

**PRODUCCIÓN Y VALORACIÓN DEL CORTOMETRAJE “SE PERDIÓ LA  
SUERTE”**

**CARLOS ANDRES GARCÍA ESQUIVIA**

**ALEXANDER LUCERO GUZMAN**

**MARIA ANGELICA RIPOLL SOTO**

**EDWARD YERMIN ROMERO AVILA**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE BOLÍVAR  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS  
COMUNICACIÓN SOCIAL  
CARTAGENA**

**2007**

**PRODUCCIÓN Y VALORACIÓN DEL CORTOMETRAJE “SE PERDIÓ LA  
SUERTE”**

**CARLOS ANDRES GARCÍA ESQUIVIA**

**ALEXANDER LUCERO GUZMAN**

**MARIA ANGELICA RIPOLL SOTO**

**EDWARD YERMIN ROMERO AVILA**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de Comunicador  
Social**

**Director:**

**RICARDO CHICA GELIS**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE BOLÍVAR  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS  
COMUNICACIÓN SOCIAL  
CARTAGENA**

**2007**

**Nota de Aceptación**

---

---

---

---

---

**Presidente del Jurado**

---

---

**Jurado**

---

**Jurado**

**Cartagena, Junio de 2007.**

## **Dedicatoria**

**Dedicamos este trabajo de grado a nuestros padres, a nuestros familiares, a nuestros compañeros de tesis y a las personas que desinteresada y sinceramente nos ayudaron y colaboraron en este proceso.**

## **Agradecimientos**

**Agradecemos muy especialmente a Manuel Lozano y a Mauricio Paz por sus valiosos aportes en la construcción del guión. Agradecemos a los actores Alberto Borja, Dora Malo, Luís Carlos Betancourt y Yessenia Rojas por su aporte desinteresado, pero, en especial por sus enseñanzas. A nuestras familias por la permanente colaboración para que la producción fuera posible. A Harold Ramos y Nixon Lambis quienes fueron miembros muy solidarios de nuestro equipo y en especial a Ricardo Chica Gelis, nuestro director. A todos ellos gracias.**

## **TABLA DE CONTENIDO**

<b>INTRODUCCIÒN, 1</b>
<b>JUSTIFICACIÒN, 2</b>
<b>FORMULACIÒN DEL PROBLEMA, 4</b>
<b>OBJETIVOS, 11</b>
<b>MARCO TEORICO, 12</b>
<b>DISEÑO METODOLOGICO, 60</b>
<b>OBTENCIÒN DE RESULTADOS, 63</b>
<b>ANALISIS DE RESULTADOS, 68</b>
<b>CONCLUSIONES, 74</b>
<b>BIBLIOGRAFIA, 77</b>
<b>ANEXOS</b>

## **1. INTRODUCCIÓN**

El presente informe final responde a una investigación de corte cualitativo, caso único, cuyo propósito es valorar los significados que se produzcan en el dramatizado “Se perdió la suerte”. Esta obra se clasifica en la categoría práctica de Producción de Televisión Universitaria que, ubicada en el ámbito universitario de Cartagena, se caracteriza por la precariedad financiera, tecnológica y la escasa formación en la materia del personal involucrado. No obstante lo anterior, la experiencia se constituye en una actividad de aprendizaje, máxime cuando la principal estrategia de adquisición de conocimientos al respecto, consiste en el ensayo y el error.

En otras palabras “Se perdió la suerte” es útil, porque deja en los estudiantes involucrados referentes significativos frente a la experiencia de producir dramatizados en Cartagena. Es así como, con la idea de aprovechar los aciertos y errores propios de la experiencia de producción, se procedió a someterla a un esquema de análisis fílmico basado en los postulados de David Bordwell, en cuanto los significados propios de la estructura audiovisual, en cuanto sus principios narrativos y formales.

Finalmente, si bien la experiencia de la producción de “Se perdió la suerte” arrojó logros parciales, pretende constituirse en un antecedente dentro de la Universidad Tecnológica de Bolívar que sirva como referente al momento de continuar con la iniciativa de producir dramatizados en el ámbito universitario.

## 2. JUSTIFICACIÓN

La realización de un dramatizado de ficción, en el ámbito universitario cartagenero, implica llevarlo a cabo de acuerdo a condiciones donde no existe una industria audiovisual. Lo anterior se refiere a la consolidación del desarrollo económico del mencionado sector y todo lo que ello supone. El teórico fílmico David Bordwell (1993: 3), en su libro *El Arte Cinematográfico*, considera ciertos factores técnicos y sociales de la producción fílmica. "Si lo pensamos seriamente, deberemos admitir que las películas son como edificios, libros o sinfonías: objetos creados por los seres humanos para fines humanos. Sin embargo, como parte de un público de una película particularmente fascinante, puede resultarnos difícil recordar que lo que estamos viendo no es un objeto natural, como una flor o un asteroide. La comprensión del arte cinematográfico depende, en un principio, del reconocimiento de que una película se crea mediante el trabajo de las máquinas y la labor humana." Es así como Bordwell postula la tecnología como principal dinamizador de las posibilidades creativas en la producción fílmica, con respecto a la cámara y sonido; la edición y la exhibición (1993: 7, 8). En cuanto los factores sociales de la producción audiovisual, Bordwell considera la división social del trabajo como el principio que desata un conjunto de actividades que dan lugar a la organización del proceso de un audiovisual. Dicho proceso se da en tres etapas: preparación, rodaje y montaje (1993:9).



No obstante “No todas las películas pasan por estas etapas. Una película doméstica puede requerir muy poca preparación, y quizá no llegue a tener un montaje definitivo. Una película de carácter documental puede no necesitar que se ruede metraje nuevo, sino simplemente el montaje de fotogramas ya existentes en filmotecas y archivos. En conjunto, sin embargo, la mayoría de las películas existentes pasan por estas fases de producción (...) se asignan las diferentes tareas a personas diferentes, haciendo que cada trabajo sea más o menos especializado. Se trata de la *división social del trabajo* un proceso que se produce en la mayoría de los trabajos que lleva a cabo cualquier tipo de sociedad (lo anterior) da lugar a diferentes *modelos* u organizaciones sociales de producción cinematográfica, y a diferentes *funciones* para los individuos de esos modelos. Las fases de preparación, rodaje y montaje se mantienen, pero tienen lugar dentro de contextos sociales diferentes” Para los efectos y propósitos de esta investigación es muy importante tener en cuenta el aspecto contextual de la realización audiovisual de un cortometraje de ficción en Cartagena, la cual, podemos anticipar, tiene dos características. Uno. La trayectoria de la producción local de dramatizados ha sido, hasta hoy, de dimensiones incipientes, en virtud, de la nula o poca inversión de capital en este tipo de proyectos. Dos. La producción de dramatizados en Cartagena se ha llevado a cabo en ámbitos universitarios o de iniciativas individuales, con solo una excepción: la película “El Cielo” (2006) del cartagenero Alessandro Bassile Lemaitre (Datos suministrados por Manuel Lozano, Jefe de Comunicaciones del Festival de Cine de Cartagena).

Las anteriores consideraciones son un intento por fundamentar la justificación de la realización de un cortometraje de ficción, en el ámbito universitario, en el marco de

un trabajo de grado. Se trata de llevar a cabo la práctica de la realización del mismo, con miras a sistematizar la experiencia de acuerdo con una serie de conceptos canónicos referidos a la producción. En definitiva, esta investigación se justifica en razón de las siguientes consideraciones:

- Contribuir a la producción local de cortometrajes dramatizados, con miras a dar cuenta de su proceso en las condiciones de la producción universitaria.
- Reforzar la formación práctica y académica de los estudiantes involucrados, en materia de producción de cortometrajes dramatizados.
- Participar, a partir de la experiencia práctica y académica, en el debate de lo que significa realizar cortometrajes dramatizados en Cartagena.
- Inaugurar la producción de cortometrajes dramatizados en el programa de Comunicación Social de la Universidad Tecnológica de Bolívar.

### **3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

¿En qué consiste la producción de un cortometraje dramatizado en el ámbito universitario en Cartagena? El anterior interrogante, se constituye en una propuesta para problematizar el fenómeno que pretendemos estudiar. Un interrogante que requiere, primera instancia, tener en cuenta ciertos antecedentes de la producción de cortometrajes de ficción en Cartagena. Aquí, el Festival Internacional de Cine se constituye en un referente de importancia, pues, desde siempre se presentó como espacio de competencia y muestra fílmica para un público especializado, donde los productores y exhibidores se encontraban para llevar a cabo intercambios comerciales, que tienen que ver con el sector. Tal actividad se viene llevando a cabo

desde el año 1957 por iniciativa del señor Víctor Nieto Nuñez hasta hoy día. No obstante, durante todo este tiempo, el impacto del Festival de Cine ha sido escaso o nulo en la producción local de dramatizados hasta hace muy poco, cuando el mismo festival colaboró en la producción de la película “El Cielo” (Bassile, 2006).

Para problematizar el asunto que aquí planteamos, nos proponemos considerar cuatro ámbitos de producción de dramatizados que han sido llevados a cabo en Cartagena. Los cuatro ámbitos son: Producción Industrial de Cine, Producción Industrial de Televisión, Producción de Televisión Universitaria y Producción de Grupos Locales de Interés y se constituyen en categorías prácticas que han emergido en la historia de las producciones audiovisuales de dramatizados en nuestra ciudad.

Antes de desarrollar cada categoría, nos referiremos a la construcción y validación de dichas categorías. Este es uno de los procesos medulares de la investigación cualitativa. De manera que el proceso inicia con una fase exploratoria dando lugar a categorías eminentemente descriptivas, lo que algunos llaman “códigos crudos”, en virtud de su origen en “el mundo de la vida” lo que les da un carácter práctico. Estos códigos pueden ser de dos tipos: vivos y sustantivos. Los primeros están referidos a las expresiones textuales de los actores. Los segundos son una denominación creada por el investigador, apoyado en los rasgos efectivos que son posibles de identificar en las pistas agrupadas. (Sandoval, 1996: 136)

Así tenemos que la categoría Producción Industrial de Cine se refiere a ciertos estándares profesionales, técnicos y financieros acordes con referentes internacionales. La Producción Industrial de Televisión también se refiere a los

estándares mencionados y su carácter, pero, en el campo televisivo ya sea nacional o internacional. La Producción de Televisión Universitaria, está muy ligada a las realizaciones llevadas a cabo por las Instituciones de Educación Superior de la ciudad en cabeza de estudiantes y académicos inscritos en carreras de comunicación social, periodismo, diseño gráfico, publicidad, radio y televisión, entre otras; en general se trata de ejercicios de filmicos con miras al entrenamiento profesional en ese campo. En cuanto a la distribución o circulación de este tipo de producciones, encontramos que esta se da en los propósitos académicos como muestras de video universitario, festivales estudiantiles o las evaluaciones propias de las asignaturas correspondientes a la producción de televisión. La Producción de Grupos Locales de Interés, integra varios tipos de iniciativas que pueden verse como subcategorías. En general se trata de grupos de interés de la sociedad civil cartagenera con las Organizaciones No Gubernamentales como primera instancia. Así tenemos que una organización cultural como FUNSAREP ha producido dos dramatizados: “El man correcto” (2002) y “La televisión tiene la culpa” (2005) con miras a usarlos como instrumentos pedagogía social y la formación ciudadana. De otra parte, pequeñas casas productoras de videos musicales producen dramatizados para promocionar producciones de música local, tal es el caso de El Flecha Records y El Perro Records. Se trata de videos cuya difusión se hace a través de los circuitos de promoción del mercado informal de música y videos. Por último tenemos individuos que, por iniciativa propia, realizan un dramatizado y lo ponen a circular de manera informal, al igual que la categoría anterior. Tal es el caso del joven Erling Salgado quien realizó el dramatizado “Bandoleros” (2006), video que tuvo amplia difusión nacional e internacional, no obstante su carácter barrial y no - formal.

De otra parte, desde los años sesenta Cartagena se fue considerando como escenario, lo que puede entenderse en, al menos, dos sentidos. Uno. Como escenario de exhibición y competencia fílmica por excelencia, en virtud, del festival de cine más antiguo de América Latina. Dos. Como escenario entendido como un conjunto de locaciones dadas en el centro histórico de la ciudad, lo que brinda y facilita las atmósferas pertinentes a las llamadas producciones de época. Este último aspecto sirve para tocar lo concerniente a las iniciativas foráneas de producción en Cartagena. Al respecto, un hito que vale la pena tener en cuenta es la producción de la película “Quemada” (1967) del director italiano Gillo Pontecorvo la cual fue la primera producción fílmica de dimensión industrial que se llevó a cabo en la ciudad. En los años setenta, casas productoras italianas llevaron a cabo tres comedias, cuyas producciones también eran de corte industrial y fueron protagonizadas por los estelares Bud Spencer y Terence Hill. En 1984 el director norteamericano Roland Joffe, seleccionó a Cartagena para realizar la producción de “La Misión”, con el actor Robert De Niro; así mismo, para 1985, el director italiano Francesco Rossi dirigió “Crónica de una muerte anunciada”. Hacia mediados de los años noventa el realizador inglés Alastair Reid seleccionó los monumentos históricos de la ciudad para producir la teleserie europea “Nostromo” (1995). La última gran producción fue llevada a cabo en el año 2006 con la película “El amor en los tiempos de cólera”

Como puede evidenciarse, las producciones de corte industrial han sido esporádicas en Cartagena, en otras palabras, no se puede considerar la ciudad como escenario fílmico con una trayectoria continua o permanente, de tal manera que pueda postularse como un lugar que reúna la totalidad de condiciones profesionales y de infraestructura para tal propósito. En virtud lo anterior, en conversaciones con el

señor Gerardo Nieto, se analizó la situación y desde fines de la década de los años noventa se viene intentando la creación de un organismo capaz de coordinar las actividades fílmicas de corte industrial en la ciudad. Se trata de la Comisión Fílmica de Cartagena.

Si bien, las grandes producciones fílmicas consideran a Cartagena en cuanto escenario en razón de sus características arquitectónicas, encontramos que otro factor que promovió la producción de dramatizados es la industria de la televisión nacional y regional. Lo anterior está determinado, en buena medida, por las facilidades técnicas y los adelantos tecnológicos que han permitido el desplazamiento de los equipos humanos y de infraestructura a Cartagena, con el fin de llevar a cabo las producciones. Se trata de telenovelas y series que, no necesariamente, son de época; sino que, encuentran en Cartagena un conjunto de locaciones demandadas en los libretos y que requieren las características de la ciudad, ya sea por su condición de puerto o por su condición de destino turístico. Tal es la consideración del doctor Grimaldo Aparicio Soto, quien funge como Coordinador del área cultural del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (IPCC) y, desde cuya oficina, se gestionan las licencias y permisos para llevar a cabo las producciones industriales, ya sea de cine o televisión, en el Centro Histórico.

De otra parte, como se anticipó, vale la pena considerar las producciones llevadas a cabo en el ámbito universitario de Cartagena. Hacia 1993, en el seno de la Universidad Jorge Tadeo Lozano –seccional del Caribe- se crea la primera facultad de comunicación social en la ciudad, lo que se constituyó en un potencial espacio

que facilitaría la producción de dramatizados, en virtud de los intereses de los estudiantes; en virtud de ello, hacia mediados del 2004, comenzó la producción de dramatizados con el video “Yo no soy esa mujer” (2004) de Ariadna Córdoba y Oscar Durán. De ahí en adelante dicha facultad adelantó un convenio de difusión en el canal local de televisión por cable “Canal Cartagena” donde la mayoría de las producciones son de tipo periodístico. En el lapso de 15 años, se ofrecieron otros programas académicos en comunicación social en otras universidades como La Tecnológica de Bolívar, La Universidad de Cartagena y La Universidad Los Libertadores. Así mismo, La Escuela de Bellas Artes de Cartagena, con su programa de producción de televisión se ha preocupado por realizar algunos ejercicios fílmicos donde se involucran actores. El problema que atañe a este trabajo de grado se inscribe en esta categoría, pues, nuestro caso, se constituye en el primer video dramatizado que se realiza en la historia del programa de comunicación social de la Universidad Tecnológica de Bolívar.

Dentro del ámbito universitario vale la pena destacar el caso del joven realizador cartagenero Jhon Alzamora, estudiante de La Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba, quien realizó el cortometraje “Cinema Árbol”(2006), basado en el cuento del también escritor cartagenero Efraín Medina Reyes. Se trata de un ejercicio fílmico de primer año de la carrera de Realización Cinematográfica en la escuela mencionada y narra aspectos de la vida de los jóvenes de los sectores populares de Cartagena, entre los años setenta y los años ochenta. Si bien es una producción universitaria, se trata de un cortometraje de gran factura. En ese mismo sentido, un antecedente destacable al trabajo de Jhon, es el cortometraje “La Fiesta” (1987) realizado por el cartagenero Ricardo Coral, el cual es el único filmado en

formato cinematográfico 16 milímetros, a diferencia de los demás realizados en video. En “La Fiesta” hay una clara preocupación del manejo de actores y su relación con el diseño de producción del barrio de Manga en la Cartagena de fines de los años sesenta. Hay un especial cuidado en la escritura del guión y que en 40 minutos reproduce lo que significaba la mentalidad de la clase media cartagenera en aquella época.

Como se mencionó, la categoría de Producción Local de Grupos de Interés, sugiere la integración de iniciativas de múltiples y diversos orígenes dados en la sociedad civil cartagenera, a partir de las cuales se piensan, se diseñan y se ponen en marcha producciones audiovisuales de dramatizados. Quizás, el elemento dinamizador de esta categoría práctica, sea la tecnología para producir televisión. El bajo costo de las cámaras digitales y la, cada vez mejorada, calidad de imagen de las mismas; así como el fácil acceso a los software de edición y efectos posibilitan el accionar de personas que forman parte de una sociedad que tradicionalmente ha sido consumidora de televisión. En virtud de dicha tecnología y su relativo fácil acceso, los cartageneros interesados cuentan con la posibilidad de llevar a cabo producciones televisivas locales.

Para el propósito de esta investigación de trabajo de grado y en virtud de los antecedentes expuestos, nuestro tema se instala en la categoría práctica de la Producción de Televisión Universitaria dada en Cartagena, cuyo contexto específico es el programa de comunicación social de la Universidad Tecnológica de Bolívar. Es así como, para problematizar nuestra investigación, planteamos el interrogante: ¿En qué consiste la producción de un cortometraje dramatizado en el ámbito



universitario en Cartagena, caso Universidad Tecnológica de Bolívar? Tal planteamiento supone llevar a cabo la experiencia de realización de un video dramatizado en sus principales etapas, en las condiciones del contexto de la producción universitaria. Lo anterior, con miras a valorar dicha experiencia de acuerdo con referentes y principios narrativos y formales del discurso audiovisual. De otra parte, vale la pena anticipar, que la obra dramatizada producida lleva por título “Se perdió la suerte” y seguirá los referentes propios de una comedia de situación, con miras a generar una atmósfera de humor en la historia que se cuenta.

#### **4. OBJETIVOS**

##### **General:**

- Comprender los significados de los principios narrativos y formales del discurso audiovisual de acuerdo con la práctica de la producción de un cortometraje dramatizado, en el ámbito universitario de Cartagena (Caso Universidad Tecnológica de Bolívar)

##### **Específicos:**

- Pre- producir un cortometraje dramatizado.
- Producir un cortometraje dramatizado.
- Postproducir un cortometraje dramatizado.
- Analizar, interpretar y valorar el cortometraje dramatizado producido, con miras a la comprensión de la experiencia de acuerdo con principios narrativos y formales del discurso audiovisual.

## **5. MARCO TEÓRICO**

### **5.1 Consideraciones iniciales**

Organizar un marco teórico para esta investigación supone tener en cuenta un repertorio de conceptos que establezca con claridad el aspecto académico de las condiciones previas al quehacer audiovisual en cuanto a dramatizados se refiere; de otro lado, es importante tener presente que la mayoría de dichos conceptos fueron abordados, debatidos y formulados a lo largo de la historia del cine en diferentes partes del mundo, es así como, el cine se postula como un amplio y profundo campo de fuentes primigenias que fundamentan buena parte del quehacer audiovisual en formatos y soportes tecnológicos distintos al celuloide, como lo es el terreno de la multimedia y todo lo que ello implica en cuanto narrativas, tecnologías, aplicaciones etc. De manera que para el propósito que aquí nos interesa, se tendrán en cuenta los aportes de autores como Syd Field, Linda Seger y las conclusiones del foro “¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?” llevado a cabo en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de México en lo que respecta a concepción del guión.

De otra parte, respecto a la confección de los audiovisuales dramatizados, integraremos los aportes de autores como el norteamericano Paul Lazarus III en cuanto a la producción y al chileno Rafael C.Sánchez en cuanto la realización y el montaje. La perspectiva de análisis estará fundamentada en las obras “El Arte Cinematográfico” y “La narración en el cine de ficción” ambos del crítico e historiador del cine norteamericano David Borwell.

El propósito general de este marco teórico apunta a fundamentar el diseño, puesta en marcha y consecución de la experiencia de la producción de un cortometraje dramatizado en el ámbito universitario. De otra parte, se plantean las bases para llevar a cabo un análisis y una valoración fílmica del producto obtenido, de acuerdo con los principios narrativos y formales de los discursos audiovisuales, con la idea de sistematizar el ejercicio de comprensión de la experiencia de producción.

## **5.2 El Dramatizado y su relación el formato y la cultura.**

Para definir el concepto de formato acudiremos a dos fuentes. De una parte está la productora de televisión Gloria Saló quien, hacia enero de 2003, publicó su libro “¿Qué es el formato?” editado en España por Gedisa. De ahí extraeremos los referentes que delimitan significados como formato, humor en televisión y comedias de situación. De otra parte, el experimentado guionista norteamericano Syd Field, será la fuente para desarrollar todo lo concerniente a la estructura del guión de tres actos, de acuerdo con su obra clásica: “¿Qué es el guión cinematográfico?”.

Así tenemos que la profesora Linda Seger (Northwest Universty), también consultora de guiones en Los Ángeles, considera que la composición del drama resulta central al momento de estructurar un dramatizado o formato de ficción. “La composición dramática, casi desde los comienzos del drama, ha tendido siempre hacia la estructura en tres actos. Tanto en la tragedia griega, como en las obras de Shakespeare (en cinco actos), en una serie de televisión (en cuatro actos), o en un telefilm semanal (en siete

actos), podemos observar siempre la misma estructura básica en tres actos: principio, medio y final – o planteamiento (set – up), desarrollo (development), y resolución (resolution). En la mayoría de las obras de teatro, esta estructura es muy clara: el telón cae después del primer acto mostrando el final del planteamiento de la historia; vuelve a caer después del segundo acto dando por terminado el desarrollo y a continuación, en el tercer acto, se construye el clímax y la resolución final. La televisión interrumpe los programas de manera artificial para incluir los anuncios y establece una estructura en dos actos para las telecomedias (sitcoms), siete actos par un telefilm de dos horas, o cuatro actos para episodios de una hora de una serie dramática. Pero en todo buen programa de televisión, la estructura en tres actos se sigue manteniendo. A pesar de esos finales de acto creados de manera artificial, se percibe de forma clara el planteamiento, el desarrollo y la resolución” (Seger, 1991: 31)

Así mismo, Seger explica respecto a los formatos dramatizados de humor las siguientes consideraciones “Se llaman sitcoms, abreviatura de ‘Situations Comedies’ (comedias de situación), a las comedias de TV, normalmente de media hora de duración, que parte de una ‘situación’ general (una familia concreta, un lugar de trabajo determinado, etc.) que reúne semanalmente a los mismos personajes muy definidos ya en ‘situaciones’ concretas que provocan el humor”(1991: 31)

Los aspectos anteriormente mencionados se tendrán en cuenta en la construcción del guión “Se perdió la suerte” con miras a ajustarlo al canon dramático, lo que permitiría insertar dicho ejercicio de producción televisiva en la dinámica narrativa de los formatos que se manejan en la televisión industrial. Más adelante, se desarrollará en detalle los elementos que determinan la composición del guión.

Por su parte gloria Saló señala los cambios permanentes dados en la sociedad como uno de los factores más importantes en la transformación de los formatos de género en televisión. “En los últimos años estamos acudiendo a la transformación del concepto de género. Cada vez son más los programas que aparecen mezclando diferentes géneros y dando lugar a nuevos subgéneros con formatos sobre los cuales los profesionales no nos ponemos muy de acuerdo a la hora de clasificar. Dejando al margen la ficción y la información, los géneros de entretenimiento son básicamente cinco: *reality, talk show, game, magacín y humor*. En cualquiera de ellos podemos encontrar elementos entremezclados que tratan de encontrar un nuevo formato que haga evolucionar al medio televisivo hacia un nuevo concepto (...) Javier Pérez de Silva asegura que ‘alguien de una vez debe hacer una división de géneros. Me han preguntado mil veces si no hay un vademécum como en medicina para los géneros televisivos. Creo que hay que volver a lo más sencillo; a partir de la intuición, idea, formato o concepto ir a programas o familias de programas’. <<*Un formato es el concepto o idea de un programa que tiene una combinación única de elementos (escenografía, reglas, dinámica, temática, conductores...) que lo hace único y lo diferencia claramente de los demás. También debe poder adaptarse y aplicarse a distintos territorios y culturas sin perder su esencia y fin*>> (Diego Guebel . CEO. Cuatro Cabezas)” (2003: 15, 16)

Entre las múltiples sugerencias del texto de Saló, destacaremos los elementos de territorios y culturas como instancias donde habita la dinámica de los formatos de género. Así tenemos que el teórico brasileño Renato Ortiz en su libro “Otro Territorio” postula a la cultura – mundo como aquel espacio - lugar donde ocurre el estallido de las fronteras y deviene la hibridación con sus distintas dinámicas. De manera que las

industrias culturales, con los medios de comunicación a la cabeza, se imbrican con la cultura popular de todo el planeta, estableciéndose así una compleja relación entre cultura, comunicación y masa. (Ortiz, 1998: 69) Las consideraciones de Ortiz apuntan a pensar los formatos televisivos como productos propios del mencionado intercambio entre industrias culturales y cultura popular, una relación, donde la intención hegemónica del primero sobre el segundo, se caracteriza por reelaboraciones de sentido tanto por el lado de la producción, como por el lado del consumo.

En ese sentido, los aportes dados en la obra “Teoría e investigación en comunicación de masas” del investigador mexicano José Carlos Lozano son esclarecedores: “La clase dominante en las sociedades contemporáneas, según Gramsci, no está compuesta sólo por la alta burguesía, sino también por diversos grupos sociales con distintos intereses. Entre ellos prevalece la alta burguesía gracias a complejos mecanismos de negociación, concesiones y alianzas. Así, más que dominación total por una clase, se da una hegemonía de la misma. Pero, esta hegemonía lograda por la alta burguesía, depende de que tome en cuenta seriamente algunas de las necesidades e intereses de las clases subordinadas (subalternas), Al hacerlo, estos últimos conceden legitimidad y consenso a las elites para que sigan dirigiendo la sociedad.

Esta visión gramsciana del control ideológico de la sociedad, vino a reformular muchas de las conceptualizaciones previas sobre la manera en que se ejercía el dominio. La idea de que la base económica condicionaba directamente y totalmente la superestructura ideológica de la sociedad fue cuestionada y matizada. En realidad, se manifestaba una relativa autonomía de las instituciones superestructurales (gobierno, escuela, iglesias, medios de comunicación) en relación con la base capitalista.

Dicha autonomía ciertamente era relativa (al final siempre prevalecen los intereses de la clase hegemónica), pero existía. Así, en la fase de producción de mensajes (en los emisores), podían darse ciertas contradicciones y ciertos espacios de autonomía opuestos en ocasiones a los intereses de la elite en el poder. Paralelamente, los mensajes de los medios podían incluir rasgos de esas contradicciones y llevar contenidos no solamente manipulatorios y enajenantes sino algunos significados contrarios a la ideología dominante.

Los nuevos teóricos críticos, ubicando la comunicación dentro del contexto de la lucha por la hegemonía, destacaron los procesos de asimilación, rechazo, negociación y refuncionalización de los contenidos, efectuados por los sectores subalternos de la sociedad.

Stuart Hall, David Morley, James Lull, John Fiske, John Hartley y Martin Allor en Inglaterra y Estados Unidos, y Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, Guillermo Orozco y Jorge A. González en América Latina, entre otros, han desarrollado esta innovadora vertiente teórica denominada estudios culturales. En el subcontinente, pueden distinguirse cinco principales corrientes: Consumo cultural (Néstor García Canclini); frentes culturales (Jorge González); recepción activa (Valerio Fuenzalida); El uso social de los medios (Martín Barbero) y el modelo de las multimediaciones (Guillermo Orozco)”(1997: 126, 127, 129)

El concepto de hegemonía hace posible “pensar el proceso de dominación social [...] como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en que representa

intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas. Y <<en la medida>> significa aquí que no hay hegemonía, sino que ella se hace y se deshace, se rehace permanentemente en un <<proceso vivido>>, hecho no sólo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción, y de complicidad” (1997: 129)

Como puede verse el de hegemonía es un concepto ambiguo cuyas implicaciones en esta investigación se ligan con el carácter caótico y entrópico en un escenario planetario donde los productores y los públicos reelaboran la cultura mundo que le abrazaba. El intercambio entre la cultura popular y las industrias culturales se constituye en fuente importante de los formatos de televisión, al respecto, la productora Gloria Saló señala: “En lo que se refiere al humor es difícil hablar de formato en la televisión española, ya que la mayor parte de los programas que se encuadran en este género están basados en las capacidades artísticas de sus conductores, que son humoristas – presentadores – protagonistas, como es el caso de Martes y 13, formado por Millán y Yuste, que comenzó siendo un trío del que se desmarcó Fernando Conde, y conseguiría sus grandes éxitos con programas de *sketches* en la televisión pública. Los ejemplos más recientes los tenemos también con dos parejas: Los Morancos y Cruz y Raya. Desde hace varios años se alternan en el prime time de los viernes de TVE – 1 con unos resultados sorprendentes una temporada tras otra. *La clave tal vez esté en que en cada nueva edición buscan nuevos personajes y situaciones que les sirven de hilo narrativo, además de estar bastante centrados en la actualidad y reflejar situaciones de la vida cotidiana. (las cursivas son nuestras)*”. Tal y como puede verse, la apuesta que lanza Saló, apunta a postular la vida cotidiana, donde ocurren las prácticas culturales, como fuente central de donde se extrae el material que los creativos convierten en programas de televisión.



En esa misma línea se inscribe el video dramatizado “Se perdió la suerte” al tratar episodios de la vida cotidiana y práctica de personajes que habitan en los sectores populares de la ciudad de Cartagena.

- **Formato de Ficción**

Al respecto las consideraciones de Gloria Saló sugieren una clara diferencia en cuanto al formato de entretenimiento y al de ficción. “Mientras que aquel se basa más en los diferentes conceptos que integran el contenido y desarrollo de cada uno de los diferentes programas, en ficción el formato viene definido por la estructura <<técnica>> de cada producto. Aclarémoslo un poco utilizando la clasificación que el observatorio Eurofiction hace en la categoría de formato: serie, serial abierto y cerrado, miniserie y telefilme. Esta catalogación está hecha sobre la base de números de capítulos y duraciones de cada uno de ellos. Pero podríamos ir un poco más allá y dividiríamos las series en teleseries (series de una hora de duración, los llamados *dramamedia*) y *sit – com*” (2003: 173) Aquí, vale la pena precisar, que lo que nos atañe en esta investigación se circunscribe a las *sit – com*.

Así tenemos que la comedia de situación es analizada por Saló, tomando como referencia la experiencia de los productores de la serie *Siete Vidas*, con miras a generar una serie de pistas y precisiones sobre la práctica de la producción industrial de este formato y que se constituyen, a su vez, en referentes para llevar a cabo un ejercicio de producción televisiva basado en el formato señalado. “Hay determinados elementos que caracterizan el formato *sit- com*. El espacio en el que se desarrolla, por ejemplo, suelen ser interiores: Las chicas de oro en el chalet donde viven, Farmacia de Guardia en la

farmacia, Juzgado de Guardia en los juzgados... Los personajes protagonistas no son más de seis y les unen estrechas relaciones personales o profesionales. En lo que se refiere a su desarrollo, requiere de una estructura perfecta, una gran creatividad, mucho dinamismo, realización funcional, buenos guionistas y sobre todo dialoguistas, personajes atractivos que sean sencillos a la vez que singulares, pero sobre todo un alto grado de exigencia para tirar a la basura todo aquello que no vale, no cuadra o no tiene gracia: <<hay guiones que se reescriben 5 o 6 veces y a pesar de eso algunos acaban en la basura>>, asegura Antonio Mercero. Grabar y editar un capítulo por semana requiere de una disciplina que tanto técnicos como actores deben asumir, ya que el proceso implica a todos y cada uno de los profesionales que integran el equipo (...) Víctor García, creador junto a Camacho de Siete Vidas, habla del origen de la sit-com como <<un formato de 22 minutos que comienza con la comedia de situación americana I Love Lucy. Al principio se suponía que eran comedias familiares que intentaban reflejar personajes que fueran representativos de la sociedad norteamericana, pero ahora hay para todos los gustos>>. Camacho matiza que <<Una de las cosas más importantes que tiene el formato es que se graba siempre delante del público y en orden cronológico con multicámara>>. Viendo todos estos elementos no hay que olvidar que I Love Lucy era un programa radiofónico de alrededor de veinte minutos de duración, en el que la gente podía acudir para ver en directo el espacio, y en el que los chistes formaban parte importante del guión, lo que explica los elementos que más tarde configuraron el formato televisivo. Pero todo evoluciona, y según comenta Víctor García <<ahora están de moda las single camera, rodadas cinematográficamente, plano a plano, sin público y en exteriores>> En Estados Unidos las sit – com tienen un lugar privilegiado en el prime time de las cadenas con una duración de media hora y emitiendo generalmente dos series diferentes seguidas. No cabe la menor duda de que la producción americana

manda en el mercado y de que, por supuesto, es el principal referente a la hora de ponerse a elaborar un producto de este tipo. Sin embargo, comenta Víctor García, <<Uno de los problemas de los guionistas de ficción de comedia está en que ven demasiadas comedias americanas. Al final el guionista es un escritor y un escritor cuenta historias, y la única manera de contar historias que lleguen a la gente es desde los sentimientos. La comedia buena sale cuando el espectador se pone en lugar de alguien que está sufriendo y consigue reírse de es personaje, desdramatizando sus propio problemas>>” (2003: 175, 176).

Los comentarios anteriores, si bien son propios de la televisión industrial, sirven para pensar, diseñar y poner en marcha una producción televisiva universitaria del formato *sit – com* en Cartagena. En ese sentido, vale la pena destacar elementos como la realización a una sola cámara, tal cual se hace en cine; la producción en locaciones y no en estudio; y contar una historia ubicada en el contexto de la cultura popular cartagenera.

Antes de entrar en consideraciones más técnicas respecto a la confección del guión, vale la pena tener en cuenta ciertos elementos de debate dados en el foro “¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?” el cual fue realizado en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, en 1990. En dicho evento participó el afamado guionista mexicano y docente del mencionado centro de estudios, Reyes Bercini, quien adelantó la ponencia: “El guión cinematográfico: ¿Un nuevo género literario?”. Allí, el profesor Bercini, consigna las siguientes ideas: “Si yo les hablo de qué características debe de tener un buen guión cinematográfico tendría que citar los siguientes: argumento, descripción del ambiente, personajes y punto de vista

del autor. Pero da la casualidad que estos son los elementos que, también, se le piden a una novela. Los puristas dirán que el guión se escribe para algo muy específico, realizar una película, y esto es verdad, cuando tiene suerte el escritor de cine, lo cual no es muy común, les puedo asegurar que a esta etapa no llega ni el diez por ciento de los guiones. También se dirá que tiene una serie de restricciones que no lleva la novela, entre ellas, su casi total libertad para escribirla; sin embargo aquí existe un parangón con el texto dramático o teatral, ambos se escriben, en principio, para llegar a otro estadio de su existencia: la representación, ya sea en un escenario o en imágenes. Así, someramente, vemos cómo el texto cinematográfico comparte tanto los elementos como las restricciones de dos de los más importantes géneros literarios, desde este punto de vista es indudable que el guión cinematográfico es un género nuevo dentro de la literatura. El guión, como todo lo que merece nacer, surge como una necesidad de un medio de comunicación nuevo: el cine. Y como es natural necesitaba tener sus propios recursos, la mayoría de ellos los tomó de los géneros existentes, pero su necesaria evolución lo llevó a inventar neologismos y una sintaxis que le fuera propia, así, se comenzó a hacer la comparación entre toma, plano, toma secuencia, disolvencia, voz fuera de cuadro o campo y otros, como las comas, punto y coma, puntos y apartes, que han sido propia de la literatura” (Bercini, 1990: 23, 24)

Como pudimos ver, el profesor Bercini anticipa elementos del debate de lo que significa construir un guión de acuerdo con la tradición de los géneros literarios, los cuales, prestan referentes para la representación en la pantalla de cine. Tales elementos se constituyen en términos propios del ejercicio de la técnica y la creatividad propia de este tipo de productos. A continuación relacionamos, de manera específica, los componentes, principios y definiciones que acuden en la elaboración del guión de

acuerdo por lo planteado por Syd Field. El siguiente texto es un resumen basado en el libro ¿Cómo escribir un guión? Editado por la UNAM en 1987.

- **¿CÓMO ESCRIBIR UN GUIÓN?**

En primera instancia deben tenerse en cuenta ciertos conceptos básicos. Estos son el establecimiento de la Premisa y la aplicación del Paradigma dramático. La primera se refiere a la idea o concepto que se quiere demostrar. Y lo segundo, implica la estructura en tres actos, es decir, la relación:

Planteamiento

Desarrollo

Final

Existen otros conceptos como son:

- Puntos Argumentales: son aquellas acciones sucesivas que dan progresión constante a la historia.
- Primer Giro Argumental: Es un acontecimiento contundente que torna la historia y al personaje en el desarrollo. Se presenta en el minuto 30.
- Segundo Giro Argumental: es un acontecimiento contundente que torna y orienta la historia hacia el final. Se presenta en el minuto 90.
- Conflicto: es el motor de progresión de la historia donde esta involucrado un protagonista y un antagonista que se excluyen mutuamente. Ambos deben

guardar un balance en el equilibrio de sus virtudes y defectos. En ese sentido se configuran los personajes simples y los personajes complejos.

- Verosimilitud: en el guión significa escribir manteniendo siempre el sentido de producción, en otras palabras, practicar una coherencia permanente entre lo que se escribe, las posibilidades de rodaje y el resultado en pantalla.
- Efecto Acumulativo: Este recurso narrativo es tomado de la novela y consiste en plantear una característica propia de la historia o del personaje que, en un principio, aparecerá como un dato más, para luego, convertirse en elemento catalizador que apoya significativamente a la resolución de la historia

De otra parte, deben considerarse los llamados elementos del drama. DRAMA quiere decir ACCIÓN, y se basa en las relaciones que el ser humano tiene con su medio ambiente, con su realidad propia y las interacciones que lleva con otras personas. El drama no es un género por que no adopta UNA conducta tipificada, de este modo, genera dos elementos con los cuales se nutre el esquema de los géneros dramáticos. Se trata del material PROBABLE y el material POSIBLE.

- Material Probable: Recurre a pautas de comportamiento que suceden con mucha frecuencia, por ende van a lo general y a lo universal. Esto da lugar a los géneros realistas, en los cuales el material probable son las actitudes, valores y defectos del ser humano como son: avaricia, amor, piedad, ira, etc.

Teniendo esta concepción se parte a lo particular, atañando a una relación entre personajes que se desenvuelven dentro de estos lineamientos de conductas. Los géneros realistas son: Tragedia, Comedia y Pieza.

- Material Posible: Por el contrario recurre a eventos que suceden con menor frecuencia y que por su concepción van de lo particular a lo general. Esto da origen a los géneros no realistas, en donde en la particularidad de los anecdótico da origen a dramas del tipo que es posible que sucedan, pero que no marcan la generalidad. Estos géneros son: Melodrama, farsa, tragicomedia y pieza didáctica. Se destaca por una constante lucha entre valores como pueden ser el bien contra el mal.

Es así como, los Tres Actos son punto de referencia del público entre una historia. Así mismo, el mundo de la historia proviene de dos partes: Uno. La naturaleza del personaje y Dos. De la naturaleza de quien cuenta la historia. En virtud de lo anterior, la premisa y el conflicto se empiezan a formular con dos preguntas hacia el autor: ¿Qué quiero contar, que quiero demostrar?

Veremos, pues, ciertas ideas que guían y perfilan los contenidos de cada uno de los actos:

- Acto I: El público se involucra con los personajes; se nos introduce en el mundo de la historia; estableceremos un planteamiento espacio-temporal; se crean las características del personaje y se introducen al público en el conflicto que envuelve y construye la historia; y se mantiene al público comprometido y altamente emocionado con la historia.

- Acto II: Elaborar en detalle la intensidad de los obstáculos ó las dificultades que tienen los personajes para lograr sus objetivos; el personaje cambia y se desarrolla; los subplots (subtramas) se desarrollan.
  
- Acto III: El protagonista, la historia principal y los subtemas se resuelven de diferentes maneras dirigidos hacia un sentido de fin de la historia.

Así mismo, vale la pena considerar, algunas preguntas para construir una escena:

1. ¿Es claro quien es el protagonista y que quiere?.
2. ¿Cuál es el conflicto de la escena?.
3. ¿Cuántos personajes participan?.
4. ¿Cuáles con las circunstancias de la escena?
5. ¿Qué tipo de conflicto sufre el personaje? (interior/exterior).
6. ¿Dónde y cuándo es la escena?
7. ¿Puede otro sitio, ó tiempo darle más impacto a la escena?
8. ¿Qué personajes son representados al principio, cuáles entran, cuáles salen, quienes están al final?
9. ¿Cómo resuelven el conflicto?
10. ¿Cómo hablan, que tipo de jerga utilizan?

Otros conceptos clave son:

**\*ARGUMENTO:**



Es la anécdota ó trama narrada por escrito con principio, desarrollo y final; con la extensión para que basada en la misma, se pueda elaborar el libro cinematográfico.

**\*LIBRO CINEMATOGRAFICO:**

Es el argumento desarrollado en diálogos, anotaciones, ordenados en secuencias y con la descripción de lugares donde la acción ocurre; está escrito en forma especializada de tal modo que permita su realización en video ó cine.

**\* EL TIEMPO Y EL GUIONISTA.**

- Tiempo Real: Es el tiempo que toma la acción
- Screen Time: Es la descripción y acción en pantalla
- Elipsis: Salto brusco ó en transiciones en espacio de tiempos largos ó pequeños sin provocar choque en la percepción del público. La mayoría de las elipsis suceden entre escenas.
- Transición: Es el cambio de escena a escena y pueden ser: verbal: diálogos ó audio (traslape); similitud visual ó transformaciones; uso y cambio de vestuario, utilería y escenografía; música que sostiene una acción sobre una elipsis; fade, mixer ó fundido.

-

**\* Esperanza contra miedo:**

-Elemento esencial del público para participar en la historia.

-Es dramático si sólo participa el público.

-Nosotros esperamos que las cosas cambien pero el miedo hace que la gente no sepa cuando va a pasar.

¿Cómo se da eso? La audiencia debe simpatizar con el personaje, debe saber que puede pasar potencialmente, pero, NO QUE VA A PASAR. Se debe dar una doble ó múltiple posibilidad de desenlace de la historia, para que el público anticipe, participe y divague entre lo que puede ó no puede pasar.

\* ELEMENTOS QUE AYUDAN AL PÚBLICO A PARTICIPAR EN LA HISTORIA.

1. La historia es con alguien con quien tenemos empatía.
2. El personaje desea alcanzar su objetivo intensamente.
3. Ese objetivo es difícil, pero alcanzable.
4. La historia es contada con el máximo de emoción, impacto y participación del público.
5. La historia debe tener un final satisfactorio.

\*EL PLANTEAMIENTO.

- Proporciona información básica de la historia, acerca del estilo, género, personajes, ambiente, tiempo, dirección ó sentido, establece la línea semántica y pone en marcha el relato.
- Se recomienda empezar la historia con una imagen, si es posible con una metáfora.

## \* EL ELEMENTO CATALIZADOR

Es el suceso que comienza el relato: “algo pasa”. Se trata del detonante ó “empujón” que pone en marcha la trama y puede presentarse de tres maneras:

- Acciones específicas: Son detonantes muy fuertes donde alguien muere, alguien desaparece, una amenaza natural (terremotos, dinosaurios, la plaga) es inminente ó implacable invasión asecha.
- Detonante de diálogo: Es una pieza de información que recibe un personaje y nos orienta acerca del tema de la historia. Esto lo es lo habitual en la mayoría de las telenovelas, que a menudo trata problemas sociales, amores frustrados ó enfermedades terminales.
- Detonante de situación: Una serie de incidentes ó sucesos que construyen una situación a lo largo de un período de tiempo. A medida que se va construyendo la situación, nos sentimos cada vez más interesados, hasta que, hacia el final del primer acto, la línea argumental se define con claridad.

\* La cuestión central: Problema central o situación que debe ser resuelta. La respuesta se sabrá al final.

\* El giro argumental: se presentan en los minutos 30 y 90 de una historia de 120 minutos en pantalla.

- Hacer girar la acción hacia una nueva dirección.
- Vuelve a suscitar la cuestión central y nos hace dudar acerca de sus respuestas.
- Suele exigir una toma de decisión ó compromiso por parte del personaje principal.

- Eleva el riesgo de lo que está en juego.
  - Introduce la historia en segundo acto.
  - Nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción.
- \* Una resolución que ata los cabos sueltos de la historia y subtramas. Está compuesta por el clímax donde se contesta la cuestión central.

#### COMO MANTENER EN MOVIMIENTO EL SEGUNDO ACTO.

Se logra con el IMPULSO que está determinado por puntos de acción en constante PROGRESIÓN GRAMÁTICA, son escenas de acción-reacción con relación de causa-efecto.

- \* Puntos de acción: Pueden ser de tres tipos: La barrera la complicación y el revés.
- \* La barrera: Fuerza al personaje a tomar una decisión, comenzar una acción nueva o continuar en otra dirección. Funciona deteniendo por un momento y fuerza al personaje al rodear la barrera y continuar, la historia no se desarrolla al margen de la barrera, se desarrolla a partir de la decisión de intentar otra acción.
- \* La complicación: Es un punto de acción que no provoca una acción inmediata, no se resuelve inmediatamente, por lo tanto añade anticipación (acumulación de información datos o hechos) a la historia. Una complicación es el comienzo de una nueva línea argumental o trama secundaria. No hace girar contundentemente la historia, pero la

mantiene progresando dramáticamente. Una complicación obstaculiza el camino de las intenciones de un personaje.

\* El revés: Es el punto de acción más fuerte. Produce un cambio radical en la dirección de la historia. Pasa de una orientación positiva a una negativa o viceversa. Pueden ser físicos ó emocionales. El revés funciona siempre en los puntos y en los giros argumentales, rara vez se necesitan más de dos reveses en un guión para provocar rupturas en el relato, así es de fuerte el punto de acción.

\* Secuencia de escenas: El instinto de la progresión (escaleta) debe ser entrenado a conciencia, con sensibilidad, agudeza, análisis críticos y disciplina.

#### UNIDAD E INTIGRIDAD DEL GUIÓN.

Está conformado por la interacción de los siguientes elementos: anticipación (foreshadowing) y cumplimiento (pay off). A esta dinámica se le llama efecto acumulativo y puede presentarse utilizando los recursos de: Motivos recurrentes, repetición y contraste.

\* Anticipación: Es una pista visual o diálogo que se da para plantear algo que sucederá después (pay off) y se manifiestan de tres maneras:

1. Por información: Plantea lo que va a pasar y que se ha de esperar.
2. Un objeto de información es planteado en un contexto y es resuelto en otro. Es sutil y se resuelve con sorpresa.

3. De tipo humorístico ó pintoresco que no resulta fundamental en la historia, pero, proporciona volumen y multidimensionalidad a lo que se cuenta, así como, un sentido de integración.

\* Motivo Recurrente: Es una imagen o ritmo recurrente que se emplea a lo largo de la historia para profundizar, dar mayor dimensión a la línea argumental. Se necesitan por lo menos tres entradas a las repeticiones para que surtan efecto. En su transcurrir ayuda al público a seguir concentradamente ciertos elementos, como por ejemplo: El sonido “dum-dum-dum” cada vez que aparece el tiburón, la tensión es provocada por la música y así cada vez que oigámos el sonido sabremos que el tiburón atacará, y cuando no aparezca, la falsa alarma provocará un gran susto.

\* Repetición y contraste: Es cualquier recurso que repite una idea ó una imagen en un guión. La repetición puede realizarse a través de imágenes, diálogos, tratamiento de personajes, sonidos ó combinación de todos los elementos anteriores para mantener la atención del espectador en una idea.

Cualquier recurso que repite una idea puede considerarse como una repetición. Por ejemplo, si realizáramos una historia sobre un alcohólico podríamos repetir esta información sobre el personaje de varios modos. Lo presentaríamos bebiendo, luego durmiendo el “guayabo”, después, en una casa repleta de botellas vacías. En otras escenas podríamos verlo tambaleándose cuando camina por la calle o buscando dinero desesperadamente ó hurgando en botes de basura.

Del mismo modo que la repetición ayuda a mantener el guión centrado en torno a una misma línea, el uso del contraste proporciona un efecto similar. Este se basa en nuestro recuerdo de algún elemento que será enfrentado a su opuesto en el futuro. Ejemplo mostrar el antes y el después de uno o varios aspectos de la historia a mostrar un cuchillo que luego será el arma de un asesino.

Podemos utilizar el contraste para mostrar la diferencia entre personajes, escenas, lugares, ambientes ó la “energía” propia de una situación. Podemos empalmar la escena de una iglesia contrastándola con un escandaloso burdel o el ataque de un furioso tiburón a un bañista, mientras en la playa hay una fiesta. Podemos contrastar personajes: Eddie Murphy y Nick Nolte en 48 horas, ambos son distintos pero se dirigen a metas afines.

El contraste implica la transformación del personaje y para ello debe verificarse que todo lo que se ha anticipado se ha cumplido y todo lo que se ha cumplido se ha anticipado.

Contrastes, repeticiones, motivos, anticipaciones y cumplimientos son recursos para dar unidad a la historia, ajustar la línea temática y mantener a la audiencia centrada donde se desea.

\* ¿Cómo conectar con el público?

- atractivo universal de la idea:

Idea subyacente de atractivo general, se trata de vivencias del público frente a la historia. Se destacan temas muy relevantes en ciertos grupos ó estratos sociales. Por lo general estas ideas son el triunfo del desvalido, la venganza, el triunfo del espíritu ó el propósito y su cumplimiento.

-se deben estudiar profundamente los estados psicológicos y emocionales de las personas para conseguir precisiones en la descripción de los personajes en pantalla.

-Encontrar aspectos comerciales a través de tendencias sociales. Se trata del momento u ocasión idónea que se escoge para producir el guión. Identificar las corrientes y tendencias sociales en sus primeras etapas y encontrar una voz y una expresión para movimientos que puedan estar todavía en el subconsciente del público.

\* Factor personal de conexión con el público.

-Los Descriptivo: se refiere al “cómo es”. Este tipo de guión muestra con realismo y precisión cómo actuará o reaccionará un tipo determinado de personaje en una situación dada. Son historias donde el público puede decir: “así exactamente se comporta ese tipo de personajes” y verse reflejadas e identificadas en la complejidad del personaje.

-Lo Prescriptivo: Se refiere al “como nos gustaría que fuera”, estas historias muestran nuestros ideales, la mayoría son historias de “héroes”, pues, casi nunca tiene miedo ó falta la confianza y en lugar de eso actúa como a nosotros nos hubiera



gustado actuar. El resultado es que el público vive de manera vicaria, a través del héroe hace, a sabiendas de que no es real.

Ambos elementos ayudan a definir los aspectos físicos, psicológicos, y emotivos de los personajes. Al trabajar con personajes concretos se puede profundizar en la dimensión descriptiva y preguntar “¿qué aspecto tendría realmente mi personaje en esta situación?”. Si se trata de un chico de quince años que se ha enamorado por primera vez: Puede ruborizarse, actuar con torpeza y ponerse un peinado de moda que no le queda bien. Psicológicamente, puede faltarle confianza y tratar de imitar a su deportista preferido porque se siente inseguro de sus propias cualidades. Emocionalmente puede enfadarse, reír en exceso, o querer que lo dejen solo.

El personaje prescriptivo puede ser el mejor de la clase y el mejor jugador de fútbol. Físicamente es alto, musculoso y habla fuerte y psicológicamente tendrá bastante confianza en sí mismo y estará convencido de que conseguirá cualquier cosa que se proponga. Ambos niveles se combinan, bien creando unos personajes descriptivos y otros prescriptivos, o bien creando un arco de transformación por el personaje principal que lo lleva de lo descriptivo a lo prescriptivo o viceversa. De la inseguridad al heroísmo, por ejemplo.

¿Qué está en juego? La respuesta está en el conflicto y el riesgo, motores de una buena historia después de que estén claramente planteados. Los riesgos pueden considerarse como aquello que necesitamos para sobrevivir en nuestro mundo, se trata de poner en peligro nuestras satisfacciones y logros (la vida, la casa, la comida, el trabajo, el honor etc.) para elevar el nivel de identificación y preocupación del espectador. Es así como,

se relaciona a continuación, una jerarquía de necesidades según los siete riesgos psicológicos establecidos por Abraham Maslow:

1. Supervivencia: situación de vida o muerte, liberación o rescate. Tienen fuerza en el impulso del riesgo continuo.
2. Seguridad y protección: Trata sobre el sentirse seguro, a salvo y protegido. La búsqueda de ello implica encontrar un refugio protector. Ejemplos: El Fugitivo, La Fuga, o películas del subgénero de carreteras y persecución.
3. Amor y Posesión: Trata sobre el ser aceptado en un grupo o no. La búsqueda de la compañía perfecta o la necesidad de pertenecer a alguien. A veces se trata de la creación o la reconstrucción de una familia y la necesidad del calor del hogar, comprensión y amor. Ejemplo: El Fanático, con Robert De Niro.
4. Estima y Respeto Propio: Es la consideración y el prestigio que alguien se gana a pulso. Es la confianza o reconocimiento por cualidades, contribuciones y actos heroicos que se ganan alcanzando logros.
5. La necesidad de conocer y entender: Existe una continua necesidad de encontrar respuestas, es la motivación de la películas de ciencia ficción o películas policíacas, género negro, psicológicas y de acción.
6. La estética: Una vez las personas se sienten seguras y confiadas necesitan un equilibrio en sus vidas y esto conduce a la satisfacción de una necesidad estética, espiritual o religiosa o una combinación de ellas. Esta es una necesidad muy abstracta, difícil de generalizar y las que películas que consiguen expresarla pueden alcanzar gran éxito. Ejemplo: “Amadeus” y “Larry Flint, en el nombre del escándalo” ambas de Milos Forman.

7. Autorrealización: Necesitamos hacer ver nuestro talento, habilidades y capacidades, es decir, lo que realmente somos. Esta es una necesidad parecida a la autoestima, pero, aquí se va más allá porque pertenece a la expresión de uno mismo. Ejemplo: Maestros de ilusiones ó la sociedad de los poetas muertos. Resulta muy distinto pintar un cuadro porque debemos hacerlo ó hacerlo porque nos nace. Estas personas adquieren su sentido de la vida cuando hacen lo que tiene que hacer. Ejemplo: Carros de Fuego.

La mezcla inteligente de estas necesidades, combinadas en una trama contribuyen a elevar el nivel de riesgo que se plantea en las historias. Se trata de crear un ambiente emocional. Y así serán más humanos y comprensibles los personajes y el riesgo y las emociones serán más fáciles de compartir. Así el miedo, la esperanza, la indignación, la alegría, la desesperación ó la rabia confluirán en las operaciones internas de percepción del público haciendo relato impactante.

\*A medida que subimos la escala de necesidades el tipo de historia cambiará, así tenemos:

-Supervivencia: Acción, aventura, desastres, horror.

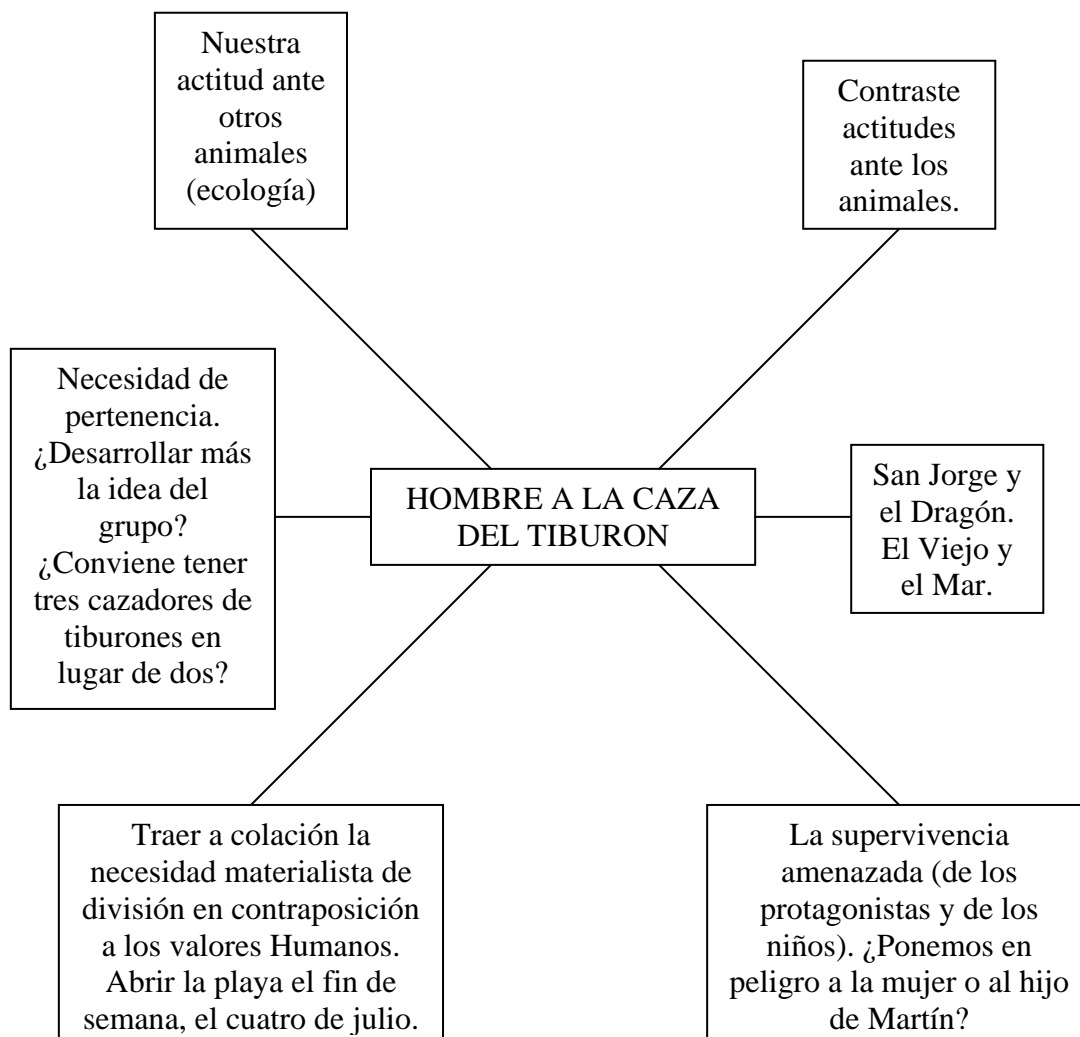
-Necesidad de Pertenencia: Contenido emotivo, profundiza en la relaciones de los personajes, contienen humor y tono cálido.

- Necesidades Estéticas ó necesidad de Conocer: Suelen apoyarse más en la faceta ideológica de los personajes, tienden a tener mucho diálogo y dan la impresión de ser más abstractos.

APLICACIÓN DEL “CLUSTER”. (Racimo ó Agrupación).

Ayuda a delimitar claramente lo que se quiere decir. Consiste en colocar la premisa y el tema en un círculo central y alrededor se colocan todas las ideas asociadas, basadas en la prescripción ó en la descripción de personajes, relaciones con tendencias sociales, universalidad del tema y relación con otras historias, entre otras consideraciones.

\*Luego de aplicado el cluster pueden surgir las siguientes preguntas: ¿Puedo enunciar el tema en una sola línea?, ¿está mi historia al servicio del tema y el tema al servicio de mi historia?, ¿Está expresado el tema a través de personajes y de la acción más que a través del diálogo?, ¿Ayudan las imágenes a desarrollar el tema?, ¿Se evita que un personaje esté “dando un mensaje” al público?, ¿Debo abandonar un subtrama por entrar en conflicto con la historia principal?.



## TRAS LA HUELLA DEL MITO

Desglose de los pasos del mito del héroe:

1. El futuro héroe es una persona ordinaria, haciendo cosas comunes.
2. Entra un catalizador en la vida de este personaje, que pone la historia en movimiento y se introduce en un problema que requiere solución.
3. El héroe se resiste y tiene miedo, pero algo sucede y se ve personalmente envuelto y dispuesto a arrojarse a la aventura.
4. El héroe recibe ayuda con la que empieza a lograr su meta.
5. El héroe ya está preparado para entrar en el “mundo especial” donde tendrá que cambiar de lo ordinario, a lo extraordinario.
6. Comienzan todas las pruebas y obstáculos.
7. En algún punto de la historia el héroe toca fondo, sufre la experiencia de la muerte, que le conduce a una experiencia de renacimiento.
8. El héroe toma posesión del control: la espada ó el tesoro.
9. Escena- huída que conduce al final. Se utiliza el esquema de persecución, su reto es hacer uso de lo aprendido y ganar.
10. toda historia de héroe es una transformación del personaje y antes de ello debe ganar la prueba final.

\* El paradigma de los personajes es: Motivación- acción- meta.

Motivación: Es importante que el personaje sepa porqué hace las cosas. La motivación actúa como detonante en la historia. La motivación puede ser física, emocional, de

diálogo ó de situación. Es más importante mostrar la motivación que decirla. Se utilizan recursos como el discurso explicativo- expositor (ó Speech), el flash back y el punto de crisis.

Discurso Explicativo- Expositor: Los personajes discuten sus antecedentes síquicos y emocionales; hablan de personajes que los influyeron y explican y revelan sus motivos. Funciona en telenovelas, pero puede disminuir la fuerza dramática, pues, no se basa en imagen sino en diálogo.

Flash back: Se utilizan para explicar una historia pasada; ponen énfasis en los detalles, más que en el momento dramático y revelan el carácter del personaje.

Punto de crisis: Se sitúa al principio de la historia, los personajes son vulnerables para ser arrestados en varias direcciones; se preparan para un mundo desconocido y nuevo; la motivación debe ser clara y bien definida; debe expresarse a través de la acción y no del diálogo y debe estar diseñado para catapultar al personaje dentro de la historia.

El punto de crisis es el recurso más recomendado, porque empuja al personaje hacia la meta y la meta da dirección a la historia.

La meta: arrastra al personaje al clímax y este se alcanza al encontrar lo que el personaje quiere. En la meta algo debe estar en juego, algo de interés para el protagonista; se debe poner la meta del antagonista, en conflicto con la meta del protagonista, en conflicto con la meta del protagonista; debe ser difícilmente difícil de conseguir, así el personaje adquiere mayor dimensión en la historia.

El personaje deberá mostrar valor, recursos o determinación, sino no consigue esa transformación y tampoco la meta.

Acción: El personaje es acción y debe mostrar sinceridad en sus actos y crear debilidad en sus acciones, que deben ser concretas. Cuanto más fuertes sean las acciones y más difíciles las barreras, más fuerzas tendrán los personajes.

## EL CONFLICTO

Se produce cuando dos personajes comparten al mismo tiempo, fines que los excluyen mutuamente.

El drama necesita solidez, fuerza y lucha. Un personaje gana y otro pierde. Es importante jugar con más de un personaje a través de la historia, para crear un montaje de narraciones que se alterna y que al final confluyen.

TIPOS DE CONFLICTO: Son de cinco tipos interior, de relación, social, de situación y cósmico.

- Conflicto interior: El personaje no está seguro de sí mismo, no sabe lo que quiere, no está seguro de sus acciones. Se usa voz en off para manifestarlo ó en diálogos que se proyectan a otra persona ó cosa convirtiéndose, entonces, en conflicto de relación y, así, el drama se desarrollará más fácil. Ejemplo: me siento frustrado en la oficina, llego a

casa, le pego una patada al perro y el perro me muerde. He exteriorizado el conflicto y ahora es un conflicto entre el perro y yo.

- Conflicto de Relación: Se centra en las metas mutuamente excluyentes del protagonista y el antagonista. También puede haber conflictos de relación más pequeños que sirven para dar fuerza a una escena concreta.
- Conflicto de Situación: Las situaciones de catástrofe provocan tensión y suspenso y el conflicto, de todas formas, se plantea de manera relacional. Es necesario que la situación se personalice para mantener al público involucrado.
- Conflicto Cósmico: Conflicto entre un personaje y Dios, es decir, una fuerza sobrenatural.

## CREACION DE PERSONAJES

Un personaje bien definido siempre gana algo en particular en la historia y la historia a su vez gana algo del personaje. Se trata de crear un personaje con volumen y no como estereotipo, es decir, que sea capaz de desarrollarse, madurar y transformarse. El personaje tipo esta determinado por una categoría, ya sea de una acción desmesurada, la viuda desconsolada, el pedante erudito filósofo, la rubia tonta, el detective irresistible ó el salvavidas musculoso.

Los personajes complejos son abiertos y sustanciales, conocemos su forma de pensar, lo vemos actuar y somos conscientes de su estado emocional, a través, de sus reacciones.



Categorías del personaje: Pensar, que se refiere a las actitudes y modo de razonar; Actuar, son las acciones en sí y toma de decisiones; y Emociones que es el carácter sentimental y reacciones emocionales.

- Modo de pensar/ Actitudes:

El personaje debe de creer en algo, así sus creencias respaldan sus acciones. La actitud es una postura ante la vida y son de tres tipos: 1. Actitud hacia sí mismo, 2. Actitud ante el tema, 3. Actitud frente al receptor. Pueden ser cínicos, neuróticos, optimistas, agresivos ó positivos. La actitud es la parte “actuable” del pensar y se expresan fácilmente en la acción. No es difícil mostrar compasión, amor o cinismo.

- Decisiones/ Acciones:

La acción es drama y la acción se divide en dos partes: La decisión de actuar y la acción en sí. Es la decisión de actuar lo que nos ayuda a entender cómo ve las cosas el personaje. El momento de la decisión es poderoso en la revelación del personaje: apretar el gatillo, es decir sí a una misión ó comprometerse con alguien.

Las decisiones deben conducir a acciones concretas.

Se trata de que el personaje haga avanzar la historia mediante la decisión/acción constante. Pueden buscar, investigar, manipular, engañar, vengarse, corregir un error, etc.

### Vida emocional / Reacciones Emocionales:

La vida emocional y sus reacciones ante estímulos concretos completan la definición del personaje. La vida emocional depende de las actitudes, lo mismo que las situaciones extraordinarias que provocan emociones extraordinarias. Son las emociones las que hacen comprensible al personaje, son factor de empatía ó antipatía con el público. Nos identificamos con el personaje porque, experimentamos de forma vicaria lo que siente.

\* Se trata de armar una cadena multidimensional con tres elementos, algunos más relevantes que otros, para dar paso al arco de transformación. Se da un movimiento de posiciones del personaje en el transcurso de la historia así: posición inicial, posición moderada y posición extrema.

\* Para que los personajes cambien necesitan ayuda y se ven influidos por la historia y otros personajes. Se necesita de los tres actos enteros para transformar al personaje, porque esta es lenta en el transcurrir de los momentos.

### Función de los personajes:

Protagonista, antagonista, interés romántico y uno ó dos personajes de apoyo. Es importante determinar las funciones que cada personaje va a desempeñar, estas, se pueden dividir en cuatro categorías: personajes principales, personajes de apoyo, personajes que añaden dimensión específica y personajes temáticos.

## 1. Personajes principales:

- El protagonista: hace la acción, conduce la historia. La historia lo rodea, proporciona el conflicto principal y debe ser interesante para mantenernos atentos. Casi siempre es una figura positiva. Existen anti-héroes, sin embargo, vemos la historia desde su punto de vista.
- El antagonista: es la figura que enfrenta al héroe. Algunas veces es la combinación de varios personajes (una pandilla) cuya función es alejar al protagonista de la meta.
- El interés romántico: es alguien de quien se enamora. Sirve para que el protagonista adquiera mayor volumen ó dimensión, sirve para transformar al personaje en su sensibilidad amorosa.

## 2. Papeles de Apoyo

Estos personajes acompañan al protagonista en la historia, ayudándoles ó contra ellos. Proporcionan información, escuchan, dan consejos ó los salvan. Fuerzan al protagonista a tomar decisiones.

- El confidente: A través de él, el protagonista se da a conocer; se manifiestan y hablan. Proporciona la ocasión de reír, llorar ó ser vulnerable y se da la oportunidad de conocer otros aspectos del carácter del protagonista, también, entre protagonistas pueden ser confidentes de forma mutua. (48 horas; arma mortal; el beso de las buenas noches).
- El personaje catalizador: Proporciona una información ó provoca un suceso que mueve al protagonista a actuar. Ej: único testigo, Samuel (el niño amish) es la figura catalizadora y permite que el protagonista (un

policía) prosiga la historia. Estos personajes dan pistas y ponen en movimiento las historias.

- Pequeños papeles de apoyo: Cuya función es manifestar el prestigio, el poder ó importancia del protagonista proporcionando masa y peso. Son guardaespaldas, secretarias, compinches, ayudantes, hombres de confianza etc.
- Estos tres papeles de apoyo se pueden combinar con un solo personaje.

### 3. Personajes que añaden otra dimensión:

Sirven para que la película adquiera multidimensionalidad. Tiene función cómica y consiguen un alivio de la tensión, aligeran la historia (catalizador cómico).

- Personaje de Contraste: Su presencia da más relieve al protagonista, y hace que percibamos mejor las características suyas y ayuda a su dimensión. Nos ayuda a ver a los protagonistas con mayor claridad a través de las diferencias que tienen con ellos. Aumentan la profundidad de la historia, de manera sutil, aportando textura y matices.

### 4. Personajes Temáticos:

En películas donde el tema es la fuerza de la historia se pide ayuda a los personajes de equilibrio, que tiene por objeto asegurar que el tema no se mal explique, ni se mal intérprete, como por ejemplo: en película en las que determinadas minorías juegan un papel negativo importante, necesitan el contrapeso de papeles negativos. Se trata de manifestar la otra cara de la moneda.

El resumen anteriormente expuesto, será referente para construcción del guión así como para analizar el contenido de la obra audiovisual, vista como producto de la tesis.

### **5.3 La Producción y sus etapas**

Para delimitar conceptualmente tendremos muy en cuenta las consideraciones que el crítico de cine David Bordwell y el productor norteamericano Paul Lazarus III (“Hanover Street”, “Operación Capricornio”, “Barbarosa”, “Future World”) tienen al respecto. El primero señala con toda claridad que: “En el lenguaje de Hollywood, la fase de rodaje se denomina frecuentemente *production*, aun cuando ‘producción’ es el término que se utiliza para el proceso global de hacer una película”(1995: 13) Las personas que a menudo ejercen este tipo de oficio, distinguen las dos acepciones de la palabra producción, cuando se refieren al proceso o cuando se refieren a una de las etapas del mismo.

No obstante, de las tres etapas, para Paul Lazarus III, la preproducción es la más importante, tal y como lo establece en su libro “El productor fílmico” editado en español por la Universidad Nacional de México.. “Existen varios períodos críticos en la elaboración de una película cinematográfica. Quizás ninguno sea tan importante para la exitosa producción del filme, como el período de la pre – producción. En esta etapa se establece el fundamento de las secuencias de producción que se sucederán, desde la contratación del personal necesario hasta la formulación del presupuesto final de la película. Si la producción es aquella etapa en la que se realiza la dirección creativa del filme, la pre – producción es el período durante el que se lleva a cabo la preparación de los aspectos empresariales y financieros de la producción. La evolución a partir del

costo básico de producción, aunado a la integración del equipo que llevará a casa la película de acuerdo al presupuesto, constituyen las metas principales de la presente fase en el desarrollo de una película” (1987:57)

Hecha la aclaración entre las distintas acepciones de la palabra producción, a continuación relacionaremos los aspectos generales del proceso global de producción de una película, según los autores mexicanos Carlos Gortari y Carlos Barbáchano en su libro “El Cine: arte, evasión y dólares”(1994)

“Una de las peculiaridades que el cine ha puesto de manifiesto a lo largo de su historia es que se trata de una labor de equipo, un medio de expresión en el que intervienen numerosos profesionales, agrupados según especialidades diferentes, de cuya labor conjunta depende la calidad de una película. Es cierto, sin embargo, que no todos los elementos que suelen emplearse en la realización de un filme han existido siempre, ni que la importancia concedida a uno u otro de los miembros ha permanecido invariable. El paso del cine mudo al sonoro, la paulatina inclusión de nuevas técnicas y el perfeccionamiento de las distintas fases de realización de una película, han traído consigo la complicada estructura jerárquica que hoy existe en los equipos que trabajan en la realización de un filme, sin olvidar el influjo que sobre este aspecto han ejercido las exigencias laborales de los sindicatos” (1994:28). Al respecto vale comentar que, en general, las producciones universitarias llevadas a cabo en Cartagena, procuran seguir las etapas básicas establecidas canónicamente por la industria. Lo anterior se aplica en relación con las posibilidades que brinda el contexto de este tipo de producciones en la ciudad. De otra parte, cuando los actores mexicanos relacionan la compleja organización jerárquica para realizar un filme, están ofreciendo una clara evidencia de la envergadura y las dimensiones de la producción llevada a cabo en ámbitos

industriales, lo que marca un profundo contraste con lo que se realiza en Cartagena y en sus universidades.

“La cohesión de todos los grupos de profesionales que intervienen en la realización de una película y sus decisiones más importantes, hecha la salvedad del guionista, dependen fundamentalmente de dos personas: el director y el productor. El primero se ha erigido, tras la generalización del cine de autor y el reconocimiento del cine como arte, en el máximo responsable de la obra fílmica, que lleva su firma y constituye un eslabón en su carrera artística. El productor de una película (sea persona física o entidad) es el encargado de solucionar los problemas económicos así como todos los de infraestructura que conlleva un filme. En las épocas doradas del cine norteamericano, el productor llegaba a ejercer un control total sobre todo el proceso económico y creativo de la película. Frente a esta figura mítica se alza la imagen del productor a la europea, que maneja por lo general dinero ajeno, a veces estatal, y llega incluso a coordinar una tema de producción en régimen de cooperativa (el mismo equipo de filmación – de los técnicos, de los actores- participa en la financiación de la misma. Hoy día la labor de producción es desarrollada por un grupo de distintas personas entre las que destacan el productor ejecutivo, quien desglosa el guión en sus diversos escenarios, determina el número de localizaciones (interiores y exteriores), las sesiones de los actores (en bloque, para evitar salarios prolongados), las necesidades técnicas del material virgen y del técnico, etc. Y el jefe de producción, que vigila en el rodaje el cumplimiento de las previsiones en cuanto a tiempo y dinero”(1994: 28) Hasta aquí encontramos que la relación crítica que determina la organización de una producción audiovisual, es la que se da entre director y productor. De manera muy similar, esta relación resulta determinante en las producciones de carácter universitario, máxime si se trata de

proyecto con recursos financieros muy limitados; aun así los desgloses, necesidades, cumplimientos establecidos deben llevarse a cabo.

“El director está ayudado por un equipo integrado por el ayudante de dirección, que se encarga, en las producciones de alto presupuesto, de la segunda unidad y de auxiliar en todo momento al director en sus múltiples funciones; el script, responsable de anotar las tomas que se hacen de cada escena y de controlar minuciosamente la continuidad de la iluminación, movimientos de cámara, la infraestructura (conocida también como tramoya o atrezzo) evitando de ese modo cualquier tipo de incongruencia. En estrecha colaboración con el director trabaja el equipo de fotografía, dentro del cual el director de fotografía u operador jefe se encarga de la iluminación del plano y también quien elige el tipo de objetivos, estima la sensibilidad de la película, gradúa la apertura del diafragma y, sobre todo, modela el efecto de la luz sobre los rostros de los actores y los objetos más destacables del plano. El *cameraman* o segundo operador de cámara es quien maneja la cámara, y el foquista o ayudante de cámara se preocupa de que el plano no pierda foco y de cambiar los bastidores en que se coloca la cinta, cuando ésta se acaba” (1994: 29). Si bien la lógica de las actividades para llevar a cabo la producción es similar en cada tipo de sistema, encontramos que en una producción universitaria no se cuenta con suficiente personal que se encargue de los distintos roles que supone la misma. De manera que, los miembros que participan en una producción universitaria, deben asumir regularmente dos o más roles para llevar a cabo su propósito.

“El equipo de sonido es tan importante como el de fotografía. Dirigido por el ingeniero de sonido, realiza la toma del mismo, cuando se rueda con sonido directo o se encarga de tomar las referencias precisas cuando la película se dobla en el estudio, con las



mismas voces de los actores o con otras ajenas (doblaje). El decorador localiza los exteriores e interiores o diseña el decorado artificial que corresponde a la época y a las características sociales de los personajes. El ambientador o también conocido como utilero, realiza la misma función, centrándose en los objetos que aparecen en acción, es decir, en contacto con el trabajo de los actores. El vestuarista hace lo propio con el diseño de vestuario, su confección y arreglo. Finalmente, un equipo de carpinteros, pintores y sastres ejecutan o retocan decorado y vestuario”.(1994: 29) Vale la pena resaltar que en las producciones realizadas en el ámbito universitario son hechas en video, lo que facilita la integración de imagen y sonido en el momento mismo de su captura. Lo anterior representa una ventaja para este tipo de producciones, ya que se necesita poco personal para atender el sonido, el cual, queda centrado en el problema de la acústica de las locaciones y su relación con la microfonería disponible. No obstante, es recomendable que se asignen, al menos, dos personas en la operación de la cámara además del sonidista.

“Terminado el rodaje, el director ha de colaborar intensamente en la labor del montaje, que se hace en una mesa de edición, de acuerdo con una copia de trabajo sacada del original filmado, así como la grabación de la música, los ruidos y los diálogos de la película. El equipo de montaje corta, une y da ritmo adecuado a los planos, lo que constituye la médula narrativa del filme. Luego vendrá el proceso de laboratorio, donde se realizarán las mezclas (diálogos, ruidos y música) y se harán las correcciones oportunas de fotografía hasta obtener la copia estándar a partir de la cual se harán las diferentes copias. Sigue a continuación el proceso de comercialización del filme a través de la publicidad del mismo, su distribución –fase ligada en muchas ocasiones a la producción de la película- y posterior exhibición en las salas comerciales” (1994: 30) Si

bien, se describe a grandes rasgos los aspectos más importantes de la postproducción, esta se refiere al cine. En la producción de un video dramatizado, encontramos que el avance de la tecnología ha permitido el acceso a software de edición que hace fácil el proceso en cuanto su organización y las herramientas digitales disponibles. En cuanto lo primero, tenemos que es posible acopiar el material grabado en carpetas lo que facilita su clasificación y, en cuanto lo segundo, este tipo de software permite la aplicación de efectos visuales, sonoros y de diseño gráfico lo que se constituye en un sustancial ahorro económico y de esfuerzos en la integración de este tipo de elementos en el producto final.

Retomando las consideraciones de Paul Lazarus III en cuanto a la producción y sus fases, y a conveniencia de los propósitos de este trabajo de grado, adoptaremos la “Carpeta de Producción” utilizada en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional de México. Dicha carpeta se inscribe en la categoría práctica de Producción Universitaria señalada en el componente de “Planteamiento del Problema” de este trabajo. Los elementos y procedimientos que la componen son: guión subrayado en colores y dividido en octavos; llenado de hojas de desglose de exteriores y de interiores; hojas de desglose de vestuario; listas de necesidades para el rodaje; cronograma de rodaje en días; cortes a comer; relación de personal artístico y personal técnico; listas de producción, es decir, locaciones, transporte, efectos especiales, animales y vehículos en escena; y, el presupuesto entre otros aspectos.

La “Carpeta de Producción” esta diseñada para poner en práctica la fase de preproducción en ámbitos universitarios, es decir, para proyectos de escasos recursos

económicos. En ese sentido, la carpeta es flexible, en el sentido de admitir procedimientos para la consecución de los elementos de producción de este tipo, como son: préstamos, cesiones, colaboraciones *ad honorem* y contribuciones en especie. Es así como, de esta manera, se llevará a cabo la fase de preproducción del video dramatizado “Se perdió la suerte”.

#### **5.4 La Realización**

El rodaje es considerado como la prueba de fuego del proyecto audiovisual. A continuación tomaremos los referentes dados por los mexicanos Gortari y Barbachano, respecto a la realización (2004). “En esta fase el director ha de mostrar su temple en una ardua labor de coordinación y dirección de los diversos elementos que constituyen el equipo de rodaje; ha de mantener un contacto fructífero y constante con producción y colaborar con el director de fotografía, que se va a convertir en su mano derecha; ha de elaborar la <<puesta en escena>>, cuyos aspectos más importantes, aparte ya de la composición del plano y de los movimientos de cámara, son la dirección de actores, tanto en los ensayos como en el momento mismo de la filmación, y el tratamiento del decorado y de todos los elementos que lo integran.

Toda jornada de rodaje responde a lo que se ha determinado en un plan general que parte del desglose del guión; en este plan general de rodaje se concreta el material necesario para la labor de cada día, así como el lugar, la hora y las personas que deben participar en la filmación. El rodaje de un plano de escasos segundos supone emplear un tiempo que el espectador, cómodamente instalado en una butaca cuando asiste a la exhibición de un filme, está lejos de imaginar. Hace falta ensayar minuciosamente con

los actores, maquillarlos, iluminar el escenario o la locación, probar los movimientos de cámara y mil detalles más”. Las anteriores son consideraciones generales que corresponden a los preparativos a la fase de rodaje, los cuales, resultan siendo los mismos para cualquier proyecto de esta naturaleza, no importando la complejidad de su producción.

De otra parte el chileno Rafael C. Sánchez contempla los elementos previos y necesarios a la mecánica de rodaje. Dichos elementos son básicamente tres: Lista de planos, Croquis de emplazamientos de cámara e *story board*. Tres elementos que apuntan a la organización de la llamada Frase cinematográfica, la cual consiste en la consecución canónica de planos en razón de la ubicación espacio – temporal, presentación de personajes, desarrollo del conflicto y resolución del mismo. Así mismo, la frase cinematográfica requiere su ejecución, de acuerdo con lo establecido por la ley de los ejes. En palabras de Sánchez “la cámara no puede ser colocada en cualquier sitio. Aunque tal sitio posea buenas condiciones de luz, de belleza plástica, de comodidad para el desenvolvimiento de la acción dramática, no podrá ser elegido si no cumple con los requisitos de una correcta sintaxis respecto a los planos o tomas anteriores y posteriores. Se trata, por lo tanto, de leyes que señalan la región permisible y la región prohibida donde situar cámara, en la secuencia o serie encadenada de tomas que componen el espectáculo fílmico. Como se trata de un encadenamiento de posiciones, en que la elección de un punto de vista determina los otros puntos de vista, se comprenderá la importancia de elegir y determinar la llamada Dirección General de Filmación, que es la posición básica de la cámara, o punto de vista general que ubicará las otras posiciones, los otros movimientos y miradas, captados en los diversos

momentos de la acción total”. Esto es, en general, la naturaleza técnica de la realización, la cual, implica una labor creativa de equipo.

Lista la planeación del rodaje, la mecánica de filmación es un procedimiento que vincula una doble dinámica: la que ocurre detrás de cámara y la que ocurra delante de ella. “Cuando todo está preparado, el director ordena guardar silencio y, tras la orden de ‘luces listas, actores listos, corre sonido, corre cámara, claqueta, acción’, esta se pone en marcha y los actores dan vida a la escena. Será poco menos que casual que el plano salga perfectamente a la primera toma; por consiguiente, habrá que repetirlo las veces que sea preciso hasta lograr una filmación que contente al equipo de dirección. Tras una fatigosa jornada de trabajo se prepara el rodaje para el día siguiente y se visiona el material rodado los días anteriores, para ver definitivamente si es válido o ha de repetirse. Todo este proceso se realiza una y otra vez por espacio del tiempo estipulado en el cronograma. Las tomas o planos son de diversas clases y tamaños, y su uso dependen de la función dramática que desempeñen. La escala de planos consiste en los siguientes elementos: Gran Plano General, Plano General, Plano Medio, Plano Americano, Primer Plano y Plano de detalle. Así mismo los movimientos de cámara se distinguen por los que son por desplazamiento, como son: dolly, travel, cámara en mano, entre otros; o los movimientos dados en sobre el mismo eje de la cámara: paneo o tilteo. Todas estas posibles formas de abarcar la realidad, se complementan con las angulaciones que se presentan de dos formas: angulación en picado y angulación en contrapicado” (1994: 32, 33).

De otra parte, la dirección de actores, constituye el trabajo de realización delante de cámara. “Un excelente conocedor de la técnica cinematográfica puede llegar a no se

nunca un buen director sino sabe dirigir actores. Esta faceta del rodaje – la más humana- es la más compleja y difícil de la filmación. Los buenos directores de cine los son principalmente porque son grandes directores de actores. Hace ya mucho tiempo que desapareció la era del director – dictador, que trataba a los actores a los gritos, como si fueran muñecos descerebrados. Hoy día, el director ensaya los diálogos con los actores, llega incluso a modificarlos con la intención de adecuarlos a la personalidad del actor; éste, a su vez, asume y recrea el personaje en una interpretación que ha pasado de la simulación ostentosa a la vivencia del mismo. El actor cinematográfico se distancia del teatral porque, más que interpretar el personaje, lo vive. El cine norteamericano nos ha enseñado, a través de sus grandes actores, cómo actor y personaje llegan a identificarse de tal manera que no se sabe, a ciencia cierta, cuándo acaba uno y empieza el otro. La fotogenia es una de las cualidades más importantes del actor cinematográfico; existen actores cuya sola presencia delante de la cámara ‘llena’ el plano, como suelen decir los expertos. Por eso se ha llegado hablar de ‘animales cinematográficos’, de actores cuya personalidad es tan marcada que basta con que ‘estén’ en el plano” (Gortari y Barbáchano, 1994: 34) El anterior comentario, supone un aspecto crítico de la realización del audiovisual “Se perdió la suerte”, en virtud de la no experiencia de los estudiantes involucrados en el arte dramático. Para llevar a cabo este aspecto de la realización se contará con la ayuda y participación de un asesor que se encargue de dicha labor, con miras a asegurar una calidad mínima en el trabajo actoral. De manera que la práctica de hacer una obra audiovisual de dramatizado, se constituye en medio para consolidar la apropiación de procedimientos de producción televisiva en el ámbito universitario.

## **5.5 Principios narrativos y formales del discurso audiovisual**

Los referentes conceptuales que se relacionan a continuación, serán aplicados en el análisis y valoración de la obra “Se perdió la suerte”, con miras a extraer conclusiones respecto a la experiencia que supone su producción en un ámbito universitario. Tales principios fundamentarán el procedimiento de valoración que se llevará a cabo y se encuentra referido en la obra *El Arte Cinematográfico* de David Bordwell.

La primera instancia de reflexión que David Bordwell postula en su procedimiento de análisis fílmico, está en la actividad del observador, pues, éste “disfruta creando unidad a partir de las pistas que brinda la estructura fílmica” (1995: 32). Dicha actividad consiste en la aplicación de la estrategia “esperar para ver”, la cual se describe según el Efecto de Primacía, el cual, consiste en una hipótesis lanzada por el observador frente a la historia. Hipótesis que será modificada pero nunca destruida. En otras palabras, el Efecto de Primacía, se postula en la mente del observador a partir de la forma fílmica, la que, a su vez, ocurre entre información inicial e información subsecuente. Tal efecto se constituye en lo que popularmente se conoce como expectativa. De manera que las narraciones se construyen con la idea de recompensar, modificar, frustrar o vencer la búsqueda de coherencia por parte del perceptor. Es así como, el proceso de percepción se da en los términos de narración y estructura, aptitud perceptual – cognitiva, circunstancias de percepción y experiencia previa del sujeto que mira la obra audiovisual.

La evaluación de “Se perdió la suerte” se llevará a cabo, de acuerdo a la relación entre forma de la obra y su significado. Así tenemos que el observador busca significación a

dicha obra, atribuyendo sentido a la misma de acuerdo con los significados sintomático, implícito, explícito y referencial.

El significado sintomático es el que recibe influencia de un grupo concreto de valores sociales, lo que puede entenderse como ideología, vista como cogniciones sociales y su relación con determinados tipos de comportamientos. En otras palabras, la obra fílmica está inscrita en un contexto cultural y, en ese sentido, es síntoma de dicho contexto.

El significado implícito está dado en lo que Syd Field llama premisa. Es el concepto o idea subyacente que fundamenta el contenido de la obra. Este tipo de significado está imbricado con el significado explícito, el cual se concibe como “lo que se comunica, y funciona dentro de una forma global o estructura general de la obra. Dicha estructura está referida al paradigma dramático de los tres actos y otorga una expresión familiar a la obra. Ambos significados, el implícito y el explícito, dependen de la relación entre elementos narrativos y elementos de estilo; y, ambos redundan en el interrogante: “¿Cómo se interrelacionan todos los significados de la película?”

El significado referencias está orientado a mostrar cosas y lugares dotados de significados; es decir, este significado depende de la capacidad del espectador para identificar elementos concretos: un período de la historia, un lugar llamado Cartagena, una característica del clima. Lo referencial implica la síntesis de lo que cuenta la historia.

Los cuatro significados propuestos por Bordwell y se sirven para adelantar un proceso de análisis fílmico, conducen a la valoración de este tipo de textos. Valoración para el



autor norteamericano consiste en decidir sobre si una obra fílmica es mala o buena. La valoración se lleva a cabo de acuerdo con un criterio dado según el gusto del analista y su juicio valorativo, lo cual se organiza en consideración de las totalidades artísticas, que son: originalidad, coherencia, intensidad del efecto y complejidad.

La coherencia ha sido a menudo formulada como unidad y es considerada como una de las características positivas de las obras artísticas. Lo mismo ocurre con la intensidad del efecto. Si una obra de arte es vívida, sorprendente y emocionalmente cautivadora, se podrá considerar como valiosa. El criterio de complejidad, está argumentado según Bordwell, como: “las películas complejas son mejores”. Una película compleja atrae nuestra percepción en muchos niveles, crea una multiplicidad de relaciones entre elementos formales muy diferentes y tiende a crear interesantes modelos formales. Respecto al criterio de originalidad, el autor en cuestión considera que, el hecho de que algo sea diferente no quiere decir que sea bueno. Pero si un artista toma una convención familiar y la utiliza de una forma que la convierte en algo nuevo, o crea un conjunto nuevo de posibilidades formales, entonces (en igualdad de circunstancias) la obra resultante puede considerarse como buena desde el punto de vista estética.

Finalmente, una precisión hecha por Bordwell, orienta la valoración como un procedimiento útil en tanto que destaca aspectos de la película y nos muestra relaciones y cualidades que no hemos visto. Al igual que la interpretación, la valoración es más útil cuando nos remite a la propia película como sistema formal, ayudándonos a comprender mejor el sistema (1995: 54).

## **6. DISEÑO METODOLÓGICO**

### **6.1 Enfoque**

Esta investigación es de tipo cualitativo. Esto quiere decir que de los tres paradigmas clásicos de investigación se optó por el comprensivo. Así tenemos que cada paradigma está implicado en un interés teórico propio (Vasco, 1990: 41). El paradigma cuantitativo tiene el interés de explicar la naturaleza, de manera deductiva, es decir que se plantea desde de lo general hacia lo particular, pues, busca verificar las teorías respecto a casos específicos y, se privilegia así, los procedimientos de corte objetivo. El paradigma cualitativo busca la comprensión de los significados de los procesos, para el caso de las ciencias sociales, de ahí, su interés por orientar y ubicar las experiencias de acuerdo con los contextos y los sujetos en que ellos habitan. En otras palabras, en este tipo de investigación se reconoce la contingencia en que se desenvuelven procesos de intersubjetividad. De manera que, la relación subjetiva que los investigadores tienen frente al objeto estudiado, resulta apropiada para la indagación en los procesos donde el lenguaje y su inscripción en el devenir histórico resultan importantes. De otra parte, el paradigma crítico de investigación está implicado en el interés de transformar la realidad que rodea a ciertos sujetos. En otros términos, este tipo de paradigma fundamenta los proyectos sociales de intervención, a través del enfoque Investigación – Acción – Participación. Este paradigma supone y considera como investigadores a los sujetos que son protagonistas de su propio cambio o transformación. No obstante, la división marcada de los paradigmas, según sus intereses, por lo general, los proyectos de investigación toman elementos de uno y otro paradigma en cuanto enfoques, técnicas

o procedimientos. En otras palabras no hay investigación totalmente cuantitativa, ni totalmente cualitativa. (Vasco, 1990; Sandoval, 1996; Briones, 1997)

En su libro “La investigación cualitativa” el profesor Carlos Sandoval Casilimas se refiere a los estudios cualitativos de caso, el cual se define como una indagación empírica que “Investiga un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto real de existencia, cuando los límites entre el fenómeno y el contexto no son claramente evidentes y en los cuales existen múltiples fuentes de evidencia que pueden usarse.” ( Yin Robert, 1985: 23; citado por Sandoval, 1996: 83) No obstante lo anterior, el profesor Sandoval precisa: “la investigación de estudios de caso puede incluir tanto estudios de un solo caso como de múltiples casos”. De manera, pues, que esta investigación se perfila como caso único y de comprensión súbita o “insight” o los que en el lenguaje coloquial suele describirse con la expresión “se me encendió el bombillo” (1996: 84). En otros términos, a partir de la vivencia de la producción de un dramatizado, lo cual constituye un caso particular dado en el ámbito universitario cartagenero, se adelantará un procedimiento comprensivo a partir del análisis fílmico.

Recapitulando, tenemos que esta investigación es de corte cualitativo, caso único, cuyo enfoque se fundamenta en los principios del análisis fílmico, planteados por David Bordwell.

## **6.2 Técnica**

La técnica de análisis de fílmico propuesta por David Bordwell, se fundamenta en lo que él llama la segmentación (1995: 86): “Las secuencias están a menudo demarcadas por recursos cinematográficos (fundidos, encadenados, cortes, fundidos en negros, etc.)

y forman unidades con significado. En una película narrativa, las secuencias constituyen las partes del argumento (...) La segmentación nos permite ver de una ojeada las principales divisiones del argumento y cómo se organizan las escenas dentro de ellas. El esquema también nos ayuda a advertir cómo organiza el argumento la causalidad y el tiempo en la historia”

Es así como, a partir de la segmentación de secuencias del dramatizado “Se perdió la suerte”, se desglosarán los significados de tipo explícito, implícito, referencial y sintomático; así como también, aspectos de su estructura de acuerdo a sus relaciones causales y el manejo del tiempo.

### **6.3 Procedimiento**

Los pasos a seguir para lograr el objetivo de la comprensión de significados del dramatizado “Se perdió la suerte” son:

- Preproducción, Realización y postproducción de un video dramatizado de 20 minutos en pantalla, aproximadamente.
- Elaboración de los productos obtenidos de la experiencia de producción: Guión, Carpeta de Producción y copia final de video dramatizado.
- Redacción, por parte de los estudiantes, de una bitácora que restaure la memoria de los momentos más significativos de la experiencia, con miras a su valoración.
- Segmentación de secuencias del video dramatizado “Se perdió la suerte”
- Análisis de significados del video dramatizado “Se perdió la suerte”
- Conclusiones.

## 7. OBTENCIÓN DE RESULTADOS

- **Elaboración de los productos obtenidos de la experiencia de producción:  
Guión, Carpeta de Producción y copia final de video dramatizado.**

Para efectos de este punto, pasar a la sección de anexos.

- **Bitácora de realización del cortometraje “Se perdió la suerte”**

“Al momento de crear nuestra historia para llevar a cabo la realización del producto audiovisual fueron muchas las ideas que vinieron a la mente. En ese ir y venir de ideas nos dimos cuenta que para poder escoger o desarrollar una buena historia que contar era necesario tener en cuenta lo que consideramos el aspecto mas básico e importante en el éxito de una narración audiovisual, tal como lo afirma Clara María Ochoa productora de la película “Soñar no cuesta nada”: el éxito de una historia radica en su universalidad. De acuerdo con esto, pensamos que las historias con aspectos de carácter universal pueden ocurrir en cualquier contexto social y por esta razón podrían ser vistas por cualquier tipo de público, dependiendo de si es apto ó no para visualizar la historia y el genero (menores de edad).

Esto sin duda alguna seria una ventaja significativa para garantizar el éxito de una historia audiovisual. En nuestro caso fue importante considerar este aspecto debido a la carencia de recursos técnicos que teníamos para poder realizar la producción audiovisual y teniendo en cuenta que no estamos en Hollywood, lo único que esperábamos tener al finalizar la realización del cortometraje era una historia que fuera

de agrado para muchas personas. En base a esta necesidad se decidió realizar un proceso de investigación mediante el cual pudiéramos comprender conceptos importantes como la definición de cortometraje y los distintos géneros cinematográficos. Para esto fuimos a la biblioteca de la agencia de cooperación española y allí encontramos en un libro llamado Diccionario del guión audiovisual, la información necesaria para poder manejar estos conceptos.

Una vez comprendimos los conceptos de cortometraje y géneros cinematográficos, decidimos que el género de más fácil aplicación para nuestro producto audiovisual, teniendo en cuenta que no exige muchos recursos técnicos si lo comparamos con otros (acción, terror, drama épico) es la comedia, debido a que este género es universal en cuanto a que es el único que llega a todo tipo de público y su exigencia se basa más en el ingenio de crear diálogos chistosos y personajes graciosos que de alguna manera ofrecen una visión irónica y burlesca de la sociedad.

Después de definir el género de nuestro cortometraje se creó la historia del cortometraje “Se perdió la suerte” que toca aspectos de carácter universal aplicables en nuestro contexto como cartageneros; estos aspectos son los vicios sociales que tienen significación en cualquier parte del mundo y en nuestro caso escogimos el sexo y la suerte propia de la lotería, debido a que a nuestro gusto son los más adecuados para desarrollar una historia chistosa y con enredos interesantes que captarían la atención de nuestro contexto social debido a que estos temas son muy tocados en la ciudad y muchas veces el humor picante de los costeños hace referencia a estos vicios. Entonces plantear que un joven adicto al sexo y la lotería le toca escoger entre estos dos vicios y al final se queda sin nada, pensamos que resultaría de agrado para muchas personas.

Antes de crear la historia como tal, se hizo una reunión entre los integrantes del grupo para poner las ideas en orden y lograr un acuerdo en torno al desarrollo de la historia. Después de esto, el siguiente paso fue buscar información para poder redactar el guión argumental, debido a que necesitábamos saber cuales eran los estándares para escribir el guión. Luego redactamos los diálogos que eran importantes en la historia debido a que de ellos dependía en gran parte el humor, entonces nos basamos en la forma de hablar del cartagenero para que el humor tuviera mas significación en la ciudad, utilizamos chistes y formas cotidianas burlescas de decir las cosas, por ejemplo cuando Jenny le pregunta a lucho que le pasa y este estaba masturbándose en su cuarto, Lucho le contesta que tuvo un “problema entre manos”.

Luego de desarrollar el guión argumental, redactando la historia, definiendo los personajes y los diálogos, se empezó a desarrollar la carpeta de producción para establecer los requerimientos necesarios para el rodaje del cortometraje.

En esta fase se estableció el presupuesto y se definieron las locaciones, en esta parte tuvimos problemas con los permisos de las locaciones debido a que resultó difícil conseguir los prestamos de estas y además la locación del aeropuerto exigió muchos tramites y esto por momentos dificultó que siguiéramos adelante debido a que el cambio de locación podría alterar el guión. Para poder desarrollar el guión y la carpeta de producción buscamos la ayuda de personas expertas en el tema.(Ricardo Chica, Manuel Lozanoy Mauricio paz) Durante este proceso se hicieron muchas reuniones con el fin de coordinar que todo estuviera listo para el rodaje. Con la ayuda de Manuel Lozano

conseguimos los actores y un director de teatro para que nos asesorara con el manejo de los mismos y con esto pudimos empezar a trabajar en el rodaje.

Durante el rodaje contamos con la suerte de tener actores experimentados que nos colaboraron mucho y esto ayudó a que la historia tuviera fuerza en escena y no pasara desapercibida por errores que cometimos como realizadores por ejemplo: no tener la carpeta de producción del todo lista para el rodaje debido a que a ultima hora surgieron imprevistos de cosas que faltaban en ambientación y no teníamos storyboard y guión técnico. Y esto trajo como consecuencia que grabáramos material de más.

Durante los días de rodaje el hecho de no contar con muchos recursos técnicos trajo como consecuencia que el sonido del corto se viera afectado debido a que trabajamos con un micrófono boom que no era el adecuado para todo el rodaje y tampoco teníamos luces adecuadas: apenas una.

Luego, en la fase de edición, tuvimos problemas porque vimos los errores que cometimos. Faltaban imágenes para sustentar algunas acciones, además de que unas imágenes del cassette se dañaron y esto empeoró la situación. Sin embargo pudimos editar y se pudo llevar a cabo el cortometraje “Se perdió la suerte”. Otro inconveniente a mencionar son las condiciones climáticas debido a que la lluvia muchas veces impidió el rodaje debido a que esta iba en contra del espacio ambiente creado en la historia”.

- **Valoración**



De acuerdo en lo previsto en el marco teórico, donde se establece una relación entre cultura popular y construcción del guión, encontramos que en la bitácora se consigna un proceso de producción que tuvo como base la recreación y la representación de valores propios del llamado humor costeño en la cultura popular en Cartagena. Lo anterior coincide con la teoría de la hegemonía, en el sentido de que la elaboración de mensajes, por parte de los medios de comunicación, consideran elementos culturales dados en los sectores subalternos de la sociedad con miras a obtener un producto de fácil aceptación.

La bitácora, pues, es un referente práctico que da cuenta de la experiencia de confección de un mensaje audiovisual por parte de sujetos que están inmersos en un entorno cultural, el cual, se constituye en un medio que los conecta con el mundo de la audiencia. De manera que la experiencia de realizar el cortometraje consiste en mediar dicho entorno cultural de acuerdo con los principios del discurso audiovisual y sus elementos narrativos y formales. Es así como en la bitácora tenemos consignada la realidad de las dificultades implicada en la puesta en práctica de dicha mediación. Una trayectoria que va de la observación de la cultura a la idea; de la idea al guión; del guión a la preproducción; de la preproducción al rodaje; del rodaje a la edición. Se obtiene así, un producto cultural referido al mencionado medio cultural; un producto cuya intención redundante en encontrar aceptación en un público que comparte valores con el; lo que no necesariamente es garantía de éxito en el mencionado público, pues, en esa empresa además de la cultura media el interés de dicha audiencia.

En virtud de lo anterior, la presente valoración postula dos consideraciones. De una parte, “Se perdió la suerte” como ejercicio fílmico que pretende poner en marcha un proceso de mediación audiovisual en todas sus fases de producción dramatizada. De

otra parte, “Se perdió la suerte” como producto audiovisual resultado de la visión de sus creadores sobre su propia realidad y lo que para ellos y su audiencia, puede significar. En otros términos, este trabajo de tesis se circunscribe, pues, en la experiencia de la producción de un dramatizado y en los significados que este pueda tener.

## **8. ANALISIS DE RESULTADOS**

A continuación se aplicará el procedimiento de análisis fílmico propuesto por David Bordwell, el cual se desarrolla en tres instancias: segmentación de secuencias del dramatizado “Se perdió la suerte”; obtención de significados de la obra; y, valoración de la misma.

### **8.1 Segmentación de Secuencias.**

Respecto a “Se perdió la suerte” encontramos que esta se divide en cinco secuencias, cuyas acciones y motivaciones de los personajes, transcurren en un día. A continuación relacionamos la segmentación de secuencias.

Título de Crédito.

1. Después de conocer los hábitos de sexuales y su adicción a la pornografía, de Lucho (30 años), nos enteramos que su novia emigrará a otra ciudad y le ofrece perder la virginidad con él.
  - a. Lucho llega a casa portando material pornográfico, se evidencia su adicción.

- b. Lucho saluda a Carmen, su madre, entra a su habitación y ve una película porno para masturbarse.
  - c. Carmen repentinamente entra al cuarto de Lucho y lo descubre.
  - d. Llega Jenny a la casa de Lucho, Carmen abre la puerta y conversa con ella. Aparece Lucho y Carmen los deja solos.
2. Ya en la Residencia, Lucho, antes de hacer el amor con Jenny, se da cuenta que se ganó la lotería, la cual debe reclamar antes de seis de la tarde. En la residencia son las cinco. De manera que Lucho enfrenta el dilema de hacer el amor con su novia o reclamar el premio. Ante eso, decide tomar las dos cosas.
  - a. Lucho y Jenny llegan a la residencia. El recepcionista seduce a Lucho.
  - b. Lucho y Jenny tienen sexo, pero antes, Lucho se da cuenta por las noticias de la televisión que es el ganador del premio de una lotería.
3. Lucho toma un taxi y se dirige a la agencia de lotería. Llega tarde y no tiene consigo el billete ganador. Regresa a la Residencia.
4. De regreso a la residencia, Lucho debe someterse a la seducción del recepcionista y, de otra parte, no encuentra el billete ganador.
5. En el aeropuerto Jenny está a punto de tomar un vuelo. Está acompañada por Carmen, la madre de Lucho. Ambas comentan el reclamo del premio del billete ganador, tampoco contestan las llamadas a Lucho y se van.

Créditos Finales.

## 8.2 Obtención de significados

La obtención de los cuatro tipos de significado propuestos por Bordwell, se aplicarán a la obra “Se perdió la suerte”. Dicha aplicación consiste en la redacción de una sentencia por cada significado y su respectivo comentario.

- Significado Referencial

El significado referencial está orientado a mostrar cosas y lugares dotados de significados; es decir, este significado depende de la capacidad del espectador para identificar elementos concretos: un período de la historia, un lugar llamado Cartagena, una característica del clima. Lo referencial implica la síntesis de lo que cuenta la historia.

Sentencia: *Durante un día, un hombre maduro, soltero y mantenido en su casa debe decidirse entre tener sexo con su virginal novia o reclamar el premio de un billete ganador en una lotería. Tras decidirse por tomar ambas cosas, se queda sin nada.*

Comentario: El significado referencial, funciona como una síntesis que se mantiene durante toda la narración. En otras palabras, el significado referencial funciona dentro de la forma global de la obra. Tal significado da cuenta de un cierto modo de ser cartagenero que sólo piensa en obtener sexo y dinero, de manera fácil. Un modo de ser que se pone a prueba, cuando dos mujeres, su novia y su madre, representan el obstáculo y la frustración que impedirá sus aspiraciones.

- Significado Explícito

El significado explícito, se concibe como “lo que se comunica”, y funciona dentro de una forma global o estructura general de la obra. Se trata de un significado que sigue siendo muy concreto respecto al significado referencial. En palabras de Bordwell, este tipo de significado es el que se extrae de cuando alguien nos pregunta de qué se trata la película. Se trata de un significado abiertamente expresado.

Sentencia: *Un hombre maduro encuentra la oportunidad de tener sexo y dinero de manera fácil; su madre y su novia se lo impiden.*

Comentario: Este tipo de significado interpela nuestra experiencia previa respecto a esta clase de situaciones. De ahí que podamos establecer que “lo que se comunica” son las consecuencias de la haraganería y la pereza. Las pistas concretas que “Se perdió la suerte” nos ofrece, se dan en el punto de giro de la historia, el cual consiste en una complicación. Esta surge cuando el personaje principal, ante el dilema presentado, se decide por ambas opciones. Tal decisión desata la historia, con miras a su resolución. La interrelación entre punto de giro su la inesperada solución, otorga a una expresión familiar una importancia nueva, pues, “lo que se comunica” es la puesta en evidencia de la cultura de lo fácil en nuestra sociedad.

- Significado Implícito.

El significado implícito está dado en lo que Syd Field llama premisa. Es el concepto o idea subyacente que fundamenta el contenido de la obra. Este tipo de significado está

imbricado con los sentimientos del espectador a partir de pistas audiovisuales y actorales propias de la obra.

Sentencia: *El que mucho abarca, poco aprieta.*

Comentario: Se trata de una premisa donde subyace la ambición humana; este tipo de significados, Bordwell los asume como la interpretación que el público ejerce sobre el discurso audiovisual. Desde luego las interpretaciones varían y, en ese caso, el autor norteamericano, sugiere no dejar de lado las características particulares y concretas de la película (1995:51). En ese sentido, retomamos el momento de cuando Lucho se decide por las dos opciones, el cual se constituye en un punto de no retorno que, de manera, casi inevitable conducirá los hechos en su contra.

- Significado Sintomático.

El significado sintomático es el que recibe influencia de un grupo concreto de valores sociales, lo que puede entenderse como ideología vista como cogniciones sociales y su relación con determinados tipos de comportamientos. En otras palabras, la obra fílmica está inscrita en un contexto cultural y, en ese sentido, es síntoma de dicho contexto.

Sentencia: *En una sociedad donde la valía humana se mide por un machismo hedonista y ambicioso, la venganza femenina parece ser la forma de contención a dichas pretensiones.*

Comentario: Este dramatizado pretende ser una crítica a cierto modo de ser en Cartagena, a través del humor. Si bien, es una creencia generalizada en Colombia, la idea de que el costeño es flojo, el dramatizado apunta a precisar dicha creencia en los hombres o, mejor, en las posturas machistas de ciertos hombres costeños. En contraste, la historia sugiere que las posibilidades de superar los efectos del mencionado machismo, es a través de la venganza, o, si se quiere, a través de las iniciativas propias manifestando independencia frente al machismo.

### **8.3 Valoración**

De acuerdo con lo establecido por David Bordwell, la valoración se lleva a cabo según cuatro referentes los cuales forman parte de las llamadas totalidades artísticas: coherencia, intensidad del efecto, complejidad y originalidad (1995:53). En cuanto a la coherencia, “Se perdió la suerte” pretende sostener su estructura en los movimientos de los tres actos. Tal propósito se cumple parcialmente, pues, luego del llamado giro argumental, cuando Lucho –el personaje principal- decide tomar las opciones que se le presentan –sexo y dinero-, deviene una resolución sin mucha contundencia. Ello es así porque la secuencia final, la del aeropuerto, no logra desarrollar plenamente una estructura paralela debido a un problema de realización y edición, pues, no hay suficientes tomas que completen la narración.

La intensidad del efecto se refiere al impacto que pueda producir en el espectador. Tal intensidad se da en el círculo de quienes evalúan el ejercicio fílmico. En ese sentido se destacan dos aspectos. Uno. La importancia de “Se perdió la suerte” está en su carácter pionero en cuanto a la producción de dramatizados en el ámbito universitario en la

Universidad Tecnológica de Bolívar y, también, una de las primeras producciones en el ámbito universitario cartagenero. Dos. En virtud de su carácter de ejercicio de producción televisiva, no se prevé un impacto significativo en el público en general.

La complejidad también es otro elemento de valoración y en lo que respecta a “Se perdió la suerte”, encontramos que se trata de una estructura simple, sin mayores pretensiones que contar un conflicto basado en la complicación de una situación. En este caso, se trata de una decisión entre dos opciones y su consecuencia, como reacción de personajes antagónicos.

Por último tenemos la originalidad, vista como los aportes novedosos en que incurre la obra. No es el caso de “Se perdió la suerte”, pues, el alcance de los aportes de esta obra está en el plano del aprendizaje de la producción televisiva de dramatizados, para el caso de los estudiantes aquí involucrados.

## **9. CONCLUSIONES**

Las conclusiones se plantearán de acuerdo con el interrogante que problematiza este proyecto de grado. Así tenemos que ¿En qué consiste la producción de un cortometraje dramatizado en el ámbito universitario en Cartagena, caso Universidad Tecnológica de Bolívar? supuso llevar a cabo la experiencia de realización de un video dramatizado en sus principales etapas, en las condiciones del contexto de la producción universitaria. De ahí se valoró dicha experiencia de acuerdo con referentes y principios narrativos y formales del discurso audiovisual, con miras a extraer sus significados y comprender la experiencia. La obra dramatizada producida titulada “Se perdió la suerte”, siguió los



referentes propios de una comedia de situación, buscando generar una atmósfera de humor en la historia que se cuenta.

Las conclusiones, postuladas como respuesta al interrogante señalado, se ofrecerán de acuerdo a tres instancias, ella son la caracterización del dramatizado “Se perdió la suerte”; su comprensión a partir de los significados que contiene; y, su valoración como obra.

- El dramatizado “Se perdió la suerte” se distingue por su carácter de producción de televisión en el ámbito universitario en Cartagena. Lo anterior implica que las producciones de este tipo en la ciudad, son susceptibles de ser llevadas a cabo en condiciones de precariedad tecnológica y financiera. No obstante, ante esta realidad, la formación en la materia del personal que produce la obra, resulta crítica a la hora de garantizar un mensaje dramatizado de factura mínima.
- En cuanto los significados formales y narrativos del dramatizado “Se perdió la Suerte”, encontramos que el esfuerzo puesto en marcha en su concepción, producción y realización, por parte del equipo de estudiantes involucrado, fue suficiente pero, aún así, no logró consolidar en su totalidad los significados sugeridos en la estructura narrativa del dramatizado. En otros términos, la falta de experiencia profesional, de parte de los estudiantes, en materia de la confección de significados en mensajes televisivos, se postula como la causa principal del señalado logro parcial. No obstante, se sabe que, el método de aprendizaje de la producción televisiva se caracteriza por eso: el ensayo y el error.

- En cuanto la valoración del dramatizado “Se perdió la suerte” encontramos que este es de gran importancia para los estudiantes involucrados en el proceso de su producción; así mismo, se constituye en un referente y un antecedente para el acervo de la universidad. En relación con el público general “Se perdió la suerte” puede generar reacciones que no concuerdan con la intención inicial de sus realizadores.

## 10. BIBLIOGRAFIA

1. ALVAREZ, Leonor. Carpeta de Producción aplicada para cortometrajes en el CUEC de la Universidad Nacional de México. 1992.
2. BARBACHANO, Carlos y GORTARI, Carlos. El Cine: arte, evasión y dólares. Salvat Editorial, Madrid, 1994.
3. BORDWELL, David. El arte cinematográfico. Editorial Paidós, Barcelona, 1995.
4. BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción, Barcelona, 1995.
5. BRIONES, Guillermo. Epistemología de las ciencias sociales, ICFES, Bogotá, 1996.
6. FIELD, Syd. ¿Cómo se escribe un guión cinematográfico? UNAM, México DF, 1987.
7. LAZARUS, Paul. El Producto Fílmico. UNAM, México DF, 1990.
8. LOZANO, José Carlos. Teoría e investigación de la comunicación de masas. Editorial Alambra Mexicana. México DF, 1997
9. ORTIZ, Renato. Otro Territorio. Convenio CAB, Bogotá, 1998.
10. REYES, Bercini. El guión cinematográfico ¿un nuevo género literario? Ponencia publicada en las memorias del foro: ¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria? UNAM, México DF; 1990
11. SALÓ, Gloria. ¿Qué es eso del formato?: *Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión* Editorial GEDISA, Barcelona, 2003
12. SANDOVAL, Carlos. Investigación cualitativa. ICFES, Bogotá, 1997.
13. SANCHEZ, Rafael. Montaje cinematográfico arte de movimiento. UNAM, México DF, 1985.
14. SEGER, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Editorial RIALP. Madrid, 1991.

## **11. ANEXOS**

**IDEA O PREMISA:** “El que mucho abarca, poco aprieta”

**SINOPSIS:** Lucho es un joven adicto al sexo y al juego de lotería, un día, Jenny su novia, después de dos años de noviazgo, se decide a tener sexo con él, justo en el momento en el que Lucho se ha ganado la lotería. Por esta razón, Lucho se ve inmerso en una serie de circunstancias en las cuales será víctima de su avaricia y la de las personas más allegadas.

## HISTORIA

Se perdió la suerte.

Lucho llega a su cuarto con el material pornográfico que acabó de comprar. Tres películas de sexo que coloca en su cama y un afiche de periódico. Lucho al escoger su película preferida, la coloca en el DVD para masturbarse.

En ese momento entra la mamá de Lucho, Carmen, quien lo regaña fuertemente porque este malgasta el dinero que le manda su padre en pornografía y no aporta para nada en la casa, al mismo tiempo Carmen, muy histérica, lo manda a bañar, Lucho toma su toalla y Carmen se queda en su cuarto esculcando las cosas de Lucho.

Lucho al ver que su mamá está muy histérica, decide salir a caminar, cuando baja a la sala, encuentra a su madre conversando con Jenny, quien es su novia desde hace dos años. Jenny ama a Lucho, sin embargo nunca ha estado sexualmente con él.

Jenny decide hablar con Lucho de un asunto muy importante para los dos. Al ver la seriedad de Jenny, Lucho decide prestarle mucha atención a lo que dice.

Jenny le cuenta que su padre le pidió que se fuera por un tiempo para Argentina y ella se ve obligada a viajar para estar con él, por esta razón no se van a ver por mucho tiempo. Debido a esto Jenny en un ataque de pasión y desesperación le pide a Lucho tener sexo por primera y por quizás la última vez.

Lucho ante semejante petición, no desaprovecha la oportunidad y se lleva a Jenny inmediatamente para una residencia donde puedan estar solos y cómodos.

En la residencia, Lucho paga el cuarto donde va a estar con Jenny. Una vez entran, Jenny va al baño para vestirse sexy y seducir a Lucho. Mientras tanto Lucho enciende el televisor y al ver las noticias se da cuenta que se ganó la lotería, la cual no ha sido reclamada y solo tiene dos horas para hacerlo ya que el premio caduca ese día a las seis de la tarde.

En ese momento sale Jenny del baño muy sexy dispuesta a estar con Lucho, quien se encuentra muy emocionado por la noticia que acabó de recibir. Lucho, sin embargo, no puede perder la oportunidad de estar con Jenny así que decide repartir el tiempo para estar con ella y luego reclamar la lotería.

Cuando terminan, Lucho ve el reloj y se da cuenta que solo le quedan 50 minutos para reclamar el dinero, así que sale desesperado del cuarto para ir a la casa lotera, dejando sola a Jenny.

Lucho sale corriendo del motel, en su desesperación decide coger un taxi que lo lleve lo mas rápido posible a la casa lotera.

Cuando llega a la casa lotera, Lucho se da cuenta que no trae el billete y decide regresarse a buscarlo en el cuarto del motel.

Cuando Lucho llega al motel le pide al recepcionista que lo deje ingresar al cuarto para buscar algo olvidado. El recepcionista le dice que es imposible porque el cuarto esta ocupado por una pareja, sin embargo al ver la preocupación de Lucho, el recepcionista le sugiere revisar en la basura, puesto que ya se había realizado el aseo de la habitación. Lucho busca desesperado en la basura su billete de lotería. En ese momento se da cuenta que se le acabó el tiempo y no encontró el billete.

Lucho llega a su casa resignado por no encontrar el billete, entra en su cuarto y se dedica a pensar donde lo pudo haber perdido. En ese momento se acuerda que Jenny se quedó en el cuarto y decide llamarla para preguntarle. Sin embargo Jenny nunca contestará su celular, porque ella se encuentra con Carmen en la cafetería del aeropuerto, esperando el vuelo que las llevará finalmente a su destino, donde podrán estar lejos de Lucho y repartirse el dinero del billete de lotería que le robaron, además tendrán la oportunidad de consolidar su relación de pareja que sostienen desde hace tiempo.

## **ESCALETA**

“ Se perdió la suerte ”

### **Secuencia Nº 1**

Jenny se decide a tener relaciones sexuales con Lucho por primera vez.

### **Secuencia Nº 2**

Lucho se da cuenta que se ha ganado la lotería justo antes de tener sexo con Jenny.

### **Secuencia Nº 3**

Lucho pierde el billete de lotería.

### **Secuencia Nº 4**

Lucho busca desesperadamente el billete de lotería y se le acaba el tiempo para reclamar su premio.

### **Secuencia Nº 5**

Jenny y Carmen se van juntas a Buenos Aires Argentina con el premio de la lotería que le robaron a Lucho.

**Guión argumental**

**SEC. I.**

**01.EXT/DIA. CARTAGENA. CASA DE LUCHO.01**

**(LUCHO llega a su casa portando material pornográfico, se evidencia su adicción al sexo)**

LUCHO es un hombre de 30 años de edad, de contextura delgada, estatura media y tez morena. LUCHO camina por la calle rumbo a su casa con un periódico en la mano observando la fotografía de un afiche con una modelo casi desnuda, los cuales acostumbra a pegar en las paredes de su cuarto. LUCHO llega a su casa, saca las llaves de su bolsillo, abre la reja, sube las escaleras y abre la puerta.

**02.INT/DIA.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.SALA.02**

**(LUCHO entra a su casa saludando a su mamá)**

LUCHO

¡Mami ya llegué!, ¡mami!

**03.INT/DIA.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.COCINA.03**

**(CARMEN se encuentra en la cocina preparando el almuerzo)**

CARMEN, es una señora de 47 años de edad, de contextura delgada, estatura media y cabello corto. CARMEN escucha el saludo de LUCHO pero no le da importancia y no le responde.

**04.INT/DIA.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.SALA.04**

**(LUCHO se dirige a su cuarto)**

LUCHO cree que se encuentra solo en su casa y sube a su cuarto.

LUCHO

Como que estamos solos tú y yo preciosura.

**05.INT/DIA.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.CUARTO.05**

**(LUCHO entra a su habitación y coloca una película pornográfica para masturbarse)**

LUCHO Entra a su habitación, se sienta en su cama y saca de su bolso las películas pornográficas que compró. LUCHO (cara obscena) ve una a una las películas para decidir cuál ver.

LUCHO escoge su película favorita al ver que tiene un afiche de esta colocado en la pared de su cuarto.

**LUCHO (Excitado)**

Mamacita rica. A hora sí a lo que vinimos. Chao  
Diana, Usted ya, espérame ahí, Jasmín ya la he  
visto varias veces, Belkis ushhhh linda,

Yesenia mi vida nuevamente juntos mamacita.  
Tanto tiempo sin vernos. Dame todo lo que  
tengas.

Prende el televisor y coloca una película de porno en el DVD, se  
desviste y queda en pantaloneta, se acuesta en su cama, se  
enrolla una cadena en su mano izquierda y ve con muchas ganas la  
película mientras se empieza a masturbar.

**06.INT/DIA.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.COCINA.06**

**(CARMEN está cocinando y escucha el jadeo de la película,  
sube muy molesta al cuarto de LUCHO).**

**CARMEN** está cocinando, corta un plátano y en ese momento escucha  
los jadeos emitidos por la película que colocó **LUCHO** y sube a su  
cuarto muy molesta.

**07.INT/DIA.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.CUARTO.07**

**(CARMEN entra al cuarto de LUCHO muy furiosa y discuten,  
CARMEN registra el tocador de LUCHO buscando algo)**

**CARMEN** llega al cuarto de **LUCHO** con un cuchillo en la mano.

**CARMEN (Furiosa)**

Otra vez **LUCHO**, pero qué es lo que pasa  
contigo, toda la plata que te manda tu papá te  
la gastas en porquerías, oye tú ya tienes 30  
años, ah entonces sigues aquí en la casa sin  
trabajar, sin estudiar no haces nada  
provechoso, hasta cuándo te voy a alimentar.

**LUCHO (sorprendido)**

Pero tú no puedes tocar cuando vas a entrar a  
mi cuarto mira que uno puede estar... puede estar  
haciendo algo personal y estas tu ahí...

**CARMEN (furiosa)**

Esta es mi casa, y yo entro a mi casa a la hora  
que me dé la gana donde me dé la gana.

**LUCHO**

Bueno yaaa, cálmate, cálmate vieja que...

**CARMEN (con asco)**

No me toques, no me toques asqueroso.



-3-

**LUCHO**

erda, pero hombre.

**CARMEN**

Vaya a bañarse

**LUCHO**

Eso es lo que me choca a mí, yo estoy esperando una plata que mi papá me va mandar y te vas a quedar sola por que me voy a ir de aquí y a mí no me vengas a decir nada.

**CARMEN** comienza a registrar en el tocador de **LUCHO** buscando algo. **CARMEN** agarra los billetes de lotería y las películas que **LUCHO** acostumbra a comprar, en ese momento se detiene a ver en el televisor la película porno que estaba viendo **LUCHO**.

**CARMEN**

¡Ah esta no la había traído!

Suena el timbre de la casa, **CARMEN** apaga el televisor y sale del cuarto

**CARMEN**

Ya voy, ya voy, ya voy

**08.INT/DIA.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.SALA.08**

(**CARMEN** baja desesperada a abrir la puerta y conversa con **JENNY** mientras baja **LUCHO**, **JENNY** le propone tener sexo a **LUCHO**)

**CARMEN** baja las escaleras, abre la puerta de la casa y se da cuenta que llegó **JENNY**. **JENNY** Es una joven de 20 años de edad, de contextura delgada, estatura media y muy atractiva. **JENNY** saluda a **CARMEN**, entra y se sienta en la sala y conversan.

**JENNY**

Hola **CARMEN**

**CARMEN** (Despectiva)

¿Qué quieres?

**JENNY**

Viene hablar con tu hijo.

**CARMEN**

Bueno entra.

**JENNY**

Gracias.

**CARMEN**

Lo tiene que esperar por que se está bañando.

-4-

**JENNY**

A OK

**CARMEN**

¿Cómo va esa universidad?

**JENNY**

Bien estoy en parciales ahorita

**CARMEN**

Ahh, ¿y el muchacho de la universidad qué?

**JENNY**

Carmen tu sabes muy bien que yo con ese muchacho nada que ver.

**CARMEN**

Pero te han visto con él.

**JENNY**

Claro que me han tenido que haber visto porque yo estudio con él. Pero eso no significa nada.

**CARMEN**

Pero no te han visto como compañeros de universidad mamita, te han visto, y te han visto.

**JENNY**

Ay yo no le paro bola a lo que diga la gente

**LUCHO** baja las escaleras y se dirige a la sala, **CARMEN** se retira dándole un golpe en el abdomen a **LUCHO**. **LUCHO** y **JENNY** se saludan con un beso, toman asiento.

**LUCHO**

¿Ajá mami quién es?

**JENNY**

Hola amor...

**LUCHO**

¿Hola mi vida como estás?

**JENNY**

¿Bien y tú?

**LUCHO**

¿Qué haces?

**JENNY**

Aquí, visitándote mi amor.

**CARMEN**

Espero que te hayas bañado bien.

**JENNY**

¿Qué pasó?

**LUCHO**

No ahí, un problema entre manos.

**JENNY**

Que tienes mi amor

**LUCHO**

No nada nada, problemas que nunca faltan.

**JENNY**

Amor necesito hablar contigo, ven siéntate.  
Tengo que decirte algo muy importante, y  
también te vine a dar una sorpresa.

**LUCHO**

¿Pero por qué no me llamaste ante de venir? De  
todas maneras dime. ¿Qué es lo importante que  
tienes que decirme?

**JENNY**

Papi lo que pasa es que viajo mañana, mi papá  
me mandó a llamar y tengo que irme para Buenos  
Aires en el primer vuelo, lo peor es que no sé  
cuando regrese.

**LUCHO**

¿Cómo? ¿Y nuestra relación qué? ¿Ajá cómo  
quedamos tú y yo?

**JENNY**

Amor pero cálmate

**LUCHO**

No qué me voy a calmar hombre, ¿cómo así?

**JENNY**

Mira, eso lo hablamos en otro momento para eso  
hay tiempo. Ahora quiero que hablemos de la  
sorpresa que te tengo. Ven amor relájate

**LUCHO**

Bueno está bien eso lo hablamos en otro momento  
dime, ¿cuál es la sorpresa?

**JENNY**

Pues como me voy de viaje, yo quiero  
recompensarte, todo este tiempo que me has

esperado y quiero darte lo que hace tanto tiempo me pedías.

**LUCHO**

¿Como así?, de qué estas hablando.

**JENNY**

Tú sabes de qué estoy hablando.

**LUCHO**

¿Qué quieres decir con eso?

**JENNY**

Que quiero que me hagas tu mujer

**LUCHO**

En serio, tú me estas mamando gallo

**JENNY**

No mi amor pero, relájate.

**LUCHO**

Pero si te vas mañana.

**JENNY**

Sí pero, tienes que tener cuidado, está tu mamá y nos puede ver.

**LUCHO**

¡Hombre!, que importa mi mamá.

**JENNY**

No, sí importa tu mamá mi amor imagina que va a pensar ella de mí.

**LUCHO**

Bueno, vamos mi amor, vamos en seguida, porque ¿tú me lo vas a dar, verdad?

**JENNY**

Sí pero, bueno vamos.

**SEC.II**

**09.EXT/INT/DIA.CARTAGENA.RESIDENCIAS ANDREA.RECEPCION.09  
(LUCHO y JENNY llegan a la residencia)**

**RECEPCIONISTA DE LA RESIDENCIA** es un señor de 50 años, alto delgado, de tez trigueña.

**LUCHO**

Buenas...

Una habitación me hace el favor.

**RECEPCIONISTA**

El RECEPCIONISTA les señala con la mano el valor de la habitación, \$5.000

**LUCHO**

¿Cinco mil pesos?

**JENNY**

Ay...

**LUCHO**

Ay, si no tengo plata, estoy pelao, tú sabes muy bien que yo soy amante del buen cine y tuve que comprar unas películas.

**JENNY**

¡Huuumff!

El **Recepcionista** entrega las llaves cogiendole la mano a **LUCHO**, las llaves caen al piso, **LUCHO** se agacha a recogerlas, el **RECEPCIONISTA** se saca el bombom de la boca y mira las nalgas de **LUCHO**

**RECEPCIONISTA**

¡Ay Dios mío!

**10.INT/DIA.CARTAGENA.RESIDENCIAS ANDREA.CUARTO.10**  
**(JENNY y LUCHO entran al cuarto y tienen relaciones sexuales)**

**JENNY**

Ja ja ja espérate mi amor. Pero con calmita mi amor.

**LUCHO**

Pero déjate mi vida.

**LUCHO y JENNY** se van a la cama

**JENNY**

Sí mi amor pero suavcito.

Ja ja ja amor, amor, amor, un momentito mi amor.

**LUCHO**

¿Espere qué?

**JENNY**

Con calmita.

Amor, amor escúchame.

Vamos hacer una cosa.

Se levantan de la cama, **LUCHO** se quita la camisa y se sienta en la cama

-8-

**LUCHO**

Vamos mi vida

**JENNY**

Ja ja ja amor, amor, amor, tú te vas a sentar aquí y me vas a esperar, yo voy a entrar al baño me voy a poner bien divina para ti, que te tengo una sorpresita.

**LUCHO**

Otra sorpresa hombre.

**JENNY**

Sí amor, espérame, el que espera lo mucho espera lo poco.

**LUCHO**

Entonces te espero aquí.

**JENNY**

Ya vengo

**LUCHO**

No te vayas a demorar.

**LUCHO** espera en la cama, coge el control del televisor y pasa los canales, se detiene a ver la noticia de la casa lotera. **LUCHO** se entera que es ganador de la lotería

**LUCHO**

¡Sí por fin!

**JENNY**

Amor ten paciencia, ya salgo.

**LUCHO** escucha con desprecio lo que dice **JENNY**. Revisa su billete, se quita el pantalón, y se acomoda de nuevo en la cama. **JENNY** sale del baño muy sexy, **LUCHO** la ve con deseo y se muerde los labios. Se besan, se acarician, tienen relaciones y se quedan dormidos, cuando **LUCHO** se da cuenta ya son las 5 y 10 de la tarde y solo le quedan 50 minutos para reclamar el billete.

**LUCHO**

¡Mierda, las cinco y diez!

**JENNY**

¿Para dónde vas?

**LUCHO**

Tengo que irme

**JENNY**

¿Para dónde?

-9-

**LUCHO**

Tengo que hacer una vuelta

**JENNY**

¿A dónde?

**LUCHO**

Por ahí

**JENNY**

¿Para dónde vas amor?

**LUCHO**

Tengo que irme mi vida.

**JENNY**

Espérate.

**LUCHO**

En la noche hablamos.

**JENNY**

Como así que en la noche hablamos, ¿me piensas dejar aquí?

**LUCHO**

En la noche hablamos mi vida

**JENNY**

Pero como así que en la noche hablamos ¡espérame!

**LUCHO**

En la noche te explico, todo listo.

**JENNY**

Como así que en la noche te explico, ¿es que piensas dejarme aquí botada a mí o qué?

**LUCHO**

Amor no te preocupes.

**JENNY**

Pero como así que no me preocupe, a ti qué te pasa ¿para dónde vas?

**LUCHO**

Amor, no te puedo explicar ahora en el momento, pero ya, yo te llamo en la noche y entonces.

**JENNY**

Oye pero no me vas a dejar a mí acá ¿qué te pasa?

-10-

**LUCHO**

Tranquila, tranquila.

**JENNY**

¡Oye Lucho!

**LUCHO**

Hablamos chao.

**JENNY**

Pero ven.

**JENNY** sonrío realizada, sentada en la cama.

**SEC.III.**

**11.EXT/DIA.CARTAGENA.CALLE.11.**

(**LUCHO** sale de la residencia corriendo y se dirige a la casa lotera en un taxi)

**LUCHO** sale de la residencia y coge un taxi a la casa lotera.

**LUCHO**

Mi hermano por cuanto me lleva a la lotería de la Costa.

**TAXISTA**

Cuatro barritas vale.

**LUCHO**

Listo, listo mi hermano te agradezco.

Este trancón está pesado vale.

Hey apúrate vale que necesito llegar temprano.

Se paran en todas partes.

Esa hijueputa mototaxi.

Gracias compa.

**12.EXT/DIA.CARTAGENA.CALLE.12**

(**LUCHO** se baja del taxi y corre por las calles para llegar a la lotería de la costa)

**13.INT/DIA.CARTAGENA.LOTERÍA DE LA COSTA.RECEPCION.13**

(**LUCHO** se busca en los bolsillos el billete de lotería para reclamarlo y se da cuenta que lo perdió)

**Lucho**, muy desesperado busca su billete de lotería por todos lados y no lo encuentra.

**LUCHO**

Buenas

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

Buenas



-11-

**LUCHO**

Espérate hay.  
Vale yo traía el billete aquí vale.

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

Ponte pilas mi hermano son las seis de la tarde.

**LUCHO**

Sí, sí, señor yo vi las noticias.  
Yo, yo me gané la lotería.  
El billete que salió fue el mío espérate.  
Por aquí estaba vale.  
Yo vi, yo estaba viendo las noticias cuando..

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

Ponte pilas que voy a cerrar mi hermano.

**LUCHO**

¿Mi hermano a qué horas cierra?

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

Ya te dije que a las seis de la tarde.

**LUCHO**

Espérate ahí, faltan diez para la seis mi hermano.

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

Ya te dije que voy a cerrar mi hermano.

**LUCHO**

Mi hermanito y si me espera un momentico aquí.

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

No, no, no

**LUCHO**

Diez minuticos compa.

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

No, no, ya son las seis, son las seis y cinco.

**LUCHO**

Mierda mi hermanito diez minutitos.

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

No, ven mañana.

**LUCHO**

Mi hermano caduca hoy.

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

Ven mañana, ese no es mi problema.

-12-

**LUCHO**

Mierda mi hermano espérame aquí, yo voy y vengo enseguida.

**RECEPCIONISTA LOTERÍA**

Ponte pilas.

**LUCHO**

Listo, listo mi hermanito.

**14.EXT/DIA.CARTAGENA.CENTRO.CALLES.14**

(**LUCHO** sale de la casa lotera y corre por las calles de regreso a la residencia)

**LUCHO** sale de la casa lotera desesperado corriendo de regreso a la residencia a buscar el billete de lotería.

**SEC. IV.**

**15.INT/DIA.CARTAGENA.CENTRO.RESIDENCIAS ANDREA.15**

(**LUCHO** llega a la residencia y conversa con el **RECEPCIONISTA** para que le permita el ingreso a la habitación y buscar el billete de lotería)

**LUCHO** llega al residencia agitado y le pide al **RECEPCIONISTA** que lo deje entrar a la habitación a buscar algo se le había quedado.

**LUCHO**

Compa hágame el favor mi hermano

**RECEPCIONISTA**

Ah eres tu negro bello.  
¿Qué quieres?

**LUCHO**

Mi hermanito disculpa, necesito un favor tuyo, haber si me dejas entrar a la habitación un momentico, te acuerdas, yo fui el que salí ahora.

**RECEPCIONISTA**

Ay yo sé cómo no me voy acordar de ti, yo sé pero es que tú no puedes entrar a la habitación.

El **RECEPCIONISTA** le trata de coger la mano a **LUCHO** y este se molesta.

**LUCHO**

Espérate mi hermano.

**RECEPCIONISTA**

No puedes entrar a la habitación.

**LUCHO**

Mi hermano lo que pasa es que necesito ese favor viejo.

**RECEPCIONISTA**

No ves que hay otra pareja allá en jopiandanga como te voy dejar meter.

**LUCHO**

Mierda mi hermano lo que pasa es que necesito entrar vale hazme ese favor, vale ayúdame.

**RECEPCIONISTA**

Para ti todo pero ajá, ¿qué vas hacer tú allá?

**LUCHO**

Compa necesito que me dejes entrar, no ve que ahí se me quedó un recibo de la casa de empeño, hazme ese favor mi hermano, ayuda en eso.

**RECEPCIONISTA**

Es que a la pieza no puedes entrar, lo que podemos hacer es que, vayas allá a la basura y revises en la caneca que ya hicieron el aseo.

**LUCHO**

Eso, eso, en la caneca, ven, ven me permites.

**RECEPCIONISTA**

Cálmate, cálmate, como no.  
Para ti todo negro bello.

El **RECEPCIONISTA** le abre la puerta a **LUCHO** para que registre la caneca y con una actitud muy atrevida trata de agarrarlo, **LUCHO** se molesta y momentos mas tarde el **RECEPCIONISTA** le echa un piropo.

**LUCHO**

¿A dónde es?

**EL RECEPCIONISTA** coge a **LUCHO** de un brazo.

**LUCHO**

Hey mi vale discúlpame mi hermano es que vengo azarado. Entonces.  
¿A dónde es la basura?

**RECEPCIONISTA**

Este, mira coge por allá por el pasillo.

El **RECEPCIONISTA** nuevamente trata de agarrar a **LUCHO**.

**LUCHO**

Mierda suéltame mi hermano

**RECEPCIONISTA**

Mira por allá, ahí hay una caneca.

**LUCHO**

¿Acá a la vuelta?

**RECEPCIONISTA**

Si ahí, ahí está la caneca

El **RECEPCIONISTA** trata de tocarle las nalgas a **LUCHO**.

**LUCHO**

Mierda

**RECEPCIONISTA**

Estas bueno.

Ja, ja, ja

**16.INT/DIA. CARTAGENA.RESIDENCIAS ANDREA.PATIO.16**  
(**LUCHO** llega al patio de la residencia y busca en la caneca de basura, se da cuenta que el billete se perdió)

**LUCHO**

Viejo marica, hijueputa.

No está, marica no está.

No está hijueputa.

No está el hijueputa billete.

**SEC.V.**

**17.EXT/NOCHE.CARTAGENA.AEROPUESTO RAFAEL NUÑEZ.17**  
(**JENNY** y **CARMEN** llegan al aeropuerto para viajar)

**18.INT/NOCHE.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.CUARTO DE LUCHO.18**  
(**LUCHO** llega a su cuarto decepcionado por haber perdido el billete, en su desesperación se trata de comunicar con **JENNY**)

**LUCHO** entra a su cuarto, se sienta en la cama muy decepcionado, trata de buscar en su tocador el billete pero sabe que lo perdió, se sienta en su cama nuevamente y llama a **JENNY**.

**LUCHO**

Que se hizo el puto billete.

Intenta llamar a **JENNY** pero no le contesta.

**19.INT/NOCHE.CARTAGENA.AEROPUESTO RAFAEL NUÑEZ.CAFETERIA PRESTO.19**

(**CARMEN** y **JENNY** conversan y se toman una gaseosa mientras esperan su vuelo)

JENNY

Él cree que le voy a contestar

20.INT/NOCHE.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.CUARTO DE LUCHO.20  
(LUCHO intenta Llamar a JENNY y se pone furioso por que no le contesta)

LUCHO

Hijueputa no contesta.

21.INT/NOCHE.CARTAGENA.AEROPUERTO RAFAEL NUÑEZ.CAFETERIA  
PRESTO.21

(JENNY y CARMEN siguen conversando, se oye el llamado a bordo, se levantan y se van)

CARMEN

Si quieres contéstale.

JENNY

No le voy a contestar

Se escucha llamado a bordo "Pasajeros del vuelo 20-75 con destino a la Ciudad de Buenos Aires Argentina Favor abordar por la puerta número 4" se levantan y se van.

CARMEN

Oye, ya nos tenemos que ir, te juro que no me va a bastar todo el dinero del mundo para hacerte feliz.  
Vamos.

22.INT/NOCHE.CARTAGENA.CASA DE LUCHO.CUARTO DE LUCHO.22  
(LUCHO totalmente destrozado enciende el televisor y se masturba)

LUCHO

Tú no me abandonas.

Fin.

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 1	
<b>EXT:</b> Casa de lucho		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Casa de Lucho			
<b>SECUENCIA:</b> I	<b>ESCENAS:</b> 8		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 2
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho camina por la calle leyendo el periódico, llega a su casa, abre la reja, sube las escaleras y abre la puerta de su casa.	Lucho	1	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Periódico, Llaves, Candado		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo de casa con muebles y enceres propios de l misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385. Compra de candado y periódico	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 2	
<b>INT:</b> Casa de Lucho		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Sala. Casa de Lucho			
<b>SECUENCIA:</b> I	<b>ESCENAS:</b> 8		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 1
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho entra a su casa saludando a su madre.	Lucho	1	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Periódico Llaves		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo sala de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385.	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 3	
<b>INT:</b> Casa de Lucho		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Cocina. Casa de Lucho			
<b>SECUENCIA:</b> I	<b>ESCENAS:</b> 8		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 1
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Carmen se encuentra en la cocina preparando el almuerzo.	Carmen	1	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Caldero negro con tapa azul y Cucharón		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo cocina de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385.	
<b>VESTUARIO:</b> Carmen – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	



**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT N°:</b> 4	
<b>INT:</b> Casa de lucho		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Sala. Casa de Lucho			
<b>SECUENCIA:</b> I	<b>ESCENAS:</b> 8		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 1
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho se dirige a su cuarto	Lucho	1	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Periódico Llaves		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo sala de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385.	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 5	
<b>INT:</b> Casa de Lucho		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Cuarto. Casa de Lucho			
<b>SECUENCIA:</b> I	<b>ESCENAS:</b> 8		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 4
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho entra a su habitación y coloca una película pornográfica para masturbarse	Lucho	1	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Periódico, películas, cama, televisor, dvd y cadena.		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo Cuarto de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385. Compra de películas, afiches, revistas, cadena.	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 6	
<b>INT:</b> Casa de Lucho		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Cocina. Casa de Lucho			
<b>SECUENCIA:</b> I	<b>ESCENAS:</b> 8		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 1
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Carmen está cocinando, escucha el jadeo de la película porno y sube muy molesta al cuarto de Lucho.	Carmen	1	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Cuchillo, tabla de madera para picar alimentos y plátano		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo cocina de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385. Compra de plátano.	
<b>VESTUARIO:</b> Carmen – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 7	
<b>INT:</b> Casa de Lucho		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Cuarto. Casa de Lucho			
<b>SECUENCIA:</b> I	<b>ESCENAS:</b> 8		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 8
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Carmen entra al cuarto de Lucho muy furiosa y discuten, Carmen registra el tocador buscando algo.	Carmen	1	
	Lucho	1	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Periódico, películas, cama, televisor, dvd, cadena, tocador, billetes de lotería, silla, toalla rosada, papelería, libro y cuchillo		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo Cuarto de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385. Compra de películas, afiches, revistas, cadena.	
<b>VESTUARIO:</b> Carmen – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario) Lucho – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA: Se perdió la suerte</b>		<b>PAGINA DE SCRIPT N°: 8</b>	
<b>INT: Casa de lucho</b>		<b>DIA: X NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN: Sala. Casa de Lucho</b>			
<b>SECUENCIA: I</b>	<b>ESCENAS: 8</b>		<b>TOTAL DE OCTAVOS: 26</b>
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Carmen baja desesperada a abrir la puerta y conversa con Jenny mientras baja Lucho, Jenny le propone a tener sexo a Lucho.	Carmen	1	
	Lucho	2	
	Jenny	1	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Muebles de la casa referentes a sofá y sillas, cuchillo, agenda		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo sala de casa con muebles y enceres propios de l misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385.	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario) Carmen – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario) Jenny – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA: Se Perdió la Suerte</b>		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº: 9</b>	
<b>INT: Residencias Andrea</b>		<b>DIA: X NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN: Recepción. Residencias Andrea</b>			
<b>SECUENCIA: II</b>	<b>ESCENAS: 2</b>		<b>TOTAL DE OCTAVOS: 6</b>
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho y Jenny llegan a la residencia.	Lucho	2	
	Jenny	1	
	Recepcionista	1	
	<b>EXTRAS</b>		
<b>UTILERÍA:</b> Agenda, revista, billete de \$5.000, llaves.		<b>PRODUCCIÓN:</b> Alquiler a la empresa Inversiones HC E.U cuarto de Residencias Andrea durante 2 días con muebles y enseres de la misma. Realizar toma fachada Residencias Andrea.	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario) Jenny – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario) Recepcionista – Cambio 1 )Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT N°:</b> 10	
<b>INT:</b> Residencias Andrea		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Habitación. Residencias Andrea			
<b>SECUENCIA:</b> II	<b>ESCENAS:</b> 2		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 22
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Jenny y Lucho entran a la habitación. Lucho se da cuenta que se ha ganado la lotería, luego Lucho y Jenny tienen relaciones sexuales.	Lucho	2	
	Jenny	1-2	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Llaves, Control de televisor, Billeto de lotería y Televisor.		<b>PRODUCCIÓN:</b> Alquiler a la empresa Inversiones HC E.U cuarto de Residencias Andrea durante 2 días con muebles y enseres propios de la misma. Préstamo de televisor por parte del propietario de Residencias Andrea	
<b>VESTUARIO:</b>  Lucho – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario)  Jenny – Cambio 1 y 2 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 11	
<b>EXT:</b> Calle del Centro Histórico		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Calle de la Media Luna			
<b>SECUENCIA:</b> III	<b>ESCENAS:</b> 4		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 3
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho sale de la habitación de la residencia corriendo, toma un taxi a la casa lotera.	Lucho	2	taxista
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b>		<b>PRODUCCIÓN:</b>	
		Alquiler de automóvil de servicio público (Taxi) durante una hora.	
<b>VESTUARIO:</b>		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	
Lucho – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario)		Automóvil de servicio público (Taxi) De marca chevrolet con placa UAN 020	



**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la Suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT N°:</b> 12	
<b>EXT:</b> Calle del Centro Histórico		<b>DIA:</b> x <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Parque de la Marina y Calle San Juan de Dios			
<b>SECUENCIA:</b> III		<b>ESCENAS:</b> 4	
		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 13	
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho se baja del taxi y corre por la calle para llegar a la casa lotera.	Lucho	2	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b>		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo de locaciones de Lotería de Bolívar con muebles y enceres propios de la misma por medio de acuerdo formal. Alquiler de automóvil de servicio público (Taxi) durante una hora.	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – cambio 2 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b> Automóvil de servicio público (Taxi) De marca chevrolet con placa UAN 020.	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 13	
<b>INT:</b> Lotería de la Costa		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Recepción lotería de la costa			
<b>SECUENCIA:</b> III	<b>ESCENAS:</b> 4		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 12
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho se busca en los bolsillos de su pantalón el billete de lotería y se da cuenta que lo perdió.	Lucho	2	Recepcionista casa lotera.
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b>  Billetera		<b>PRODUCCIÓN:</b>  Préstamo de locaciones de Lotería de Bolívar con muebles y enceres propios de la misma por medio de acuerdo formal.	
<b>VESTUARIO:</b>  Lucho – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT N°:</b> 14	
<b>EXT:</b> Calle del Centro Histórico		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Calle San Juan de Dios			
<b>SECUENCIA:</b> III		<b>ESCENAS:</b> 4	
		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 1	
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho sale de la casa lotera y corre por las calles de regreso a Residencias Andrea.	Lucho	2	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b>		<b>PRODUCCIÓN:</b>	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 15	
<b>INT:</b> Residencias Andrea		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Recepción Residencias Andrea			
<b>SECUENCIA:</b> IV	<b>ESCENAS:</b> 2		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 15
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho llega a la residencia y conversa con el recepcionista para que le permita el ingreso a la habitación y buscar el billete de la lotería.	Lucho	2	
	Recepcionista	1	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b>		<b>PRODUCCIÓN:</b>	
		Alquiler a la empresa Inversiones HC E.U Locaciones Residencias Andrea durante 2 días con muebles y enseres de la misma.	
<b>VESTUARIO:</b>		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	
Lucho – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario)			
Recepcionista Motel – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)			

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 16	
<b>INT:</b> Residencias Andrea		<b>DIA:</b> X <b>NOCHE:</b>	
<b>UBICACIÓN:</b> Patio de Residencias Andrea			
<b>SECUENCIA:</b> IV	<b>ESCENAS:</b> 2		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 2
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho llega al patio de la residencia y busca en la basura, se da cuenta que el billete se le perdió.	Lucho	2	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Tanque de basura, Bolsas de basura, Toallas sanitarias, Condones, Periódicos.		<b>PRODUCCIÓN:</b> Alquiler a la empresa Inversiones HC E.U Locaciones Residencias Andrea durante 2 días con muebles y enseres de la misma. Compra de Tanque de basura, Bolsas de basura, Toallas sanitarias, Condones, Periódicos, Salsa de tomate, Leche magnesia	
<b>VESTUARIO:</b>  Lucho – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario)  Recepcionista Motel – Cambio 1 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº:</b> 17	
<b>EXT:</b> Aeropuerto Internacional de Cartagena Rafael Núñez		<b>DIA:</b>	<b>NOCHE:</b> X
<b>UBICACIÓN:</b> Aeropuerto			
<b>SECUENCIA:</b> V	<b>ESCENAS:</b> 6		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 1
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Jenny y Carmen llegan al Aeropuerto listas para viajar.	Jenny	3	
	Carmen	2	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Maletas de viaje		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo de locaciones de Aeropuerto Internacional de Cartagena Rafael Núñez con muebles y enceres propios de la misma por medio de acuerdo formal. Préstamo de maletas por medio de acuerdo verbal entre las partes.	
<b>VESTUARIO:</b> Carmen – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario) Jenny – Cambio 3 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT N°:</b> 18	
<b>INT:</b> Casa de Lucho		<b>DIA:</b> <b>NOCHE:</b> X	
<b>UBICACIÓN:</b> Cuarto de Lucho			
<b>SECUENCIA:</b> V	<b>ESCENAS:</b> 6		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 2
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho llega a su cuarto, decepcionado por haber perdido el billete. En su desesperación trata de comunicarse con Jenny.	Lucho	2	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Billetes de lotería, Celular		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo Cuarto de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385. Diseño e impresión de billete de lotería.	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA: Se perdió la suerte</b>		<b>PAGINA DE SCRIPT N°: 19</b>	
<b>INT: Aeropuerto</b>		<b>DIA: NOCHE: X</b>	
<b>UBICACIÓN: Restaurante Presto</b>			
<b>SECUENCIA: V</b>	<b>ESCENAS: 6</b>		<b>TOTAL DE OCTAVOS: 1</b>
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Carmen y Jenny conversan mientras esperan su vuelo.	Carmen	2	
	Jenny	3	
	<b>EXTRAS</b>		
			Mesero de restaurante Presto
<b>UTILERÍA:</b> Celular, Gaseosa, Bandeja, Pitillos, Servilletas		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo Restaurante Presto con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Compra de gaseosa, Préstamo de celular Samsung	
<b>VESTUARIO:</b> Carmen – Cambio 2 (Ver desglose de vestuario)  Jenny – Cambio 3 (Ver desglose de vestuario).		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	



**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA:</b> Se perdió la suerte		<b>PAGINA DE SCRIPT N°:</b> 20	
<b>INT:</b> Casa de Lucho		<b>DIA:</b>	<b>NOCHE:</b> X
<b>UBICACIÓN:</b> Cuarto de Lucho			
<b>SECUENCIA:</b> V	<b>ESCENAS:</b> 6		<b>TOTAL DE OCTAVOS:</b> 1
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho llama a Jenny y se pone furioso porque esta no le contesta.	Lucho	2	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Celular		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo Cuarto de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385.	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 2 ( Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA: Se perdió la suerte</b>		<b>PAGINA DE SCRIPT Nº: 21</b>	
<b>INT: Aeropuerto</b>		<b>DIA: NOCHE: X</b>	
<b>UBICACIÓN: Restaurante Presto</b>			
<b>SECUENCIA: V</b>	<b>ESCENAS: 6</b>		<b>TOTAL DE OCTAVOS: 3</b>
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Jenny y Carmen conversan, escuchan el llamado a bordo, se levantan y se van.	Jenny	3	
	Carmen	2	
	<b>EXTRAS</b>		
<b>UTILERÍA:</b> Celular, Gaseosa, Bandeja, Pitillos, Servilletas		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo Restaurante Presto con muebles y encerres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Compra de gaseosa	
<b>VESTUARIO:</b> Carmen – Cambio 2 ( Ver desglose de vestuario)  Jenny – Cambio 3 (Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

**BREAK DOWN  
(Desglose)**

<b>PELICULA: Se perdió la suerte</b>		<b>PAGINA DE SCRIPT N°: 22</b>	
<b>INT: Casa de Lucho</b>		<b>DIA:</b>	<b>NOCHE: X</b>
<b>UBICACIÓN: Cuarto de Lucho</b>			
<b>SECUENCIA: V</b>	<b>ESCENAS: 6</b>		<b>TOTAL DE OCTAVOS: 4</b>
<b>DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>vestuario</b>	<b>BITS</b>
Lucho totalmente destrozado enciende el televisor y se masturba	Lucho	2	
			<b>EXTRAS</b>
<b>UTILERÍA:</b> Televisor, DVD		<b>PRODUCCIÓN:</b> Préstamo Cuarto de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385.	
<b>VESTUARIO:</b> Lucho – Cambio 2 ( Ver desglose de vestuario)		<b>ANIMALES Y VEHICULOS EN ESCENA:</b>	

## DESGLOSE DE VESTUARIO

**PELICULA:** Se perdió la suerte

**ACTOR:** Luís Carlos Betancourt

**PERSONAJE:** Lucho

**DIRECCIÓN:** Urbanización Barú

**TEL:** 3114135030

<b>CAMBIO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>ESCENARIO O LOCACIÓN</b>	<b>SECUENCIA Nº</b>
1	Suéter verde, Jeans azul oscuro, pantaloneta negra, Botas color marrón, gafas de sol, manillas negras en sus puños y bolso azul oscuro.	Exterior – Interior casa de Lucho.  Cuarto de Lucho.	I
2	Suéter negro con estampado blanco, Jeans azul oscuro, Botas color marrón, Bóxer blanco y manillas negras en sus puños.	Casa de Lucho (sala y Cuarto) Exterior – Interior Residencias Andrea. Exterior – Interior Lotería de la Costa.	I – II – III – IV - V

**DESGLOSE DE VESTUARIO****PELICULA:** Se perdió la suerte**ACTOR:** Yessenia Rojas**PERSONAJE:** Jenny**DIRECCIÓN:** Barrio San Diego**TEL:** 3005767036

<b>CAMBIO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>ESCENARIO O LOCACIÓN</b>	<b>SECUENCIA Nº</b>
1	Blusa rosada, Jeans azul claro, Sandalias blancas, Bolso marrón y Libreta negra.	Casa de Lucho, Residencias Andrea.	I – II
2	Baby Doll Rojo, Tanga hilo roja	Cuarto Residencias Andrea.	II
3	Blusa negra, Chaqueta negra, Pantalón negro, Sandalias negras y un Bolso de viaje negro.	Restaurante Presto, Aeropuerto Internacional de Cartagena Rafael Núñez.	V

## DESGLOSE DE VESTUARIO

**PELICULA:** Se perdió la suerte

**ACTOR:** Dora Malo

**PERSONAJE:** Carmen

**DIRECCIÓN:** Pie de la Popa. Edif. Vila Mercedes

**TEL:** 3005745106

CAMBIO	DESCRIPCIÓN	ESCENARIO O LOCACIÓN	SECUENCIA Nº
1	Vestido largo con estampados de flores color rojo, rosadas y blancas, Delantal Amarillo con borde rojo y Sandalias blancas.	Casa de Lucho (Cocina, cuarto, sala)	I
2	Blusa manga larga de rallas color verde claro y blancas, pantalón negro, Sandalias negras, Maleta de viaje color negro, aretes cafes y un Bolso de hombro negro.	Restaurante Presto, Aeropuerto Internacional de Cartagena Rafael Núñez.	V

**DESGLOSE DE VESTUARIO****PELICULA:** Se perdió la suerte**ACTOR:** Alberto Borja**PERSONAJE:** Recepcionista Residencias Andrea**DIRECCIÓN:** Pie de la Popa. Edif. Vila Mercedes**TEL:** 3005745090

<b>CAMBIO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>ESCENARIO O LOCACIÓN</b>	<b>SECUENCIA Nº</b>
1	Suéter blanco con estampado en el pecho, Jeans azul claro, Zapatos tenis negros, Gorro estilo Jamaiquino de colores negro, rojo, amarillo y verde, Gafas y un rosario y un reloj de pulso.	Recepción Residencias Andrea	II - IV

## **Lista de producción**

### **Cortometraje “Se perdió la suerte”**

**Duración: 22 minutos**

#### **Prestamos**

1. Préstamo de casa con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. DIR. Campestre Mz 9 Lote 18
2. Préstamo de locaciones de Lotería de Bolívar con muebles y enceres propios de la misma por medio de acuerdo formal.
3. Préstamo de televisor y dvd por parte del propietario de Residencias Andrea.
4. Préstamo de locaciones de Aeropuerto Internacional de Cartagena Rafael Núñez con muebles y enceres propios de la misma por medio de acuerdo formal.
5. Préstamo de maletas por medio de acuerdo verbal entre las partes.
6. Préstamo Restaurante Presto con muebles y enceres propios de la misma, Préstamo de acuerdo verbal entre las partes
7. Préstamo de celular Samsung por medio de acuerdo verbal entre las partes.

#### **Compras:**

- Compra de candado y periódico.
- Compra de películas, afiches, revistas, cadena.
- Compra de plátano.
- Compra de Tanque de basura, Bolsas de basura, Toallas sanitarias, Condones, Salsa de tomate, Leche magnesia.
- Diseño e impresión de billete de lotería.
- Compra de gaseosas, vasos.
- Compra de 25 desayunos diarios durante tres días.
- Compra de 25 almuerzos diarios durante tres días.
- Compra de 25 refrigerios diarios durante cuatro días.
- Compra de Babidoll

#### **Alquiler**

- Alquiler a la empresa Inversiones HC E.U cuarto de Residencias Andrea durante 2 días con muebles y enseres de la misma.
- Alquiler de automóvil de servicio público (Taxi) de marca Chevrolet con placa UAN 020 durante una hora.
- Alquiler de camioneta Nissan Frontier de placa CXS 475 por 4 días para el transporte de personal técnico y personal artístico por medio de acuerdo verbal con el señor Alfonso Falla, Propietario del inmueble.



## **Lista de utilería**

### **Utilería Casa de Lucho**

- Periódico
- Llaves
- Candado
- Caldero negro con tapa azul
- Cucharón
- Películas
- Cama
- Televisor
- DVD
- Cadena
- Cuchillo
- Tabla de madera para picar alimentos
- Plátano
- Tocador
- Billetes de lotería
- Silla
- Toalla rosada
- Libro
- Muebles de la casa referentes a sofá
- Agenda
- Revistas

### **Utilería Residencias Andrea**

- Billete de \$5.000
- Control de televisor
- Tanque de basura
- Bolsas de basura
- Toallas sanitarias
- Condones
- Billete de lotería
- Revista
- Bombombum
- Televisor

### **Utilería Casa Lotera**

- Billetera

### **Utilería Restaurante Presto**

- Gaseosa
- Bandeja
- Pitillos
- Servilletas
- Celular

### **Utilería Aeropuerto Internacional de Cartagena Rafael Núñez**

- Maletas de viaje.

## NECESIDADES PARA EL RODAJE

### EQUIPO DE CAMARA:

- Cámara
- Baterías para la cámara
- Cargadores
- Trípode
- Monitor
- Micrófono Boom
- Luces

### TAMOYA

- Cinta de aislar
- Marcadores
- Tijeras
- Palo de madera o caña para Micrófono Boom
- Franelas
- Gasas
- Extensiones
- Focos
- Enchufes
- Pinzas
- Martillo
- Reporte de cámara
- Reporte de anotador.

### BOTIQUIN

- Fósforos
- Kleenex
- Maquillajes
- Artículos varios de costura



Fachada casa de Lucho. Campestre 1 etapa manzana 9 lote 18



Cocina casa de Lucho. Campestre 1 etapa manzana 9 lote 18



Cuarto casa de Lucho. Campestre 1 etapa manzana 9 lote 18



Fachada Residencias Andrea. Centro, sector Getsemaní, calle de la media luna.



Recepción residencias Andrea. Centro, sector Getsemaní, calle de la media luna.



Cuarto de Residencias Andrea. Centro, sector Getsemaní, calle de la media luna.



Patio Residencias Andrea. Centro, sector Getsemani, calle de la media luna.



Parque la Marina. Entrada a la calle San Juan de Dios. Centro Sector Amurallado



Calle San Juan de Dios. Centro Sector Amurallado.



Fachada Lotería de Bolívar. Calle San Juan de Dios.



Plaza San Pedro Claver. Centro, Sector Amurallado.



Plaza de los Dulces. Centro, Sector Amurallado





Torre del Reloj. Centro, Sector Amurallado



Fachada Aeropuerto Internacional Rafael Núñez. Barrio de Crespo.



Restaurante Presto, Aeropuerto Internacional Rafael Núñez, Barrio de Crespo.

## PROYECTO DE PRESUPUESTO

### PROYECTO: CORTOMETRAJE “SE PERDIÓ LA SUERTE”

**DIRECTOR:** ALEXANDER LUCERO GUZMÁN

**PRODUCTOR EJECUTIVO:** CARLOS GARCÍA ESQUIVIA

**JEFE DE CAMPO:** EDWAR ROMERO AVILA

**DIRECCIÓN DE ARTE:** MARÍA ANGÉLICA RIPOLL

*Etapa de Desarrollo: Desde Febrero 12 hasta la fecha*

**Etapa de Preproducción:** un (1) mes

**Etapa de Rodaje:** Una (1) semanas

**Etapa de Postproducción:** Dos (2) semanas

	CANTIDAD	OBSERVACIONES	VALOR
<b>ADMINISTRACIÓN Y DESARROLLO</b>			
Gestión del guión	1		No aplica
Papelería	1	Resma, fotocopias, impresiones.	\$50.000
<b>SUB TOTAL DE ADMINISTRACIÓN Y DESARROLLO</b>			<b>\$50.000</b>
<b>EQUIPO DE DIRECCIÓN</b>			
Director	1	Meses	No aplica
<b>SUB TOTAL EQUIPO DE DIRECCIÓN</b>			<b>No aplica</b>
<b>EQUIPO DE PRODUCCIÓN</b>			
Productor ejecutivo o Gerente de producción	1	<i>Meses</i>	No aplica
Productor de campo	1	Meses	No aplica
Asistentes de producción	5	1 semana	\$350.000
<b>SUB TOTAL EQUIPO DE PRODUCCIÓN</b>			<b>\$350.000</b>
<b>EQUIPO DE FOTOGRAFÍA Y LUMINIOTECNIA</b>			
Director de cámara y fotografía	1	1 semana	\$210.000
Alquiler de cámara de alta definición	2	1 semana	No aplica
Alquiler de Grúa y Dolly	1	1 semana	No aplica
Alquiler de equipo luces	1	1 semana	No aplica
Traslado y combustible	1	1 semana	\$200.000
Luminotécnico	1	1 semana	\$100.000
Electricista	1	1 semana	\$60.000
<b>SUB TOTAL EQUIPO DE FOTOGRAFÍA Y LUMINIOTECNIA</b>			<b>\$570.000</b>
<b>EQUIPO DE ARTE</b>			

Director de arte	1	1 semana	No aplica
Vestuarista	1	1 semana	No aplica
Materiales de vestuario	1	1 semana (solo material de vestuario que haga falta)	\$80.000
Maquillaje. Incluye los materiales	1	1 semana	\$50.000
Compra y / o alquiler de elementos de ambientación	1	1 semana	\$50.000
Preproducción de locaciones	1	1 semana	\$30.000
<b>SUB TOTAL DE EQUIPO DE ARTE</b>			<b>\$210.000</b>
<b>MATERIAL VIRGEN</b>			
Cassetes cámara digital	4	Unidades	\$88.000
Película fotofija revelado y copias	1	1 semana	\$50.000
<b>SUB TOTAL DE MATERIAL VIRGEN</b>			<b>\$133.000</b>
<b>INTERPRETACIÓN</b>			
Preproducción Casting	1	3 días de Casting (Jóvenes.)	\$40.000
Protagonistas	3	Lucho, Jenny y Carmen	\$420.000
Extras	1	Recepcionista	\$140.000
<b>SUB TOTAL DE INTERPRETACIÓN</b>			<b>\$600.000</b>
<b>TRANSPORTE Y DESPLAZAMIENTO RODAJE</b>			
Transporte preproducción y rodaje	1	Van para Actores y personal de rodaje por una semana	\$500.000
Transporte de equipos	1	Camioneta para el transporte de los equipos.	\$250.000
<b>SUB TOTAL DE TRANSPORTE Y DESPLAZAMIENTO RODAJE</b>			<b>\$750.000</b>
<b>COMIDA Y REFRIGERIOS</b>			
Refrigerio (Desayuno, almuerzo y refrigerios)	1	Al personal directamente contratado. (25 personas)	\$520.000
<b>SUB TOTAL DE COMIDAS Y REFRIGERIOS</b>			<b>\$520.000</b>
<b>MONTAJE Y SONORIZACIÓN</b>			
Edición y montaje	1	Edición, montaje, efectos y sonidos	\$150.000
Derechos de banda sonora	1	Derechos de autor de la canción "El día de mi suerte" fruko y sus tesos	\$120.000

<b>MONTAJE Y SONORIZACIÓN</b>	<b>\$270.000</b>
<b>RESUMEN PRESUPUESTAL</b>	<b>VALOR</b>
ADMINISTRACIÓN Y DESARROLLO	<b>\$50.000</b>
EQUIPO DE DIRECCIÓN	<b>No aplica</b>
EQUIPO DE PRODUCCIÓN	<b>\$350.000</b>
EQUIPO DE FOTOGRAFÍA Y LUMINIOTECNIA	<b>\$570.000</b>
EQUIPO DE ARTE	<b>\$210.000</b>
<b>MATERIAL VIRGEN</b>	<b>\$133.000</b>
INTERPRETACIÓN	<b>\$580.000</b>
TRANSPORTE Y DESPLAZAMIENTO RODAJE	<b>\$750.000</b>
COMIDA Y REFRIGERIOS	<b>\$520.000</b>
MONTAJE Y SONORIZACIÓN	<b>\$270.000</b>
<b>GRAN TOTAL</b>	<b>\$3.453.000</b>

**LISTA DE PLANOS CORTOMETRAJE "SE PERDIÓ LA SUERTE"**

<b>Nº</b>	<b>PLANO</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>ACCIÓN</b>
1	Plano General	5 Segundos	Fachada casa de Lucho
2	Primer Plano	2 Segundos	Lucho caminando
3	Plano Medio	4 Segundos	Lucho camina y lee el periódico
4	Plano Medio	7 Segundos	Lucho camina y busca las llaves en su bolsillo.
5	Plano General	4 Segundos	Lucho llega a su casa
6	Secuencia	24 Segundos	Lucho abre la reja de su casa y sube las escaleras
7	Plano Medio	8 Segundos	Lucho abre la puerta de su casa
8	Plano General	6 Segundos	Lucho entra a la sala de su casa
9	Plano Medio	5 Segundos	Carmen esta en la cocina
10	Plano General	6 Segundos	Lucho sube a su cuarto
11	Secuencia	1 Min 20 Seg	Lucho ve pornografía
12	Plano Secuencia	32 Segundos	Lucho se desviste
13	Primer Plano	7 Segundos	Lucho se masturba
14	Plano Americano	14 Segundos	Carmen Cocina
15	Plano General	9 Segundos	Lucho se masturba
16	Over the Shoulder	11 Segundos	Carmen regaña a Lucho
17	Plano Medio	6 Segundos	Lucho responde a Carmen
18	Over the Shoulder	4 Segundos	Carmen regaña a Lucho
19	Plano Medio	2 Segundos	Carmen regaña a Lucho
20	Primer Plano	14 Segundos	Lucho entra al baño
21	Plano General	16 Segundos	Carmen en el tocador
22	P. P. Plano	32 Segundos	Carmen busca en el tocador
23	Primer Plano	15 Segundos	Carmen ve el televisor
24	Plano Americano	7 Segundos	Carmen sale del cuarto de Lucho
25	Secuencia	13 Segundos	Carmen abre la puerta
26	Primer Plano	2 Segundos	Carmen habla con Jenny
27	Secuencia	1 Min 20 Seg	Carmen y Jenny se sientan y conversan. Lucho llega
28	Plano Medio	8 Segundos	Lucho habla con Jenny
29	Plano Americano	12 Segundos	Jenny habla con Lucho
30	Primer Plano	4 Segundos	Lucho habla con Jenny
31	Secuencia	1 Min 38 Seg	Lucho y Jenny conversan
32	Plano General	3 Segundos	Fachada residencias Andrea

33	Over the Shoulder	16 Segundos	Lucho y Jenny entran a la residencia
34	Plano Medio	14 Segundos	Lucho y Jenny pagan la habitación de la residencia
35	P. P. Plano	2 Segundos	Lucho recibe las llaves de la habitación
36	Over the Shoulder	2 Segundos	Lucho recoge las llaves
37	Primer Plano	4 Segundos	Recepcionista mira las nalgas de Lucho
38	Over de Shoulder	5 Segundos	Lucho y Jenny se dirigen al cuarto
39	Plano General	21 Segundos	Lucho y Jenny entran al cuarto
40	Secuencia	1 Min 12 Seg	Lucho espera a Jenny en la cama
41	Primer Plano	8 Segundos	Noticias en el tv
42	Secuencia	43 Segundos	Lucho ve las noticias en el televisor
43	Tilt Up	8 Segundos	Jenny sale del baño
44	Plano Americano	5 Segundos	Lucho observa a Jenny
45	Primer Plano	4 Segundos	Jenny se acerca a Lucho
46	Secuencia	45 Segundos	Lucho y Jenny tienen relaciones sexuales
47	Secuencia	21 Segundos	Lucho y Jenny en la cama
48	Primer Plano	2 Segundos	Reloj de residencia
49	Secuencia	1 Min 24 Seg	Lucho se viste y sale del cuarto
50	Plano General	7 Segundos	Lucho sale de la residencia
51	Primer Plano	6 Segundos	Lucho habla con el taxista
52	Plano General	5 Segundos	Lucho se va en el taxi
53	Primer Plano	10 Segundos	Lucho en el taxi
54	Primer Plano	10 Segundos	Lucho en el taxi
55	Secuencia	12 Segundos	Lucho se baja del carro y corre
56	Plano General	3 Segundos	Lucho corre en la calle
57	Primer Plano	2 Segundos	Lucho corre en la calle
58	Plano Medio	2 Segundos	Lucho corre en la calle
59	Point of View	2 Segundos	Lucho corre en la calle
60	Primer Plano	2 Segundos	Lucho corre en la calle
61	Plano Americano	2 Segundos	Lucho corre en la calle
62	Plano General	6 Segundos	Lucho llega a la lotería
63	Plano Medio	57 Segundos	Lucho busca el billete de lotería
64	Plano General	5 Segundos	Lucho corre en la calle
65	Plano General	5 Segundos	Lucho corre en la calle
66	Plano General	6 Segundos	Lucho corre en la calle

67	Plano General	15 Segundos	Lucho corre en la calle
68	Plano Medio	25 Segundos	Lucho llega a la residencia
69	Primer Plano	4 Segundos	Lucho habla con el recepcionista
70	Primer Plano	3 Segundos	Recepcionista habla con Lucho
71	Secuencia	45 Segundos	Lucho habla con el Recepcionista
72	Secuencia	8 Segundos	Lucho llega al patio donde está la basura
73	Primer Plano	13 Segundos	Lucho busca en la basura
74	Primer Plano	5 Segundos	Lucho busca en la basura
75	Primer Plano	5 Segundos	Lucho busca en la basura
76	Plano General	11 Segundos	Fachada del aeropuerto
77	Plano General	4 Segundos	Jenny y carmen entran al aeropuerto
78	Secuencia	32 Segundos	Lucho llega a su cama y llama a Jenny
79	Over the Shoulder	2 Segundos	Jenny y Carmen en la cafetería
80	Plano Detalle	1 Segundo	Celular de Jenny timbra
81	Over de Shoulder	7 Segundos	Jenny y Carmen conversan
82	Plano General	5 Segundos	Lucho esta en su cuarto llamando a Jenny
83	Primer Plano	2 Segundos	Carmen habla con Jenny
84	Over the Shouder	5 Segundos	Jenny y Carmen conversan
85	Primer Plano	6 Segundos	Carmen habla con Jenny
86	Primer plano	5 Segundos	Jenny mira a Carmen
87	Secuencia	7segundos	Jenny Carmen se levanta y se van
88	Secuencia	33 Segundos	Lucho ve pornografía en su cuarto



# Se perdió la suerte

## LLAMADO GENERAL

Para el día: 27 de Mayo de 2007

Día de trabajo N°: Uno

Interiores: Diez

Exteriores: Uno

Presentarse en: Barrio el Campestre Mz 9 Lote 18 Primera etapa.

Cortometraje: Se perdió la suerte

Días que faltan: Tres

---

### PERSONAL ARTISTICO

Luís Carlos Betancourt a las 7 AM Maquillaje 7:15 AM En escenario 7:30 AM

Dora Malo de Borja 7 AM 7:30 AM 8:00 AM

Yessenia Rojas 7:30 AM 8 AM 8:30 AM

---

### PERSONAL TÉCNICO

Director a las 6:30 AM

Productor a las 6:30 AM

Camarógrafo a las 6:30 AM

DIR. De Arte a las 6:30 AM

Maquillista a las 6:45 AM

Microfonista a las 6:45 AM

Anotador a las 7:00 AM

---

**Utilería:** Periódico, Llaves, Candado, Caldero negro con tapa azul, Cucharón, películas, cama, televisor, dvd, cadena, Cuchillo, tabla de madera para picar alimentos, plátano, silla, toalla rosada, papelería, libro, billetes de lotería, Muebles de la casa referentes a sofá, sillas, Celular.

**Animales:** No hay

**Vehículos:** No hay

---

**Notas de producción:** Préstamo de casa en su totalidad con muebles y enceres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes. Dueño del inmueble Mario Evans Osorio. Dirección del predio: Campestre Mz 9 Lote 18. TEL: 6571385.

Compra de candado, periódico, diseño e impresión de billete de lotería, Compra de películas, afiches, revistas, cadena, plátano. Se realizó la filmación de la secuencia 1 y parte de la secuencia 5.

# Se perdió la suerte

## LLAMADO GENERAL

Para el día: 28 de Mayo de 2007

Cortometraje: Se perdió la suerte

Día de trabajo N°: Dos

Días que faltan: Dos

Interiores: Dos

Exteriores: Uno

Presentarse en: Barrio Getsemaní cll de la Media Luna-Residencias Andrea .

---

### PERSONAL ARTISTICO

<u>Luís Carlos Betancourt</u>	a las <u>7 AM</u>	<u>Maquillaje</u>	<u>7:15 AM</u>	<u>En escenario</u>	<u>7:30 AM</u>
<u>Alberto Borja</u>	<u>7 AM</u>		<u>7:30 AM</u>		<u>7:45 AM</u>
<u>Yessenia Rojas</u>	<u>7 AM</u>		<u>7:45 AM</u>		<u>8:00 AM</u>

---

### PERSONAL TÉCNICO

Director	a las	6:30 AM
Productor	a las	6:30 AM
Camarógrafo	a las	6:30 AM
DIR. De Arte	a las	6:30 AM
Maquillista	a las	6:45 AM
Microfonista	a las	6:45 AM
Anotador	a las	7:00 AM

---

**Utilería:** Agenda, revista, billete de \$5.000, llaves, Control de televisor, Billeto de lotería y Televisor.

**Animales:** No hay

**Vehículos:** No hay

---

**Notas de producción:** Alquiler a la empresa Inversiones HC E.U cuarto de Residencias Andrea durante 2 días con muebles y enseres propios de la misma.

Préstamo de televisor y dvd por parte del propietario de Residencias Andrea. Solo se pudo realizar la filmación de la secuencia 2 en el transcurso del día ya que se presentaron inconvenientes de mal tiempo, hubo lluvias fuertes durante la tarde dejándonos como única posibilidad filmar interiores. El exterior que se filmó este día fue el de la fachada de la residencia y se realizó en la mañana.

# Se perdió la suerte

## LLAMADO GENERAL

Para el día: 29 de Mayo de 2007

Cortometraje: Se perdió la suerte

Día de trabajo N°: Tres

Días que faltan: Uno

Interiores: Tres

Exteriores: Tres

Presentarse en: Barrio Getsemaní calle de la Media Luna-Residencias Andrea

---

---

### PERSONAL ARTISTICO

<u>Luís Carlos Betancourt</u>	a las <u>7 AM</u>	<u>Maquillaje</u>	<u>7:15 AM</u>	<u>En escenario</u>	<u>7:30 AM</u>
<u>Alberto Borja</u>	<u>7 AM</u>		<u>7:30 AM</u>		<u>7:45 AM</u>
<u>Yessenia Rojas</u>	<u>7 AM</u>		<u>7:45 AM</u>		<u>8:00 AM</u>

---

---

### PERSONAL TÉCNICO

Director	a las	6:30 AM
Productor	a las	6:30 AM
Camarógrafo	a las	6:30 AM
DIR. De Arte	a las	6:30 AM
Maquillista	a las	6:45 AM
Microfonista	a las	6:45 AM
Anotador	a las	7:00 AM

---

---

**Utilería:** Billetera, Tanque de basura, Bolsas de basura, Toallas sanitarias, Condones, Periódicos.

**Animales:** No hay

**Vehículos:** Automóvil de servicio público (Taxi) De marca Chevrolet con placa UAN 020

---

---

**Notas de producción:** Alquiler de automóvil de servicio público (Taxi) durante una hora. Préstamo de locaciones de Lotería de Bolívar con muebles y enceres propios de la misma por medio de acuerdo formal. Alquiler a la empresa Inversiones HC E.U Locaciones de Residencias Andrea durante 2 días con muebles y enceres de la misma. Compra de Tanque de basura, Bolsas de basura, Toallas sanitarias, Condones, Periódicos, Salsa de tomate, Leche magnesio. Se realizó la filmación de la secuencia 3 y 4.

# Se perdió la suerte

## LLAMADO GENERAL

Para el día: 31 de Mayo de 2007

Cortometraje: Se perdió la suerte

Día de trabajo N°: Cuatro

Días que faltan: Cero

Interiores: Dos

Exteriores: Uno

Presentarse en: Aeropuerto Internacional de Cartagena Rafael Núñez.

---

### PERSONAL ARTISTICO

Dora Malo de Borja a las 5:30 PM Maquillaje 5:45 PM En escenario 6: 15 PM

Yessenia Rojas 5:30 PM 6:15 PM 6: 45 PM

---

### PERSONAL TÉCNICO

Director	a las	4:00 PM
Productor	a las	4:00 PM
Camarógrafo	a las	4:00 PM
DIR. De Arte	a las	4:00 PM
Maquillista	a las	4:30 AM
Microfonista	a las	4:00 PM
Anotador	a las	5:00 PM

---

**Utilería:** Celular, Gaseosa, Bandeja, Pitillos, Servilletas.

**Animales:** No hay

**Vehículos:** No hay

---

**Notas de producción:** Préstamo Restaurante Presto con muebles y encerres propios de la misma. Préstamo de acuerdo verbal entre las partes.

Compra de gaseosa, Préstamo de celular Samsung.

Se terminaron de filmar todas las escenas. En el transcurso de la tarde se filmaron solo las escenas del aeropuerto ya que eran las únicas que hacían falta pues el primer día de grabación se filmaron las escenas de interiores de la secuencia cinco en la casa de lucho.

# Se perdió la suerte

## REPORTE DIARIO DE TRABAJO

Fecha: 27 de Mayo de 2007

Día de trabajo No. Uno

Días que faltan: Tres

Exterior: Uno

Interior: Diez

---

Se empezó a alumbrar a las.....	<u>7:00 AM</u>
Se empezó a filmar a las.....	<u>7:30 AM</u>
Se cortó para comer a las.....	<u>12:30 PM</u>
Se empezó a filmar después de comer a las.....	<u>2:00 PM</u>
Corte de cámara a las.....	<u>6:30 PM</u>
Corte de staff a las.....	<u>7:00 PM</u>

---

### Control de Guión (Script)

Plan de hoy.....	Sec. 1 y 5
Total de escenas del guión.....	22
Escenas filmadas hoy.....	11
Total de escenas filmadas hasta hoy.....	11
Escenas adicionales hoy.....	3
Total de escenas adicionales hasta hoy.....	3
Retomas (retakes) hasta hoy.....	0
Total de retomas hasta hoy.....	0
Escenas que faltan por filmar.....	11
Numero de las escenas filmadas hoy.....	1,2,3,4,5,6,7,8,18,20,22.

---

### Notas:

Tuvimos la oportunidad de filmar tres escenas de la secuencia cinco que correspondían a interiores en la casa de Lucho.

# Se perdió la suerte

## REPORTE DIARIO DE TRABAJO

Fecha: 28 de Mayo de 2007

Día de trabajo No. Dos

Días que faltan: Dos

Exterior: Uno

Interior: Dos

---

Se empezó a alumbrar a las.....	<u>7:00 AM</u>
Se empezó a filmar a las.....	<u>8:00 AM</u>
Se cortó para comer a las.....	<u>12:30 PM</u>
Se empezó a filmar después de comer a las.....	<u>2:00 PM</u>
Corte de cámara a las.....	<u>6:30 PM</u>
Corte de staff a las.....	<u>7:00 PM</u>

---

### Control de Guión (Script)

Plan de hoy.....	Sec. 2
Total de escenas del guión.....	22
Escenas filmadas hoy.....	2
Total de escenas filmadas hasta hoy.....	13
Escenas adicionales hoy.....	0
Total de escenas adicionales hasta hoy.....	3
Retomas (retakes) hasta hoy.....	0
Total de retomas hasta hoy.....	0
Escenas que faltan por filmar.....	9
Numero de las escenas filmadas hoy.....	9 y 8.

---

### Notas:

Solo se pudo filmar la secuencia 2 ya que se presentó mal tiempo y llovió toda la tarde, además se realizo la toma de la fachada de Residencias Andrea en las horas de la mañana mientras hubo buen tiempo y buena luz.

# Se perdió la suerte

## REPORTE DIARIO DE TRABAJO

Fecha: 29 de Mayo de 2007

Día de trabajo No. Tres

Días que faltan: Uno

Exterior: Tres

Interior: Tres

---

Se empezó a alumbrar a las.....	<u>7:00 AM</u>
Se empezó a filmar a las.....	<u>8:00 AM</u>
Se cortó para comer a las.....	<u>12:30 PM</u>
Se empezó a filmar después de comer a las.....	<u>2:00 PM</u>
Corte de cámara a las.....	<u>6:30 PM</u>
Corte de staff a las.....	<u>7:00 PM</u>

---

### Control de Guión (Script)

Plan de hoy.....	Sec. 3 y 4
Total de escenas del guión.....	22
Escenas filmadas hoy.....	6
Total de escenas filmadas hasta hoy.....	19
Escenas adicionales hoy.....	0
Total de escenas adicionales hasta hoy.....	3
Retomas (retakes) hasta hoy.....	0
Total de retomas hasta hoy.....	0
Escenas que faltan por filmar.....	3
Numero de las escenas filmadas hoy.....	11,12,13,14,15,16.

---

**Notas:**

# Se perdió la suerte

## REPORTE DIARIO DE TRABAJO

Fecha: 31 de Mayo de 2007

Día de trabajo No. Cuatro

Días que faltan: Cero

Exterior: Uno

Interior: Dos

---

---

Se empezó a alumbrar a las.....	<u>6:00 PM</u>
Se empezó a filmar a las.....	<u>6:45 PM</u>
Se cortó para comer refrigerio a las.....	<u>8:00 PM</u>
Se empezó a filmar después de comer a las.....	<u>8:30 PM</u>
Corte de cámara a las.....	<u>9:15 PM</u>
Corte de staff a las.....	<u>9:30 PM</u>

---

---

### Control de Guión (Script)

Plan de hoy.....	Sec. 5
Total de escenas del guión.....	22
Escenas filmadas hoy.....	3
Total de escenas filmadas hasta hoy.....	22
Escenas adicionales hoy.....	0
Total de escenas adicionales hasta hoy.....	3
Retomas (retakes) hasta hoy.....	0
Total de retomas hasta hoy.....	0
Escenas que faltan por filmar.....	0
Numero de las escenas filmadas hoy.....	17,19,21.

---

---

**Notas:**



**PIETAJE CORTOMETRAJE "SE PERDIÓ LA SUERTE"**

Tiempo Total de Rodaje: 1 Hora 17 Minutos y 18 Segundos

Tiempo Total en Pantalla: 22 Minutos y 37 Segundos

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 1</b>	<b>I</b>	<b>5 y 7</b>	<b>1</b>	<b>10 Seg</b>	<b>00:00:14 – 00:10:11</b>
			<b>2</b>	<b>8 Seg</b>	<b>00:10:12 – 00:18:15</b>
			<b>3</b>	<b>6 Seg</b>	<b>00:18:16 – 00:24:15</b>
			<b>4</b>	<b>2 Min 13 Seg</b>	<b>00:24:16 – 02:37:19</b>
			<b>5</b>	<b>1 Min 10 Seg</b>	<b>02:37:20 – 03:47:19</b>
			<b>6</b>	<b>18 Seg</b>	<b>03:47:20 – 04:05:44</b>
			<b>7</b>	<b>8 Seg</b>	<b>04:05:45 – 04:13:00</b>
			<b>8</b>	<b>1 Min</b>	<b>04:13:01 – 05:13:06</b>
			<b>9</b>	<b>11 Seg</b>	<b>05:13:07 – 05:24:17</b>
			<b>10</b>	<b>10 Seg</b>	<b>05:24:18 – 05:34:52</b>
			<b>11</b>	<b>58 Seg</b>	<b>05:34:53 – 06:32:57</b>
			<b>12</b>	<b>55 Seg</b>	<b>06:32:58 – 07:27:43</b>
			<b>13</b>	<b>39 Seg</b>	<b>07:27:44 – 08:08:00</b>
			<b>14</b>	<b>25 Seg</b>	<b>08:08:01 – 08:33:76</b>
			<b>15</b>	<b>3 Min 50 Seg</b>	<b>08:33:77 – 12:24:80</b>
			<b>16</b>	<b>28 Seg</b>	<b>12:24:81 – 12:52:83</b>
			<b>17</b>	<b>2 Min 10 Seg</b>	<b>12:52:84 – 15:02:36</b>
			<b>18</b>	<b>1 Min 47 Seg</b>	<b>15:02:37 – 16:49:60</b>

			<b>19</b>	<b>1 Min 47 Seg</b>	<b>16:49:61 – 18:36:76</b>
			<b>20</b>	<b>48 Seg</b>	<b>18:36:77 – 19:24:82</b>
			<b>21</b>	<b>59 Seg</b>	<b>19:24:83 – 20:23:17</b>
			<b>22</b>	<b>34 Seg</b>	<b>20:23:18 – 20:57:10</b>
<b>Total tiempo de rodaje escena 5 y 7</b>			<b>20 Minutos y 52 Segundos</b>		

<b>CASSETTES</b>	<b>SEC</b>	<b>ESC</b>	<b>TOMA Nº</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>TIEMPO</b>
<b>Nº 1</b>	<b>I</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>8 Seg</b>	<b>20:57.11 – 21:05:00</b>
			<b>2</b>	<b>3 seg</b>	<b>21:05:01 – 21:08:45</b>
			<b>3</b>	<b>9 Seg</b>	<b>21:08:46 – 21:17:88</b>
			<b>4</b>	<b>33 Seg</b>	<b>21:17:89 – 21:50:84</b>
			<b>5</b>	<b>15 Seg</b>	<b>21:50:85 – 22:05:56</b>
			<b>6</b>	<b>16 Seg</b>	<b>22:05:57 – 22:21:26</b>
			<b>7</b>	<b>18 Seg</b>	<b>22:21:27 – 22:39:00</b>
			<b>8</b>	<b>15 Seg</b>	<b>22:39:01 – 22:54:06</b>
			<b>9</b>	<b>17 Seg</b>	<b>22:54:07 – 23:11:11</b>
			<b>10</b>	<b>27 Seg</b>	<b>23:11:12 – 23:38:07</b>
			<b>11</b>	<b>15 Seg</b>	<b>23:38:08 – 23:53:83</b>
<b>Total tiempo de rodaje escena 1</b>			<b>2 Minutos 56 Segundos</b>		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 1</b>	I	2 y 4	1	45 Seg	23:53:84 – 24:38:87
			2	30 Seg	24:38:88 – 25:08:70
			3	18 Seg	25:08:71 – 25:26:23
Tiempo total de rodaje escena 2 y 4			1 Minuto 33 Segundos		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 1</b>	I	3 y 6	1	10 Seg	25:26:24 – 25:36:25
			2	28 Seg	25:36:26 – 26:04:68
			3	18 Seg	26:04:69 – 26:22:62
			4	36 Seg	26:22:63 – 26:58:90
Total tiempo de rodaje escena 3 y 6			1 Minuto 32 Segundos		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 1</b>	I	8	1	35 Seg	26:58:91 – 27:33:23
			2	13 Seg	27:23:24 – 27:46:89
			3	2 Min 35 Seg	27:46:90 – 30:21:81
			4	18 Seg	30:21:82 – 30:39:17
			5	25 Seg	30:39:18- 31:04:01
			6	27 Seg	31:04:02 – 31:31:34
			7	27 Seg	31:31:35 – 31:58:65

			8	37 Seg	31:58:66 – 32:35:39
			9	1 Min 29 Seg	32:35:40 – 34:04:04
			10	18 Seg	34:04:05 34:22:41
			11	15 Seg	34:22:42 – 34:37:75
			12	14 Seg	34:37:76 – 34:51:62
			13	30 Seg	34:51:63 – 35:21:60
			14	2 Min 4 Seg	35:21:61 – 37:25:40
			15	1 Min 15 Seg	37:35:41 – 38:49:44
<b>Tiempo total de rodaje escena 8</b>			<b>11 Minutos 42 Segundos</b>		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 1</b>	V	18 20 21	1	1 Min 2 Seg	38:49:45 – 39:51:95
			2	1 Min 51 Seg	39:51:96 – 41:42:13
			3	24 Seg	41:42:14 – 42:06:70
<b>Tiempo total de rodaje escena 18, 20 y 22</b>			<b>3 Minuto 17 Segundos</b>		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 1</b>	II	10	1	27 Seg	42:06:71 – 42:33:49
			2	32 Seg	42:33:50 – 43:05:31
			3	35 Seg	43:05:32 – 43:40:64
			4	38 Seg	43:40:65 – 44:18:60
			5	1 Min	44:18:61 – 45:18:23

<b>Nº 2</b>			<b>6</b>	<b>1 Min 4 Seg</b>	<b>45:18:24 – 46:22:82</b>
			<b>7</b>	<b>14 Seg</b>	<b>46:22:83 – 46:36:33</b>
			<b>8</b>	<b>15 Seg</b>	<b>46:36:34 – 46:51:39</b>
			<b>9</b>	<b>22 Seg</b>	<b>46:51:40 – 47:13:87</b>
			<b>10</b>	<b>19 Seg</b>	<b>47:13:88 – 47:32:68</b>
			<b>11</b>	<b>23 Seg</b>	<b>47:32:69 – 47:55:65</b>
			<b>12</b>	<b>1 Min 39 Seg</b>	<b>47:55:66 – 49:34:65</b>
			<b>13</b>	<b>1Min 1 Seg</b>	<b>49:34:66 – 50:35:56</b>
			<b>14</b>	<b>23 Seg</b>	<b>50:35:57 – 50:58:94</b>
			<b>15</b>	<b>58 Seg</b>	<b>50:58:95 – 51:56:92</b>
			<b>16</b>	<b>38 Seg</b>	<b>51:56:93 – 52:34:50</b>
			<b>17</b>	<b>2 Min 13 Seg</b>	<b>52:34:51 – 54:47:61</b>
			<b>Tiempo total de rodaje escena 10</b>		

<b>CASSETTES</b>	<b>SEC</b>	<b>ESC</b>	<b>TOMA Nº</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>TIEMPO</b>
<b>Nº 2</b>	<b>II</b>	<b>9</b>	<b>1</b>	<b>45 Seg</b>	<b>54:47:62 – 54:51:60</b>
			<b>2</b>	<b>10 Seg</b>	<b>54:51:61 – 55:01:20</b>
			<b>3</b>	<b>4 Seg</b>	<b>55:01:21 – 55:05:42</b>
			<b>4</b>	<b>8 Seg</b>	<b>55:05:43 – 55:13:33</b>
			<b>5</b>	<b>45 Seg</b>	<b>55:13:34 – 55:58:25</b>
			<b>6</b>	<b>45 Seg</b>	<b>55:58:26 – 56:43:84</b>
			<b>7</b>	<b>50 Seg</b>	<b>56:43:85 – 57:33:70</b>
			<b>8</b>	<b>16 Seg</b>	<b>57:33:71 – 57:49:97</b>

			<b>9</b>	<b>53 Seg</b>	<b>57:49:98 – 58:42:87</b>
			<b>10</b>	<b>11 Seg</b>	<b>58:42:88 - 58:53:45</b>
<b>Total tiempo de rodaje escena 9</b>			<b>4 Minutos 6 Segundos</b>		

<b>CASSETTES</b>	<b>SEC</b>	<b>ESC</b>	<b>TOMA Nº</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>TIEMPO</b>
<b>Nº 2</b>	<b>IV</b>	<b>15</b>	<b>1</b>	<b>1 Min 14 Seg</b>	<b>58:53:46 – 1:00:07:28</b>
			<b>2</b>	<b>1 Min 20 Seg</b>	<b>1:00:07:29 – 1:01:27:58</b>
			<b>3</b>	<b>33 Seg</b>	<b>1:01:27:59 – 1:02:00:57</b>
			<b>4</b>	<b>1 Min 7 Seg</b>	<b>1:02:00:58 – 1:03:07:85</b>
<b>Total Tiempo de rodaje escena 15</b>			<b>4 Minutos 14 Segundos</b>		

<b>CASSETTES</b>	<b>SEC</b>	<b>ESC</b>	<b>TOMA Nº</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>TIEMPO</b>
<b>Nº 2</b>	<b>IV</b>	<b>16</b>	<b>1</b>	<b>53 Seg</b>	<b>1:03:07:86 – 1:04:00:62</b>
			<b>2</b>	<b>1 Min 19 Seg</b>	<b>1:04:00:63 – 1:05:19:03</b>
<b>Total Tiempo de Rodaje Escena 16</b>			<b>2 Minutos 12 Segundos</b>		

<b>CASSETTES</b>	<b>SEC</b>	<b>ESC</b>	<b>TOMA Nº</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>TIEMPO</b>
<b>Nº 2</b>	<b>III</b>	<b>11</b>	<b>1</b>	<b>21 Seg</b>	<b>1:05:19:04 – 1:05:40:95</b>
			<b>2</b>	<b>9 Seg</b>	<b>1:05:40:96 – 1:5:49:53</b>
			<b>3</b>	<b>56Seg</b>	<b>1:05:49:54 – 1:06:45:71</b>
<b>Total Tiempo de Rodaje Escena 11</b>			<b>1 Minuto 26 Segundos</b>		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 2</b>	III	12	1	13 Seg	1:06:45:72 – 1:06:58:40
			2	8 Seg	1:06:58:41 – 1:07:06:47
			3	5 Seg	1:07:06:48 – 1:07:11:30
			4	10 Seg	1:07:11:31 – 1:07:21:87
			5	6 Seg	1:07:21:88 – 1:07:27:27
			6	9 Seg	1:07:27:28 – 1:07:36:36
			7	11 Seg	1:07:36:37 – 1:07:47:70
Total Tiempo de Rodaje Escena 12			1 Minuto 2 Segundos		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 2</b>	III	13	1	14 Seg	1:07:47:71 – 1:08:01:64
			2	1 Min 19 Seg	1:08:01:65 – 1:09: 20:10
			3	57 Seg	1:09:20:11 – 1:10:17:55
Total Tiempo de Rodaje Escena 13			2 Minutos 30 Segundos		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 2</b>	III	14	1	14 Seg	1:10:17:56 – 1:10:31:83
			2	8 Seg	1:10:31:8 – 1:10:39:67
			3	12 Seg	1:10:39:68 – 1:10:51:44

			4	18 Seg	1:10:51:45 – 1:11:09:73
<b>Total Tiempo de Rodaje Escena 14</b>			<b>52 Segundos</b>		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 2</b>	V	19 21	1	36 Seg	1:11:09:74 – 1:11:45:20
			2	23 Seg	1:11:45:21 – 1:12:08:26
			3	42 Seg	1:12:08:27 – 1:12:50:17
			4	28 seg	1:12:50:18 – 1:13:18:66
			5	41 Seg	1:13:18:67 – 1:13:59:17
			6	54 Seg	1:13:59:18 – 1:14:53:95
			7	1 Min 5 Seg	1:14:53:96 – 1:15:58:02
			8	15 Seg	1:15:58:03 – 1:16:13:82
<b>Total Tiempo de Rodaje Escena 19 y 21</b>			<b>5 Minutos 4 Segundos</b>		

CASSETTES	SEC	ESC	TOMA Nº	DURACIÓN	TIEMPO
<b>Nº 2</b>	V	17	1	30 Seg	1:16:13:83 – 1:16:43:77
			2	11 Seg	1:16:43:78 – 1:16:54:78
			3	12 Seg	1:16:54:79 – 1:17:06:80
<b>Total Tiempo de Rodaje Escena 17</b>			<b>53 Segundos</b>		