín. Pedro le dice que baje la voz. Carlos nervioso dice a los demás que deben irse. Pedro lo confronta diciendo que ya están dentro y aún no han visto nada. Railín pregunta qué hacen ahí. Pedro hace un gesto para que hable bajito y la agarra uniéndola al grupo. Marita le dice que se largue y se dispone a golpearla, Railín le responde y la empuja. Cuando Marita se le encima, Jéferson la detiene. Les dice que los van a descubrir. Pedro le dice a los demás que se asoman y se van. Todos, menos Marita, se asoman tras la tabla.

Ante los chicos aparece un pequeño salón poco iluminado con seis mesas. Hay 4 ó 5 personas, y entre éstas ven a Caty conversando con un CLIENTE (50). En una de las esquinas del salón, tras la barra, una mujer saca cuentas. Jéferson indica que es la madre de Marita. Marita dice que ya vieron y deben irse. Pero los chicos siguen fascinados observando el lugar.

Ahora desde fondo del salón, viene El Pitbull, quien se acerca y conversa con la **MADRE DE MARITA** (30). El Pitbull hace una seña en dirección al pasillo donde están los niños. Al ver al Pitbull señalando, los chicos vuelven a ocultarse y comienzan a retroceder. Una de las puertas del pasillo se abre, los niños al notarlo buscan esconderse. Pedro agarra a Railín y entran en la habitación del catre. Carlos entra al baño, Jéferson al ver a Marita inmóvil la toma por un abrazo y la mete al baño.

Pedro y Railín escondidos en la habitación, ven pasar por el pasillo una mujer que se acomoda la falda y un hombre tras ella. Los niños se asoman y los siguen con la vista. Desde el baño, Carlos, Marita y Jéferson ven la misma escena. La mujer ahora se dirige a la puerta que Jéferson no abrió antes, se asoma un instante, vuelve a cerrarla y sale al salón.

Pedro dice a Railín que saldrá a ver qué sucedió, y ella debe esperarlo en el cuarto.

En el baño, Carlos asustado insiste en que deben irse del burdel, Marita lo apoya y sale tras él del baño. Jéferson se queda inspeccionando el resto del baño, Marita se regresa y lo busca, pero cuando van saliendo ven una silueta acercándose y vuelven a esconderse en el baño.

En el pasillo, Pedro y Carlos se cruzan y éste dice que se larga. Carlos nota que por la tabla se acerca un hombre tambaleante seguido por otra persona, y caminan justamente hacia ellos. Carlos entra en la habitación próxima y arrastra a Pedro consigo, es la habitación de donde acaba salir la pareja.

El cliente se apoya en Caty y camina torpemente mientras le habla. Jéferson y Marita los ven desde el baño. Caty le pide al hombre que espere, éste sigue caminando, Caty abre la puerta del cuarto frente al baño, entra por unos segundos y vuelve a salir cerrando la puerta.

Carlos y Pedro desde debajo de la cama ven al cliente entrar y sentarse en el catre. A los segundos entra Caty

con sus tacones. Pedro ve a Carlos con un gesto de complicidad, a la espera de ver qué ocurre entre Caty y el cliente. Caty le dice al cliente que se ha equivocado de cuarto, lo levanta de la cama a duras penas y lo conduce para salir. Carlos y Pedro muestran caras de desilusión.

Railín, escondida debajo de la cama, escucha pasos entrar a la habitación y el cierre de la puerta.

Afuera en el pasillo del burdel, una mujer robusta pasa la tabla, viene apurada y entra directamente al baño. Jéferson y Marita se esconden en un reducido espacio que hace las veces de ducha. Jéferson se asoma con cuidado a ver a la mujer de espalda quien se sube la falda, se baja las pantaletas y se sienta a orinar lanzando un suspiro. Mientras la mujer orina, Jéferson y Marita aguardan en silencio muy próximos. El rostro de Jéferson está casi clavado bajo los incipientes pechos de Marita, mientras ésta apoya la barbilla en la cabeza del niño. El sonido de la orina cayendo llena el baño. Jéferson levanta la mirada y ambos se miran, entonces el niño con un gesto tierno le acaricia el cabello a Marita. La mujer baja la poceta. Marita se agacha un poco y apoya su cabeza en los hombros de Jéferson y lo abraza quedando a su altura, éste aprovecha y le besa suavemente la oreja.

La mujer ahora se sube la pantaleta y sale. Antes de pasar al salón, se detiene en la puerta ubicada frente al baño, la abre, se asoma y vuelve a cerrar.

En el cuarto, Railín se asusta al notar que la cama comienza a moverse rítmicamente y sus resortes comienzan a

chillar, se escuchan los gemidos de la mujer y al hombre hablándole sucio. Railín permanece en silencio, asustada.

Pedro sale de la otra habitación seguido por Carlos, quien está decidido a salir del burdel. Pedro lo aguanta. Jéferson sale del baño seguido por Marita. Todos se reúnen y Pedro dice que deben buscar a Railín. Jéferson aprovecha el momento para abrir la puerta ubicada frente al baño, todos voltean asustados al ver que la abrió, y lo siguen al ver que entra. Todos se encuentran en una pequeña habitación, y ante ellos hay una cuna cubierta por un mosquitero y dentro un bebé. Jéferson es el único que avanza, los demás están congelados. El celular comienza a sonar, el sonido despierta al niño quien empieza a llorar. Pedro rápidamente apaga el aparato. Marita corre y calma al bebé llamándolo por su nombre. El bebé deja de llorar y los chicos salen de la habitación, entonces Pedro bloquea el pasillo y dice que no se irán sin Railín. Carlos dice que se van y lo va empujando hasta el depósito, Jéferson y Marita van caminando, Pedro trata de detenerlos.

Railín sigue bajo la cama, de pronto los movimientos cesan, Caty llama al cliente pero éste no responde. Railín ve los pies de Caty bajarse de la cama. Se escuchan los ronquidos del cliente. Caty se dirige al balde de agua, se lava y se viste. Luego abre la puerta, se asoma y llama a El Pitbull.

Desde el depósito, Carlos, Jéferson y Marita al escuchar que llaman a El Pitbull terminan de salir de la casa. Caty continúa llamando al Pitbull varias veces. Pedro escondido, duda si irse también, desde la cortina que da al pasillo

observa cómo Caty ahora camina hacia el salón. Pedro aprovecha el momento y vuelve a buscar a Railín.

Pedro entra al cuarto llamando a Railín, ésta sale de bajo de la cama. Al levantarse e iniciar la salida la niña voltea a mirar el cuerpo del hombre dormido, sólo se escuchan sus ronquidos. Pedro y Railín se aproximan a la salida de la habitación, pero se encuentran de frente con El Pitbull y Caty.

El Pitbull les cierra el paso. Caty ve a los niños y les pregunta qué hacen allí. Pitbull mira a los niños y hay un momento tenso que se rompe con el llanto del bebé. Railín está sorprendida por el llanto del bebé. Caty le dice al Pitbull que se encargue del borracho y sale de la habitación. El llanto del bebé se prolonga y se mezcla con la música de fondo y los ronquidos del borracho. El Pitbull agarra la billetera del cliente. Caty regresa con el bebé en brazos haciéndole cariños, Railín al verla con el niño se le acerca. El Pitbull saca dinero y se lo entrega a Caty frente a Railín, mientras Caty como puede lo cuenta El Pitbull, acaricia con ternura un pie del bebé. Railín empieza a sollozar. El Pitbull guarda la billetera en el bolsillo del cliente. Caty le pide que se ocupe de los niños. Pedro le dice a Caty que es su culpa, que fue idea de él entrar, que sólo quería ver mujeres desnudas. El llanto Railín llena el cuarto. El Pitbull observa a los pequeños un rato, observa a Caty y luego se dirige al cliente y lo despierta; el borracho desorientado ve a los niños, se viste y se va. Ahora Caty se saca un seno y comienza a amamantar al bebé. Pedro la mira amamantar. Caty observa a Railín y pide al Pitbull que los saque por la

puerta trasera. El hombre va saliendo con los chicos, Railín al llegar cercana a Caty le pregunta cómo se llama el bebé. Caty le dice que es una nena. Salen, Pedro no le quita la mirada al seno de Caty.

El Pitbull se dirige a la puerta trasera y la abre. Los niños salen, Pitbull cierra la puerta.

Pedro agarra a Railín de la mano y se montan en la bicicleta, Railín va parada en los tubos traseros. Al fondo se ve al Cliente salir caminando en dirección opuesta.

Pedro y Railín llegan a casa de la Abuela. La niña le agradece a Pedro por haberse quedado y ayudarla. Railín abraza fuertemente a Pedro y éste sin saber qué hacer le entrega el celular.

A la mañana siguiente, Pedro llega a casa de Chela quien lo recibe. Railín y Pedro salen de la casa juntos. Avanzan por la calle de tierra en bicicleta. En el camino se encuentran con Jéferson y Marita sentados en el puente agarrados de la mano.

Hay mucho sol, y el burdel está cerrado. Al pasar por ahí Railín y Pedro se detienen, El Pitbull saca varias cajas de cervezas vacías, los ve y es como si no los conociera. Los niños siguen.

Carlos viene corriendo con el balón y le pregunta a Pedro que pasó al final, Pedro agarra el balón y lo pateo lejos hasta que se va barranca abajo.

Pedro y Railín se bañan en el río, se sumergen un rato y al salir comienzan a flotar en el agua, en un momento sus manos se encuentran.

FIN

LOS PERSONAJES. PERFILES

RAILÍN (10)

Railín es hija única y siempre ha vivido con su madre. Cuando llega al Ingenio, está molesta porque su madre decidió dejarla en casa de su abuela e irse con su reciente esposo a una pequeña luna de miel. Con el nuevo matrimonio, Railín empieza a ver otra faceta en la madre que no conocía, la de pareja, y esto le causa repulsión a la niña. Una vez que es dejada en el pueblo de El Ingenio, en contra de su voluntad, quiere aislarse y estar sola. La pequeña vive además un momento particular, puesto que ha empezado a manchar su ropa interior, y siente temor de que su madre no esté cuando eso (la regla) le venga por primera vez. Desde su llegada al caserío, el lugar sólo le brinda golpes; inicia con la despedida de la madre, pasa por el primer período, luego el robo del celular por un grupo de niños, y finalmente presenciar el sexo de los adultos. Estos eventos, entre otros, la van moldeando, cambiando y la obligan a romper con su aislamiento inicial.

¿Qué quiere Railín?

Railín no quiere estar en El Ingenio. Después que su madre la deja allí, quiere estar sola. Sabe que está próxima a menstruar por primera vez pero lo mantiene en silencio. El lugar, las circunstancias y su abuela la llevan a salir de su soledad, y en el proceso recibe golpes, los amigos de Pedro la humillan y la roban. Sin embargo, es su mismo período que la hace crear un nexo con Pedro; un nexo muy próximo a la complicidad y al primer amor, esto la hará querer estar con Pedro y luego mirar con otros ojos a su abuela, al pueblo, y a sí misma.

PEDRO (12)

Vive ve sólo con su padre, un hombre que repara artefactos eléctricos en el pueblo de El Ingenio. Es un niño realengo, que pasa la mayor parte del tiempo con sus amigos. El sexo y la desnudez femenina minan su piojosa cabeza. A veces no logra estar a la altura de las situaciones, por ello es una especie de segundón dentro de su grupo, o siempre está buscando mediar entre la (a veces) violenta actitud de sus amigos. No es esencialmente malo, pero bien por cuadrar con su grupo, o por temor a ser relegado o humillado, se pone la careta de malo y actúa como un verdadero rufián.

¿Qué quiere Pedro?

Quiere mantenerse en su grupo de amiguitos ratas, y entrar al burdel con ellos para ver a Caty. Pero al llegar Railín al Ingenio su interés se va dividiendo entre estar con ella y cumplir el objetivo de la pandilla. El ver el primer período de Railín supone un cambio en su actitud, desde entonces quiere ser un "hombre" frente a ella. Dentro del burdel logra vencer el miedo que le impide asumir posiciones, asumiendo el liderazgo del grupo y devolviéndose en contra del grupo para buscar a Railín, demostrando su valentía y lealtad hacia ella. Este hecho le hará finalmente actuar de forma independiente, y demostrar al grupo que él toma sus propias decisiones.

CARLOS (12)

Es extrovertido, autoritario, jodedor, no le gusta que le lleven la contraria y usa a sus panas para lograr sus objetivos. Su meta es mantener su autoridad, para ello se sirve de su agresividad y su habladera. Es mandón, pero

tiende a ser pasivo y no actuar cuando llega el momento, o "la hora de la chiquita". Sabe que Pedro es más decidido que él, que Jéferson es más imaginativo, y que incluso Marita no le tiene miedo.

¿Qué quiere Carlos?

Ser el líder del grupo, mostrarse como el más fuerte y que los demás lo sigan. Durante la entrada al burdel, finalmente quedan en evidencias sus inseguridades, miedos y cobardía, dejando caer su coraza de falsa rudeza y liderazgo. No pierde la amistad de sus amigos, pero éstos ya lo le temen, ni lo toman en cuenta como líder.

MARITA (12)

Es la única niña del grupo. Le gusta Pedro. Ve a Railín como una enemiga, tanto por su relación con Pedro, como por la posibilidad de perder su influencia sobre el grupo de niños. Es la hija de una de las prostitutas del burdel, tiene acceso y conoce el local por dentro pero se niega a ayudar a entrar a los niños, por temor a las represalias de su madre. A diferencia de Railín, Marita sí tiene conocimientos sobre sexo, e incluso se ha permitido experimentar con Pedro, quien sin embargo se muestra indiferente con ella. Éste último hecho se acentuará con la llegada de Railín.

¿Qué quiere Marita?

Quiere afecto y quizá vivir algún cuento de princesas, sin embargo, el miedo al rechazo la tiene convertida en el dragón, tras una coraza de fortachona y violenta. Siempre anda con Jéferson por ser el menos violento y quizá el más tierno e inteligente de todos. Con el resto de los chicos

siempre está desafiante y dispuesta pelearse, agrediendo si es necesario. Dentro del burdel, ante una inocente caricia de Jéferson se torna vulnerable, tanto que en adelante, a pesar de la diferencia de edad y tamaño comienza a experimentar su cuento de princesas y príncipes. Así que de ser el dragón pasa a ser la princesa liberada.

JÉFERSON (9)

Es el menor del grupo de niños. Es un niño tranquilo, que habla pocas veces pero al hacerlo es razonable y acertado. Por ser más pequeño, Pedro y sobre todo Carlos tienden a menospreciar sus comentarios y acciones, pero entre sus cualidades Jéferson dice la verdad, está informado de lo que ocurre en el pueblo y es sensible. En principio, parece que es un niño sin voluntad, que hace lo que los otros dicen y sigue ciegamente las órdenes de Carlos.

¿Qué quiere Jéferson?

Quiere entrar al burdel para demostrarle al grupo -todos más grandes que él- que es ingenioso y que merece su respeto. Siempre está activo y tiene iniciativas que al resto le resultan "absurdas". Mientras el resto sólo se queda en palabras, son suyos los intentos reales por entrar al burdel, y por abrir la puerta. En sus diversos intentos, por fortuna encuentra la puerta abierta y se atribuye haberlo "logrado". Al igual que Pedro, lucha por tener "un puesto respetable" en el grupo. A él siempre le ha gustado Marita, quien lo cuida y protege y finalmente es correspondido por ella.

CHELA (65)

Es la abuela de Railín. Quedó viuda 7 años atrás. Vive sola y extraña a su difunto esposo. Es una señora humilde, sabia, concreta, de personalidad seca y pocas palabras. Tiene un profundo amor por su única nieta, Railín, y disfruta su compañía pero no hace concesiones ante sus malcriadeces. Tiene la fama de vender los mejores sancochos de gallinas del Ingenio del Río.

¿Qué quiere Chela?

Quiere ayudar a transitar la adolescencia y el desarrollo de Railín con la mayor madurez durante su estadía en El Ingenio. Por lo que le hará entender que su madre no la dejará de amar jamás, que Pedro es su primer amor y que el amor de una abuela es especial cuando se tiene.

CATY (19) :

Es prostituta, una mujer exuberante, de grandes pechos, que trabaja en el burdel del pueblo. Todos los hombres del pueblo la pirolean porque explota sus atributos femeninos (sus tetas) con sus vestimentas. No nació en el Ingenio y se desconoce su procedencia. Es el objeto del deseo de los chicos de la pandilla. Es extrovertida, cariñosa y trabajadora. Caty es la única persona con la que Railín se comunica, crea cierta empatía de madre en la niña. Caty tiene un bebé, que es un secreto al exterior, ella trabaja con el apoyo de la gente del burdel para ganar dinero para poder mantener a su hijo.

JUNTO AL RÍO

(Guión)

Por:

Carolina Valecillos

Rober Calzadilla

Jhonnathan Ciavaldini

1 INT. CARRO. TARDE.

RAILÍN (10), su rostro es inexpresivo. Va en el asiento trasero y desde allí observa a **CARMEN** (32), su madre, que va de copiloto revisando y comentando muy entusiasmada unos folletos turísticos con **LORENZO** (40) quien conduce. Railín ve la emoción y el coqueteo continuo de su madre; ve también la mano de Lorenzo posarse y apretar la pierna de Carmen. La niña molesta, se coloca sus audífonos, sube el volumen de su teléfono/mp3 y mira a través de la ventana.

2 EXT. CALLE/CRUCE SEMÁFORO. TARDE.

El carro se detiene en un semáforo a esperar su luz.

3 INT. CARRO. TARDE

Carmen y Lorenzo siguen animados en su conversación. Railín mira impaciente la luz roja del semáforo, de pronto al volver la vista a la ventana mira a **UNA PAREJA (22/23)** en una plaza devorándose a besos. El carro arranca y la niña trata de verlos, hasta que la pareja desaparece en la distancia.

4 INT. CARRO. TARDE

Por la ventana de Railín, los edificios van pasando uno tras otros y poco a poco van dando paso a paisajes distintos: naturales, solitarios, semi rurales, pobres.

5 EXT. CARRETERA DE EL INGENIO. ATARDECER

El carro avanza por la carretera de tierra de un humilde poblado, formado por kioscos y ventas de cervezas y comidas que ya están cerrando. Se escucha un movimiento constante de corriente de agua.

6 EXT. PORTÓN DE CASA DE LA CHELA. ATARDECER.

El carro se detiene frente a una casa con un jardín en el que hay un pequeño altar con santos.

Carmen baja del carro y se dirige a la casa. Lorenzo mientras, saca un equipaje. De la casa sale **CHELA** (65), saluda cariñosamente a Carmen, su hija, y a Lorenzo.

7 INT. CARRO. ATARDECER.

Desde su ventana Railín ve a su madre, abrazada por Lorenzo y a su Abuela esperándola. Adentro Railín se toca el vientre y su respiración por un momento se hace pesada. Vuelve la mirada afuera y Carmen le hace señas para que se baje. Ella está inmóvil. Lorenzo le dice algo a Carmen y ésta viene hasta el carro. Toca la ventana, Railín baja el vidrio y Carmen se agacha, de lado afuera, quedando a la altura de Railín, la niña se muestra indiferente. Carmen le acaricia el cabello y la niña está molesta, no le responde.

CARMEN.-

Railín... No te pongas
así, ven dame una
sonrisita. Anda chica,
para mami, no seas
mala.

Railín sigue molesta e inmóvil. Lorenzo desde el fondo le señala el reloj a Carmen. Railín se molesta más aún.

8 EXT. CASA DE LA FLACA. PORTÓN. ATARDECER.

Abuela y nieta están paradas viendo el carro perderse por la carretera. Chela se fuma un cigarrito y se ocupa de cargar la maleta y cruza el portón. Railín se queda sola afuera, es una niña de contextura frágil, un poco morena, pelo suave y negro, tal vez un poco baja de estatura para su edad. Saca su celular. Chela se asoma

CHELA.-

Railín...?

Railín, sigue mirando por donde se ha ido el carro y marca en su teléfono, espera.

9 INT. CASA DE LA FLACA. SALA. NOCHE.

Chela ha servido unas arepas con queso, huevos, jugo y café. Railín está sentada en la mesa concentrada en enviar mensajes desde su teléfono.

CHELA.-

Cómo pasa el tiempo. Qué grande estás. Ya eres toda una señorita!

Railín sigue imperturbable en su celular. Se produce un silencio incómodo. De pronto, la niña, sin tocar la comida, se levanta de la mesa y deja a la abuela comiendo sola.

10 EXT. FACHADA DEL BURDEL. NOCHE

Detrás de unos matorrales están **PEDRO** (12), un niño moreno, con complexión de deportista, parece un poco perezoso. **CARLOS** (12) delgado, blanco, de pelo liso y, al contrario de Pedro, denota vivacidad y labia. **JÉFERSON** (9), flaco de piel blanca, es el más pequeño, se muestra ágil e hiperquinético. Los tres espían a lo lejos una casa sencilla, es el burdel del caserío. Salen una chica, es **CATY** (19), una mujer exuberante, no es hermosa, pero tiene un grandes tetas y un trasero más bien chato, sin embargo, para los niños, irradia magia. La chica enciende un cigarro y fuma. Los muchachos, atentos a cada movimiento sensual y a cada bocanada de la chica.

PEDRO.-

Qué tetas! Qué tetazas,
dios mío!!

JÉFERSON.-

...yo le besaría las
orejas y le acariciaría
el cabello.

Pedro se burla

PEDRO.-
Ella no se fijaría nunca
en un bicho tan pajúo...

CARLOS.-
Yo le chuparía los
pie...

JÉFERSON.-
Los pies? Qué asco!

CARLOS.-
Pero limpios, pajúo! Yo
lo vi en un video que vi
en internet... A las
chamas les gusta...

Vuelven al silencio para ver a Caty arrojar el cigarro y entrar. Pedro sale del escondite, corre rápido y recoge el cigarro y vuelve con los muchachos mostrando el cigarrillo aún encendido. Todos miran con atención el cigarro con lápiz labial. Pedro fuma y se ahoga; Carlos se lo quita y también fuma, al pasárselo a Jéferson, la colilla se ha apagado. Jéferson la sostiene y casi profético sentencia...

JEFER.-
Yo voy a entrar al
burdel y las voy a ver a
todas desnudas!!

PEDRO.-
Será para que te asustes
cuando veas la primera
teta!

CARLOS.-
O el primer pelo!!!

Carlos y Pedro se burlan, de pronto sale **EL PITBULL**(40), es el portero. Es un hombre corpulento e inexpresivo, quien pausadamente enciende un cigarro. Los chicos lo miran con odio y miedo.

CARLOS.-

Ese bicho se escapó del rodeo.

PEDRO.-

No, ese pana estrangula menores y destripa perros callejeros.

JÉFERSON.-

Qué mojón!

PEDRO.-

Qué? Claro que sí. Lo escuché en la bodega el otro día, unos tipos estaban hablando de eso... Que salió en el periódico y todo!

JÉFERSON.-

Ese señor es un damnificado que ahora vive aquí....

Carlos le da un manotazo en la cabeza a Jéferson.

CARLOS.-

Si eres pendejo!

Pedro mira a Carlos y dudoso le da otro lepe a Jéferson.

PEDRO.-

Por dejarte pegar

CARLOS.-

Ese bicho tiene unos cuantos muertos encima!

Al fondo El Pitbull tira el cigarro, que queda encendido en el suelo, y entra. Carlos y Pedro ven a Jéferson, indicándole que busque el cigarro, todos se miran entre sí y se ríen.

11 INT. CASA DE LA FLACA. BAÑO. NOCHE

En su cuarto Railín mira sus pantaletas, las revisa, las amontona y las mete en una bolsa. Toma el celular y llama, después de un momento deja un mensaje de voz.

TÍTULO: JUNTO AL RÍO

12 EXT. CALLE DEL BURDEL. MAÑANA.

Una robusta niña, de tez morena y compleción fuerte, conduce su bicicleta, es **MARITA** (12). En la parte trasera de la bicicleta lleva un gran lote de sábanas y toallas. Al pasar por el otro extremo del burdel, se detiene al ver a Jéferson tratando de abrir con un gancho la puerta trasera del mismo.

MARITA.-

Mira ...Jéferson!

Jéferson la mira desde la puerta. Guarda el gancho y va en dirección a ella.

MARITA.-

Vas a seguir carajito?
Móntate!

Jéferson se monta en el tubo de la bicicleta como pasajero, y Marita reanuda la marcha.

MARITA.-

Qué hicieron anoche?
Volvieron a quemar el
carro?

JÉFERSON.-

No...

Avanzan por el camino.

Marita y Jéferson ruedan en la bicicleta, llegando a una intercepción de camino y río, se encuentran con Pedro, quien carga unas cornetas para reparar.

JÉFERSON.-
Párate ...párate!

Marita se detiene y Jéferson se acerca a Pedro.

JÉFERSON.-
De quién son?

PEDRO.-
Pa llevárselas a papá.
Ayúdame ahí pue.

JÉFERSON.-
ta bien...

MARITA.-
(Mira a Pedro, pero le
habla a Jéferson)
Te quedas?

JÉFERSON.-
Sí...

Marita arranca.

PEDRO.-
Nos encontramos en la
cancha no?

MARITA.-
Ajá. Ta bien.

PEDRO.-
Llevas tu balón...

Marita afirma y se aleja. Pedro y Jéferson toman cada uno una corneta y comienzan a cruzar el río.

Los cables de la electricidad bordean el río. casi al ras del agua.

14 INT.CASA DE LA FLACA. SALA. DÍA.

La radio está encendida. Railín está sentada en uno de los viejos muebles. parece concentrada en su teléfono, sin embargo el calor parece agobiarla, también los mosquitos. Mientras Chela pasa de un lado a otro del cuadro, con su cerveza en la mano y su cigarrito. Mueve cajas de cervezas, limpia la mesa.

15 EXT. CARRETERA. DÍA

El sol está fuerte. Marita, Pedro, Jéferson y Carlos, junto a otros niños juegan una caimanera de fútbol. Marita es la única niña en el juego, pateando el balón que se pierde por un monte.

16 INT. CASA DE LA FLACA. SALA. DÍA

Railín recorre la sala, camina concentrada en el teclado del celular, tiene los audífonos puestos. Desde el cuarto se escuchamos la voz de Chela que habla por teléfono.

CHELA (OFF).-

Que no te preocupes
mija. Déjala tranquila.
Ya se le quitará ...para
llamar la atención...
...No vas a saber tú?

La niña apenas levanta la mirada y observa con detenimiento el lugar que parece congelado en el tiempo. Al tropezar con algunos objetos, los agarra y sin mayor interés los deja fuera de lugar. Chela continúa.

CHELA (OFF).-

...dejará de llamarte y
mandarte mensajes...
Claro!

La atención de Railín se centra en una foto de su abuelo, ubicada en un pequeño altar con una vela encendida, la observa un momento y vuelve al celular. Sigue caminando hasta que llega a la puerta trasera.

CHELA (OFF).-

A dios caraj! ...tú
tienes derecho a
disfrutar tu luna de
miel, quédate tranquila.
Apaga el teléfono y más
nada. Coño!

17 EXT. CASA DE LA FLACA. PATIO. DÍA

Railín intenta llamar pero no tiene señal, se mueve buscándola. Llama pero no obtiene respuesta. Fastidiada, se quita los audífonos e inmediatamente es inundada por un sonido que se intensifica mientras camina.

18 EXT. CASA DE LA FLACA. PATIO/RIO. DÍA

Railín llega a un pequeño desfiladero y advierte que se trata del río que corre suave y profusamente. El sonido se intensifica al punto que parece hablarle. Los árboles se mueven y el aire le da el rostro a la niña. Ella echa a andar por la orilla siguiendo el curso de la corriente, hasta casi perderse, mientras el sereno fluir del agua se mezcla con el trinar de pájaros.

19 EXT. ORILLA DEL RÍO. DÍA

Un balón de fútbol rueda cuesta abajo por el barranco, rebota y cae atrapado entre algunas piedras del río, frente a Railín. La niña coloca el teléfono en una piedra y va a tomar el balón, de pronto ve a Pedro bajar corriendo por el barranco. Él se frena ante su presencia. La niña le lanza la pelota pero el balón cae en mitad del río. Ambos se meten al agua para recuperarlo. El sol brilla en el agua y ésta moja sus cuerpos, mientras los dos alcanzan el balón al mismo tiempo. Pedro tímidamente agradece y a través de franela mojada, mira el pecho de Railín. Ella lo

nota y se incomoda. En ese momento se escuchan las voces de Carlos, Jéferson y Marita que llegan hasta la cima de la pendiente que da al río y al ver a Pedro con la niña le hacen bromas:

CARLOS.-
Llévatela pa' un
hotel...

JÉFERSON.-
Métele la lengua.

CARLOS.-
Hazle un rancho.

Pedro está apenado con la niña. Todos se ríen, excepto Pedro y Railín. Marita ve con desconfianza a Railín.

MARITA.-
Vamos a seguir jugando o
qué!

Pedro nervioso toma el balón y sube la cuesta para irse con el grupo

JÉFERSON.-
Adiós mamacita!

CARLOS.-
Chao "culito" Tamos
pendiente ...oíste?.

Railín mira a los niños irse, sale del río y se aleja, sube por la cuesta contraria a la de los niños e inicia el camino de vuelta.

20 EXT. CARRETERA. DÍA.

Railín camina y de pronto se da cuenta que ha dejado el teléfono y se devuelve.

21 EXT. ORILLA DEL RIO. DÍA

Railín llega a la piedra donde puso el teléfono y no lo encuentra. Luego de buscar, vanamente, en

otras piedras, cruza el río y sube la cuesta que tomaron Pedro y sus amigos.

22 EXT. TERRENO BALDÍO. DÍA

En la cancha de tierra, los chicos están despidiéndose. Railín ve que Marita tiene su teléfono y escucha música con los audífonos puestos. La niña se le acerca y con ímpetu le reclama.

RAILÍN.-

Dame mi teléfono!

MARITA.-

Lo que uno se encuentra
es de uno...

Carlos y Jéferson comienzan a hablarle al mismo tiempo a Railín, pero ésta sólo está pendiente de Marita y de su teléfono. Ante el desplante de Marita, Railín intenta arrancarle el teléfono, Marita se la sacude y en la enfrenta.

MARITA.-

Cuál es tu peo? Tu
quieres peliar conmigo
ah?

Marita se le encima y la manotea sin llegar a golpearla. La corpulencia y la violencia de Marita, hacen que la frágil y casi raquítica figura de Railín, se intimide un poco. Rápidamente Jéferson se le atraviesa a Marita y la aparta.

CARLOS.-

Ay valeee, le tienes
miedo... te cagaste esos
pantalones.

MARITA.-

Y que no te vuelva a ver
por ahí oíste?

Se dirige hasta su bicicleta, Railín la sigue.

RAILÍN.-
Dame mi teléfono!

Marita la ignora y se monta en su bicicleta y se dispone a irse cuando Railín se le atraviesa y ella, sin detenerse, la golpea con la bicicleta y se aleja. Railín cae al piso y se raspa la rodilla. Carlos se burla de ella. La niña se incorpora y persigue inútilmente a Marita.

RAILÍN.-
Ladrona. Dame mi
teléfono!

Pedro mira a Railín gritarle a Marita y se anima (por fin) también a gritarle a Marita.

PEDRO.-
Marita dale el teléfono
a la chama vale!

Marita a la distancia se frena y lo reta.

MARITA.-
Ven y quítamelo tú pues.

Pedro no se mueve. Carlos chalequea.

CARLOS.-
Erga bicho si eres
gallina.

Carlos monta en su bicicleta y corre tras Marita. Pedro mira a Railín con vergüenza y va a su bicicleta, Jéferson se monta en los pisa pies de la rueda trasera y Pedro arranca. Railín mira a los niños con desprecio mientras de pie se limpia la rodilla.

23 EXT. CARRTERA. DÍA.

Railín camina furiosa, pero no llora.

24 INT. CASA DE LA FLACA. SALA. DÍA

Railín atraviesa la sala con rapidez y entra al cuarto. Chela la sigue.

25 INT. CASA DE LA FLACA. CUARTO. DÍA

Chela entra al cuarto y ve a la niña tirada en la cama.

CHELA.-
Tu estuviste tocando el
altar...?

Railín no le responde. Chela nota que Railín tiene la rodilla raspada.

CHELA.-
Qué te pasó en la
rodilla?

RAILÍN.-
(Tajante)
Nada! No me pasa nada!

26 INT.CASA DE LA FLACA. SALA. NOCHE.

Railín toma el auricular de un teléfono local. Al fondo Chela fuma un cigarrito y mira la tele.

CHELA (OFF)
Si estás llamando a
Carmen no te atenderá.
Así que, yo que tú no
insistiría!

La niña en principio la ignora, luego cuelga el teléfono groseramente. Chela sin inmutarse, sentada en el mueble, prende un cigarro. Railín se para en la puerta. Después de un rato...

CHELA.-
Vas a cenar? No te voy a
insistir. Ya estás
bastante grandecita. Ya
eres una señorita!

27 EXT. CASA DE LA FLACA. PATIO. NOCHE

Railín camina por el patio oscuro, lleva el cabello mojado, avanza entre la ropa tendida y al final cuelga su pantaleta. Chela la observa sin ser vista.

28 EXT. FACHADA DEL BURDEL. NOCHE

Los chicos están detrás del matorral espiando la fachada iluminada del local. Esperan a que salga Caty. Jéferson ve un catálogo de ropa interior con modelos en ropa interior.

CARLOS.-

ay...ésa, ésa. Tiene los
sostenes claritos!! Casi
transparentes!

PEDRO.-

Mira el pezón ahí se
ve... Yo quiero ver unas
tetas como esas...

Marita se mira sus pechos.

JÉFERSON.-

Caty las tiene así. Dese
tamaño.

Marita se acerca a ver la imagen.

CARLOS.-

...Mi hermano mayor a
los quince años entró al
burdel... Mi papá lo
llevó y después que
salió, ya era un hombre.

Pedro y Jéferson escuchan con atención. Marita mira el catálogo.

CARLOS

(Continúa)

Después de eso se volvió
burde popular con las
jevas, todo el mundo lo
respetaba y el bicho
pudo entrar a la
academia militar...

PEDRO.-

Nooo, yo no voy a
esperar a cumplir 15
años!

JÉFERSON.-

(después de echar cuentas)
Yo menos!

Marita ahora tiene el catálogo y se coloca los
audífonos, finge no escucharlos. Jéferson le
quita los audífonos y le dice

JÉFERSON.-

tú puedes entrar...
deberías dejarnos pasar.

PEDRO.-

de pana!

MARITA.-

Por qué coño pue.

CARLOS.-

Nah... esa bicha es pura
bulla!

MARITA.-

Mira quién habla!

En ese momento repica el celular de Railín, es
Carmen.

29 INT. CASA DE CHELA. SALA. DÍA

Chela mete y acomoda unas cervezas al refrigerador.

CHELA.-

Agarra un dinero de la cocina y te llegas hasta la bodega y me compras...

RAILÍN.-

No voy a salir. Me van a volver a fastidiar.

Chela la mira seriamente, apaga el cigarro.

30 EXT. CALLE. DÍA

Railín avanza por la calle de tierra. Delante de ella ve a Caty, quien recibe una llamada y que, al sacar el celular de su cartera bota un monedero, sin darse cuenta. Railín lo toma, alcanza a Caty y se lo entrega.

CATY.-

Ay gracias amiguita.

RAILÍN.-

De nada. Tú me puedes decir dónde está la bodega?

31 EXT. CALLE. DÍA

Caminan juntas por la acera y en el trayecto se escuchan piropos lascivos de varios hombres.

VOZ 1 (OFF)

Eso mamacita, si como caminas cocinas te chupo el plato y la cucharilla!

VOZ 2 (OFF)
Menéalo mami tiene la
azúca abajo!

VOZ 3(OFF)
mira mami vamos a
ponerle guasacaquita a
ese bollo!

VOZ 4 (OFF)
El cielo debe de estar
bien jodido pa que los
ángeles estén bajando!

Caty se ríe, Railín la mira y se ríe también.

32 EXT. FACHADA DE BODEGA. VENTANA. DÍA

Caty y Railín llegan a la bodega. **EL BODEGUERO** (45) limpia los alrededores, se detiene para escanear a Caty.

CATY.-
Mira viejo, dame unas
mentas ahí y me tratas
bien aquí a mi amiguita.

El Bodeguero le da las mentas a Caty.

BODEGUERO.-
Usted pida por esa
boquita!

Caty comparte mentas con Railín y se marcha. El Bodeguero observa las nalgas de Caty al salir, Railín también.

33 EXT. CAMINO. DÍA

Railín viene de regreso trae una bolsa con los víveres. En medio de un camino de tierra. en un viejo sofá está Marita con una bandada de niñitas, que juegan a las muñecas. Al verla, Railín se acerca. Marita se levanta rápido, lleva una muñeca en la mano. Ambas se miran fijamente.

Railín se da cuenta que una de las niñas tiene su teléfono.

RAILIN.-
Ese teléfono es mío,
dámelo!

La niña sale corriendo con el teléfono en la mano, detrás de ella el resto de la niñas se pierden monte adentro. Railín las persigue.

34 EXT. MONTE. DÍA.

Railín corre en varias direcciones entre el espeso monte. No distingue donde está. Desorientada y aturdida trata de buscar el camino, cuando ve que detrás de ella llega Marita con el resto de las niñas.

35 EXT. TERRENO BALDÍO. DÍA

Pedro y Carlos vuelan papagayos sobre un asfalto bordeado por cables de electricidad que parecen colapsar en cualquier momento.

Ambos han puesto cruceros de hojillas en las colas de los mismos y se carean como gallos de peleas en el aire. Finalmente Carlos corta el papagayo de Pedro que se aleja por los aires. Pedro lo observa con tristeza. Carlos celebra su hazaña.

36 INT. CASA DE LA FLACA. COCINA. DÍA.

Railín está en la cocina sacando los víveres de una bolsa rota, su ropa está llena de tierra, está zarandeada. Desde afuera escucha a Chela.

CHELA (OFF).-
Cómo estás mijo?

CHELA (OFF)
(Llamando)
Railín...

Chela sintoniza la radio, donde suenan boleros y rancheras. Railín llega al porche y afuera en el portón ve a Pedro.

CHELA.-

(A Pedro)

Ven pasa. Tú conoces a Railín?

(A Railín)

Pedro vino a buscar la licuadora para que me la repare su papá, ya vengo.

Chela entra a la casa. Pedro y Railín se miran en silencio. Pedro está algo nervioso, Railín en cambio está molesta. Desde la cocina llega la voz de Chela.

CHELA (OFF).-

...Pedro tú has estado con Carlos y Marita? Me parece que estuvieron fastidiando a Railín.

Pedro mira a Railín, el silencio entre ellos es incómodo.

PEDRO.-

No me sapees!

RAILIN.-

Quiero mi teléfono!

PEDRO.-

Yo no lo tengo!

Railín lo ve con rabia y se va a su cuarto. Chela regresa con la licuadora.

CHELA.-

Acá está. Y?

PEDRO.-
No, ellos no fueron.
Ayer estuvimos en la
planta.

Chela nota que Railín se ha ido.

CHELA.-
Mira mijito. Tú sabes
que yo pendeja no soy.
Lo que tienes que hacer
es cuidarme a la
carajita y devolverle su
celular.

Pedro agarra la licuadora y se dispone a salir.
Chela lo aguanta.

CHELA.-
Ehhh. Aún no termino,
ven acá.

38 EXT. CAMINO ABANDONADO. NOCHE.

Hay un carro viejo quemándose. Carlos, Jéferson,
Marita y Pedro lo observan.

CARLOS.-
Estoy ladillao de quemar
siempre el mismo
carro...

JÉFERSON.-
Hay que esperar a que
traigan otro.

MARITA.-
Será que se lo roben y
los tiren por aquí.

JÉFERSON.-
Estos son carros
robados?

CARLOS.-
Muchacho güevón.

Pedro está en silencio, mira el fuego y sus formas.

39 EXT. CASA DE PEDRO. CUARTO. NOCHE

Pedro está en su cama. Alrededor de la misma hay varios artefactos eléctricos y piezas colgadas. Desde afuera se escucha la voz de su padre.

PADRE (OFF).-
Pedro, la comida...

Pedro se espabila y sale del cuarto.

40 EXT. CAMINO. TEMPRANO.

Pedro viene por el camino trae consigo la Licuadora de Chela. Por ese camino se cruza con personas que va saludando. Se detiene en un ranchito muy pequeño y habla con niño muy pequeño que se asoma al portal de la casa. Luego de un momento sigue.

41 INT. CASA DE CHELA. SALA. DIA.

Chela prende un cigarrito y una vela a la foto del altar, mientras le habla cariñosamente a la imagen. Railín la observa. Pedro entra trae la licuadora ya reparada.

CHELA.-
Pedro se ofreció
amablemente para
acompañarte a comprar
las gallinas. Aquí está
la plata...

Pedro mira a Railín con cara de cordero degollado.

42 EXT. CAMINO. DIA

El sol arrecia. Los niños caminan en silencio. Pedro está un poco impaciente o nervioso.

PEDRO.-
Gracias... Por el balón.
El otro día.

RAILÍN.-
Quiero mi teléfono!

PEDRO.-
... Yo no lo tengo, ya
te dije. Mejor te
olvidas de eso.

Railín se adelanta, dejando a Pedro atrás, éste trata de llevarle el ritmo.

43 EXT. CARRETERA. DÍA

Railín y Pedro van, una delante y otro detrás por las calles del Ingenio, bajo el sol inclemente del mediodía. Railín va aceleradada y molesta.

44 EXT. CAMINO. DÍA

Los niños siguen caminando, Railín lleva más distancia de Pedro, éste de pronto se detiene.

PEDRO.-
Es por aquí!

Railín se regresa molesta y cruza por donde Pedro le indica. Siempre distanciada de Pedro.

45 EXT. CAMINO. RIO. DÍA

Manteniendo la misma distancia, cruzan el río. Pedro le habla a Railín sin parar, pero la niña lo ignora.

46 EXT. VENTAS DE GALLINAS. DÍA

Railín y Pedro llegan a la venta de gallinas, agotados y bañados en sudor. El dueño del quiosco saluda a Pedro con afecto.

VENDEDOR.-
Qué hubo Pedrito. Y el
mal nacido de tu padre?

PEDRO.-
Trabajando.

VENDEDOR.-
Eso coño si trabaja. Ya
debe ser millonario!

RAILÍN.-
Dos gallinas...

VENDEDOR.-
De qué color?

RAILÍN.-
El color que sea.

VENDEDOR.-
La negra vale 170, la
roja 60 y la blanco 25.

RAILÍN.-
La más barata

VENDEDOR.-
(no entiende)

PEDRO.-
(interviene)
Son para comer...

VENDEDOR.-
Ahh.

El vendedor le da el par de gallinas a la niña, Pedro se adelanta y toma uno de los animales. El vendedor se cobra y da el cambio a Railín. Antes de que los chicos se marchen el Vendedor le entrega al niño un radio portátil descompuesto.

VENDEDOR.-
A ver si su papá lo
resucita!

47 EXT. CARRETERA. DÍA

El sol sigue muy fuerte. Pedro lleva una gallina en una mano y el aparato de radio, en la otra. Railín carga con una gallina. Los niños van muy sudados y jadeantes. De pronto Pedro se desvía del camino.

PEDRO.-
Vamos por acá...

RAILÍN.-
No...

PEDRO.-
Así nos vamos por la
sombrita y llegamos más
rápido.

Railín al ver a Pedro perderse entre los arbustos, después de un momento, lo sigue.

48 EXT. CAMINO/DESVÍO. DÍA

Pedro y Railín avanzan por el camino, por debajo de los árboles. Se escuchan la aves, el río próximo.

RAILÍN.-
Este camino es más largo
que el otro. Qué
ladilla!

Pedro sigue.

49 EXT. CAMINO. POZO. DÍA

Llegan a un pozo del río. Pedro coloca la gallina y el aparato entre las piedras. El sol arrecia. Railín está bañada en sudor. Pedro se mete al agua y da brazadas de un lado a otro. Las piedras están resacas. La niña mal humorada se queja y se sienta en una piedra.

PEDRO.-
Métete chama. Está
fresquita

Pedro disfruta en el agua.

PEDRO.-

Te da pena? Métete, yo
no te voy a mirar, de
pana.

Railín está muy sudada, mira el río. Pedro comienza a flotar. Railín se decide y se zambulle suavemente. Está alejada de Pedro. El sol, el sonido del río, la brisa moviendo las ramas de los arboles, lo llenan todo. Ambos nadan, separados. De pronto la niña sale del agua. Pedro la mira a distancia un poco embelesado. De pronto nota que tiene una mancha oscura entre las piernas.

PEDRO.-

¿Te rompiste?

Railín se busca la herida. Pedro comienza a salir del río.

PEDRO.-

Ahí en la pierna.

Railín se ve la entrepierna. Pedro ve el short de la niña. Ahí están sin saber qué hacer. Railín lo mira y él al ver el rostro de la niña por un largo rato, mira a otro lado, avergonzado.

50 EXT. CAMINO. DÍA

Railín avanza con rapidez, lleva la camisa de Pedro amarrada a la cintura y lleva una de las gallinas. Pedro va detrás con la otra gallina en una mano y en la otra, como puede, el aparato. A lo lejos se aproximan, en sus bicis Carlos, Jéferson y Marita, comienzan a rondarlo.

CARLOS.-

Irga bicho, qué hacían
ustedes solitos por
ahí...? aaaay papá!

JÉFERSON.-

Le tabas metiendo
lacra!! les tabas dando
las latas!

CARLOS.-

Le estabas arrimando el
burro pa' la sombrita.
Rata, todavía lo tienes
parao!!

Marita mira a Pedro con la gallina y ve a Railín
que ya va a lo lejos con la otra gallina.

MARITA.-

Si eres jalabola!

Pedro se apena, pero le revira y a la distancia
ve a Railín que sigue caminando sin parar, a toda
prisa, indetenible.

CARLOS.-

Qué pasó, la chama te
dio ese bollo? o te vas
pa tu casa a cogerte la
gallina ésa.

Pedro no responde y va tras Railín quien ya lleva
distancia.

51 EXT. CASA DE LA FLACA. FACHADA. DIA

En la entrada de la casa Pedro le da la gallina a
Chela.

CHELA.-

Dónde está Railín?

Pedro le señala que ha entrado directo a la casa
sin detenerse.

CHELA.-

Pasó algo?

PEDRO.-
(mirando el lugar por
donde entró Railín)
...No. Creo que no. No
sé.

CHELA.-
A dios caraj. Bueno,
gracias. Ah mira. Toma
llévale a tu padre. Le
dices que gracias.

PEDRO.-
(sin quitar la mirada
por donde entró Railín)
A usted...

52 INT. CASA DE LA FLACA. CUARTO. DÍA.

Chela la observa a su nieta, nota lo que le ha ocurrido y se acerca a ella, Railín no levanta la mirada. Chela se inclina y queda a la altura de la niña, le sonríe y la mira enternecida.

53 INT. CASA DE LA FLACA. COCINA. NOCHE

Railín está sentada en la orilla de la cama. Se acaba de duchar.

54 INT. CASA DE LA FLACA. COCINA. DÍA

En el radiocito se escuchan boleros, músicas de otra época. Chela le echa el agua caliente a la gallina y la va desplumando fácilmente. Railín entra y ve que la botella de cerveza de su abuela está vacía, y le busca otra.

CHELA.-
(En lo suyo)
Gracias mi amor. Mira
ven, toma.

Le da un cuchillo y unas verduras. La niña en silencio empieza a pelarlas. Chela de vez en cuando, sin perder el foco en lo que hace, canturrea con la radio.

55 INT. CASA PEDRO. CUARTO. NOCHE

Pedro se mira el rostro en el espejo, levanta los brazos en busca de vellos, se tantea los bigotes y la barba y finalmente mira hacia abajo, hurga y no encuentra nada.

56 INT. CASA DE LA FLACA. PORCHE. NOCHE.

Desde adentro se ve a Pedro que llega en la bicicleta, la estaciona y entra a la casa, Railín lo recibe. Pedro ahora lleva el cabello peinado con gelatina y una camisa manga corta limpia. Los niños se ven como avergonzados .

57 INT. CASA DE LA FLACA. PORTON. NOCHE.

Pedro y Railín están sentados en el portón de la casa.

RAILÍN.-

Tú no me puedes ayudar a recuperar mi celular?

PEDRO.-

Es que lo tiene esa chama...

RAILÍN.-

Pero no se lo puedes quitar?

PEDRO.-

(después de una breve pausa)
Ok. ...Lo voy a conseguir.

De fondo, en el tendedero está la camisa de Pedro lavada, colgada al lado de la pantaletica de Railín. Desde la casa se escucha la radio suave y lejana (*Mi muchachita*, Julio Jaramillo)

58 EXT. CALLE, FACHADA DEL BURDEL. NOCHE.

Frente al burdel Marita sostiene en sus manos una pantaleta. Los chicos la observan detenidamente.

PEDRO.-

Por qué no trajiste los sostenes?

MARITA.-

Porque no me dio la
gana.

PEDRO.-

Esa no es de ella ... es
muy grande!

MARITA.-

Qué te pasa? Yo misma la
saqué!!

CARLOS.-

Por qué no nos dijiste
para entrar contigo?

MARITA.-

Porque no me da la gana!

CARLOS.-

Esta pana es puro pote
de humo.

MARITA.-

Qué pasa pue? Quieres
entrompá connigo? No te
tengo miedo oíste...

Carlos se timbra un poco, pero aún así responde.

CARLOS.

Mira como tiemblo...

Se produce un momento de tensión que se rompe
cuando ven a Jéferson oliendo la pantaleta.
Marita se la arranca y le da un lepe.

MARITA.-

Si eres agüevoneao vale!

Carlos se junta a hablar casi en secreto con
Pedro. Marita los ve. De pronto se escuchan unos
gritos en el burdel, los chicos se asoman y ven
como un borracho sale disparado de la puerta del
burdel y cae al suelo. En breve, en la entrada se
ve la figura de El Pitbull amenazando al
borracho. Los niños ven con miedo la escena.

Cerca de la bodega están reunidos Pedro, Carlos, Jéferson y Marita. Pedro juega con el celular de Railín. Marita al ver que Chela y Railín se acercan, le quita el celular a Pedro y lo guarda. Todos esperan que Railín y su abuela pasen frente a ellos. Railín se separa de la abuela y va al grupo. Chela mira la situación pero se dirige a la Bodega. La niña llega hasta Marita.

RAILÍN.-
Dame mi teléfono!

MARITA.-
Te vas a poner a llorar?
o se lo vas a decir a tu
abuelita?

Se produce un momento pesado. Desde la distancia Chela observa disimuladamente la situación.

PEDRO.-
Chama dale su pedazo e
perol!

CARLOS.-
Ya salió el pajúo

MARITA.-
Pa' que lo sepas, yo
boté ese pedazo e perol!
Pírate de aquí vale!

Railín mira a su abuela en la bodega comprando. Mira a Pedro. Regresa con su abuela, a mitad de camino se voltea.

RAILÍN.-
Maldita ladrona!

Railín sigue su camino, Pedro la alcanza.

PEDRO.-
Mira chama, esta noche
te lo doy. En serio. Nos

encontramos aquí. De
pana.

RAILÍN.-
...En serio?

PEDRO.-
Sí...

Pedro regresa con los niños, y estos se burlan.

CARLOS.-
Ayyy vale éste se
enamorado!!! ...qué
marico!

MARITA.-
Ay chamo como le digas
algo del celular...

60 INT. CASA DE LA FLACA. SALA. NOCHE.

En la tele pasan un programa XXXXX. Chela está adormecida en su asiento. Railín un mira la tele sin mucho ánimo. Chela se levanta.

CHELA.-
Hija yo me voy a dormir.
Buenas noches. Descansa.

RAILÍN.-
Buenas noches abuela.

Railín ve la hora. Comienza a cambiar los canales.

61 EXT. CALLE DEL BURDEL. NOCHE

Jéferson va pasando cerca del burdel, de pronto algo llama su atención. Un halo tenue de luz que proviene del fondo del burdel. Se acerca temeroso y descubre que la puerta trasera está entreabierta.

62 EXT. EXPLANADA/CANCHA. NOCHE

Carlos, Marita y Pedro están en la cancha, Pedro le pide el celular a Marita para jugar, Marita dudosa se lo da. En eso llega Jéferson corriendo.

JÉFERSON.-
Muchachos, muchachos...
está abierta... Abrí la
puerta del bar.

63 EXT. CALLE/BODEGA. NOCHE

Railín llega a la bodega, se sienta en la acera y espera por Pedro. En ese momento llega Caty.

CATY.-
Hola amiguita, cómo
estás?

RAILIN.-
Bien y tú?

CATY.-
Bien. Qué haces tan
tarde?

RAILIN.-
Espero a un muchacho que
me va a dar mi teléfono.

CATY.-
Ah.

Caty compra unos cigarros. Caty prende uno y se sienta con la niña.

CATY.-
Dale, te acompaño un
rato ...así me despejo.
Qué me cuentas? Tú eres
de por aquí?

RAILÍN.-
No. vivo en Caracas.
Estoy visitando a mi
abuela.

CATY.-
Ahh. Unas vacaciones...

Al rato el bodeguero cierra la ventana.

CATY.-

Oye ya es como tarde
para que andes sola por
acá. Vamos te acompaño
hasta allá adelante.

64 EXT. CALLE/BURDEL. NOCHE.

Mientras caminan, Caty y Railín conversan.

65 EXT. CALLE/BURDEL. NOCHE.

Las dos chicas se detienen próximas al burdel.

CATY.-

Bueno amiguita. Te dejo.
Mosca por ahí.

Railín ve a Caty entrar al burdel, y sigue su camino. Pasando por la calle desde donde se ve la parte trasera del local ve al grupo de chicos bajarse de sus bicis, incluido Pedro, y pararse frente a la puerta. Railín se oculta para averiguar qué traman.

66 EXT. PUERTA TRASERA BURDEL. NOCHE

La puerta entreabierta, frente a ella, Jéferson, Carlos y Pedro, Marita. Nadie avanza.

CARLOS.-

Dale pue, pasa tú.
Nosotros te seguimos!

PEDRO.-

Yo? Dale tú.

CARLOS.-

A verga chamo... Dale tú
Jéferson.

Jéferson intenta pero Pedro lo detiene.

MARITA.-
Si son maricos e'
verdad!

Marita los empuja y avanza primero. Al abrir más y entrar, se escucha el sonido de ratas que se asustan y se mueven por todos lados.

67 EXT. CALLE/BURDEL. NOCHE.

Railín mira a Pedro y a Jéferson seguir a Marita. Carlos temeroso se asoma.

68 INT. BURDEL/DEPÓSITO. NOCHE.

Sobre un altar hay varias imágenes religiosas y velas que iluminan el lugar. Se escucha música de fondo y las sombras producidas por la luz amarillenta vuelven el ambiente lúgubre. Los niños se descubren en un depósito lleno de cajas vacías de cerveza, una nevera dañada y productos de limpieza. Los niños ven a Carlos en el umbral, inmóvil, lo miran y le dicen por señales que entre.

CARLOS.-
Yo me quedo aquí,
cantando la zona...
denle ustedes.

Jéferson se desplaza por el cuarto explorándolo, en el altar agarra una manzana que está como ofrenda a los santos y la muerde, el sonido del mordisco llama la atención de Marita que sigue a Pedro pero al ver Jéferson agarrando la manzana, se le acerca.

MARITA.-
(en voz baja)
Coño deja eso!!

Pedro mira la situación con Jéferson.

PEDRO.-
Shisss!

Al fondo se ve una tela que hace las veces de puerta. Pedro avanza hasta ella, poco a poco. Detrás de él Jéferson y Marita. Al llegar hasta la cortina Pedro la corre con cuidado y ésta da paso a un angosto pasillo apenas iluminado. A cada lado del pasillo hay dos puertas, y al final otro umbral con una tabla tipo parabán que impide ver lo que hay del otro lado, pero que, deja pasar por sus espacios libres la poca luz que apenumbra al pasillo. Pedro atraviesa la cortina, Marita y Jéferson lo siguen.

69 INT. BURDEL. PASILLO. NOCHE

Los niños se desplazan uno tras otro a paso lento y en fila india, con Pedro a la cabeza. El volumen de la música va aumentando. A mitad del pasillo, están las dos primeras puertas frente a frente, una cerrada, la otra abierta. Pedro se asoma por la puerta abierta (CUARTO 1) y ve un viejo catre, sobre el cual hay una toalla doblada, y un rollo de papel higiénico. Abajo en el suelo, cercano a la cabecera de la cama, un balde con agua. Mientras tanto, Jéferson pega la oreja a la puerta cerrada (CUARTO 2), se agacha buscando rendijas, pero no consigue ver nada. Marita lo aleja de la puerta. Jéferson ahora se asoma en el cuarto donde está el catre. Pedro avanza por la penumbra del pasillo.

70 INT. BURDEL. DEPÓSITO. NOCHE

Carlos queda solo en la puerta del depósito. Las sombras que producen las luces de las velas, más el viento que entra lo asustan, y asustado va tras sus amigos. Se asoma a la cortina que da al pasillo. Lo cruza y desaparece. Al poco tiempo llega Railín y se asoma en la puerta, y después de echar una mirada y no ver a nadie, entra al depósito.

71 INT. BURDEL. PASILLO. NOCHE.

Carlos está parado frente al pasillo, en la entrada de la cortina. Mantiene a la vista a sus amigos. Más adelante, Jéferson intenta abrir otra puerta (PUERTA 3), pero Marita activamente se lo impide.

MARITA.-
(en susurro, pero tajante)
No toques esa puerta!!

72 INT. BURDEL. DEPÓSITO. NOCHE.

Railín avanza en la oscuridad del depósito, sin percatarse golpea alguna botella y se hace un ruido.

73 INT. BURDEL. PASILLO. NOCHE

Carlos escucha el ruido que viene del depósito, se asusta más y corre hasta el grupo, llega hasta el grupo.

CARLOS.-
Hay alguien del otro
lado, hay alguien...

MARITA.-
Coño... Cómo sabes?
quién es?

PEDRO.-
(susurrando)
Coño hablen bajito...

CARLOS.-
Escuche una gente
caminando.

JÉFERSON.-
Ay valee. Tas cagao?

CARLOS.-
Te voy a dar tu coñazo
menor!

PEDRO.-
(susurrando)
Bajen la voz!!

El grupo se queda paralizado mirando hacia el depósito. Marita está asustada. Detrás de la cortina, la luz de las velas, arrojan una sombra. Los chamos se esconden todos en uno de los cuartos abiertos. Se produce un momento de tensión sólo se escucha la canción de fondo

(Julio Jaramillo). Después de un momento Railín se asoma a la cortina, da un paso al frente y entra al pasillo, ahí se queda, al fondo. Poco a poco los niños se asoman y ven a Railín, como una aparición al final del lóbrego pasillo.

Marita, Carlos y Pedro salen poco a poco del cuarto. Marita se acerca a Railín violentamente, pero Pedro se mete. Carlos está nervioso.

CARLOS.-

Chamo, vámonos...

MARITA.-

Qué hace esta chama aquí?

PEDRO.-

(susurrando, tajante)
Baja la voz, nos van a descubrir!!

(a Marita)

Tú te callas la boca, nadie te dijo que entraras!!

CARLOS.-

(en susurro)
Coño vamos a salir de aquí!

MARITA.-

(en susurro)
Sí, nos vamos entonces... Ya hay mucha gente! Y tú me la debes, afuera arreglamos este peo! Vámonos.

PEDRO.-

(en susurro)
Pero ya estamos aquí...

CARLOS.

(en susurro)
Vámonos chamo, te dije.

JÉFERSON.-
Anda, vete tú...

MARITA.-
(en susurro)
Jéferson tú te vienes...

PEDRO.-
(en susurro)
Ok. Ya va!
Espérate!...Nos vamos
todos, pero primero nos
asomamos! Nos asomamos y
nos vamos... Ta' bien?

MARITA.-
No!

Mientras están en la discusión Jéferson ha
avanzado, está cerca de la entrada.

MARITA.-
(en susurro)
ñuelamadre, carajito e'
mierda vente...

Pedro toma a Railín por la mano y echa cerca de
su lado y avanza a dónde está Jeferson.

RAILÍN.-
(en susurro)
Qué hacen aquí?

PEDRO.-
(en susurro)
Shissss.

MARITA.-
No se qué tanto van a
ver!!

Carlos se le acerca.

CARLOS.-
Vámonos chama.

MARITA.-
Si eres cagueta,
muchacho!

Jéferson, Pedro y Railín están cerca de la tabla.
Marita y Carlos quedan atrás, no se asoman.

74 INT. BURDEL. SALÓN. NOCHE. (SUBJETIVA DE LOS NIÑOS)

Un pequeño salón poco iluminado con seis mesas. Hay 4 ó 5 personas, y entre éstas ven a Caty conversando con un Cliente, **EL COMISARIO** (50). En una de las esquinas del salón, tras la barra, una mujer saca cuentas.

JÉFERSON (OFF).-
(susurrando)
Mira ahí está la mamá de
Marita.

MARITA (OFF).-
(Susurrando)
Bueno ya está! Ya
vieron! Nos vamos!

Pero los chicos siguen fascinados observando el lugar.

Ahora desde fondo del salón, entra El Pitbull, quien se acerca y conversa con la madre de Marita. El Pitbull hace una seña al pasillo donde están los niños. Los niños se esconden rápidamente.

PEDRO.-
(susurrando)
El Pitbull...

JÉFERSON.-
(susurrando)
Viene para acá...

MARITA.-
No, El Pitbull
no...Vámonos de aquí...

PEDRO.-
(susurrando)
Shiiiiisss!

Mientras los niños están discutiendo, Carlos comienza a retroceder. Una de las puertas del pasillo se abre, los niños al notarlo buscan esconderse. Pedro agarra a Raúlín y entran en la habitación del catre (CUARTO 1). Carlos entra al baño, Jéferson al ver a Marita inmóvil la toma por un abrazo y la mete al baño.

75 INT. BURDEL. CUARTO 1. NOCHE

Pedro y Raúlín tras la puerta del cuarto ven pasar por el pasillo **UNA MUJER** (36) que se acomoda la falda y **UN HOMBRE** (32) tras ella.

76 INT. BURDEL.BAÑO. NOCHE.

Jéferson, Marita y Carlos se asoman y siguen con la vista a la pareja.

77 INT. BURDEL.PASILLO.NOCHE.

La mujer ahora se dirige a la puerta que Jéferson no abrió antes (CUARTO3), allí, detiene, abre la puerta y se asoma un instante y vuelve a cerrarla pasando al salón.

78 INT. BURDEL. CUARTO 1. NOCHE

Railín y Pedro siguen en el cuarto. Railín mira el catre, el balde con el agua etc.

PEDRO.-
(susurrando)
Voy a salir y te aviso
para que salgas y nos
vamos.

RAILÍN.-
(susurrando)
No, yo voy contigo!

PEDRO.-
(susurrando)
Afuera puede estar El
Pitbull. Espérame
aquí...

Pedro sale del cuarto. Railín mira todo a su alrededor.

79 INT. BURDEL. BAÑO. NOCHE

CARLOS.-
Va a venir El Pitbull?
Chamo vámonos!

MARITA.-
Sí, vámonos...

Inician la salida, Jéferson se queda, mira una incipiente ducha. La destartalada poceta. Marita entra nuevamente y lo saca del baño.

80 INT. BURDEL. PASILLO. NOCHE.

Al fondo del pasillo, están Pedro y Carlos

CARLOS.-
Chamos, nosotros nos
vamos?

PEDRO.-
Dónde está Jéferson?

En ese momento Jéferson y Marita salen pero al instante ven una silueta acercándose desde el salón hacia ellos. Se vuelven a esconder en el baño. Carlos los mira entrar nuevamente al baño y nota que por la tabla se asoma un hombre tambaleante seguido por otra persona, caminando justamente hacia ellos. Carlos entra en la habitación próxima y arrastra a Pedro consigo, es la habitación de donde acaba salir la pareja. El pasillo queda solo por un momento y luego entra El Comisario que se apoya un poco en Caty y camina torpemente mientras le habla.

81 INT. BURDEL. BAÑO. NOCHE

Jéferson y Marita asomados, desde el baño, ven a Caty con el borracho.

CATY.-

Comisario, si quiere va pasando y se pone cómodo, en un segundito estoy allí...

El cliente sigue caminando y hablando sin sentido.

CLIENTE (OFF)

Yo te admiro carajita, coño de pana. Es como una fe, la que yo te tengo...

Caty abre la puerta del Cuarto 3, frente al baño. Entra por unos segundos y vuelve a salir cerrando la puerta.

82 INT. BURDEL. CUARTO 2. NOCHE

Carlos y Pedro desde debajo de la cama ven al Comisario entrar y sentarse en el catre. A los segundos entra Caty con sus tacones. Pedro mira a Carlos con un gesto de complicidad, a la espera de ver qué ocurre entre Caty y El Comisario.

CATY.-

No, mi comisario acá no es, es en el otro, venga y lo ayudo.

Lo levanta de la cama a duras penas y lo saca de allí. Carlos y sobre todo, Pedro muestra desilusionado.

83 INT. BURDEL. CUARTO 1. NOCHE

Railín está escondida debajo de la cama, escucha pasos entrar a la habitación y el cierre de la puerta.

84 INT. BURDEL. PASILLO. NOCHE

Una **MUJER ROBUSTA** (36) pasa la tabla y entra al pasillo. Viene apurada y entra directamente al baño.

85 INT. BURDEL. BAÑO. NOCHE

La mujer entra al baño. Jéferson y Marita están escondidos en el reducido espacio que hace las veces de ducha. El niño se asoma con cuidado a ver a la mujer de espalda quien se sube la falda, se baja las pantaletas y se sienta a orinar lanzando, primero un pedo, un suspiro, y luego de una breve pausa, un grueso chorro de orina. Mientras la mujer orina largo y tendido, Jéferson y Marita aguardan en silencio, están muy próximos el uno del otro. La nariz de Jéferson roza el pecho de Marita y la barbilla de Marita reposa sobre la cabeza de Jéferson. Éste levanta la mirada y sus ojos se encuentran con los de Marita. Ambos se miran y Jéferson con un gesto tierno le acaricia el cabello a Marita. El sonido de la orina cayendo llega a sus últimos y dispersos chorritos. Marita se inclina un poco y apoya su cabeza en los hombros de Jéferson y lo abraza quedando a su altura, éste aprovecha y le besa suavemente la oreja. Se escucha que la mujer baja la poceta, se sube la pantaleta y sale. Antes de pasar al salón, se detiene en la puerta del Cuarto 3, la abre, se asoma y vuelve a cerrar.

86 INT. BURDEL. CUARTO 1. NOCHE.

En el cuarto, Railín se asusta al notar que la cama comienza a moverse rítmicamente y sus resortes comienzan a chillar. Se escuchan los gemidos de la mujer y al hombre hablándole sucio. Railín permanece en silencio, asustada.

87 INT. BURDEL.PASILLO. NOCHE.

Pedro sale de la otra habitación seguido por Carlos quien se dispone a irse. Pedro lo aguanta. Jéferson sale con Marita al pasillo.

PEDRO.-
(susurrando)
No se pueden ir!!
Tenemos que buscar a
Railín...

CARLOS.-
Quédate tú, yo me voy de
aquí!

Jéferson aprovecha el momento para abrir la puerta ubicada frente al baño, todos voltean asustados al ver que la abrió, y corren tras Jéferson quien ya ha entrado.

88 INT. BURDEL. CUARTO 3 NOCHE.

Ante Jéferson, hay una cuna, la cubre un mosquitero y a lo lejos y ventilador gira de un lado a otro. Jéferson se acerca a la cuna y allí encuentra a **UN BEBÉ** (9 meses). Entran al cuarto Marita, Pedro y Carlos y se acercan con sigilo. Sólo Carlos permanece cercano a la puerta. El celular comienza a sonar, el niño despierta y empieza a llorar. Pedro rápidamente apaga el aparato. Marita corre y calma al bebé.

MARITA.-
Yorleixis... ya ya mi
amor.

Marita mece la cuna. La bebé vuelve al sueño. Carlos está en el umbral de la puerta. Pedro observa a la nena. Todos inician la marcha y salen de la habitación.

89 INT. BURDEL. PASILLO. NOCHE.

Pedro sale y bloquea el pasillo.

PEDRO.-
Chamo no podemos dejar a
Railín aquí...

CARLOS.-
Búscala tú es tu jeva,
no la mía.

Se produce un forcejeo en el que Carlos va haciendo retroceder a Pedro hasta el final del pasillo.

MARITA.-
(susurrando)
Coño... Dejen la vaina!!
Vámonos. Tú dijiste que
veían y nos íbamos...

PEDRO.-
Sí, pero Railín está en
ese cuarto!!

JÉFERSON.-
(susurrando)
Baja la voz!!

PEDRO.-
No nos vamos sin Railín.

Carlos logra hacer a un lado a Pedro y los tres: Jéferson, Marita y Carlos caminan hacia la salida. Pedro se le vuelve a interponer.

89 INT. BURDEL. CUARTO 1. NOCHE.

Railín sigue bajo la cama, de pronto los movimientos cesan.

CATY (OFF).-
Comisario? Comisario?
Otra vez!

Railín ve los pies de Caty bajarse de la cama. Se escuchan los ronquidos del cliente. Caty se

dirige al balde de agua, se lava y se viste.
Luego abre la puerta, se asoma y llama.

CATY (OFF) .-
...Ronald! (DIRIGIÉNDOSE
AL PITBULL) Ven!!

90 INT.BURDEL. DEPÓSITO.NOCHE

Carlos, Jéferson y Marita están paralizados con el grito de Caty llamando al Pitbull.

CARLOS.-
Chamo, vámonos, ...ya
la agarraron!!

JÉFERSON.-
Pedro vámonos!

MARITA.-
Si quieres te quedas,
Pero a nosotros no nos
metas en peo! Jéferson
vente!!

CATY (OFF)
Ronald, ven acá!!
Ronald!!!

Carlos sale, le siguen Marita y Jéferson. Caty continúa llamando al Pitbull varias veces. Pedro queda solo, mira la puerta de la salida y luego mira a través de la cortina hacia el pasillo. Desde allí, ve a Caty asomada en la puerta y enseguida la ve avanzar por el pasillo y dirigirse al salón. Pedro aprovecha, atraviesa la cortina y corre a toda prisa hasta el cuarto donde está Railín.

91 INT. BURDEL. CUARTO 1. NOCHE

Pedro entra al cuarto, mira al Cliente borracho y roncando.

PEDRO.-
(Susurrando)
Railín...

Railín sale de bajo de la cama. Al levantarse mira a Pedro, pero antes de ir hasta él, la niña voltea a mirar el cuerpo del Comisario dormido. Su rostro curioseosa, sólo se escuchan los ronquidos. Pedro la toma por la mano y se aproximan a la salida de la habitación, en ese momento frente a ellos aparecen El Pitbull y Caty. El Pitbull les cierra el paso. Caty ve a los niños.

CATY.-

Qué coño hacen ustedes
acá? Cómo entraron?

RAILÍN.-

La puerta estaba
abierta...

CATY.-

Y?

Pitbull mira a los niños y hay un momento tenso que se rompe con el llanto del bebé. Railín está sorprendida por el llanto del bebé.

CATY.-

(a Pitbull)

Qué vaina! Encárgate del
Comisario, ya vengo.

Caty sale de la habitación. El llanto del bebé se prolonga y se mezcla con la música de fondo y los ronquidos del borracho. El Pitbull, cierra la puerta y se dirige hasta el Comisario, lentamente, toma la billetera del cliente. Caty entra, regresa con el bebé en brazos haciéndole cariños. Railín al verla con el niño se le acerca. El Pitbull saca dinero y se lo entrega a Caty frente a Railín, mientras acaricia con ternura un pie del bebé. Railín mira todos los movimientos de Pitbull, de Caty y del bebé, mira a Pedro y repentinamente empieza a sollozar. Caty mira a Pedro y éste se acerca a Railín. El Pitbull, imperturbable, guarda la billetera en el bolsillo del Comisario.

CATY.-
(A Railín)
Epa Chamita, no llores!
(Después de un momento, a Pitbull)

Ocúpate de estos chamos...

PEDRO.-
Yo tengo la culpa.

CATY.-
Qué?

PEDRO.-
Yo vi la puerta abierta
y le dije a ella para
entrar. Ella no es de
por aquí... Yo quería
ver mujeres desnudas.

El llanto Railín llena el cuarto. El Pitbull observa a los pequeños un rato, observa a Caty y luego se dirige al Comisario y lo despierta; el Comisario desorientado ve a los niños, se viste y se va.

CATY.-
(Sacándose un seno)
Qué hacemos...? No
le podemos decir a
Marta... o sí?

El Pitbull, con un gento dice que no sabe. Caty comienza a amamantar al bebé. Pedro la mira embelesado. Caty observa a Railín, Pedro está a su lado.

CATY.-
Sácalos por la puerta de
atrás, caleta.

El Pitbull mira a Caty y luego a los niños, les hace una seña para que éstos lo sigan. Railín al llegar cercana a Caty, se detiene.

RAILÍN.-
Cómo se llama?

CATY.-
Yorleixis! Saluda mi
niña, Saluda a... cómo
es que te llamas?

RAILÍN.-
Railín...

Salen, Pedro no quita la mirada al seno de Caty.

92 INT. BURDEL. PASILLO.NOCHE.

El Pitbull se dirige hacia la puerta trasera, cruza la cortina que da al depósito. Los niños lo siguen y cruzan la cortina.

93 INT. BURDEL. DEPÓSITO. MADRUGADA.

El Pitbull abre la puerta del depósito y las primeras luces entran. Pedro y Railín salen.

94 EXT. BURDEL. PUERTA TRASERA. MADRUGADA.

La puerta se cierra detrás de los niños. Pedro agarra a Railín de la mano y se van caminando. Al fondo, al otro extremo se ve al Comisario salir caminando en dirección opuesta.

95 EXT. CASA DE LA FLACA. PORTÓN. MADRUGADA.

Pedro y Railín llegan a casa de la abuela. Railín antes de entrar da un intenso y largo abrazo a Pedro, éste corresponde. Al final del abrazo, Pedro mete la mano en su bolsillo y le entrega el celular a Railín.

PEDRO.-
Quieres ir mañana, o más
tarde conmigo al río?

Railín asiente con la cabeza y entra a su casa.

96 EXT. CASA DE LA FLACA. PORTÓN. DIA

Chela en el fondo está fumándose su cigarrito y tomándose una cerveza. Railín la ayuda a arreglar las flores y velas y ofrendas de su altar. Pedro llega.

CHELA.-
Hola mijo... ya
desayunaste?

PEDRO.-
Sí...

CHELA.-
Aquí está la tuya,
mira..

RAILÍN.-
¡Abuelaaa, deja!

CHELA.-
Van pal río?

PEDRO.-
Sí...

CHELA.-
Cuidao con una vaina!

RAILIN.-
Abuelaaaaa!

CHELA.-
Chando bromas mi amor.
Toma, por si les da sed.

Le da un billete a la niña.

97 EXT. CASA DE LA FLACA. PORTÓN. DÍA

Los niños salen de la casa, Pedro toma su bici, y Railín se monta, en los pisa pie de la rueda trasera.

RAILIN.-
Pa'dónde vamos?

PEDRO.-
Vamos pa un sitio muy
fino!

98 EXT.CALLE DEL BURDEL. DÍA

Hay mucho sol. El burdel está cerrado. Al pasar por ahí Railín y Pedro ven a El Pitbull sacar una cajas de cervezas por la puerta trasera. Él los ve como si no lo conociera. Los niños siguen su camino.

99 EXT. CAMINO. DÍA

Por la calle llena de huecos, Pedro trae la bici y Railín viene a su lado. Carlos viene pateando un balón.

CARLOS.-

Qué pasó anoche chamo...
cómo salieron.

Pedro toma el balón y lo pateo hasta una barranca que da al río.

CARLOS.-

Qué pasa marico!!

Railín y Pedro siguen su camino, al pasar los huecos, vuelven a la bici y siguen.

100 EXT. CAMINO. DÍA

La bici avanza por un camino de tierra. Al final se ve el sofá abandonado, y ahí está el grupo de niñas jugando a las muñecas, al ver a Railín la saludan con gritos. Railín se ríe, les devuelve el saludo.

101 EXT. CALLE/PUENTE/DÍA

Llegando a los pozos, en el puente se ve a Marita y a Jéerson sentados tomados de la mano.

102 EXT. RIO. DÍA

Pedro y Railín se bañan en el río, se sumergen un rato y al salir comienzan a flotar en el agua, en un momento sus manos se encuentran.

FIN

PERSONAJES

Railín



Pedro



Marita



Chela



Pedro y Carlos



Jéferson



Locaciones
Río



Caminos



Casa de Chela



El Burdel



Ambiente



