

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofia y Letras

"EL LENGUAJE LITERARIO EN LA
ESCRITURA DEL GUION"

T E S I S

que para optar al grado de
MAESTRIA EN LETRAS MEXICANAS

p r e s e n t a

Ma. de Lourdes López Alcaraz



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

1 9 8 9

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCION	1
1. EL GUION	14
1.1 Preliminares	14
1.1.1 Conceptualización	19
1.1.2 Modalidades y tipos	23
1.2 Su configuración	34
1.2.1 Area técnica	38
1.2.2 Area literaria	55
1.3 Su presentación	57
2. EL LENGUAJE LITERARIO	63
2.1 Núcleo narrativo	66
2.1.1 El nivel de la historia	69
2.1.2 El nivel del discurso	87
2.1.2.1 Espacio-temporalidad	91
2.1.2.2 El narrador	98
2.2 Núcleo dramático	110
2.2.1 Los personajes: su caracterización	112
2.2.2 La puesta en escena	119
2.2.3 Los géneros. El melodrama	125
3. LOS LENGUAJES DEL GUION	157
3.1 Lenguaje individual vs. lenguaje colectivo	161
3.2 De los recursos estilísticos	166
PREEMINENCIA O <u>STATUS</u> DIALECTICO (A manera de conclusiones)	181
BIBLIOGRAFIA	196
APENDICE	206

INTRODUCCION

Aunque no se sepa nada más acerca del relato que del origen del lenguaje, puede ser significativo que sea en el mismo momento (hacia los tres años) cuando el niño "inventa" a la vez la frase, el relato y el Edipo.

Roland Barthes

La génesis de la presente investigación se explica a partir de una micro-historia donde se reúnen las áreas de estudio que en el guión - también - aparecen configurándolo. Permitase el paso al relato.

Para el egresado de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas el campo profesional está constituido por la docencia en su más alto porcentaje; la investigación, mínimamente, o al menos no de tiempo completo y la creación para la que no hay vía de acceso real, práctica, y mucho menos garantizada.

Un poco dentro de esta tercera vía y como posibilidad bastante accesible en cuanto a su mercado de trabajo cada

vez con mayor y más rápida expansión, los medios representan para aquellos egresados a quienes interese la comunicación colectiva y que tengan un dominio del lenguaje (supuestamente lo adquirimos) y facilidad para escribir (nuevamente se cree así de nosotros), hay un sitio en la prensa, la radio, el cine y la televisión.

La idea en principio no es novedosa, simplemente ha ido cobrando mayor fuerza en la realidad; la alternativa se muestra cada vez no sólo accesible sino ventajosa. De hecho la relación literatura-medios de comunicación es añeja. La extensa práctica de periodismo-literatura está confirmada en nuestras letras desde el siglo pasado en el que destaca precisamente el apoyo/influencia que el periódico tuvo para los balbuceos creativos, en la definición de los géneros, para la publicación y el establecimiento de las formas y corrientes literarias.

Más cercana en el tiempo es la actividad de los literatos mexicanos como críticos de la vida cultural y social del país y dentro de este ejercicio sus crónicas y reseñas cinematográficas (1) y, de manera más directa e interesante por el tema de nuestro estudio, la participación de los escritores como autores de obras originales para los distintos medios (esto es, como proveedores de materia prima con sus

(1) Es abundante este tipo de material. De las más recientemente publicadas sugerimos, *La cinta de plata. Crónicas cinematográficas* de Jaime Torres Bodet.

historias) o reescribiendo las obras de otros escritores (2).

Este mercado de trabajo ha ido ganando terreno y en la actualidad se contempla el área de la comunicación como una buena alternativa profesional no sólo por su acceso al mercado productivo sino también por sus potencialidades de trabajo creativo, y por ello su perfil se ha incluido en algunos de los nuevos planes de estudio de la carrera. A la inversa, las licenciaturas de Periodismo y Comunicación han ido considerando la importante necesidad de profundizar en el área lingüística y literaria e implementan asignaturas idóneas a fin de preparar mejor a sus alumnos en un campo de vital importancia: conocer y manejar mejor la escritura literaria.

De tal manera que se han venido a reunir de facto dos polos por demás interesantes: la creación y la proyección en nuevos vehículos que compiten, se adicionan, someten o entronizan a las tradicionales vías de la narrativa literaria: el cuento y la novela. Es manifiesta la avidez de los grandes públicos de la radio, el cine y la televisión por el relato a pesar de la marginación o menosprecio ^{general} con que se le trata.

(2) Este tema presenta una interesante línea de investigación para detectar la obra que varios de nuestros escritores han realizado, principalmente para cine. Pueden citarse a Mauricio Magdaleno, Vicente Leñero, Carlos Fuentes, pero el catálogo es amplio.

Cuando los requerimientos de esas ciertas especializaciones se concretaron en la necesaria orientación docente, fueron detectadas áreas básicas y se han implementado programas idóneos en asignaturas tales como: "Trabajo editorial y de imprenta", "Literatura mexicana", "Hispanoamericana" y "Universal"; "Talleres de redacción", de "Géneros periodísticos" y de "Guión" entre otras muchas que se ofrecen en las dos licenciaturas mencionadas.

La búsqueda bibliográfica para el apoyo de un "Taller de guión" arrojó un resultado notable: los libros, manuales y guías prácticas sobre el estudio de esta obra no apuntan a su constitución literaria y, sin embargo, le nombran "guión dramático" y en la práctica misma se le llama "guión literario". La bibliografía somete, cuando mucho, algunos datos sobre el apoyo dramático que requiere la obra, pero no determina su especificidad literaria ni siquiera en sus relaciones con la escena. Sus análisis son fundamentalmente desde los aspectos técnicos. De acuerdo con esa realidad, el guión no ofrece o requiere de mayores recursos literarios.

Sin embargo - y ya para terminar la micro-historia - la práctica profesional y la experiencia en la enseñanza-aprendizaje, nos han cuestionado seriamente sobre la aparente ausencia literaria del guión y con ella, sobre la esencia de esta moderna obra de creación.

Una vez determinado el objeto de estudio se planteó la razón de ser de la investigación a través de las proposiciones centrales del trabajo, todas ellas dirigidas al objetivo general: la comprobación de la existencia literaria en el guión dramático. Cuáles son sus elementos narrativos y de ellos cuáles son literarios es uno de nuestros fines. De qué manera narra el guión a través de su substancia dramática; conocer cuáles de sus constitutivos son reconocidos como literarios por el guionista de oficio y por qué.

La identificación de los elementos literarios que lo conforman y sus funciones permitirá conocer su estructura y de ello derivará el apoyo que pueden dar los conocimientos de la creación literaria. Una vez determinada la literariedad del guión, sus conexiones narrativas con otros lenguajes serán más accesibles. No pretendemos que el análisis literario sea el único acceso para conocer la obra; establecemos que su área no ha sido suficientemente estudiada y que, por ello, tenemos sólo un conocimiento parcial del guión. « Ayudar a la codificación significa en cierto modo empezar a comunicarnos » (3).

El guión es una obra extraña. Fundamental para muchos (dicen que es la causa, por ejemplo, de las malas películas y telenovelas) y pequeña, hasta casi inexistente según el

(3) Marcello Giacomantonio, *La enseñanza audiovisual*, México, Ed. G. Gili, S.A. de C.V., 1965, p.18.

extremo opuesto ("la habilidad del director salvó la historia" se suele escuchar también). Es la base a partir de la cual se generan las producciones y al término de éstas no existe el guión. El vago conocimiento de su ser en general impide su valoración y es la causa, obvia, de su desconocimiento literario.

La realidad en su práctica muestra poca atención apelando a que el guión "no es literatura"; pero se recurre a los escritores para su creación. Luego, hay un conflicto de oficio, por desprofesionalización que deriva en parte - así lo creemos - de la falta de conceptualización de la obra.

Teóricamente hay cuando mucho, una aceptación de zonas superpuestas de los lenguajes de cada medio con el literario y esta aproximación no ha sido suficiente en nuestro concepto para conocer al difícil objeto de nuestro estudio. Creemos necesario estudiar al guión como obra y función integradora.

Es indispensable indicar que no hay tras el objetivo formulado, mayor interés teórico que el fundamentador de la praxis en su escritura. Toda disquisición semiótica nos rebasa; las aproximaciones a una ciencia tan nueva y tan amplia nos guían en la detección de algunas realidades que el guión presenta, pero se encuentran fuera de los

propósitos de nuestro estudio. Sin embargo si coincidimos totalmente en la concepción de semiótica que expresa Bettetini cuando dice que « ya no es sólo la ciencia de los signos, sino una disciplina crítica de la comunicación » (4) y por ello en el guión se intentarán visualizar los distintos lenguajes sin aislar sus códigos a fin de concebirlo de manera unificada y unificadora como un objeto semiotizado pero también interpretado.

El camino de la investigación, solitario de naturaleza, ha ofrecido particulares soledades por el tema (poco conocido); su práctica (demasiado reciente para admitirse como literatura y antigua para la comunicación porque nació con los medios mismos); su constitución (antagónica por su bipolaridad). Y -porque desde todos los aspectos, a partir del guión los programas producidos gozan de una reputación mediocre: de ningún valor para el culto público amante de las Letras y muy importante, pero no bien valorado, en su abundante práctica en los medios de comunicación. « A pesar del indiscutible menosprecio por la "cultura inculta" se ve mucha más televisión [el medio más impetuoso] de lo que se confiesa » (5).

Evitaremos todo cuestionamiento sobre el guión como eje motor de productos de cultura popular, de cultura de masas;

(4) **Producción significativa y puesta en escena.** Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977, p. 74.

(5) Ford, Rivera y Romano, **Medios de comunicación y cultura popular.** Buenos Aires, Editorial Lagassa, 1987, p. 16.

ni se intentará su definición como producto de materia "cultural" en un sentido elitista o de alta cultura. En el presente trabajo no tomamos partido por radicales posturas negativas, ni por la defensa que entre otras argumentaciones sostiene las liberaciones catárticas. Y tampoco nos colocaremos en el punto neutro que concede a la programación dramática posibilidades de entretenimiento o experiencias de tipo estético cultural.

Nuestro intento es la aproximación fenomenológica a la narrativa en los medios radio, cine y televisión cuya producción dramática parte del guión objeto de nuestro estudio. Pero, a pesar de esta pretendida objetividad aceptamos honestamente que no hemos podido dejar en el olvido la enfermedad del Quijote por las novelas de caballería y que la función catártica no siempre opera negativamente: las larguísimas funciones de la tragedia griega son excelente ejemplo. Hay, desde luego, evasiones empobrecedoras pero también existen las que identifican la condición humana porque permiten la adquisición del lenguaje de la conciencia de sí mismo.

Pero retomemos nuestro tema. El tránsito por el camino descrito para la investigación ha requerido de una búsqueda interdisciplinaria para el apoyo teórico en todos y cada uno de los enfoques de análisis. El primero y más importante: la

implementación metodológica para dilucidar la literariedad y sus características en el guión.

Partimos por categorizar y conceptualizar a los más importantes elementos constitutivos del guión. Para esto se requirió fijar como primer antecedente el asentamiento del lenguaje y sus distintas formas puesto que « no hay relación inmediata entre el hombre y mundo [...] a este aparato simbólico [...] se le denomina lenguaje » (6).

Como derivación necesaria se requirió puntualizar las principales características de cada uno de los lenguajes: radiofónico, cinematográfico y televisivo, para comprender las diferencias narrativas de cada medio en función de sus posibilidades. Esto que podría considerarse ajeno por su información extraliteraria nos resultó imprescindible para destacar justamente nuestro objetivo principal.

La división constitutiva de la parte literaria del guión en narrativa y dramática, permitirá establecer las posibilidades de preeminencia de cualquiera de ellas y así, conocer sus relaciones.

El extraño ser del guión ofrece enormes dificultades para que una dirección teórica nos permita respuestas satisfactorias a los problemas planteados. El "ser y no ser"

(6) César González Ochoa, *Función de la teoría en los estudios literarios*, México, UNAM, 1982, p. 9.

de la obra ha requerido vías metodológicas más que sui generis. El objetivo principal planteado permite más un intento descriptivo que la comprobación sistematizada a la manera científicista. Sin embargo, no intentamos validar a priori una caja de Pandora, resaltamos sencillamente la no posibilidad de un método o corriente únicos por la complejidad de constitución del objeto de estudio.

En tanto que relato, hemos aplicado al guión el análisis estructuralista que ha rendido frutos confiables. Consideramos que la vía analítica empleada ni es la única posibilidad de entrada, ni es totalmente suficiente. Su apoyo ha sustentado convenientemente el ejercicio propuesto, pero aquí podríamos repetir la postura integradora que mencionamos un poco antes al referirnos a la semiótica y que es básica en nuestro deseo de no aislar los códigos para lograr un análisis lo más completo posible y no dejar de lado las manifestaciones más productivas y prácticas del trabajo del guión.

Para el acercamiento a su esencia dramática seleccionamos solamente aquellas cuestiones que la obra maneja con más profusión. Y conectados con ambos elementos literarios debimos relacionar continuamente la narratividad de los lenguajes en los tres medios de interés.

Fundamentalmente recurrimos para los dos últimos puntos mencionados, al apoyo análogo que permite describir gran parte de la esencia dramática con el teatro (como analogía de la vida); de la imagen (como realidad análoga) y del guión (como narrativa). El reconocimiento del mundo «se produce cuando identificamos los datos que corresponden a una cultura dada y a sus circunstancias, que se expresan a través del lenguaje denotativo y el connotativo» (7).

La recurrencia a los cánones de Aristóteles tiene una función muy definida: demostrar la conciencia de lo literario en la práctica y su reconocimiento por los guionistas, escritores generalmente "de oficio", quienes no pueden apelar a la designación y terminología de los análisis literarios modernos.

La formulación del trabajo comprende básicamente dos fases: en la primera se intenta la diferenciación del lenguaje propio de cada medio de comunicación colectiva y la identificación de las más esenciales características del lenguaje en la narrativa y la dramática literarias; la segunda pretende comprobar la existencia y práctica del lenguaje literario en el guión analizando tres ejemplos distintos.

(7) Helena Beristain, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1962, p. 17.

Se seleccionó un guión para cada medio, - radio, cine y televisión - con el objeto de que haya la posibilidad de reconocer los diferentes lenguajes. Inicialmente se intentó aplicar a cada uno de ellos las distintas categorías del análisis literario, pero la extensión resultó excesiva en proporción a los resultados poco definidos y claros de los diferentes niveles del ejercicio practicado.

Por lo anterior se prefirió implementar el análisis de la historia y su morfología narrativa en uno de los guiones (para programa teledramático); el discurso y muy principalmente la acción de narradores en el guión de radio, y la revisión básicamente del núcleo dramático en el libreto cinematográfico.

Los tres guiones forman parte del APENDICE incluido al final del trabajo para la mayor comodidad de su consulta.

En el guión dramático se cumple la vía narrativa más importante de nuestro tiempo por su número de lectores. El impacto de los medios de comunicación colectiva es inobjetable. Y también lo es, que la manera en que los medios narran varía enormemente de la forma literaria de contar por lo que se requiere de instrumentos científicos adecuados para el estudio del lenguaje propio de cada medio.

Para quien siempre ha vivido con la fascinación del relato no es posible marginar o desmembrar a los nuevos retoños que, además, amenazan a la progenitora literaria. No nos interesa tomar partido en la lucha de los Cuatrocientos del Sur contra Coatlicue. Nuestro interés es aprovechar todas las vías narrativas para que el relato continúe nutriendo con belleza la vida.

1. EL GUIÓN

Emprended los que escribís un tema adecuado a vuestras fuerzas y reflexionad largo tiempo acerca de qué rechazan o qué aceptan vuestros hombros.

Horacio

1.1 Preliminares

La narración ocupa quizá uno de los hilos conductores más fácilmente identificables, antiguos y permanentes a lo largo de la historia de la humanidad.

Se pretende clasificar bajo el rubro de narración no sólo a aquellos cuentos más o menos infantiles o propios de la fantasía, sino a toda forma de relato. La acción de relatar, hacer participe a otro, aparece como necesidad vital para el hombre, y el relato se plantea como actividad primigenia una vez que el ser humano es capaz de establecer los iniciales códigos que constituyen sus lenguajes.

A través de la palabra, primero oral y después escrita - contando con la mimica como apoyo tradicional -, la narración adquiere sitio preponderante en la historia, y como muestra tenemos los distintos tipos de relatos de periplos y conquistas; los intimistas cantos de amor, a la vida y a la muerte.

A cualquier índole que pertenezca, la narración de un hecho acontecido o como planteamiento a futuro ha demostrado ser un estrecho lazo de unión entre semejantes.

La etapa oral no permite dudar de su importancia con sólo tener presente la gran fuerza de las narraciones míticas y su destino posterior al constituirse las mitologías, bases de cultura en todas las civilizaciones. Y mucho después, la escritura reafirmará la necesidad de comunicación, de trascendencia y expresión manifiestas en el relato.

Una vez logradas las primicias narrativas, el hombre empezó a ensayar nuevas vías de expresión y placer. El relato adquirirá así un rango emocional y estético diferente al anecdótico-histórico que le había caracterizado en sus inicios.

A partir de la universalidad del relato, reconocemos que la narratividad se populariza en todos los ámbitos: como mera práctica cotidiana; como interesantes estudios sobre na-

rradores y narraciones, estos es como historia literaria propiamente; como vía proyectiva del mundo social y psicológico de distintas culturas, etcétera. Con la creación de los medios de comunicación y su avance tecnológico, la narratividad se establece como elemento común en la literatura, la radio, el cine y la televisión.

En el desarrollo anterior, la literatura tiene el derecho de primogenitura: se le reconoce como la primera gran generadora de relatos y así el concepto de narratividad se asocia de manera natural con los relatos literarios. Sin embargo, en nuestros días ya se concede a la esencia narrativa otros medios de significación propia, además de las lenguas naturales. La narratividad es «la forma general de articulación de contenidos cualesquiera, anteriormente a su manifestación lingüística o no lingüística» (1).

Eugène Vale, en uno de los mejores textos sobre guionismo, dice que «en la joven generación actual el cine ha reemplazado a la novela como la forma de relato de este siglo» (2), aunque reconoce la importancia de la narrativa primigenia: «Pero a pesar de todas estas innovaciones, el cine y la televisión, son sólo canales adicionales para la antigua comunicación entre el narrador y sus oyentes» (3).

(1) César González Ochoa, *Imagen y sentido*, México, UNAM, 1986, p. 131.

(2) *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Edit. Gedisa, S.A., 1986, p. 11.

(3) *ibidem*, p. 12.

De todo lo anterior puede desprenderse una idea concreta: la necesidad de comunicación a través de la vía narrativa hace que el relato se constituya como un elemento fundamental de lo socio-histórico y permite su realización, ya en su etapa madura, no sólo como vehículo comunicativo sino también de expresión por sus posibilidades de riqueza estética.

Si consideramos la dualidad comunicativa-expresiva del relato en los medios de comunicación, la obligación de reconocer ésta su doble función impone vigilancia. No sólo nos interesa escuchar las anécdotas de la vida pasada sino su forma, el especial "sabor" con que se narran. Los ademanes que acompañan a la narración pueden engrandecer el relato de la anécdota más simple. Sin embargo, parecería que esta gran importancia rastreada en lo socio-histórico se opone a la "modernidad" que obliga a la extinción de las grandes narraciones y, sobre todo, de los buenos narradores. Las mismas transformaciones de la épica indican algo en este sentido. Los actuales titubeos de la novela, que la hacen llamarse simplemente prosa, o "textos narrativos", imponen un análisis alrededor de la narrativa, sus mudanzas, y según algunos apocalípticos, su fin.

Los extraordinarios charlistas son una especie en extinción, y hasta las simples tertulias han dejado su lugar a nuevas formas de placer y ocio.

Una atenta revisión del devenir del relato nos permite detectar las modificaciones de sus formas: que la condensación es, por ejemplo, elemento imperativo - el nuevo auge del cuento es comprobación -; que los contenidos tienen ahora continentes a veces caóticos que no son sino el reflejo de la vida real; que sus vehículos son ahora también diferentes - del folletín a la videograbadora -, pero su esencia permanece y, por ende, su continuidad está asegurada. La narración está en la esencia del ser humano.

Ahora bien, conviene precisar algunas características distintivas de la narración como un elemento estructurado y bien constituido. Dos son las consideraciones iniciales: la extensión del relato, que permite la comunicación de una anécdota central planteada en un inicio, con un desarrollo y un final. Y, segundo, la ubicación del relator y del sujeto para quien lo hace. Se completa así el circuito primario de la comunicación: emisor --> mensaje --> receptor, enunciado de la manera más sencilla y esquemática como punto de partida. Después cada una de esas tres entidades se abren para permitir el establecimiento de segundos caracteres.(4)

(4) cfr. David K. Berlo, El proceso de la comunicación, Buenos Aires, Edit. El Ateneo, 1977, pp. 18-30.

Cuando la vía narrativa se dirige a nivel colectivo, sea una radioserie o una película, el mensaje requiere especial atención; los requisitos de éste crecen en características y cualidades: el receptor impone también sus propias definiciones al mensaje y con ello, al emisor. De aquí la necesidad de contar con un material base que estructure la narración. En el libro - también vía narrativa para un público - el autor puede hacer tantos ensayos como requiera hasta terminar su cuento o novela. Las narraciones en los medios de comunicación requieren del GUIÓN.

El guión es así el material generador creativo. No es posible imaginarnos un noticiero sin guión. Ni un ameno programa de reminiscencias musicales. Y mucho menos una película o una teleserie.

Por tanto, el guión es de hecho el primer paso en la concepción de todo mensaje y muy especialmente en la programación narrativa dramatizada que caracterizaremos más adelante. No es posible concebir otro principio. No hay de hecho, otro acceso.

1.1.1. Conceptualización del guión.

Intentemos conceptualizarlo. Partimos de que el guión es por los requisitos de su escritura una obra cabal, del

todo completa y terminada y, sin embargo no será conocida y reconocida hasta su interpretación posterior, su traducción final a otras vías narrativas de naturaleza disímbola. De tal suerte que podemos decir que el guión es... para dejar de ser.

Por ser la estructura para relatos posteriores, el guión a pesar de su esencia y formas narrativas, aún siendo el mismo un relato cabal, en un lapso de vida muy corto se transforma en otra obra: un radioteatro, el noticiero televisivo, una película. Y así "deja de ser".

O bien, una segunda opción. Permanece como guión. Sólo, sin cobrar su vida transformada perdiendo así su razón de ser. De esta forma es en cierto sentido nonato.

Al resumir las dos vías, podríamos decir - no sin cierto fatalismo - que el guión es... para dejar de ser o para "no ser".

Lo anterior, además de cierto implica gravedad en la premisa si ponderamos la importancia de las funciones del guión. La básica queda definida por la Real Academia Española: «6. Escrito en que, breve y ordenadamente, se han apuntado algunas especies o cosas con objeto de que sirva de guía para determinado fin» (5).

(5) Diccionario de la lengua española, Madrid, 1970, p. 687.

De la definición citada se desprende una primera característica: es obra primordialmente escrita. De aquí se derivan atributos que corresponden, en primer término al lenguaje literario. Después, de su cualidad ordenada surge también la necesidad de un trabajo atento y esmerado, y por último, el servir de guía para determinado fin lo involucra necesariamente en el proceso comunicativo. De estas características esenciales resulta el guión un trabajo interdisciplinario, porque implica conocimientos de áreas diferentes en su obra generadora. Su interdisciplinariedad se capta fácilmente - y se amplía también - al tratarse del guión dramático que estudiamos. Con facilidad reconocemos las distintas áreas que intervienen para estructurar el guión, eje productor de un relato cinematográfico, por ejemplo.

Como "guía para", el guión queda anulado una vez que la obra a la que dió origen se realiza, como ya apuntamos. De ahí que se le cuestione como obra terminada. Para algunos teóricos, y en la práctica misma, el guión no debe ser aceptado como una obra completa; no existe como obra en sí, pues lo consideran como el elemento de preparación literaria, el vehículo. Este cuestionamiento tan determinante para otros efectos, queda sin mayor importancia para los fines específicos de este trabajo, que intenta discernir la constitución

del guión en función de sus elementos literarios y no su razón de ser permanente.

El apoyo para no considerar al guión como obra en sí, se acrecienta también en su imposibilidad para ser conocido per se como obra terminada. Su escritura no trasciende como tal, pues una vez nacida, como mencionamos unos párrafos atrás, "dejará de ser" y empieza a transformarse en manos de los directores, intérpretes, locutores, técnicos, adoptando en su nuevo camino otros elementos narrativos.

Resumiendo todo lo anterior, podríamos decir que el guión es en el mejor de los casos - de acuerdo a los anteriores puntos de vista - un producto más que conocido presentado, o intuldo a través de otros. Y a pesar de todo ello, sólo el guión pone «un tema al alcance de su realización» (6). Luego entonces, en los valores de la obra radica su virtual producción.

El tipo de producción hace variar los contenidos del guión y por ello sus posibles conceptos. Obviamente estarán en relación directa la presencia cualitativa y cuantitativa de los elementos del guión y los del producto final programado. Pero existen constitutivos básicos: la idea central del mensaje, su adecuada codificación lingüística, precisión

(6) Enrique Gómez, cit. pos., Gutiérrez Espada, Narrativa fílmica, Madrid, Ed. Pirámide, S.A., 1978, p. 170.

narrativa y utilización de los recursos propios de cada medio.

El guión, concretamente, contiene los elementos requeridos para la comunicación y expresión de toda narración. Precisa para ciertos productos, además de los que se han venido mencionando, de la escritura de parlamentos o intervenciones de la voz hablada, indicaciones sonoras o visuales, música, acotaciones para los actores cuando los requiera el tipo de programa, escenografías, etcétera. Todos los elementos que permitan la completa estructuración narrativa.

Se considera suficientemente explicitado por qué afirmamos que el guión es una obra compleja que requiere de los conocimientos interdisciplinarios que se aclararán más adelante y de una capacidad creativa para manejarlos y lograr un mensaje bien estructurado.

1.1.2 Modalidades y tipos

Para la mejor comprensión del guión en algunas de sus modalidades - entre ellas la que nos interesa en el presente trabajo - conviene tener presente que el desarrollo de los medios de comunicación colectiva (también llamados de comunicación social) ha permitido una serie de progresos que propician ahorros considerables y mejoras en la producción

de mensajes y programas. Tal aconteció con el avance al grabar los programas radiofónicos y después transmitirlos, en lugar de salir "al aire" en directo; de igual manera, con las facilidades de la edición para cine, que permite la labor de montaje y con ello una cabal expresión del lenguaje filmico, y asimismo con los avances de la grabación en videotape, las cámaras portátiles, las unidades móviles y tantas innovaciones de la televisión. Aun así - o quizá por ello más aún -, la importancia del guión se ha acrecentado porque la amplitud de las posibilidades plantea nuevas y más ambiciosas producciones que requieren de mayor y mejor cuidado en la planeación del trabajo. Salir a locación con una unidad móvil de televisión o con las unidades filmicas representa una importante erogación y obliga a partir de un guión muy cuidado y derivados de él, todos los elementos del trabajo diario.

En relación directa con el aumento de potencialidades de un medio, crecen las necesidades de aprovechamiento de su área y su lenguaje. Obligatoriamente el guión deberá corresponder con las idóneas propuestas tanto comunicativas como expresivas.

Como se decía al principio del inciso, la índole del programa impone un tipo especial de guión, aunque todos compartan la esencia narrativa. Por la importancia concedida a la narración, que ya quedó asentada, se entiende que el

guión que analizaremos será aquel cuyos productos giran alrededor de núcleos narrativos argumentales. Es decir, todo relato cuya historia se lleve a la acción, esto es: trabajaremos exclusivamente con el guión dramático. (7*)

Las modalidades más comunes del guión son, en correspondencia a los programas radiofónicos: radionovela, radiodrama seriado, cuento radiado o radioteatro y sus mismos equivalentes en televisión. Estos dos medios requieren también del mismo guión para programas "mixtos" que combinan lo musical con la dramatización y a ésta con otros géneros: de difusión, didácticos, infantiles, etcétera.

Los radiodramas por su forma de emisión - y que determina asimismo al guión - pueden ser "unitarios" cuando presentan el principio y fin de la historia en una sola emisión; por ejemplo un radiocuento o cualquiera de las modalidades mixtas. Son "series" cuando un personaje protagónico, individual o colectivo, actúa permanentemente en una historia, dando así una fórmula de continuidad aunque la anécdota central principie y termine en la misma emisión. Y son "radionovelas" cuando se desarrolla una historia general y continua a través de varios capítulos, por lo que la comprensión de su trama implica el seguimiento de cada una de

(7*) A partir de esta página se denominará al "guión dramático" sólo como guión. Las notas de pié de página que presenten asterisco están consideradas como notas complementarias.

las emisiones y también cambia su estructura narrativa en el guión.

De la particular manera como cada una de estas modalidades resuelve sus contenidos trataremos más adelante. De igual forma acontecerá con los equivalentes para televisión.

Por lo que al cine concierne, Marco Julio Linares establece una clasificación que nos parece conveniente para principiar. (8)

Como "cine verdad" se agrupa el trabajo documental o testimonial en donde, aunque se ofrezca una historia al descubierto, el hilo conductor está dado por secuencias narrativas y éstas pueden desarrollarse por temas, tiempos, situaciones o actividades que les brindan una estructura unificadora. En este tipo de trabajo el guión plantea la combinación de escenas filmadas tal como se dan en la vida real y se mezclan con otras que se filman a propósito para completar la historia del documental o testimonial.

El "cine ficción" se fundamenta en la recreación de la realidad, y desarrolla su propio discurso basado en planteamientos dramáticos. A diferencia del anterior, el guión en este caso considera la mayor cantidad de escenas filmadas para la historia en especial y sólo eventualmente tomará al-

(8) cfr. El guión, México, UAM-Xochimilco, 1963, pp. 63-66.

gunas filmaciones de la realidad in vivo. Aun en los casos de ciertas escuelas, como la neorealista por ejemplo. Entre los géneros cinematográficos más conocidos están el western, la comedia musical, el policiaco y "de aventuras". Algunos de estos se han hecho favoritos también en la televisión.

Respecto a los tipos de guión, se considera posible clasificarlos por su origen y exposición. En cuanto a la primera distinción, los tipos son: original y adaptación; aclaremos sus diferencias.

La historia puede ser creada originalmente para un relato en cualquiera de los medios ex profeso. Por ejemplo, se solicitan los guiones para una serie radio dramática sobre la vida y obra de un artista; o bien el libreto para un filme (9*) de aventuras a partir de una idea del productor o los guiones para una teleserie siguiendo a un programa extranjero (10).... En todos estos casos, el guión es escrito originalmente para el medio que solicita el relato. Ejemplifican el guión "original".

(9*) Se utilizará el anglicismo como sinónimo de "cinta" y "película", aun cuando se considera que este último término significa mejor al material de filmación y fotografía.

(10) Algunos ejemplos de los casos citados: Yo, el poeta, programa semanal que la X.E.W. transmitió hace algunos años; Tintorera, producida en 1976; Mujer, casos de la vida real, la versión de Silvia Pinal a la teleserie argentina.

Por el contrario, el guión que se origina de una historia narrada inicialmente en otro medio se le conoce como "adaptación". El guión adaptado proviene generalmente de la literatura: novela, cuento y teatro, aunque no exclusivamente. Es proverbial la importancia de estos géneros literarios como proveedores del cine en especial: desde la gran clásica *Lo que el viento se llevó*; la versión cinematográfica de *Muerte en Venecia* que no desmereció respecto a la novela-origen; la contemporánea 1984, por citar algunos casos internacionales. En México tenemos también abundantes ejemplos: *Santa*, novela clásica con varias versiones filmicas; con igual calidad en cine que literariamente *Canasta de cuentos mexicanos*; y muy contemporánea: *Las batallas en el desierto* llamada *Mariana, Mariana* en su versión cinematográfica. (11)

Al hablar del guión de adaptación creemos conveniente detenernos para examinar los peligros que el término permite a pesar de que es el nombre genérico y aceptado totalmente.

Principiemos por hacer chincapié en la creencia de que hacer una adaptación es un trabajo sencillo puesto que ya se cuenta con un material de origen. Se cree que es mucho

(11) Producción norteamericana (1939) de la novela homónima de Margaret Mitchell; *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann filmada en 1971; 1984, producción inglesa (1984) de la novela de George Orwell. *Santa* de Federico Gamboa filmada en 1931; *Canasta de cuentos mexicanos* (1955); y de José Emilio Pacheco el autor, y la producción mexicana dirigida por Alberto Isaac en 1987.

más fácil que un guión original. Falso. A pesar de que se tenga una buena historia se deben emplear todos los recursos de lenguaje en cada medio y ello impone, obligatoriamente, cambios en los personajes, ambientes, estilos, etcétera, por lo que se tiene que recurrir, en realidad a otros discursos.

Asimismo, la adaptación requiere una capacidad selectiva que asegure la captación y asimilación de los temas y acciones esenciales que la obra original ofrece y que convengan al nuevo medio.

Es mucho más difícil no "traicionar" al protagonista que una novela nos ha presentado, cumplir con el tema que una obra de teatro nos ha dado, etcétera, que "inventar" a los propios personajes que se revelan por primera vez en una cinta o serie radiofónica. *Pedro Páramo* podría ser el típico ejemplo de las dificultades enormes en la labor adaptativa. (12)

A partir de una magnífica historia - inclusive con el éxito literario que nos permitiría considerarla "pre vendida" - se cree que el guión puede simplemente "traducir" o encontrar las analogías del texto y ese error causa, por lo común, un regular que el relato se traspase como de un idioma a otro. En estos casos se suele mantener el buen argumento, se

(12) Primera versión: P. Clasa Films Mundiales y Producciones Barbachano; México, 1966. Segunda versión: P. Conacine; México, 1976.

pueden conservar los sucesos más interesantes de la trama pero se pierde regularmente la riqueza del discurso, el "entre líneas", aun la ambientación - externa o psicológica - que por lo general son notables en el cine.

No sólo hay disparidad entre los lenguajes en cada medio respecto del literario original (aclararemos mejor el concepto "lenguaje" más adelante), sino también por sus características genéricas. El discurso de una novela permite descripciones morosas o poéticas imposibles de sostener en una radionovela por ejemplo, a pesar de su homologación narrativa; la comedia fílmica permite características discursivas impropias para la televisión aun cuando ambos sean medios audiovisuales.

La obra literaria, magnífica proveedora de historias buenas, paradójicamente, es un peligroso recurso por los problemas que plantea la adecuada "traducción" de los ambientes, diálogos, personajes en sus caracterizaciones, estilos que pretenden simplemente su traspaso a otros medios. La equiparación de calidad entre la proveedora literaria y la obra en medios es casi siempre negativa para las segundas versiones. Retomando el ejemplo de Pedro Páramo podríamos decir que ninguna de las dos versiones cinematográficas alcanzó el nivel del discurso realista mágico de la novela a pesar de que, según los créditos, el propio Rulfo intervino en el guión de la segunda versión.

El tipo de guión adaptación-traducción procrea también, en su intento por pasar de un lenguaje a otro, la cordedad o miopía para aprovechar los recursos del nuevo vehículo y así los elementos que enriquezcan o completen el relato para que lo perdido de sus logros literarios se gane en el cumplimiento de los otros lenguajes. Esto significa que se aproveche la radiofonocidad o el impacto visual del cine y la televisión en lugar de la pretendida fidelidad literaria. Se menoscaba la esencia misma de cada lenguaje cuando no se interpreta en todas sus posibilidades al guión de adaptación.

El autor de *Narrativa fílmica*, respecto a las dificultades que plantea el trabajo de adaptación, concluye:

Surgen varias posibilidades de acuerdo con los resultados:

a) La nueva idea (porque ya es fílmica) no será muy distinta por lo que se refiere a las premisas generales.

b) Será prácticamente la misma reducido el trabajo al de un simple traductor, incluso técnicamente bueno, pero ya sin interés estético. (13)

Por todo lo expuesto consideramos inadecuado el término adaptación. Semánticamente el contenido de recrear es más cercano a los requisitos que se imponen en la labor. El guión realizado a partir de otra obra es más una "recreación" que una adaptación.

(13) Luis Gutiérrez Espada, op.cit., p. 29.

Por lo que se refiere a sus formas de exposición, el guión puede ser de dos tipos : técnico, llamado también "cerrado" ó literario ó "abierto".

En los tres medios se utilizan los dos tipos de guión. Para radio, el trabajo de guión técnico es producto, generalmente, del equipo de edición quienes distribuyen el relato - con todos sus elementos narrativos - en distintas unidades de emisión, tanto para los programas unitarios como para seriales y radionovelas. En cine y televisión, el guión técnico se encarga por lo regular al equipo de producción pero requieren del apoyo del guionista literario que es quien mejor conoce las estructuras del relato, la interpretación dramática y el manejo de los diálogos. Es obvio que cuando el guión final se hace con la participación conjunta los resultados son más efectivos; o bien, cuando los propios directores son escritores - y ponderan el trabajo de guión -, como Bergman, Fellini, Woody Allen.

El guión técnico plantea rigidamente sus contenidos. Aun cuando el guión debe ser rico y preciso en datos, la excesiva puntualización de ellos hace que se le considere rígido, "de hierro", por su minuciosidad y porque incluye el lenguaje técnica del medio.

Los soviéticos son los primeros en distinguir entre el guión técnico y el literario (al que conceden un posible "valor estético")(14). Al técnico pertenece toda la implementación de tomas, encuadres, empleo determinante de recursos musicales y de efectos y las acotaciones especiales para el montaje o edición.

El guión literario contiene las mismas especificaciones técnicas que son determinantes para el curso narrativo y dramático de la obra. No se divide en tomas, planos o encuadres si se trata de cine y televisión, ni indica el trabajo de edición para radio. Es flexible en sus estipulaciones técnicas, las indica sólo cuando implican gran importancia para la narración; se avoca principalmente a definir las acciones (en el lenguaje propio de cada medio) sin precisar cómo realizarlas. En la actualidad se prefiere este guión "abierto" que describe más que tipifica y que por el mínimo de empleo de tecnicismos no limita la fluidez narrativa.

En los tres medios, los guiones ya no son tratados en la forma grandilocuente de antes; son más ligeros, han perdido solemnidad y están más involucrados con la realidad del momento en que se producen, inclusive el lenguaje técnico que utilizan es tan flexible que llega a no parecerlo. «Puede asegurarse que el guión literario gana terreno». (15)

(14) ibidem, p. 172.

(15) idem.

1.2 Su configuración.

Se revisará ahora la configuración del guión principiando por los elementos que hemos llamado del Área técnica y después los del Área literaria para terminar el capítulo presentando sus modelos de formato.

Pero antes, se considera indispensable establecer algunos conceptos básicos implícitos en la escritura del guión y que corresponden por ello tanto al lenguaje radiofónico, cinematográfico y televisivo, como al literario.

Conviene principiar por aclarar la conceptualización del término "lenguaje" y tomar conciencia de una confrontación: la potencialidad que se concede a los medios y muy particularmente al cine - el más avanzado en su semiótica - para hablar de "lengua" o sólo de "lenguaje", aceptando la definición de éste como «el conjunto de signos organizados de modo que sean aptos para ciertos intercambios comunicativos internos de un grupo social» (16)

La pretensión de lengua impone una fuerza determinante a sus signos y por ello es preciso mencionar dos de las

(16) Gianfranco Bettetini, Cine: lengua y escritura, México, F.C.E., p. 31.

causas que fundamentan la crisis signica a la que aluden algunos autores. En primer lugar, los contenidos ideológicos son tan fuertes que impiden que el signo cumpla plenamente sus funciones en el ciclo comunicativo. No vemos ni oímos lo que podemos sino lo que queremos. Y además, la sociabilidad y la plurisituacionalidad del signo reducen también la potencialidad de lengua en los medios.

Bettetini se refiere específicamente a la cuestión filmica pero, considerando que si en el medio de avanzada - como podríamos catalogar al cine - no se logra, es menos posible aún en radio y televisión. «Se puede afirmar que la sociabilidad de que gozan los signos cinematográficos es débil, ambigua y sin duda inferior a la que poseen las palabras de cualquier lengua» (17). Y termina por reconocer sin ambages: «En realidad, hoy es quizá incomprendible la imagen visual sin el aporte del lenguaje verbal» (18).

Por lo anterior se considera justo y adecuado el término lenguaje para aplicarlo al conjunto de signos que cada uno de los medios utiliza y que es indispensable que se conozcan y manejen en la escritura del guión.

Ahora bien, el uso del término lenguaje tal como se definió plantea la necesidad de su interpretación para gene-

(17) ibidem, p. 47.

(18) ibidem, p. 270.

rar el intercambio comunicativo; es decir, de un indispensable proceso decodificador, de una "lectura".

La lectura es la puerta de entrada que la educación permite a la cultura. No existe otro acceso para la integración cultural. Lectura es la « relación entre un objeto - caracterizado por un proceso específico que designamos como "escritura" - en estado de reposo y una mirada que lo recorre» (19).

La definición anterior podría ampliarse, a partir de las aportaciones semióticas, y considerar que lectura es un objeto de conocimiento que abarcara no sólo el descifrar a través de la mirada sino del ejercicio de cualquiera de nuestros sentidos; por ejemplo, escuchar la radio o la lectura Braille. Así, los tipos de lectura abarcarán los más diversos vehículos; podemos pues, hablar de lectura radiofónica, cinematográfica y televisiva.

Existen también diferentes niveles de lectura. El autor citado menciona tres, en principio, que nos conviene tomar en cuenta: "literal" es la lectura más espontánea e inmediata que permite entender sólo lo que se halla en la superficie; la lectura "indicial" propone una serie de datos, de señales, que ofrecen la posibilidad de una mayor penetración si la actividad lectora continúa, y la "crítica" sería

(19) Noé Jitrik, *Lectura y cultura*, México, UNAM, 1982, p. 38.

la lectura plena que abarca los dos niveles anteriores e implica no sólo el ejercicio de las mayores capacidades lectoras sino también una mayor conciencia de la lectura tanto respecto a las virtualidades del texto como de sus propias operaciones» (20).

Por último, fijaremos el concepto de "texto", básico para nuestro trabajo. Convenimos con la definición que hace el autor González Ochoa: «texto es un punto de intersección de varios códigos culturales o sistemas que configuran una compleja red de relaciones intertextuales» (21).

Es muy importante señalar que el texto, al igual que todo signo del lenguaje, por estar inmerso en una sociedad donde coexisten múltiples y heterogéneos lenguajes y en una cultura determinada, sufre características históricas muy variadas y debe aceptar la relatividad consecuente, a pesar de que todo texto presente una dirección de sentido importante precisamente porque ha sido codificado - se supone - con las señales de representatividad más propias del momento en que se emite. Por ejemplo, Lotman caracteriza al texto literario con una organización semántica definida, capaz de contener las señales adecuadas para captar la atención hacia esa estructura organizativa. Tal precepto puede aplicarse,

(20) ibidem, p.36.

(21) Función de la teoría en p. 38.

consecuentemente, a cualquiera de los textos que nos interesan: el radiofónico, filmico o televisivo.

Si la lectura es, como se dijo un poco antes, el acceso para la integración cultural, el texto sería «la unidad fundamental de cultura» (22).

Después de esta breve revisión de los conceptos básicos con los que trabajamos regresemos a analizar la configuración interdisciplinaria del guión, como texto literario y de comunicación que permite la organización dividida en las dos áreas; pero esta posibilidad responde más a un requerimiento de tipo descriptivo que a la naturaleza unitaria y simbiótica de la obra.

Por otro lado, la denominación de una de sus partes como "Área literaria" titula con cierta claridad los elementos constitutivos del guión que permiten su ubicación en el quehacer literario, pero la denominación "Área técnica" implica varios riesgos que expondremos al entrar en materia.

1.2.1 Área técnica

Los elementos que configuran esta área no excluyen a los correspondientes literarios ni viceversa; pero si cons-

(22) Concepto de Yuri Lotman cit. pos. González Ochoa, Imagen ..., p. 112.

tituyen diversos objetivos, manejos y disciplinas. La relación entre ambas áreas es permanente y necesaria y debe ser equilibrada. Quizá por todo esto el guión es obra tan difícil.

El Área técnica quedará constituida por los elementos básicos que integran el ciclo comunicativo emisor -> mensaje -> receptor en cada uno de los medios que hemos venido tratando. Los conocimientos de la comunicación en general y de cada uno de los medios de manera específica son parte indispensable para la escritura del guión. El lenguaje empleado en radio es particular y diferente al cinematográfico, y ambos respecto al televisivo. La significación de iguales elementos varía de un medio a otro: un silencio puede implicar diferente mensaje en el radio ó en la pantalla televisiva, que cuenta con el apoyo icónico.

Así pues, el guión requiere no sólo del conocimiento del medio y su lenguaje, sino de una convergencia de ambos para proyectar más y mejor la radiofonocidad, lo cinematográfico y lo televisivo, esto es, las esencias de lenguaje de cada medio. Aun cuando los procesos y requisitos para la escritura del guión coinciden en mucho, tratándose del Área técnica - más alejada del "sujeto" literario -, consideramos que una breve revisión de los medios y sus lenguajes ayudará a la mejor comprensión posterior del tema de nuestro estudio.

Radio

La radiodifusión es insustituible como medio de comunicación de masas por sus facilidades de producción, proliferación de grandes y pequeñas emisoras y la variedad y accesibilidad de los aparatos receptores que permiten alcanzar a la casi totalidad del público como oyente.

La capacidad de cobertura de la radio es quizá su característica más importante desde el punto de vista de la comunicación. «La radio está al alcance de todos, alfabetos y analfabetos, pobres y ricos, poblaciones urbanas y campesinas» (23). Su preponderancia comunicativa no tiene rival en todos aquellos núcleos marginados inaccesibles para otros medios de comunicación: amplios grupos de poblaciones donde la desnutrición, el analfabetismo y el aislamiento cultural provoca que la radio sea su único contacto con la llamada "civilización".

Desde este aspecto de la comunicación, aunque de manera sólo unilateral, la radio cumple ampliamente. Pero Rudolf Arnheim integra otros elementos en su definición:

La radio se ocupa de la expresión a través del sonido puro. Es un aparato cuyas características

(23) Mario Kaplón, Producción de programas de radio, Venezuela, Ediciones CIESPAL, 1978, p. 12.

técnicas giran en torno únicamente del sonido [...] que se emite en un determinado lugar y desde ahí alcanza muchos y lejanos lugares a la vez (24).

Es obligado reconocer que la radio, con tan amplios poderes de comunicación, no cumple sin embargo su función expresiva, y de ahí que difícilmente se realice como medio estético.

A partir de la definición de Arnheim conviene asentar que el carácter unisensorial de la radio la distingue de los otros dos medios, que son audiovisuales y de los que se dice trabajan con "imagen completa". Sin embargo, a pesar de esta aparente limitación, la radio consolida una de sus características más notables: su poder de estimular la imaginación. En esa potencialidad radio y literatura son coincidentes.

A partir del texto, los receptores del relato literario y del radiofónico construyen sus lecturas. Ninguno de los dos cuenta con el apoyo icónico; en ambos casos se depende de la propia imaginación. El lector literario tiene la posibilidad de regresar a las páginas anteriores pero el radioescucha sólo gracias a sus concentración "completa" la obra radiofónica. En estas situaciones paralelas cabe la recomendación de Cortázar para la lectura contemporánea como un ejercicio "macho-hembra".

(24) *Estética radiofónica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1980, p. 134. El subrayado es nuestro.

Al ponderar el recurso icónico muchos teóricos apoyan la supremacía de lo visual sobre la palabra. "Una imagen dice más que mil palabras". En contra están quienes sobreevaloran la tradición verbal de toda nuestra cultura a pesar de la conmoción causada por el impacto visual del cine y la televisión. Barthes dice : «Somos aún, y más que nunca, una civilización de la escritura, porque la escritura y la palabra siguen siendo los términos plenarios de la estructura informativa» (25). Se hace hincapié en estas divergencias porque el guionista trabaja con esas confrontaciones en su actividad profesional.

La imagen había recibido atención en múltiples estudios desde disciplinas como la psicología, la pedagogía y la sociología. Pero sólo de un par de decenios a la fecha se ha constituido como tema importante de la semiótica. Ahora se reconoce que la imagen nos remite a la contemplación de una representación, pero no sólo por razones analógicas sino por una verdadera participación creativa. Así como las palabras han sido capaces de propiciar una emotiva iconocidad literaria, las imágenes visuales o auditivas se organizan - con sus muy particulares estructuras - para provocar los más variados mensajes.

(25) cit. pos. Bettetini, Cine ..., p. 271.

En *La influencia del cine y la televisión*, los autores nos dicen al respecto:

Nos parece que la nueva visión del mundo debe ser poetizante, en tanto que, cada vez más, nuestras representaciones dejan de ser simplemente interpretativas y se tornan directamente creadoras de existencia .(26)

La importancia de este tema al comparar el lenguaje literario con el de los medios, nos hará retomarlo para analizar más detenidamente a la imagen en el tercer capítulo de este trabajo.

Al estar técnicamente impedida para la reproducción icónica del mensaje, la radio tendría que desarrollar como su recurso dramático más importante la sonoridad, incluyendo su ausencia: el silencio. Pero la realidad nos muestra lo contrario.

Desde el punto de vista de la ecología comunicativa, la radio de los años treinta tiene una importancia artística mucho mayor a la actual. La ausencia de competencia dentro del hogar, fuera del libro, la obligó a desarrollar los géneros dramáticos (27).

Como se desprende de la cita anterior, el radiodrama es el género que mejor ha salvaguardado la potencialidad expresiva de representación que tiene la radio, pero el advenimiento de la televisión le ha dañado no sólo porque sus

(26) Seat Cohen y Fougeyrollas, México, F.C.E., 1980, p. 53.

(27) Lluís Basets, *De las ondas rojas a las radios libres*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1981, pp. 7-8.

equipos artísticos y técnicos se le han disminuido, sino por las pérdidas de auditorio y más determinadamente por las políticas económicas de las radioemisoras, a quienes sólo interesa el reglón comercial.

En el guión radiodramático el conocimiento y manejo de la comunicación y del lenguaje radiofónico, es decir de las bases del área técnica, se proyectan a través de tres principales elementos: voz, efectos y música. A reserva de su análisis como elementos literarios - meollo de este trabajo - es conveniente esbozar sus funciones expresivas como elementos "técnicos".

La voz tiene dentro de sus funciones más importantes proyectar edad, origen, situación socio-económica y estados de ánimo. Por ello - a través de monólogos o diálogos - se imponen tono, ritmo, frecuencia y apoyos de actuación en una amplia gama. Por medio de la voz, en los parlamentos, la narración tiene su más fácil vía. Las frases cortas permiten mejor retención por parte del oyente de quien ya se mencionó la necesidad de concentración que requiere ejercer.

La identificación de los personajes y sus caracterizaciones dependen de la voz por lo que éstos no deben ser similares y estar a cargo de voces igualmente parecidas.

La música y los efectos cumplen las funciones espacio-temporales, tan importantes en un relato cuya vía es exclusivamente auditiva; por eso resulta fundamental la ubicación del oyente en los diversos tiempos y ambientes.

Por lo anterior, la música se vigila con detalle en su técnica, pero debe cuidarse también su relevancia creativa. Kaplan, en su obra ya citada (28), le determina cinco funciones básicas :

- Gramatical, pues sirve para resolver las pausas que se requieren; por ejemplo, punto y aparte para un cambio secuencial; puntos suspensivos con una música de "cortina" o "puente".

- Expresiva, para crear el clima emocional tan necesario en el melodrama. (Hablaemos más adelante de este género).

- Descriptiva; fundamentalmente provoca la evocación y facilita la narración de ambientes.

- Reflexiva, para que el receptor pueda recapitular y asociar "participando" en el mensaje.

(28) cfr. Producción de..., pp. 163-166.

- Ambiental; la más usual, ayuda a la ubicación escenográfica en las diferentes secuencias.

Toda la música se usa moderadamente y en el guión se indica en los puntos esenciales. «Un musicalizador debe saber cómo jugar con los silencios [...] suprimir secciones de música puede ser más efectivo que cualquier música» (29).

Por lo que respecta a los efectos especiales, no creemos demasiado insistir en que en éstos recae gran potencialidad del discurso expresivo del radiodrama.

La radio permite aislar la acústica dentro de la práctica artística mediante un trío de medios: efectos sonoros, música y palabras. Si nos referimos al arte, los simples sonidos desempeñan un papel mucho más directo y de mayor efecto que la palabra. (30)

Varios autores coinciden en clasificar los efectos en función de su origen: Naturales (viento, lluvia); Animales (trote, mugido); Físicos o de los objetos (chirrido de puerta) y Humanos (ronquido, sollozo) (31).

Después de esta breve descripción del medio, de su lenguaje y de su formulación en el guión radiodramático, se considera interesante concluir que si en la obra dramática

(29) Aaron Copeland, *Cómo escuchar música*, México, F.C.E., 1976, p. 114.

(30) Arnheim, *op. cit.*, p. 24.

(31) Kaplan y Arnheim en las obras ya citadas los clasifican de manera similar. También Fernando Curiel, *La tela roja magnética*, México, Editorial Oasis, 1983, pp. 85-88.

creada para radio es absolutamente indispensable el dominio de los elementos mencionados en el área técnica, para el material "adaptado" es todavía más importante.

La representación dramática de obras destinadas a otros medios, sin una completa recreación en el espacio eminentemente acústico que se ha descrito, la excluye del marco de la radiofonocidad.

Cine y Televisión

Mucho se dudó en presentar los dos medios audiovisuales reunidos en un mismo acápite. Sin embargo, como son muchas más sus similitudes, se ha optado por unirlos y se les separará sólo cuando sus diferencias sean tan notables que obliguen a comentarios específicos.

A pesar de que técnicamente la televisión es un medio electrónico, a diferencia del cine, cuya base es fotomecánica, la primera se considera de alguna manera como el heredero casero, "el cine en su casa", y por ello se implementa con muchos de los elementos del cine, el hermano mayor.

Iniciemos con las diferencias.

Al hablar de la radio ya se planteó la distinción entre posibilidades comunicativas y expresivas de los medios. Recordando esto, cine y televisión como medios comunicativos ofrecen fuertes diferencias en las tres entidades básicas, emisor, mensaje y receptor. Mientras el cine espectador ha decrecido, la televisión cobra cada día mayor audiencia, ofrece raatings(32*) altísimos y coberturas urbanas aseguradas. El desarrollo técnico y tecnológico de la televisión es notable: la utilización de microondas, las emisiones via satélites, máquinas de efectos especiales, sistemas de selección rentable y sofisticados aparatos de recepción en cuanto a tamaños, precios, tipos, y lo último: la antena parabólica.

El impacto social de la televisión como tema de análisis supera en mucho a sus estudios semióticos; al respecto, Fernando Wagner opina que en vista de su fuerza, por la manera tan firme de entrar en los hogares y las mentes, "la televisión ha logrado nivelar clases".

Nuestra opinión ya no es una opinión que nos hemos formado nosotros mismos, por nuestra propia experiencia: es una opinión de segunda mano, una opinión preparada, ya se trate de refrescos, marcas de jabón, política, música, chistes o del destino de Simplemente María.(33)

(32*) Fórmula utilizada para medir la audiencia en radio y televisión por programa y horarios de emisión.

(33) La televisión técnica y expresión dramática, Barcelona, Edit. Labor, 1972, p. 20.

Otra de las diferencias entre ambos medios, muy importante por su repercusión en el distinto manejo de los lenguajes del guión de cine y teledramáticos es la capacidad de la televisión para captar y proyectar lo inmediato. El "aquí y ahora" tan obvio y necesario por ejemplo en los noticieros, es el sentido de "inmediatez" que magnifica al medio. A nuestra manera de ver, esta característica conlleva también una implicación de efímero. Para Furio Colombo,

Cabría afirmar que el medio muestra así su natural reproducción de la sociedad industrial que impulsa hacia el consumo, que empuja hacia adelante y se reserva la libertad de destruir u olvidar el pasado. (34)

La resistencia del cine enfrentando al nuevo medio se apoya en sus valores estéticos, en su tradición, en estar precisamente fuera de casa - "ir al cine" continúa teniendo un sabor especial para cierto público -, y en que su asistencia real - y verdaderamente cautiva - (35*) ejerce una libertad de elección totalmente opuesta a la invasión televisiva en el hogar.

El cine conserva, sobre todo con las grandes producciones, con algunos géneros, y más todavía por el "cine de arte" o "cine de autor", una preeminencia como el medio más

(34) Televisión: la realidad como espectáculo, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1974, p. 36.

(35*) El espectador en la sala semioscura queda pendiente de lo que la pantalla le proyecta: figuras cinco o seis veces más grandes que la propia; a todo y perfecto color y sonorización de altos niveles, incluso en triple banda en ocasiones.

artístico de los que nos ocupamos en el presente trabajo. Además, se argumenta que «el espectáculo cinematográfico, actualmente más adulto y polémico que el televisivo, ha encontrado su clientela especializada en la juventud y en un público con altos niveles de educación» (36). Y son obvias las repercusiones que lo anterior ejerce sobre el guión.

Un análisis objetivo permite considerar que cine y televisión cumplen funciones socioculturales diversas y que corresponden en realidad a una especialización de mercados, en lugar de ser mutuos competidores, por lo que se impone también una especialidad de trabajo en el guión, no sólo en sus temas y formas sino en la totalidad de sus lenguajes.

También como otras posturas de competencia, es común la idea de que «en la joven generación actual el cine ha reemplazado ampliamente a la novela como la forma de relato de este siglo» (37). Y se suele aceptar que es «una particularidad de la mente humana moderna la fascinación por el efecto visual en tanto que crece el cansancio de oír» (38). El mismo autor reconoce sin embargo que «A pesar de todas estas innovaciones, el cine y la televisión son sólo canales adicionales para la antigua comunicación entre el narrador y sus oyentes» (39).

(36) Roman Gubern, *Comunicación y cultura de masa*, Barcelona, Edit. Lumen, 1974, p. 171.

(37) Eugene Vale, *op.cit.*, p. 11.

(38) *ibidem*, p. 28.

(39) *ibidem*, p. 12.

Respecto a lo anterior se considera muy discutible el reemplazo de la novela por el cine a pesar del peso de la modernidad de la que hablábamos al iniciar este trabajo. Si bien es innegable el avasallamiento de los medios de comunicación, es muy cierto también que aún nos encontramos en una etapa de analfabetismo en la cultura icónica y que la televisión, por sus propias características (el "enemigo" en casa para algunos) podría ser el verdadero competidor.

Convenimos que la mente humana no sólo muestra cansancio de oír y agregamos que más aún de leer, pero tendríamos que revisar también los resultados entre diferente público para conocer los datos por edades, placeres diferentes, etcétera. La evidencia indiscutible es la fuerza social de cine y televisión y no tanto las posiciones comparativas y también, por otra parte, la importancia vital que continúa teniendo el relato y que le concedimos desde el inicio de estas páginas.

Ahora revisemos brevemente lo que concierne a las similitudes de los lenguajes de cine y televisión.

Del cine mudo aprendió la nueva vía narrativa sus bases de expresividad que tomó del teatro. La herencia resultó superable gracias al primer plano - que permite mayor dramatismo en los actores y en los objetos - y a la

multiplicidad de ambientes que el cine logra proyectar. El teatro los debe apuntar o los acota a través del diálogo, pero tiene fuertes limitantes en comparación con el poderío de la escenografía cinematográfica.

Los elementos mencionados en los que el cine supera al teatro los ofrece también la novela, con una sola diferencia: el lector no puede disfrutar de la imagen icónica, aunque a veces el cinespectador quede inconforme con lo que ve porque la lente circunscribe su imaginación; los hechos son vistos "sólo" por la cámara.

El cine es una nueva y original forma de narrar, tan distinta de las otras como la ópera lo es del cuento o la obra teatral de la novela [...] parece indicar que es un hijo de la novela y el teatro, incorporando algunas características de ambos y en algunos casos creando otras nuevas (40).

La fotografía en movimiento, origen filmico, y la expresividad que mencionamos del cine mudo ganaron en etapas de su desarrollo posterior elementos narrativos muy importantes con el dominio de planos y encuadres. Sin embargo, la verdadera realidad filmica surgió con la edición creativa de escenas y secuencias: el montaje,

entendido no sólo y no tanto como la yuxtaposición mecánica de fragmentos de película para formar un film "más largo", sino como técnica capaz de guiar la lectura de los

acontecimientos según el designio preciso del director (41).

El guión ya prevé el trabajo de edición, pero en realidad éste no se decide hasta que se revisa el primer material ya revelado - rushes -, y será el director quien apruebe o rectifique el montaje final y así el ritmo narrativo.

Un proceso similar al descrito para cine, pero por vía electrónica, sucede con la televisión, aunque con algunas limitaciones y contando con diferentes posibilidades. Básicamente ambos lenguajes ofrecen la misma base: la narración cuenta con la vía icónica que se combina con toda la gama sonora.

La televisión, para compararla con otras vías como hicimos con el cine, ofrece las dificultades de éste y del teatro: se hace - como acuñó McLuhan - "en frío" (no cuenta con la reacción ni la participación del público en la sala) y sin las rectificaciones editoras del cine, aunque ya la previa grabación en videotape permite corregir algunos detalles; pero nunca, desde luego, semejante con las posibilidades permitidas en la producción cinematográfica.

(41) Giacomantonio, op. cit., p. 127.

La televisión toma del cine la base pictórica, « - las imágenes planas sobre pantalla luminosa - y sobre todo su preceptiva, su lenguaje, su forma de relatar, su manera de contar el argumento con aquellas imágenes» (42), aunque en su propia proyección, una imagen formada por puntos difícilmente pueda tener la calidad óptica del cine. Y tampoco logra los altos niveles dramáticos del teatro y del filme por lo que tiene que encontrar sus propias soluciones expresivas. Todo esto tiene especial importancia en el trabajo de guión.

El guionista para cine y televisión cuenta según la exposición anterior con dos canales narrativos: el sonido ó audio y la imagen ó video. La conjunción permite la posibilidad reiterativa y de múltiples juegos y combinaciones pero también un constante peligro: el texto pleonástico en el que se oye lo mismo que se mira.

Es importante que lo hablado y la música no sean elementos repetitivos con respecto a la imagen, sino que la completen en aquellos aspectos que la imagen por sí sola no puede ofrecer o que sólo ofrece con un derroche de codificaciones (43).

Por otro lado, al igual que el de radio, el guión para cine y televisión emplea parlamentos cortos - y aún más porque cuenta con la imagen -, con un lenguaje hablado claro y directo. Ambos medios no significan "radio más imagen",

(42) Jaime de Armiñán, Guiones de T.V., Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1963, p. 35.

(43) Giacomantonio, op.cit., p. 91.

por tanto no es válida la fórmula de conceder a la imagen la preeminencia que en radio se da a la sonoridad. No es así de fácil.

Finalmente, la terminología de la televisión es casi del todo la heredada del cine - permanece inclusive en inglés -. Veremos más cercanamente este asunto al revisar la presentación del guión en sus ejemplos específicos al término del capítulo. Baste aquí con el intento por destacar la decisiva importancia de las esencias de la radio, el cine y la televisión como medios colectivos de comunicación y sus implicaciones para el trabajo que nos ocupa.

1.2.2 Área literaria

Este inciso es meramente introductorio para el tema central del trabajo pero queremos asentar, una vez más, la importancia de una de las constantes mayormente citadas : la fuerza del relato en el devenir humano; retomamos a González Ochoa para quien «La narratividad viene a ser como la forma de expresión humana fundamental y, al mismo tiempo, la más natural porque permite al hombre pensarse y pensar el mundo» (44).

(44) Imagen y ..., p.131.

Una vez ubicada la narratividad, el segundo interés en este inciso es la identificación de los elementos literarios del guión. Para hacerlo consideramos importante revisar la conceptualización de lo literario. A partir del establecimiento de la literariedad como el objeto de los estudios literarios, la obra se analiza con una nueva especificidad y se le aísla en sí misma.

En el guión existen una serie de elementos narrativos que muestran «las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario» (45) y que por ello se distinguen notoriamente de los constituyentes revisados en el Área técnica. Así pues, la literariedad del guión radica en su discurso literario.

Las dos vías discursivas literarias del guión se vierten por la vía del relato (diégesis) o de la representación (drama). En función de esa división - tradicional desde Aristóteles - hemos agrupado los elementos de nuestro análisis en los llamados "núcleos", el narrativo y el dramático. Las necesidades diegéticas son absolutamente claras hablando de todo relato en cualquier vía: novela, filme, teleserie; respecto a los requerimientos dramáticos, surgen con facilidad al recordar lo que se dijo un poco antes sobre la programación del tipo en los medios de comunicación. Estos programas se proponen despertar las

(45) Tzvetan Todorov, *Poética*, Buenos Aires, Edit. Losada, S.A., 1975, p. 22.

emociones, crear empatía, lograr la credibilidad del público en cada emisión, esto es la representación de la vida.

Luego entonces, el guión pretende la conjunción de ambas estructuras narrativas - a diferencia de la especificidad narrativa de la novela y de la esencialmente dramática del teatro -. Es necesario decir que ambos núcleos no se excluyen entre sí porque se presentan elementos que cumplen su función tanto narrativa como dramáticamente.

1.3 Su presentación

Terminamos el capítulo presentando los formatos más usuales del guión radiofónico, de cine y de televisión en México. A pesar de las diferencias de lenguaje en cada medio, existen generalidades que son comunes en su escritura; principiaremos por estas.

Precediendo al guión propiamente dicho, se presenta la sinopsis, argumento o resumen del relato. Este material recibe en cine el nombre de "tratamiento" y suele contener no sólo los detalles más importantes de la historia sino el tema mismo basado en el estilo del filme o del director. A continuación se acostumbra, para los tres medios, dar el reparto o lista de personajes, incluso con detalles de su

caracterización. Asimismo se especifican las necesidades de ambientación o escenografía diferenciando los interiores de las locaciones. En esta parte se indica también, después del título de la obra, si es guión original o corresponde a un trabajo de adaptación; en este caso debe darse el crédito al material y autor de origen.

Después principia propiamente el guión; se le llama indistintamente libreto o script aunque estos dos nombres denotan una mayor especificación en sus contenidos y son más usuales en el ambiente de cine.

El guión se escribe siempre en tiempo presente para lograr que el mensaje sea vivido por el público paso a paso al mismo tiempo que el receptor lo escucha en radio o lo recibe de las pantallas de cine y televisión. Se emplea un lenguaje directo, sin imágenes literarias porque la no permanencia del texto impide la lectura completa de que goza la novela o el cuento y los medios son mucho más "rápidos" que el teatro - que dispone hasta de un intermedio .

Las figuras literarias se acotan al director para enriquecer las posibilidades creativas de la producción, pero se evitan en los parlamentos que requieren de la claridad ya dicha en el párrafo anterior.

Las cuartillas se escriben por uno solo de sus lados, con líneas a doble o triple espacio para facilitar su lectura y memorización. Se hacen notables diferencias gráficas entre los parlamentos y el resto de los elementos: indicaciones técnicas, de actuación, en imágenes o acústicas para evitar confusiones. Sobre este punto se aclarará con más detalle cada caso.

Guión radiofónico

Además de las características generales ya mencionadas, conviene enumerar las particulares del medio. A pesar de que no hay una sola diagramación o formato único, describimos uno de los más comunes:

- De la hoja dividida imaginariamente en tres columnas, se utiliza la primera de la izquierda para el nombre de los personajes (subrayados o con mayúsculas) y las indicaciones de música y efectos también con subrayado continuo o mayúsculas.

- Las dos columnas restantes se utilizan para los parlamentos.

- Dentro del corpus del parlamento se escriben entre paréntesis las acotaciones más importantes de actuación (con letras mayúsculas).

- Todas y cada una de las líneas en cada hoja - tanto de los parlamentos como de las especificaciones

de música y efectos - se numeran en el extremo izquierdo para que su rápida localización facilite la producción y como cálculo de duración aproximada del programa.

Se presenta ejemplo de un programa mixto - musical con dramatización - para tener una muestra de formato y además, el guión completo de un programa dramatizado con el tipo de diagramación más común (46*). Este guión se utilizará en el análisis literario del siguiente capítulo.

Guión cinematográfico

Probablemente el guión para cine sea el que contiene mayor potencialidad literaria en la presentación de su texto por su unidad y extensión, - Eisenstein lo llamó "novela cinematográfica" . Y también es para el cine que se distingue más el guión técnico, pues contiene todas las indicaciones para los distintos equipos de producción: camarógrafos, iluminación, escenógrafos, montaje, etcétera.

Las particularidades más importantes en la presentación del guión literario se dan en dos formatos diferentes, que son los más usuales. El guión a dos columnas divide a la izquierda todo lo concerniente a la imagen y a la derecha ubica todos los elementos sonoros: música,

(46*) Ambos en el APENDICE, "Radio", pp. 3-4 y 6-11 respectivamente.

efectos y parlamentos. El guión de redacción continua, más fácil de leer, se presenta a toda la hoja y:

- Alterna las indicaciones visuales con las sonoras.

- Distingue las visuales escribiéndolas con mayúscula y/o subrayando las indicaciones espacio-temporales y las de actuación.

- Se suelen numerar consecutivamente las secuencias y/o las escenas.

- Los parlamentos se escriben con una sangría que los ubica al centro de la hoja y abajo del nombre del personaje (escrito con mayúsculas).

El guión que será analizado en el siguiente capítulo ejemplifica el modelo descrito (47*).

Guión televisivo

Este texto siempre se presenta a dos columnas. La de la izquierda - VIDEO - señala todas las indicaciones que la pantalla proyecta incluyendo la actuación de los personajes; la de la derecha - AUDIO - contiene todo lo relativo a la sonoridad: los efectos y música se remarcen (subrayándolos o con mayúsculas) y se escribe con mayúsculas el nombre del personaje antes de sus parlamentos.

(47*) vid., APENDICE, "Cine", pp. 30-128.

Se presenta como ejemplo de modelo el gui3n para programa teledram3tico que ser3 analizado tambi3n literariamente y un ejemplo de otro gui3n para ver la presentaci3n del mismo (48*).

(48*) vid., APENDICE, "Televisi3n", pp. 12-28.

2. EL LENGUAJE LITERARIO.

Lo que estoy tratando de lograr es que gracias a la fuerza de la palabra escrita ustedes puedan oír y sentir y antes que todo, ver.

Joseph Conrad

En el capítulo precedente quedó asentado el carácter interdisciplinario de la configuración del guión puesto que se integra con elementos propios del lenguaje de los medios de comunicación y del literario. Asimismo, se expusieron brevemente los conceptos básicos que apoyan nuestro estudio, específicamente sobre el lenguaje y la literariedad, los dos componentes de nuestro título. Ahora procederemos al análisis del guión para demostrar la presencia de ese lenguaje literario.

El intento requiere de un método de análisis que permita destacar entre los constitutivos del guión a aquellos elementos que se caractericen por su literariedad,

ubicarlos dentro de las categorías literarias a las que correspondan y cualificar así la naturaleza de sus funciones.

Para cumplir ese objetivo, las proposiciones estructuralistas permiten un claro acceso a las categorías literarias del guión que hemos definido como objeto de estudio.

Los estructuralistas suelen adoptar el nombre de "poética" para sus estudios con una clara reminiscencia aristotélica, muy adecuada a nuestra manera de ver, por el carácter didáctico de sus afanes y su postura no resolutiva acerca de la literariedad y menos aún de la literatura. A pesar de que las distintas poéticas reconocen sólo un avance en la materia de su estudio, esta implementación metodológica servirá para señalar la imposible aceptación de que el guión es mera práctica, un oficio, ni que el guionista nace, no se hace. Las dos posturas extremas descalifican a nuestro juicio el tema del presente trabajo, e impiden su adecuado conocimiento y la práctica de su labor.

El método estructuralista puede aplicarse, no obstante su efectividad, sólo hasta una fase de su análisis, pues el lenguaje literario en la obra que estudiamos es sólo una de las áreas que lo constituyen y por ello, como lo hemos

intentado explicar, se encuentra inmerso con otros lenguajes donde resulta imposible la lectura que la obra literaria si permnite. La compleja intertextualidad del guión involucra otros sistemas narrativos que ofrecen en su producto final significaciones diferentes.

Además, la necesidad de segmentar el relato para analizar su literariedad, tal como se hace para la obra expresamente literaria, impide la consecución completa del análisis propuesto; sin embargo, el acceso permitido nos ofrece seguros resultados en la detección de los elementos literarios que nos interesan en el guión.

Por lo anterior, continuamos el estudio implementando metodológicamente las bases teóricas de Barthes, Todorov y sobre todo con la accesibilidad que brinda el texto **Análisis estructural del relato literario** de Helena Beristain. (1)

En el guión, como ya se mencionó, podemos desglosar el área literaria en los dos apartados que hemos llamado núcleos: lo narrativo y lo dramático. La división corresponde a lo que Todorov llamó los "modos del relato" y que no son sino las dos más generales formas de agrupar las características de cómo el narrador cuenta el relato. Y son dos las principales: la narración y la representación; el

(1) México, UNAM., 1982. Para facilitar las citas de este texto se colocará al final de cada una, entre paréntesis, el número de la página que corresponda.

primero nos dice sobre la historia, el segundo nos la muestra. En el primer núcleo revisaremos la narratividad a través de la historia y del discurso, y en el núcleo dramático el relato a través del desempeño de los personajes.

La anterior es de hecho, una división arbitraria. Es obvio que los elementos dramáticos cumplen funciones narrativas expresas y que la narratividad se da tanto en el drama como en el cuento o la novela - ya se apuntó algo sobre esto al presentar el área literaria - pero se intenta, por medio de esta división, señalar con más claridad el manejo de algunos elementos que conviven intrínsecamente o que, aun perteneciendo a formas narrativas diferentes, cumplen una sola función o viceversa. Valga así la arbitrariedad.

2.1 Núcleo narrativo

Las primeras características sustanciales que existen en el guión y que no son privativas del lenguaje literario, se derivan de la definición de relato como una «serie de acciones ligadas temporal y causalmente y ejecutadas por personajes» (p.16). Es decir, si el tiempo no transcurre no hay suceso; para algunos autores que Beristáin resume - y convenimos totalmente -, la noción de temporalidad es

esencial en el relato. Si no hay sucesión - dice la autora parafraseando a Bremond - y los objetos son contiguos, habrá simplemente una descripción, pero no un relato.

Lo anterior no significa que se imponga al guión un sólo tipo de narraciones, pero sí marca una tendencia, una orientación a la mayor más que a la menor acción posibles, sobre todo pensando en la heterogeneidad de los públicos de radio, cine y televisión, a quienes siempre complace poco el "que no pase nada" en la película o radionovela.

Además, la temporalidad es una dimensión de lo humano, y ésta es otra de las primeras características que mencionamos, porque si los acontecimientos no son «ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos antropomórficos» (p.18), tampoco hay relato dado que se carecería del interés humano.

Como apoyo a la anterior premisa hacemos presentes las teorías de empatía, tan importantes en la comunicación y que, basadas en la inferencia y el desempeño de rol, fundamentan la necesidad humana de observar su entorno para después inferir o ponerse en el lugar de y lograr así el conocimiento, desarrollo y madurez de uno mismo. La empatía es objeto y meta de la comunicación en general, pero muy

particularmente de la programación dramática y por ello del guión en que se basa (2).

La sustentación de los relatos con personajes de la zoología o los modernos extraterrestres por ejemplo, estriba en la connotación con que se les caracteriza y que permite la clara identificación mimética de los tipos, estereotipos y arquetipos humanos.

Así pues el guión como material de base, establece como uno de sus primeros requisitos el relato de sucesos humanos ligados espacio-temporalmente a través de los elementos propios de cada medio y del lenguaje literario para que se geste la lectura completa y final en el radiodrama, filme o teledrama.

Aquí hacemos hincapié en lo ya mencionado acerca de las distintas posibilidades de lectura, pues como indica Barthes, «leer no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro» (3). Los tres niveles de descripción que él definió (las "funciones", las "acciones" y la "narración") fueron agrupados por Benveniste en sólo dos: la HISTORIA (que contiene a las funciones y a las acciones del anterior autor citado) y el DISCURSO. Con esta clasificación trabaja Beristáin (pp. 25-82) y así

(2) cfr. Berlo, El proceso de..., pp. 93-100.

(3) "Introducción al ...", Análisis estructural del relato, Argentina, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 15.

procederemos en nuestro análisis, con la salvedad ya aclarada, de que no se analizarán todas las categorías y elementos completos sino sólo aquellos idóneos a las funciones y naturaleza del guión.

Por la conveniencia en el seguimiento del método tal como lo presenta su autora, se incluye el cuadro sinóptico de los «Elementos y niveles del relato» en la siguiente hoja (4*).

2.1.1 El nivel de la historia

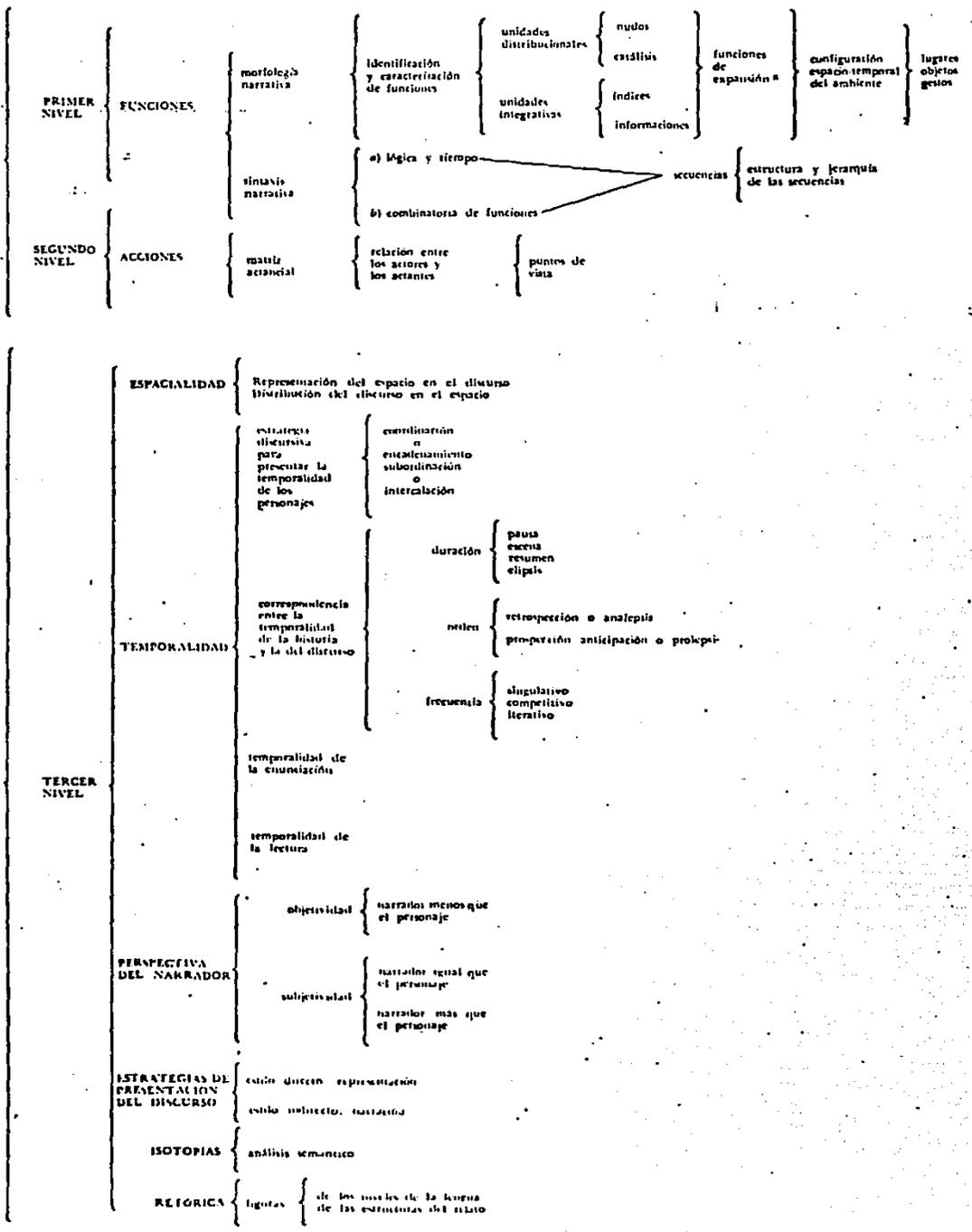
La historia representa o evoca cierta realidad que de alguna manera se parece a la vida real pero no es ella porque no existe en los acontecimientos mismos. Es una "abstracción" que requiere de ser contada para existir en sí y que necesita narrarse sin las pretensiones de relatar una verdad, sino tratando de parecer verdadera. Este sentido de verosimilitud que persigue la literatura es un elemento de fundamental importancia para el guión, pues los relatos radiofónicos, filmicos o televisivos pretenden ofrecer siempre la lectura de "algo vivido", son "pedazos de la vida real".

(4*) Al final del capítulo se incluirá nuevamente este Cuadro con las modificaciones que nuestro trabajo propone para aplicarse al análisis del guión.

ELEMENTOS Y NIVELES DEL RELATO

LA HISTORIA
(El hecho relatado o proceso de lo enunciado, cuyos protagonistas son las dramatis personae)

EL DISCURSO
(El hecho discursivo o proceso de la enunciaci3n, cuyos protagonistas son el autor y el oyente o el narrador y el lector virtual)



En el relato, la historia nos dice "el qué" sucede. Es uno de los elementos tradicionalmente considerado literario. La mención de literatura guarda estrecha relación con historias. Aristóteles, ponderando su importancia, dijo que puede haber fábula sin caracteres, pero no caracteres sin fábula (5). Es la inventio de la retórica clásica, y los formalistas retomaron el término aristotélico "fábula" para nombrarla, o la llaman también "trama".

Al analizar la historia existe la posibilidad de hacer una distinción entre «una serie de elementos esenciales dispuestos en un orden lógico-cronológico» (p. 27) que da origen, posteriormente, a la forma particular en que el autor organiza los contenidos y formula el texto con todas las "transgresiones", y que sería la llamada "intriga" por los estructuralistas. Un ejemplo claro de esta fórmula - personal de cada autor y a veces de cada obra - es el principiar el relato a la mitad de la historia y después completarla por retrospectivas. Los inicios in media res son especialmente impactantes.

La disposición de la historia en un orden lógico-cronológico ideal es un trabajo muy importante en el guión en su fase inicial, es decir, cuando apenas se esboza el germen de su escritura. Para comprenderlo de mejor manera expliquemos brevemente el proceso para escribir un guión.

(5) cfr., Poética, Madrid, Taurus Ediciones, 1987, pp. 55-57.

Cuando el guionista recibe el encargo de una obra, se le solicita generalmente un pequeño relato a partir de un boceto o núcleo argumental, que es lo que se suele explicitar en primera instancia. También cuando el punto de partida es un original de otro lenguaje - un cuento, obra teatral, etcétera -, cuya historia ofrece una formulación de contenido ya explícita. En ambos casos el guionista prepara el resumen, la sinopsis o argumento (como erróneamente se le designa sin tener presentes sus diferencias) o sea la "fábula".

En ocasiones ese primer material solicitado ya contiene muchos de los elementos que desarrollará el guión, que se escribe como tal, continuando el proceso, una vez que se dispone de mayor información o indicaciones de los directores; es ahí donde el escritor desenvuelve la "intriga". Se analizará este punto más profundamente desde otro enfoque, más adelante.

La historia como abstracción es «una convención distinta de la realidad in vivo» (p.25) que requiere de sus ejecutantes (los personajes), porque se cuenta "algo" que necesariamente tiene que pertenecer a "alguien"; esas acciones llevadas a efecto por el sujeto-agente se realizan a través de distintas funciones. Dicho de otra manera: las acciones cumplen una función en el relato, tienen un motivo

de ser. Estas FUNCIONES configuran el «primer nivel» del análisis de la historia y Beristáin lo subdivide en aquellos elementos propios de la morfología narrativa y en otros que constituyen lo que denomina la sintaxis narrativa.

Para el guionista es imprescindible el conocimiento de la morfología narrativa para manejar las funciones de cada uno de los elementos no sólo al momento de conformar el relato, sino en consideración con las posibles lecturas de entidades por demás heterogéneas. El guión debe confrontar, en principio, dos lecturas: una primera para su producción - que ofrece o sufre de una serie de cambios en su condición de texto efímero porque no tiene la garantía de la impresión - y después, la segunda, como el texto que subyace en el producto radiofónico, fílmico o televisivo y que el público recibe sin las posibilidades de relectura que permiten los impresos. En el relato cinematográfico, una vez iniciada la película no podemos regresar a unas "páginas antes".

En cambio, las funciones de la sintaxis narrativa están más involucradas con el lenguaje de cada medio. Todo el aspecto secuencial es, definitivamente, más importante que el guionista lo conozca y lo considere desde el enfoque propio de cada lenguaje por las denotaciones de discurso particulares. En este sentido, la sintaxis narrativa permite la colaboración de editores y por ello se rebasa el campo pro-

pio del guionista; estas funciones corresponden más al lenguaje de los medios que a la literariedad del guión.

Nos concretaremos por lo anterior a la revisión de la morfología narrativa. De acuerdo con el método adoptado las funciones, como «unidades más pequeñas del relato», pueden ser de dos tipos: distribucionales e integrativas. (cfr. pp. 29-42).

a) Unidades distribucionales. Configuran el encadenamiento que constituye el hilo narrativo y se relacionan siempre con funciones de su mismo nivel por lo que se consideran de naturaleza sintagmática. Forman lo que propiamente puede considerarse el "esqueleto" del relato y están integradas por los NUDOS (6*), que Barthes considera los resortes de la actividad narrativa, y por las CATALISIS, las extensiones descriptivas que ocupan un espacio entre los nudos.

Los nudos designan acciones que verdaderamente se han llevado a efecto y son unidades «esenciales, necesarias y suficientes para la identidad de la historia» (p.31). Se expresan con verbos de acción y configuran reales acciones nucleares.

(6*) Aristóteles reconoció la importancia de estos elementos y les llamó núcleos, ubicándolos desde el principio del relato hasta el momento en que se producía la dicha o desdicha del protagonista, viniendo después el des-enlace.

Al encadenarse, los nudos permiten establecer un proceso en el que se distinguen tres momentos: la apertura de una posibilidad; la realización de la misma y la clausura con la obtención de un resultado positivo o negativo. Así pues, cada núcleo «inaugura, mantiene o cierra una posibilidad de continuación de la historia...» (p.33). Especial significación tiene el encadenamiento nuclear en la escritura del guión, pues cuando no se utilizan adecuadamente se provocan los vacíos de acción que el público resiente con facilidad.

Un nudo puede incrustarse dentro de otro, y la mención sucesiva de ellos nos permite de hecho conocer la armazón completa de la historia. Dijimos ya que se le podía considerar el esqueleto; de una manera muy simple podemos decir que el resumen del relato es el listado de esas acciones nucleares. Así quedaría establecida la intriga que mencionamos antes según la clasificación que Beristáin comenta de Cesare Segre (7). El relato de esos mismos nudos, pero expuestos en un orden cronológico ideal, nos da la fábula según el concepto también ya mencionado.

Cuando el guionista conoce a fondo el material de la historia - sea original o de adaptación - y lo dispone inicialmente como fábula puede manejarlo después con mayor

(7) Las estructuras y el tiempo, cit. pos., Beristáin, op. cit., p. 34.

facilidad en diferentes soluciones y escoger la intriga más adecuada al medio seleccionado.

Revisemos ahora las catálisis. Estas son definidas como las "extensiones descriptivas" de los nudos, implican dependencia de ellos, pues se encuentran siempre antes y después de cada núcleo. Se expresan regularmente con verbos de cualidad o estado y *faceleran, retardan, reimpulsa, resumen o anticipan el discurso y a veces despistan al lector* (p.35) y son factores determinantes para el género del relato.

Estos elementos, fundamentales para el ritmo de la narración, significan un recurso insustituible en la escritura del guión. La necesidad de la programación dramática para mantener la atención del público en su lectura hace de las catálisis el medio para crear el suspenso, ese requisito tan fallidamente manejado, por ejemplo, en algunas telenovelas, en donde de manera simplista se crean artificiosamente los puntos climáticos o suspensivos con sólo una música o efecto especial, o porque la cámara hace un movimiento expectante en su afán de impacto.

Las catálisis son mucho más abundantes que los nudos; son más extensas, pero no más importantes. Ellas siempre implican la presencia de un nudo, pero no a la inversa.

Consideramos que la revisión de estos elementos se aclarará más cuando se haga el ejercicio de aplicación del análisis al terminar el inciso. Revisemos ahora el segundo grupo.

b) Unidades integrativas. Se relacionan, contrariamente a las distribucionales, con elementos de otro nivel, con su correlato. Por ello son paradigmáticas, ya que obligan a una lectura «vertical» pues su explicación, como dice Beristáin, no se «capta después, sino más arriba» (p.37). Pueden ser categorías extensas, abundantes o breves, pero siempre dependen de otros elementos del relato. Estas unidades pueden ser INDICES o INFORMACIONES.

Los índices «tienden a describir, a definir, tanto a las personas como a los objetos» (p.39). Pueden conectarse al nivel del discurso para explicitar los rasgos de algún personaje, pero también pueden relacionar el mismo aspecto al nivel de las acciones, pues describen sus sentimientos e incluso dan algunos rasgos de su personalidad sin llegar a la profundidad de su carácter. Este ambiente "interno" al que nos remiten los índices, se opone al "externo", que nos proporcionan las informaciones.

Estas segundas unidades integrativas ambientan el entorno de la historia; permiten explicitar la verosimilitud en los objetos, los lugares, las actitudes. A través de las

informaciones se consigue «enraizar la ficción en lo real» (p.22).

Barthes, nuevamente citado por nuestra autora, dice que la funcionalidad de las informaciones «opera en el nivel del discurso y no de la historia», y que «son datos puros, inmediatamente significantes» (p.41); pero otros autores les conceden mayor importancia y las ubican de diferente manera. En el texto básico para nuestro análisis, la autora considera que «las informaciones invisten el escenario de un carácter que repercute en los demás elementos y el significado de las acciones mismas» (p.42).

En el guión se cumple más efectivamente el enfoque de Beristáin, pues - en definitiva, en los medios audiovisuales sobre todo, las escenografías representan una adición muy especial a la lectura de las acciones mismas y operan, si no en el nivel de la historia, si más allá del mero discurso. El despliegue de los equipos de grabación de televisión a locaciones para algunas telenovelas tiene más razones que las de simple promoción turística.

La ambientación, tanto externa como interna, es determinante en el guión; su conocimiento - profundo y abundante - proyecta la "realidad" de la historia. Estas unidades permiten en ocasiones, más aún que las anécdotas mismas, la verosimilitud y la empatía. Muchas veces una

falla al nivel de índice o información destruye una caracterización. Aquí los ejemplos que nos brinda la experiencia serían abundantísimos, desafortunadamente.

Por último, es preciso decir que las unidades de ambos tipos obedecen para su combinación a ciertas reglas (p. 43):

- Los nudos son interdependientes.
- Los nudos y las catálisis guardan relación de implicación simple, no recíproca.
- Los índices y las informaciones se combinan libremente, pues ni entre ellos ni con los elementos de otro nivel exigen determinadas fórmulas de presencia.
- Una unidad de cualquier tipo puede pertenecer simultáneamente a dos clases diferentes. Pueden ser mixtas.

Hasta aquí hemos intentado hacer una resumida revisión del primer nivel de la historia según el método estructuralista siguiendo el sinóptico de Beristáin.

Respecto al «segundo nivel», recordemos que la historia - según mencionamos al inicio del presente capítulo - es una forma de captar la realidad in vivo, y que por ello nos relata lo que sucede, cuenta algo y con ello implica necesariamente a los personajes. Las acciones se mencionan en esta segunda clasificación pero en su aplicación al guión hemos decidido retomarlas hasta la segunda parte del capi-

tulo, en el núcleo dramático, porque es ahí donde consideramos más importante el apoyo teórico al analizar a los dramatis personae, ya que para definirlos es necesario revisar «su participación en una esfera de acciones siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables» (8).

Baste aquí con mencionar, por último - a fin de cerrar completo el nivel de la historia - que Todorov, al estudiar los personajes y sus relaciones, determinó que los tipos de relación más generales en que los seres humanos pueden comprometerse son: DESEAR, COMUNICAR y PARTICIPAR o LUCHAR, y los llamó los «predicados de base» (9).

Intentaremos ahora la aplicación del análisis de la historia y las funciones correspondientes a la morfología narrativa en el guión de la serie televisiva TRES GENERACIONES. (10)

El programa corresponde a un capítulo de la teleserie y por ello presenta las características de un relato unitario: la anécdota central principia y termina en la misma emisión aunque esté "anclada" a la historia general del serial. Representa por estas características un buen ejemplo para analizar sus bases como historia.

(8) Barthes, op.cit., p. 30.

(9) "Las categorías del relato", Análisis estructural..., p.166.

(10) vid., APENDICE, "Television", pp. 19-28.

En el punto de partida reconocemos en los tres personajes básicos de la historia cierta realidad bastante constatable en el medio mexicano: una abuela que hace "pie de casa" a una madre joven que trabaja asumiendo el rol de madre-padre-proveedora del hogar donde también vive la nieta, hija de la mujer joven. Sus peripecias, frustraciones, alegrías y problemas diarios conforman la serie.

En el capítulo que se analiza, corresponde protagonizar a la abuela quien, por afortunado azar, puede nostálgicamente celebrar su cumpleaños y recibir «el mejor de los regalos, llenar de ternura mi viejo corazón» (11*).

La fábula, sencilla, apela sin complicaciones a cumplir el mensaje que titula el capítulo: "Ternura". La abuela se dispone a celebrar su cumpleaños - «como cuando era niña» (A.20) - preparando un desayuno con chocolate y pastel, pero tanto su hija como la nieta no tienen presente la fecha y se marchan temprano sin siquiera desayunar en casa. Llega de visita con la vecina una pequeña niña, huérfana de madre desde pequeña, y pasa un día encantador con la abuela "postiza", que recuerda en compañía de la pequeña sus años mozos y disfruta de un día en Chapultepec, goza comiendo hamburguesas y feliz, termina yendo al cine.

(11*) Para facilitar su consulta, todas las citas del Apéndice se indicarán simplemente colocando el número de la página precedido por la letra A. (A.27)

No hay transgresiones importantes en la historia, ésta se relata en un orden lógico-cronológico casi ideal pues los antecedentes de la pequeña huérfana quedan sólo en el nivel del discurso. El telespectador tiene una fórmula sencilla de recibir el tema : el encuentro de ternura entre dos extremos de la vida, una abuela y una pequeña.

Este guión presenta para su "primera lectura", la que hace el productor o director de la serie, características interesantes en el nivel de la historia que permiten considerarlo un relato adecuado para su producción : el número de acciones no es muy abundante (se marcan inclusive las secuencias: 12); requiere sólo de dos personajes extras a la planta: la abuela, la madre y la nieta (se necesitan la vecina Aurora y su sobrina Isabel); la escenografía está determinada en los sets que ambientan por costumbre la casa de las mujeres y sus locaciones son todas en un mismo sitio (Chapultepec).

La presentación del guión, sin muchas especificaciones técnicas, revela el conocimiento entre los distintos equipos de trabajo que intervienen en cada capítulo y que, por corresponder a una teleserie, ya trabajan con la libertad propia de la experiencia y su identificación.

Las unidades que configuran la morfología narrativa, tal como recordamos de las páginas precedentes, son los

nudos y las catálisis y los índices y las informaciones que ahora revisaremos en el guión.

La historia que ya sintetizamos se encadena alrededor de núcleos principales en los que identificamos con claridad la apertura y clausura de distintas posibilidades de acción. Destacaremos algunas de las más importantes.

En la escena inicial la vecina anuncia que va a la estación a traer a su sobrinita que viene a visitarla. El nudo se cierra cuando la niña y Carmen (la abuela) se conocen, un poco más adelante, y entre ambas surge una virtual simpatía.

También en la primera escena se abre otro nudo: Carmen desea festejar su cumpleaños y empieza a preparar el pastel que desayunará al día siguiente, con chocolate. Este núcleo queda cerrado en la tercera escena con la frustración y sentimiento de soledad de la abuela porque su hija y su nieta ni siquiera la felicitan antes de salir de casa.

La primera escena resulta así clave pues se abren en ella los núcleos de las dos protagonistas del programa: Carmen y la niña visitante, Isabel. El guión cumple con uno de sus más importantes objetivos iniciales que es implicar la acción desde el primer momento para así intentar la captación inmediata del público.

En la quinta escena se inaugura uno de los nudos más importantes: Carmen se propone "autorregalarse" el paseo a Chapultepec con Isabel de compañía. La acción tiene un primer cumplimiento en la sexta escena cuando, en el trenecito, Carmen reconoce «...olvidé mi edad y volví a sentirme niña» (A.23), y el otro cumplimiento se ofrece en la séptima escena, cuando en la cafetería, Carmen explicita que la buena compañía de Isabel le ha hecho sentir que está «con una de mis amigas de la infancia» (idem). La clausura, o resumen final del nudo, se presenta en la escena once, cuando Carmen dice que Dios le ha hecho el mejor de los regalos «... llenar de ternura mi viejo corazón» (A.27).

Inmediatamente después de que se abre la acción crucial de Carmen, se inicia la de Isabel. La apertura del núcleo, en la sexta escena, es cuando la niña, en medio de las diversiones, exclama: «-Nunca voy a olvidar este día!...» (A.23) y en la escena siguiente apunta con «y yo me he estado haciendo las ilusiones de que...» (idem), hasta que surge la propuesta y aceptación de una relación abuela-nieta entre Carmen e Isabel y se cierra el núcleo, ya en la octava escena, con la despedida de ambas por la noche, al regresar a casa.

Las escenas antagónicas de la historia, que permiten precisamente que cobre mayor realce el mensaje de ternura, son desempeñadas en los nudos accionados por Angélica y

Sasha. Su preocupación por la ausencia de la abuela en la octava escena se cierra cuando la vecina les informa que como Carmen «tenía ganas de celebrar su cumpleaños en Chapultepec, invitó a mi sobrina para que la acompañara» (A.25).

Después, en la novena escena, los mismos personajes abren un nuevo nudo con la expectación-remordimiento que sienten por haber olvidado el cumpleaños y demostrar así su egoísmo. «La dejamos sola» dice Sasha, «sin importarnos su soledad», cuando en la escena final, después de recriminarse, cierran el núcleo con la propuesta de Angélica para redoblar el cariño y las atenciones hacia la abuela.

La distribución de aperturas y cierres de los núcleos nos permite apreciar el ritmo de la intriga, otro requisito básico en la escritura del guión. Las acciones no pueden presentarse en cualquier momento, obedecen a necesidades muy específicas en la programación televisiva (y en general de cualquiera de los otros medios). Es clara la diagramación de incremento y detención de los nudos propiciando puntos Álgidos o climáticos que, al cerrarse, dan como resultado los sucedáneos. Las claves de la relación Carmen-Isabel están colocadas principalmente en las escenas impares; los núcleos de Angélica-Sasha se ubican en las pares. "Ternura" ofrece un adecuado ritmo de la historia para su dramatización televisiva.

Tratando de resumir la presencia y función de las catálisis, podría decirse que las del guión analizado no son tan abundantes como suelen ser en la narrativa. Esto es congruente con la necesidad de concreción a que obliga un programa de escasos veintidós minutos de duración y que, como ya se dijo, forma parte de una serie pero debe presentar y concluir una historia en cada emisión.

De tal manera, las catálisis duplican, cuando mucho, al número de nudos y se cumplen a través de las acciones menores que van ligando regularmente a los núcleos: la vecina anuncia la llegada de su sobrina porque pide el favor de que entreguen las llaves de casa a su esposo. Carmen conoce a Isabel cuando lleva el pastel de regalo a la vecina. Y se entera de la pequeña historia de la niña cuando la vecina va a recoger el chocolate que quedó sin probarse. En la segunda escena, Angélica y Sasha, por diferentes explicaciones, no están en casa para el tan mencionado desayuno de cumpleaños.

Son funciones catalizadoras también, cuando Aurora debe asistir a una comida con su esposo y por ello acelera la reunión de ternura entre su sobrina y Carmen. Todas las acciones entre ellas, que permiten poco a poco el acercamiento de las dos soledades protagónicas son catálisis. Y mediante esas mismas funciones Sasha y su madre van reconociendo la necesidad de acercarse a la abuela.

Veamos ahora sobre las funciones integrativas. Por lo que respecta a los índices, el guión los muestra muy definitivamente en Carmen, que además de ser una de las protagonistas del programa, es una de las titulares de toda la serie.

Ella principia por recibir el olvido - en un día especialmente señalado -; eso le provoca un sentimiento de soledad y le hace patente su vejez. La niña por su parte ofrece, a causa de su orfandad, igual impresión de soledad. Ambas sufren, por diferentes razones, de carencia familiar.

En su encuentro, un encuentro de necesidades, es fundamental un índice: la infancia. Una etapa buscada con nostalgia y no disfrutada por desamparo, iguala a Carmen con Isabel.

Para ese encuentro es ideal el ambiente que nos dan las informaciones: Carmen prepara un pastel y chocolate, porque desde niña así festeja el desayuno de cumpleaños; el paseo es a una lugar clásico infantil, a Chapultepec, en el trenecito. Comen hamburguesas y van al cine a «una película apropiada» (A.23). Como dice Beristáin, el carácter del escenario «repercute en los demás elementos y el significado de las acciones mismas» (p.42).

En ese ambiente se identifican las dos soledades y las dos protagonistas, la vieja-niña y la niña-vieja encuentran un gran apoyo en su ternura.

2.1.2 El nivel del discurso

La materia de estudio de este nivel es el ser discursivo, esencia y forma en cuanto tal y desde su origen. El discurso existe en sí, no imita, es realidad y no abstracción como la historia. Todorov lo considera «... palabra real dirigida por el narrador al lector» (12). La retórica clásica le llamó dispositio y los formalistas rusos "argumento".

Mientras en la historia la narratividad queda establecida al contarse algo de alguien, entre las funciones y las acciones, en el nivel del discurso la relación se establece entre quien habla y quien escucha.

En el relato el discurso nos cuenta la historia, «es el lenguaje puesto en acción» según Benveniste citado por Beristáin (p.179). Es el "cómo" el lector conoce los sucesos y los cuenta; constituye lo genuinamente original y propio del relato, lo que pertenece exclusivamente al autor - y de esta manera también se opone a la historia -, puesto que su

(12) "Las categorías del...", p. 174.

autor, se dice mucho, no es el que inventa las más hermosas historias, sino el que mejor maneja el código cuyo uso comparte con los oyentes.

Lo que sucede en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente "nada"; "lo que pasa", es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado. (13)

El discurso siempre ha sido analizado por los estructuralistas como una etapa final, que contiene a las anteriores o cuyas relaciones estrechan a las precedentes. En el sinóptico base de nuestro análisis está ubicado como «tercer nivel», y recibe así a las unidades del primero y del segundo y las integra con un sentido final al exponerlas. Lo anterior no significa "mayor" importancia, pero sí una ubicación recolectora o sintetizadora, a pesar de que el discurso transgrede a la historia rebelándose a ella para establecer sus propios caminos. Barthes explicita:

Generalmente, el discurso no se apegaba de una manera servil a los ordenamientos de la historia, no es inocente ni hay transparencia en la exposición; [...] impone un orden, una lógica, una sintaxis que son suyas propias... (p.86)

La historia permanece, el discurso cambia. La tipología misma de las acciones nos permite clasificaciones; nos atrevemos a decir que el discurso es inclasificable tipológicamente a pesar de las aproximaciones que lo ubican en

(13) Barthes, op.cit., p. 43.

algunos de sus planos. Desde la más remota antigüedad existe una historia de amor, la acción de "desear", pero tenemos miles y miles de discursos no sólo por las características estilísticas sino por el cambio en sí de sus esencias discursivas, desde el nítido nivel narracional que nos señala Barthes con el "Había una vez...", hasta los juegos de espejos de los discursos en la narrativa contemporánea. Reconocemos en el ciclo de películas de Guerra de las Galaxias el establecimiento de la misma épica clásica.

El nivel discursivo está expresado en el texto y por ello puede analizarse en su devenir histórico; desde los más claros y obvios hasta los más elaborados, cuya identificación es cada vez más difícil. Es sin duda por la riqueza de este nivel y por su siempre cambiante presencia que el relato fue motivo de hermenéutica en tanto tiempo, por lo que su crítica es realizada a partir de enfoques de extrañas disciplinas, y también por lo que sorprendieron y deslumbraron las adquisiciones instrumentales del estructuralismo.

La aplicación del método señalado permite en el análisis del discurso del guión la inmediata posibilidad de la distinción semiótica por las diferentes vías narrativas de cada medio. Una vez comprendido el nivel discursivo y ubicados sus componentes, el examen del guión ofrece los distintos canales del discurso: la palabra, la música, los efectos, el silencio, las imágenes, etcétera.

El discurso del gui3n es, sin duda, el nivel m3s alterable; los contenidos de la historia son m3s permanentes. Basados en la concepci3n del discurso como «el modo utilizado por el autor para dar a conocer la historia al lector» (p.131) seg3n Romera Castillo citado por Berist3in, el gui3n es un texto para una primera lectura, como lo asentamos antes, por los productores del programa - le podr3amos llamar una "lectura directa" - que causar3, contando con las adiciones tambi3n ya descritas, un nuevo texto y al final, otro subsecuente. Se comprende as3, la superimposici3n de obras y lecturas emanadas del gui3n, pero sobre todo el ampl3simo derrotero en las transformaciones de su discurso.

En efecto, el primer material discursivo soporta todas las vicisitudes de la producci3n: de las mudanzas de los directores, de las interpretaciones de los actores, de las transformaciones por los equipos t3cnicos. Sin embargo, todo ello es DESPUES y el gui3n es ANTES; y por lo tanto, material generador que como tal ofrece - o deber3a - un nivel de discurso que relata, considera y prev3 a trav3s de los elementos discursivos id3neos.

Si bien debe aceptarse que el gui3n no siempre plantea el discurso que quiere sino el que puede (el gui3n es una obra de encargo), su literariedad est3 ah3 y as3

intentaremos analizarlo aunque presente vías semióticas adicionales. Insistimos nuevamente en que el guión es una obra interdisciplinaria.

El nivel del discurso está constituido fundamentalmente por los "tiempos", los "aspectos", y los "modos" del relato como los agrupó Todorov. Se analizarán con más detalle aquellos constitutivos que implican mayor importancia en el guión y que a la vez condensan más las relaciones entre historia y discurso: la espacialidad, la temporalidad y el narrador (en el que convergen algunos elementos de los modos y aspectos de Todorov), de acuerdo con el enunciado de las categorías tal como se manejan en nuestro multicitado texto.

2.1.2.1 Espacio temporalidad

El espacio es el ambiente físico donde acaecen las acciones de la historia y se mueven los personajes. Es el escenario de todas las acciones. De ahí su condición de piedra angular para el guión. En la obra literaria la espacialidad es "pre-vista" en el relato pero en realidad queda abierta a la lectura de cada lector; el teatro la circunscribe con limitaciones; el cine añade descriptivamente por sus posibilidades escenográficas, impacto visual, close up, etcétera, lo cual a la vez es limitante, al coartar la imaginación de sus lectores; los

espacios de la televisión imponen un sentido "intimista" (tanto por el tamaño de la pantalla, su recepción en el hogar y los sitios donde se genera el mensaje); la espacialidad radiofónica está en proporción al manejo de sus imágenes acústicas y el sentido de radiofonocidad que se logre.

Se desprende de todo lo dicho que son muchas y muy diferentes nociones de espacio y no todas -, pero el denominador común en todas ellas es la injerencia del narrador para que el espacio sea una categoría abierta, pequeña, determinante, clara, angular, etcétera. Se puede manipular el espacio por medio de la cámara y más aún por el micrófono, y todo ello puede "pre-verlo" el guión.

Beristáin opina que «el narrador tiene aún un poder mayor sobre los datos espaciales, puede inclusive omitirlos ...» (p.87), para evitar escenas críticas o para causar mayor impacto. Por ejemplo, en la teleserie *Yo, Claudio* (14), cuando el emperador decretaba vida o muerte para alguno de los contendientes en el circo romano, ante la imposibilidad de producir la escena, el espacio fue resuelto proyectándolo sólo con el ambiente acústico de la multitud, las fieras, las trompetas y por la gama de reacciones en los

(14) Producción de la BBC de Londres, basada en la novela homónima de Robert Graves, programada en México en varias ocasiones, canales y horarios.

personajes en el palco imperial cuando Claudio indica su decisión simplemente con la inclinación de su pulgar.

La manifestación de temporalidad es diferente en cada tipo de obra literaria; la novela la maneja de forma muy distinta a su expresión en teatro, por ejemplo. Pero siempre pueden reconocerse los tres tiempos diferentes: el de la historia en el que se ubican las acciones; el del discurso o tiempo en que se narra, y el de la lectura, determinado por el lector.

En el tiempo de la historia se distinguen a su vez dos temporalidades: la que se presenta en la narración de las acciones conforme al orden de la fábula o bien la que se ofrece con las transgresiones con que ya se cuenta en la intriga. La presencia del narrador y su forma de operar definen en gran medida la temporalidad de la historia. Esta se percibe de muy diferente manera si el narrador, desde el presente, narra sobre acciones pasadas si lo hace en "presente histórico" o si narra las acciones que se suceden en el mismo presente.

Al relacionar la temporalidad de la historia con la del discurso se encuentra que ambas son paralelas en el sentido de que se abren y se cierran para dar paso a la otra y constituir el relato: «... la dimensión temporal de la historia sólo existe como resultado de que es suscitada por

la temporalidad propia del discurso...» (p.96). Esta correspondencia plantea problemas de DURACION, de ORDEN y de FRECUENCIA.

Las diferencias de duración son notorias por las distintas medidas entre la historia y el discurso que la cuenta. Aparece primero una aparente coincidencia de duración, ilusoria en realidad y que se proyecta de inmediato en el teatro a través de ciertas convenciones. Se tiene la impresión de que ambas temporalidades son iguales, pues la acción se va desarrollando "al mismo tiempo" que nos interiorizamos en la historia por los diálogos y monólogos. Y aún más: al mismo tiempo el espectador realiza la lectura que proviene de la escena.

Otro tipo de problema de duración se presenta cuando la historia se "detiene" y sigue la corriente discursiva produciéndose una "pausa". Es de hecho una extensión del tiempo del discurso que implica también una detención de la historia. En el filme se explica muy bien lo que la pausa significa cuando la escena está en cámara lenta: la acción de la historia no avanza y, sin embargo, el discurso nos da otra magnitud del suceso, mucho más dramáticamente.

Contrario a lo anterior es cuando las acciones abarcan una duración mucho mayor que la del discurso y entonces se provoca un resumen. En este desajuste, un discurso breve

puede condensar largos sucesos de la historia e, inclusive, darlos por descontado y sólo dejarlos asumidos en resultados posteriores. Las narraciones que comienzan in media res, dice la autora, pertenecen a este caso (cfr., p. 98).

La duración se ve afectada por último, con la "supresión" o elipsis, caso mediante el cual todo un tiempo de la historia es cancelado y se manifiesta sólo en el discurso a manera de un traspaso de la acción implícita.

Las alteraciones de orden en la temporalidad son muy frecuentes puesto que el discurso es siempre posterior a las acciones de la historia, y la coincidencia entre ambos impondría, por otra parte, que el tiempo entre ambos fuera también coincidente. El lector obtiene muy diversas impresiones conforme se entera de los sucesos en la historia; por ello, el orden se suele alterar con fines estéticos.

Probablemente sean de orden las alteraciones más frecuentes que encontramos en el guión y sobre todo en el fílmico. Los flash back constituyeron un ejercicio muy rápidamente aprendido por la dirección primero y después inclusive en el trabajo de edición. El público está perfectamente acostumbrado a su lectura y los identifica casi hasta sin las convenciones que se utilizaron en sus inicios: nubes, disolvencias, barrido de la cámara y otros efectos. La alte-

ración de orden "hacia adelante", la prospección, no se capta tanto en el cine comercial, pero ya el de arte - y muy especialmente el llamado "cine de imagen" - lo utiliza abundantemente.

Tanto las retrospectivas como las prospecciones son menos comunes en televisión. El guión teledramático no suele utilizarlas con gran frecuencia porque sabe que su lectura en la pequeña pantalla televisiva no es muy fácil, sobre todo el orden hacia adelante. Su manejo requiere siempre de apoyos visuales o en los diálogos.

El guión de radio requiere de la creatividad en el manejo de las convenciones sonoras para la comprensión de las alteraciones de orden. Siempre se exponen tratando de cruzar la información que se proyecta por sus distintas vías expresivas.

La frecuencia, la tercera de las tres formas de alteración de la temporalidad, es «la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias de las historias o de los segmentos de historia...» (p.101). Esta alteración puede darse por tres razones: la misma acción es narrada dos o más veces por uno solo o varios personajes; por el contrario, el discurso puede en una sola vez contar acciones que se repiten y, por último, historia y discurso pueden ser

coincidentes al narrar en igual número las acciones en su discurso.

Finalmente, la temporalidad de la lectura es según Berristáin, «la que corresponde a nuestra percepción como lectores del texto» (p.106). Implica un orden de lectura, y, en ocasiones, ciertas referencias por parte del narrador que indica tener presente al lector en su tiempo de lectura y puede hacerle algunas indicaciones, bien sobre la forma de leer (cierto orden, por ejemplo) o hasta sugerirle ciertas actitudes.

La temporalidad en el guión se maneja tanto como elemento del núcleo narrativo como del núcleo dramático. Es uno de los elementos de análisis que nos demuestran la ya mencionada arbitrariedad de la separación en los dos apartados. En el guión se articula una temporalidad con las características del relato en su aspecto de exposición y otra correspondiente a su esencia de representación. La narratividad del guión como diégesis y al mismo tiempo como drama derivan particularidades que el cuento y la novela ofrecen separadamente de las que el teatro presenta. El guión las contiene en la misma obra. Veamos por qué.

Podría aceptarse en principio que el guión plantea la dramatización del relato. Pero no sólo: narra también historias complejas; a veces largas, con mucha acción, propias

para tiempos de lectura diaria, o seriadas alternas; con discursos con tiempos de emisión muy precisos, con características múltiples y sui generis que obligan a considerar al guión con doble articulación narrativa. Su semiótica obliga a pensar en un "género mixto".

El guión, que se escribe siempre en presente como ya apuntamos, pretende la "simultaneidad" temporal del teatro, pero ejerce todas las posibilidades de rupturas en sus tiempos para resolver las necesidades expuestas en el párrafo anterior. El manejo de retrospecciones y proyecciones es un recurso frecuente y continuo que no tiene el teatro. Las historias paralelas tan comunes en el cine y la televisión, son casi inexistentes en los recursos teatrales. Las convenciones radiofónicas permiten un tránsito de temporalidad difícil para su consecución escénica. El guión tiene a su alcance toda esa riqueza.

2.1.2.2 El narrador

Esta es, probablemente, la categoría más difícil de ubicar en cuanto al análisis de sus funciones en el guión. Su figura es muy variante y puede ejercerse en múltiples papeles, algunos de ellos, inclusive, sin ubicación como personaje. Así que principiaremos por caracterizarlo en sus funciones literarias.

Podemos resumir la ubicación del narrador con Barthes: «el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador del relato y un destinatario del relato [...] no puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector)» (15).

Para ponderar la importancia del narrador recordemos que no es posible saber de la historia tal como nos enteramos de la vida "real". Al conceptualizarla ya quedó asentado que la historia existe sólo porque su discurso la cuenta. En este nivel del discurso "alguien" la cuenta de "alguna" manera, y no de otra.

Nos enteramos de las acciones de los personajes, de todo, a través del narrador «que le permite manejar el discurso a partir de un ángulo de visión u otro» (p.108). El narrador es quien determina el manejo de la perspectiva; esa "estrategia" dependerá «de las relaciones del narrador con lo que cuenta y con su lector» (p.109).

De tal manera, el narrador es un mediador entre las entidades autor-lector pero, a pesar de que él organiza el discurso - y como tal se adjudica y determina su propio papel - no es el autor del relato, ni siquiera en las narraciones en primera persona, aunque la presencia del

autor esté permeando algunas veces al narrador y a otros elementos del relato.

El autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son inmanentes al relato, y por lo tanto perfectamente accesibles a un análisis semiológico (16).

Al considerar los hechos definitorios en la relación del narrador con las acciones y sus personajes, Todorov las analizó en los «aspectos del relato» (17) y determinó tres posibilidades : a) el narrador > personaje; b) el narrador = personaje; c) el narrador < personaje. Beristáin propone dos apartados según la posición del narrador frente a los hechos: la OBJETIVIDAD y la SUBJETIVIDAD. (cfr. pp.113-120)

La objetividad es posible cuando «el narrador sea menos y sepa menos respecto de la historia que cualquiera de los personajes» (p.113). Así el lector tiene la sensación de que se está enterando de los sucesos sin el prejuicio del narrador, quien permanece al margen y permite la "mirada objetiva" tan ponderada en la narrativa contemporánea. Aquí se ubicaría el "narrador menos que personaje" de Todorov, que sólo describe lo que ve y oye pero «no tiene acceso a ninguna conciencia» (18). Es propiamente el "observador" que

(16) vid. Roland Barthes, *op.cit.* p. 33.

(17) cfr. "Las categorías del... ", pp. 177-181.

(18) ibidem, p. 178.

puede dar cuenta de los hechos físicos, pero que no puede penetrar en las mentes de los personajes.

La subjetividad se presenta cuando el narrador dueño de la historia la ofrece «a través de su sensibilidad y de sus interpretaciones» (p.115). En esta clasificación estarían tanto el narrador > personaje como el narrador = personaje de la clasificación de Todorov, puesto que en la primera determinación los personajes no tienen secretos para el narrador, él es omnisciente; y en la segunda opción, colocado en igualdad, aunque se limita a explicar los hechos sólo después de que se van presentando, los conoce todos y como puede seguir a cualquiera de los personajes, tiene una visión más completa y compleja de los sucesos, una visión que Todorov llama "estereoscópica".

El narrador es subjetivo porque puede estar integrado en la historia y "ser en ella y saber de ella tanto como los protagonistas" o más aún, porque es más o sabe más que ellos. La omnipotencia y omnipresencia del narrador es una posición que el relato contemporáneo trata de evitar, tanto en la literatura como en otras vías narrativas, como lo aclararemos más adelante al analizarlo en el guión. Existe toda una oposición a mostrar los códigos; como dice Barthes, «se necesitan signos que no tengan apariencia de tales» (19).

(19) op.cit., p. 38.

Además de la posibilidad de clasificación que nos permite la objetividad o subjetividad del narrador, éste, conforme a la distancia que guarda respecto a la historia, se considera, según los cuatro diferentes niveles diegéticos de Genette que cita Beristáin (p.119):

- Narrador EXTRADIEGETICO es el que no participa de los hechos relatados.

- INTRADIEGETICO si, a la vez que narra, participa en los hechos como testigo u observador.

- AUTODIEGETICO es el narrador personaje principal. Es el héroe y además narra su propia vida.

- Es narrador METADIEGETICO, cuando está ubicado en una primera cadena de acontecimientos y narra otra historia espacio-temporal distinta, que puede tener los mismo u otros personajes.

Desde otro aspecto, debe señalarse que la narración puede hacerse en cualquiera de las tres personas gramaticales y su forma de empleo ayuda al señalamiento de la persona narradora. El cambio de la primera persona a la tercera, por ejemplo, implica distanciamiento.

Y también el narrador puede dirigirse al lector o a los personajes, esto es, puede desdoblarse y ocupar distintos puntos de enfoque para ofrecernos su mirada.

Finalmente, conviene revisar la ubicación del narrador en el teatro por la inferencia dramática en el guión. En la narración dialogada - así como en el teatro - se presentan las más extremas posiciones de objetividad y discreción del narrador, «En el teatro la historia no es comunicada a través de un narrador, pues éste se elimina» (p.114).

Recordemos que la historia se presenta en el drama, de tal manera que en «el teatro el autor no se oculta detrás de un narrador, sino detrás de una serie de voces que emiten parlamentos, pues la historia está a cargo de las acciones y los dichos» (idem), y además, el lenguaje del habla está reforzado por gestos y movimientos, es decir, «el lenguaje se encuentra ligado a la dinámica de la acción» (p.128).

Las acciones se describen en los parlamentos a través de los mismos locutores que las van actuando, y su enunciación concuerda asimismo con su acción. De igual manera acontece en el guión.

Aplicaremos ahora los elementos y niveles del discurso al analizar el guión de radio *Y usted... ¿que haría?* (20).

Cabe señalar, un poco introductoriamente, que el programa completo ofrece un análisis interesante por sus varia-

(20) vid., APENDICE, "Radio", pp. A.6-11.

das posibilidades discursivas. Se señalan algunas cuestiones en la presentación del guión en el Apéndice, pero aquí se considera conveniente especificar cómo el discurso encuentra tres diferentes canales según la distinta participación de las entidades que señalaremos.

El guión se inicia con la intervención de la licenciada Buqueli que introduce a Rosario, la protagonista, quien a su vez principia por informar algunos antecedentes de su historia y después la dramatiza. Estas vías discursivas forman el interesante juego de narradores, por lo que nos interesa comentar el guión seleccionado.

A pesar de sus varios relatores, el nivel narracional del relato es absolutamente nítido. De inmediato se conoce quién habla y se sabe por qué lo hace y a quién se dirige. El guión lo presenta así porque se requiere amplísima verosimilitud y credibilidad para los casos que el programa presenta, para este mismo por su función social y por el respaldo profesional a sus conductores. Esta sería la «estrategia» del narrador a la que alude nuestra autora (p.109) y que comentamos páginas antes.

Principiaremos por revisar los datos relativos a la espacialidad. Además de los diálogos que sitúan algunas acciones, «... mejor lo llevas al dispensario...»(A.9), o bien cuando la misma suegra dice más adelante: «Ora que iba

saliendo de la vecindad...»(A.10), otros elementos sonoros (música y efectos especiales) fijan los espacios, por ejemplo, las clásicas convenciones radiofónicas: pasos femeninos que se acercan, débil quejido de bebé, risas y alboroto de niños, etcétera.

Respecto a la temporalidad, lo primero que el guión manifiesta es un ejemplo claro de empate temporal en cuanto a la simultaneidad pretendida entre el momento en que el programa recibe la información del problema - llamémosle con objeto de distinción la "carta de Rosario" -, y el momento de volcar la historia al auditorio. Esa primera distancia en tiempos se anula cuando la licenciada introduce diciendo: «Rosario tiene la palabra, para contarnos su historia...» (A.7).

La historia "nace" en ese momento. No existe en sí. Es sólo hasta que la mujer la narra cuando cobra vida. Hasta ese momento va apareciendo, y es así, simultánea al discurso. Se empatan los tiempos - al igual que sucede en el teatro - porque también en los mismos momentos el público "oye la lectura".

Rosario dramatiza su vida - en el nivel del discurso - desde que se casó, cuando tenía quince años, y plantea el gran problema al momento de solicitar el consejo al público - nivel de la historia - cuando tiene ya veinte años. Su

participación del final es el tiempo real donde empatan historia-discurso y lectura: protagonista, narrador y público lector de la historia.

La temporalidad de la historia-discurso tiene sólo dos aperturas en el guión: cuando Rosario - como narradora autodiegética - plantea el momento climático en que su pequeño hijo muere (A.9) y cuando informa que su marido fue herido en un lance como policía (A.10). Al final resume de viva voz su problema y solicita el consejo del público; se cierra ahí el gran nudo central del relato y se cierra también el tiempo del inicio, cuando ella empezó a narrar-crear su historia.

Esas rupturas - las participaciones de Rosario narradora - ayudan a adelantar la acción o sea que ejecutan alteraciones de duración, son recursos de temporalidad con los que el discurso logra su impacto narrativo. Las mismas participaciones permiten comprender la supresión de partes de la historia pues se considera un tiempo transcurrido de historia, elíptico, entre los sucesos dramatizados y la segunda irrupción de la narradora.

Estan muy presentes las alteraciones de orden. Este juego de prospecciones-retrospecciones apoya la dramatización. El oficio de Rosario como narradora permite avanzar en

la exposición de la historia al problema planteado como ya se dijo al final, en menos de 17 minutos de programa.

Es obvio que los tiempos historia-discurso no son paralelos, ni mucho menos simultáneos - al menos no todos - pero el efecto que se recibe es que se desenvuelven "al mismo tiempo". Esas son las pretensiones a que aspira la dramatización, así las proyecta el teatro e igualmente lo intentan los medios. Ese es el objetivo del guión que analizamos.

El guión radiodramático de programa unitario en general y éste en particular por la breve duración de la parte dramatizada, no permite alteraciones de frecuencia, o sea que los sucesos son contados una sola vez. La historia y el discurso se refieren entre ellos en igual número de veces.

Revisemos los cambios de temporalidad. Son seis escenas diferentes que se indican con la previa definición que la música implica: líneas 12, 46, 62, 76, 94 y 103, y todas ellas imponen un cambio de tiempo por el transcurrir de las acciones. La línea 12 implica el inicio de la historia en flash back (21*) porque Rosario principia a escenificar su problema.

(21*) Empleamos más el término en inglés, en lugar de retrospectión, porque así se utiliza en el ambiente de los medios.

La siguiente escena, aunque ligada a la anterior, impone el breve tiempo transcurrido para que la mujer vaya a la casa de su suegra y solicite un préstamo de dinero. De igual manera sucede con la implicación de la línea 62 que permite suponer sólo un día de diferencia respecto de su acción inmediata anterior.

Entre las acciones que se inician con las líneas 76 y 94, el tiempo transcurrido es mayor, días o hasta quizá meses, y sobre todo la escena principiada en la 103 revela un suceso bastante posterior a la anterior acción.

Las diferencias señaladas por la música como codificadores temporales varían en su utilización. Esto es, el editor, o el productor señalará en el momento de la grabación cuándo emplear un "puente", "ráfaga", "golpe" o, inclusive, las melodías a utilizar. Las convenciones específicas con su codificación particular son manejadas en cada producción, pero como hemos revisado se marcan en el guión.

Las secuencias están determinadas, obviamente, por los puntos climáticos de la historia: la actitud de Pedro y la mala salud del hijo pequeño se proyectan en la primera; después: la pobreza de Rosario, la muerte del niño, el medio desamparo legal, la liberación económica de la protagonista y en la secuencia final su esclavitud física-moral.

La historia está volcada en un discurso realista y directo que dramatiza en forma lineal las acciones clave. Por ello, la temporalidad del relato es clara: se dramatiza sólo el último año en la vida de la mujer.

Rosario es, por el carácter de apoyo social del programa, no sólo la narradora-protagonista de la historia como ya ha quedado asentado, sino la intérprete central de la dramatización de su propia historia y por ello su creadora-lectora. La mujer se manifiesta, contrariamente a lo que sucede en la narrativa - sobre todo la contemporánea - como la autora-narradora-protagonista de la historia.

Puntualicemos cómo Rosario se ejerce por todas las vías del relato: es emisora (ella envía su carta-problema al programa); narra su caso en el principio y fin de la dramatización (líneas 9-11 y 129-135); protagoniza la representación de las acciones nudo de la historia, que también narra (líneas 9-11, 75-77 y 129-135) y por último - fuera del guión -, será la receptora de lo que el público opine a su caso. Nos encontramos, teniendo presente la clasificación de Todorov, frente a una narradora ¿superior, igual o menor que personaje?.

Rosario es a todas luces una narradora subjetiva - y hacemos hincapié en la estrategia no sólo en función del discurso sino por la génesis-objetivo del programa. Además,

es auto-diegética pues nos narra su propia vida y en el momento mismo en que se hace historia.

La fórmula que el guión maneja respecto a las intervenciones de Rosario-narradora son recibidas fácilmente, con absoluta naturalidad. Nada más natural que el narrador apoye con informaciones su propia historia. Así no resulta la intromisión del narrador extradiegético tan común en los radiodramas.

La anterior sería una de las principales diferencias que padece la radiodramatización respecto de su origen: el drama. Al no disponer del apoyo visual, en la radio se recurre al abuso del narrador para que describa a los personajes, a los objetos, para que adelante las acciones en lugar de "recrear" radiofónicamente. Es cierto que el lenguaje hablado se refuerza visualmente, pero consideramos muy importante lograr el pleno apoyo con la riqueza sonora de la radio.

2.2 Núcleo dramático

Reiteramos que los elementos que aquí se revisarán no cumplen funciones exclusivas de este núcleo, muchos son también constitutivos narrativos. Asimismo, como ya se mencionó, la narratividad se expresa por vía dramática y así

quedó señalado al iniciarse la revisión del núcleo anterior. Con base en ello, puntualizamos que el grupo que ahora configuramos comprenderá los elementos fundamentalmente dramáticos por su esencia o porque lo sean sus manifestaciones representativas en la obra que analizamos: el guión.

Consideramos que lo anterior queda mejor aclarado a partir de la definición. Drama, del latín drama y éste del griego, como derivación de $\delta\rho\mu\alpha$ = acto, acción hecha, actuada. Atendiendo pues a su etimología, drama es toda obra que se actúa, que se destina al teatro, que se representa. El mismo diccionario, define así: «Composición literaria en que se representa una acción de la vida con sólo el diálogo de los personajes que en ella intervienen y sin que el autor hable o aparezca» (22).

Se desprende que la acción queda como eje central del drama y sus personajes como los actos de la misma. Beristáin dice que en el cuento y la novela «la acción se da narrada; en el drama: actuada directamente» (p.29).

Ahora bien, si - como se desprende - el «drama es, ante todo, la representación de las acciones humanas» según

(22) Diccionario de la lengua española, p. 496. Además, cfr. Ruiz Lugo Ariel Contreras, Glosario de términos del arte teatral, México, Editorial Trillas, S.A., 1963, pp. 80-81.

Kulechov (23), la primera cuestión que se impone revisar es lo relativo a los dramatis personae.

2.2.1 Los personajes : su caracterización.

Al hablar de las "Acciones" en el segundo de los niveles del relato según el cuadro de análisis que se ha venido consultando, se propuso retomar hasta el presente inciso a fin de analizarlo en el núcleo dramático por ser los personajes las fuerzas que hacen mover la acción, como reactores positivos o negativos que ofrecen las pugnas, centro de todo conflicto y éste como meollo de la acción.

La acción como todo acontecer implica una sucesión de hechos y se gesta por su desenvolvimiento en terrenos propicios o contrarios gracias a un apoyo o como reacción en contra.

El conflicto entre fuerzas opuestas es el motor de todo drama, se desprende de las relaciones entre actores y actantes y son tres básicas según lo que ya apuntamos de Todorov: el DESEO (como voluntad de alcanzar un objeto, un bien, un satisfactor, un valor); la COMUNICACION (entre el emisor y el receptor con el objeto de instituir un contrato para una redistribución de valores) y la PARTICIPACION (en

(23) cit.pos., Gutiérrez Espada, op. cit., p. 115.

la lucha mediante ayuda u oposición.) Todo el planteamiento nos resulta válido aún cuando asentimos con Barthes al considerar que «los problemas planteados por una clasificación de los personajes del relato no están aún resueltos» (24).

Los predicados de Todorov configuran lo que Beristáin agrupa en la «sintaxis narrativa» porque son las funciones que «nos permiten describir el movimiento de la misma», las «reglas de su acción que gobiernan la vida de los personajes en la sociedad ficticia donde viven en la narración» (cfr. pp. 66-68).

Para tomar conciencia de esas posibles relaciones existen dos niveles de aprehensión: el del "ser" y el del "parecer"; obviamente del camino entre ambos surgen gran parte de los conflictos. Dice nuestra autora: «La apariencia es una y la realidad otra» (p.65). Este tema será muy importante retomarlo cuando revisemos el asunto melodramático, al final del capítulo.

Ahora bien, como no es posible entender al ser humano sino a través de sus acciones, el guionista deberá conocerlos profundamente para después crear a sus personajes, o sea para caracterizarlos. Esta caracterización puede corresponder a personas que se conozcan, o pueden "inventarse" a

(24) op.cit., p. 30.

partir de muchas realidades que se asimilan o condensan, pero cualquiera que sea la vía de creación el conocimiento de la naturaleza humana y su psicología son imprescindibles.

Podría pensarse que para el guión de adaptación se reducen los requisitos antes descritos, pero esto es un error pues ya dejamos asentada la necesidad particular de cada medio y por ello cada lenguaje especial plantea posibilidades diferentes de caracterización. Esto es, Eugenio Grandet, el personaje de Balzac puede proyectarse avaro por su forma de vestir, comer y cierta gestualización, todos ellos elementos imposibles para caracterizarlo en una radionovela.

La caracterización del personaje abarca dos niveles proyectivos: el primero - que es el que nos concierne de manera principal - implica la creación del personaje con todos sus atributos para que el guión lo contenga en todas sus manifestaciones. La segunda apela a la caracterización que los productores, actores, etcétera, impriman sucesivamente al personaje que el guión ha creado y que ya presenta determinantes cualidades para su caracterización.

Cuando Marguerite Duras, en su magnífico guión, hace el "retrato del japonés" protagonista en Hiroshima, mon amour, (25) explica que «es un hombre de unos cuarenta años [...] tiene una cara muy "occidentalizada"» y después explica por-

(25) Producción franco-japonesa, 1959, dirigida por Alan Resnais.

qué lo ve así : «la razón de que sea preferible atenuar la diferencia de tipo entre los dos héroes» es para que el espectador olvide que se trata de un japonés y una francesa y logre así «el alcance profundo de la película» (26). Así pues, las necesidades de caracterización operan en el guión de la doble manera expuesta.

Podría resumirse diciendo que en el guión se impone una doble labor para caracterizar a sus personajes: en su creación y en su representación. Para cubrir el primer trabajo, se recorre en mucho el mismo camino que se concede a la creación literaria de un personaje: el análisis de los humanos para captar virtudes, vicios, debilidades, grandezas, defectos y cualidades, evitando siempre los extremos absolutos. Ni blancos, ni negros. El "tipo literario" es el resultado de abstracción y combinación y es - a pesar de ser excepcional - más común que los producidos por el cine y la televisión y, menos aún, por la radio.

En este sentido nos atrevemos a decir que la literatura ha creado muchísimos más tipos. Claro está que la práctica de su enorme tradición sería indiscutible para apoyar lo dicho, pero creemos que no sólo es cuestión de tiempo y abundancia, sino que también intervienen cuestiones de lenguaje.

(26) Guión de la película, publicado en México, Editorial Seix Barral, S.A., Col. Obras Maestras de la Literatura Contemporánea, p. 145.

En todos los medios se converge hacia el mismo objetivo: la proyección de la imagen humana, pues ya dijimos que el interés central del relato es el hombre. Sin embargo, el lenguaje literario permite un especial abundamiento y profundidad en los personajes de sus narraciones. Con especial dedicación, aún ante la limitante economía del cuento, se cifra y descifra el alma humana.

Cuando esos tipos literarios van a ser "representados", los nuevos lenguajes hacen su propia "interpretación" (esto lo tendremos presente al hablar de la puesta en escena.) La dramatización teatral podría ser ubicada, continuando con nuestra idea, en una mitad del camino hacia el extremo en el que se encuentran los medios colectivos. En el drama, las circunscripciones de la escena rodean a los personajes y los "ahondan". La caracterización se ensimisma - si pudiéramos decirlo - en cada personaje-actor.

El lenguaje de los medios colectivos impone la proyección de los caracteres en su entorno, de menos a más en radio, televisión y cine respectivamente. Entonces, es cuando los personajes se desbordan a sus ambientes y los "tipos literarios" se proyectan o reflejan en juegos retroalimentadores. El personaje es en sus circunstancias; la caracterización se "desdobla" hacia todo lo que el personaje hace. Es el solitario por la playa, por su forma

de vestir, por las horas que lo vemos contemplando el mar; después el hombre será en las imágenes del mar y de la playa. Es el solitario porque escuchamos continuamente una música o efectos como leit motiv del personaje.

No puede decirse que el cine no haya producido grandes tipos. Pero creemos que pueden citarse en mayor cantidad los magníficos ambientes, las escenografías, la fotografía, la música, todos elementos que han constituido grandes filmes. Aquí es preciso involucrar la absoluta exclusividad que debemos conceder al personaje y más aún al tipo literario, contra la multiplicidad de vidas que llega a caracterizar un actor y que, claramente, le restan capacidad proyectiva de seres únicos y totales. El personaje es único, indivisible. Los actores llegan a caracterizar a cientos de esos personajes. La cándida Eréndira de la que cada lector somos dueños gracias a García Márquez, puede ser muchísimo mayor, firme y vigorosa (aun negativamente), que la caracterizada por la brasileña Sonia Braga. (27*)

El atrevimiento de la idea antes expuesta se apoya también en una explicación por demás objetiva: el lenguaje literario maneja ampliamente la descripción. Un cuento, y con mucha mayor libertad una novela, describen en forma total a su personaje, sintética o morosamente y en tantas fases o épocas de su evolución como el escritor lo decida. O

(27) El filme fue producido por México, Francia y la República Federal Alemana en 1983.

más aún: lo hace metafóricamente. Las vías descriptivas con las que cuenta el guión son, de conformidad con cada lenguaje, muy diferentes y, en comparación con la narrativa, restringidas.

Frente a la descripción, el guión ofrece la expresión de las acciones, el diálogo, el ritmo, la música, los efectos y las imágenes auditivas y visuales. Se cancela la exposición del narrador para dar paso a la sucesión de acciones gracias a las cuales el público advierte la historia y se interioriza en el relato.

Si en la literatura el personaje mejor estudiado «es el que está caracterizado exhaustivamente por sus relaciones con otros personajes» como nos dice Todorov, citado por Beristáin (p.165), en el guión la caracterización se "va" construyendo al paso de las acciones - no hay descripción - y el personaje entreteje sus actos en relación con los de otros, pero siempre a la "vista" del público. Se impone la evolución sobre la descripción porque la historia se va creando con el discurso.

Para que un personaje [...] produzca impresión genuina de vida, debe ser construido por el espectador en el curso de la acción y no presentado como una figura de cualidades apriori y que se mueva con precisión matemática.(28)

(28) Eisenstein, El sentido del cine, Buenos Aires, Ediciones La Rija, 1955, p. 26.

Sólo conociendo profundamente a los personajes es posible darles vida: cuáles son sus rasgos físicos de importancia, cómo se visten, a qué aspiran, por qué temen, cuáles son sus atributos morales y cuáles sus defectos, qué saben sobre sí mismos. Todo esto permitirá lograr el nivel empático con el espectador, que también ya mencionamos pero que aquí conviene mencionar nuevamente puesto que es con los personajes - con algunos de ellos al menos - con quienes se consigue la principal identificación y así la participación del público o el rechazo o indiferencia.

Y la vida de los personajes del guión se caracteriza a partir de su escritura y en sus varios lenguajes: literario, radiofónico, cinematográfico y televisivo.

2.2.2 La puesta en escena

La esencia dramática del guión plantea finas cuestiones acerca de las necesidades no sólo representativas de una realidad sino verdaderamente interpretativas y, por último expresivas. O sea que, enunciado como ruta crítica, el guión formará parte fundamental del camino que intenta la narración de una historia (elementos diegéticos), su representación (la mimesis dramática), sus características interpretativas (niveles de estilo) y sus logros expresivos (calidades estéticas). Es obvio su incumplimiento; la

realidad común nos señala la menguada situación de un guión en acto, pero la otra situación, cuya mención es obligatoria, es su potencia.

Para cumplirse en la ruta señalada, el guión contiene potencialmente las características de un cuento o novela, de la obra de teatro, y de los espacios abiertos por los lenguajes del radio, el cine y la televisión. Requiere para ello del proceso integrador que amalgame en una nueva escritura a las anteriores. El guión es, a partir de este enfoque, el receptáculo decodificador-encodificador que prepara los espacios de representación.

En sentido estricto, la significación conceptual se cumple en la definición de "puesta en escena". Efectivamente se comprende con facilidad - gracias a la tradición - cómo el drama escrito se transforma en el drama actuado por efecto de la famosa mise en scène. Nuestro primer problema ha sido dilucidar el título de este proceso para radio, cine y televisión que, por demás está decirlo, no son teatro.

Las teorías del cine - nuevamente el medio de avanzada - resolvieron llamar "puesta en cuadro" (mise en cadre) a la importantísima labor descrita. Si nosotros lo aceptáramos tendríamos que titular algo así como "puesta en audio" y "puesta en pantalla" a los trabajos equivalentes para radio y televisión respectivamente. Y no nos parece que cumplan

con claridad su significado. Por esto preferimos optar por llamar sólo "puesta en escena" para todos los medios y adicionáramos teatral, radiofónica, fílmica o televisiva según convenga. Finalmente, todos los espacios mencionados conservan la división/medida tradicional del teatro: la escena.

El guión contiene en germen la puesta en escena. La obra, por sus características de intertextualidad, se constituye de hecho en un pre-texto en toda la extensión de la palabra. Bettetini dice, refiriéndose al texto origen de cualquier manifestación teatral, que es «...a partir del cual o en contra del cual se produzca el trabajo de la puesta en escena» (29).

Los directores o productores de la programación dramática son quienes, en última instancia, fijan el texto del relato. Ellos hacen la interpretación final en cada lenguaje pero la relación intertextual y sus determinantes de representación están ya presentes en el guión, que establece la primera integración denotativa-connotativa.

El análisis de la puesta en escena impele por otra parte a una búsqueda de nuevas formas para explicitar las posibilidades de cada lenguaje. Esto tiene gran trascendencia si consideramos la proclividad a los espacios ya

(29) Producción significativa y ..., p. 81.

dados, a las soluciones ya aceptadas, y a la fidelidad - por no decir copia - con que se sigue lo ya establecido. El cumplimiento, o al menos la búsqueda, de esos más altos niveles esenciales de cada medio están contenidos en la puesta en escena que el guión proyecta.

Explicitemos lo dicho un poco antes. Revisemos cuáles son los elementos que el guión provee. La investigación que aquí planteamos sigue, de hecho, la ruta crítica de la que se hablaba y que desemboca en el trabajo integrador y proyectivo del guión como pretexto de la puesta en escena. Los elementos que el guión maneja, podríamos llamarlos "antecedentes", son los mismos que este trabajo ha venido revisando: los que integran el Área técnica (correspondientes a la comunicación como disciplina y al lenguaje de la radio, del cine y de la televisión). Después, están presentes los constitutivos del núcleo narrativo en cuanto a una de las partes esenciales del relato; enseguida agregamos los fundamentos de la dramatización.

Ahora procede integrar a todos los elementos y canalizarlos con una nueva visión interpretativa. Esta es la puesta en escena «que debe utilizarlos como material semántico transformándolos en sus procesos semióticos» (30).

(30) ibidem, p. 103.

De lo dicho anteriormente podríamos resumir que el texto primario, donde el lenguaje literario tiene preeminencia, recibe con la puesta en escena una labor de decodificación y reescritura. En el teatro así se aprecia con claridad. El guión contiene ambas etapas de escritura. Por ello muestra una diferente "puesta en escena".

Mayor diferencia aún porque la puesta en escena que el guión contiene es muy profunda - "enmascarada" la llama Bettetini -, poco teatral podríamos agregar. Esto puede aceptarse al recordar que el guión que estudiamos es base para la producción dramática en radio, cine y televisión y que estos medios persiguen con sus propios lenguajes cada uno niveles empáticos específicos. No es que el teatro no los persiga, o los logre, pero los universos de ficción son muy diferentes entre los cuatro canales de proyección.

El texto teatral no sólo es interpretado al pasar de drama escrito a drama actuado sino que requiere de «una verdadera y propia producción-proyección, de una forma escénica que en aquel texto encuentra una de sus premisas, alguno de sus principios constitutivos» (31). El guión, por el contrario, no sólo persigue y proyecta una "forma escénica" puesto que no se representará conforme a las convenciones teatrales.

(31) ibidem, p. 82.

Para el teatro, no importa que los escenarios salgan de su ambiente, ni importa si la representación se hace en una sala tradicional; con decorados; que los actores cuenten con la experiencia exhaustiva de los ensayos; el maquillaje; la iluminación. El teatro es "teatro" aun en la calle (la experiencia del Cervantino nos lo confirma). Las radio y telenovelas y el filme no son "teatro". Luego entonces, la puesta en escena es totalmente diferente aunque se coincida en que consisten todas ellas en la organización del espacio de representación. (Por ejemplo, en el radiodrama ni siquiera se ve el espacio, su comunicación es a través de imágenes acústicas.)

Otra cuestión diferenciadora es que a pesar de que la puesta en escena implica un texto, el teatro siempre ofrecerá posibilidades de variación. El radio, el cine y la televisión ofrecen siempre la misma, la que al final el productor o director definió, porque sus textos son únicos una vez filmados o grabados. El teatro «logra establecer una relación de comunicación con un público conocido y definido...» (32). Los públicos de los medios ofrecen, además de una gran heterogeneidad, una no posibilidad de la comunicación retroalimentadora de la que goza la representación teatral.

(32) ibidem, p. 87.

El guión que, como dice Bettetini, debe contener desde su origen como proyecto una «actividad de trabajo en progresión» (33) respecto al texto dramático, podríamos considerarlo - involucrando también a Aristóteles y su sentido mimético del drama - como la mimesis de la mimesis.

2.2.3 Los géneros. El melodrama

Conviene empezar por decir sobre este tema, el último a tratar del núcleo dramático, que el problema de los géneros parte desde la literatura y es necesario admitir una falta de precisa conceptualización. Esta circunstancia se continúa en el teatro y, por concomitancia, a la programación dramática y al guión que nos ocupa. La terminología misma no es precisa. De tal manera que partimos del entendimiento de los géneros como un marco de referencia.

El carácter de los personajes, el lenguaje del discurso y las circunstancias de las acciones son los elementos que permiten el intento de ubicar la obra. Son los constitutivos sistemáticos del tratamiento de la realidad. Y es de acuerdo con el modo de ese tratamiento que se da la clasificación genérica. Luisa Josefina Hernández considera que hay tres modos básicos: realismo (visto como síntesis de la realidad); naturalismo (como análisis, integrando las partes

(33) ibidem, p. 82.

de un todo) y simbolismo (como sustitución o alteración de la realidad.) (34*)

El realismo se equipara con los tipos medios de lo verosímil, es la posibilidad lógica; correspondería a la "verosimilitud" aristotélica (teniendo presente la relatividad histórica de lo verosímil.) El naturalismo, que sería "menos verosímil", permite la improbabilidad: es posible pero no probable lógicamente. Y en el simbolismo se altera fuertemente la realidad; correspondería al "inverosímil" aristotélico y su tratamiento deforma la realidad por el absurdo.

Por su tratamiento realista se identifican la TRAGEDIA y la COMEDIA; por su simbolismo, la FARSA y naturalista es el MELODRAMA, para sólo mencionar los géneros dramáticos más conocidos. Revisaremos brevemente su esquema básico.

La tragedia es la forma más antigua del teatro escrito. Implica una visión cósmica de la realidad que tiende a producir catarsis, entendida ésta como alivio y no como efecto ético. En tono serio, muestra el espectáculo de un ser grande o noble que no hace concesiones a sus circunstancias o a las condiciones de su tiempo. Cierra siempre con una idea de orden lograda gracias al reconocimiento que el

(34*) Notas del curso que Luisa Josefina Hernández impartió como introducción a la literatura dramática; noviembre de 1978; Facultad de Filosofía y Letras.

protagonista tiene de su debilidad o falta interior. Esa "iluminación" no se logra a través de los índices o informaciones. No proviene de la acción misma del entorno, sino que es un sentimiento surgido en el protagonista por encima de los acontecimientos.

Muchos autores consideran que la comedia es el más complejo de los géneros y el más difícil de definir pues aun los temas serios los trata con ligereza y en tono festivo. Sus personajes, muchas veces serios, presentan un vicio de carácter que los conduce al castigo: el ridículo; y nada peor que esa exhibición pública. Al respecto, Wright cita a Molière: «A la gente le tiene sin cuidado ser perversa, pero le desagrada ser ridiculizada» (35).

La farsa trata, como ya se dijo, temas posibles pero no probables. Retrata sólo lo ridículo de la vida; su lenguaje puede ser de cualquier tipo porque no tiene relación con el personaje sino más bien valor por la risa que puede provocar (por su etimología latina significa "rellenar".) Predominan los incidentes y personajes exagerados. Produce, como la tragedia, catarsis, pero mientras ésta siempre produce alivio, la catarsis fársica puede mejorar o empeorar el sentimiento.

(35) Para comprender el teatro actual, México, F.C.E., 1971, p. 65.

La farsa está colocada en el extremo opuesto a la comedia aún cuando ambas coinciden en su desprecio por el sentimentalismo y cobra distancia del auditorio para que no se establezca fácil identificación. De la farsa a la alta comedia se pueden encontrar los elementos que a manera de una "escalera" sirven para presentar una historia ligera (36). De menor a mayor altura, se encontrarían los siguientes constitutivos:

1o. La obscenidad.

2o. Infortunios físicos (las caídas, el pastelazo, etcétera.)

3o. Estratagemas del argumento (por ejemplo malentendidos, falsas identidades.)

4o. Ingenio verbal.

5o. Incongruencia de los personajes (acción o parlamentos totalmente inesperados.)

6o. Comedia de ideas o sátira. (Se presenta el don de irreverencia; la risa de los amigos, la familia; hacia uno mismo).

El melodrama presenta una estructuración fundamentalmente anecdótica; con personajes simples muy esquemáticos. Se basa en una contraposición de valores y de ideas: amor versus odio, bien versus mal, etcétera. Este género tiende a ser un ejercicio de emociones por lo que es el común

(36) Allan Reynolds Thompson en *The anatomy of the drama* considera que la obra puede situarse en el camino según contenga en mayor medida los contenidos descritos. cfr. Mills, op.cit., pp. 61-62.

denominador de la narrativa y del espectáculo popular a pesar de la mala reputación cobrada por los exagerados melodramas de fines del siglo pasado (y ganada también, posteriormente, por los medios de comunicación)

Wright Mills nos dice: «La vida misma es un conflicto entre el factor suerte y el carácter. El melodrama insistirá sobre todo en la suerte; la tragedia en el carácter» (37). Luego entonces en el melodrama el protagonista tiene oportunidad de vencer porque todas las circunstancias externas pueden ser superadas. En cambio el personaje trágico está condenado al fracaso a pesar de su fuerza interior.

Por lo anterior, el melodrama es fundamentalmente episódico y como va de salto en salto de emociones éstas no permiten su análisis. No hay tiempo ni para recapacitar, ni para vivirlas profundamente: no hay catarsis. En la farsa se establece una distancia; en el melodrama aparece el sentimentalismo, que permite ...

experimentar una emoción sin sufrir las consecuencias; porque el sentimental vive de deseos, de la emoción, más que de la razón [...] Para él, la vida es un conflicto entre lo bueno y lo malo, sin matices. (38)

(37) ibidem, p. 57.

(38) ibidem, p. 58.

Por la importancia que presentan en el guión algunas de las características del melodrama es conveniente remitirnos brevemente a parte de su historia.

Sus orígenes se ubican en el siglo XVI en Italia donde se localiza al género como pieza teatral acompañada de música. Su desarrollo acabado se encuentra en los primeros treinta años del siglo pasado. Como producto de la sociedad industrial de su tiempo, debió cumplir los gustos de la clase urbana trabajadora de aquella época y así fueron sus principales temas el crimen, las aventuras militares, la exploración a lugares desconocidos.

Todas esas historias requerían de un discurso de muy fácil acceso y siempre con el triunfo final de la justicia después de enormes luchas y sufrimientos. «Tanto los parlamentos como la actuación y la puesta en escena respondían a un código para el instantáneo reconocimiento» (39). Todas las más increíbles peripecias eran motivo de intrigas aceptables que culminaban felizmente después de una buena dosis de suspenso. «El melodrama tiene una característica sobresaliente: el hábito de simplificación moral, de alegría, en la cual siempre el bien triunfa sobre el mal» (40).

(39) John Fell, *El filme y la tradición narrativa*. Argentina, Edic. Tres Tiempos, S. de R. L., 1974, p. 38.

(40) Gustavo Quiroz, *Hacia una teoría de la significación: el caso del melodrama*. México, U.N.A.M., Coordinación de Humanidades, s/f., p. 10.

Una verdadera situación fortuita propició la inclusión de un nuevo elemento: la gestualización exagerada. Las grandes salas con mala acústica impedían al público de atrás escuchar adecuadamente y se les empezó a "integrar" a la representación por la mimica de los actores. Aquel estilo de "escribir para los ojos" sobrevivió en las escenas de gran acción, que no requerían de mayores diálogos (41).

Cuando sobreviene el decaimiento de esta moda teatral y el melodrama cae en desuso, el surgimiento de un nuevo medio lo toma con natural avidez: el cine. Otra característica del género funcionó a mil maravillas sobre todo para el medio del entonces deslumbrante Hollywood. El melodrama teatral había dado en contar con la escritura ex profeso para las compañías y/o sus actores explotando sus particulares características.

Durante su experiencia teatral, el melodrama había ganado por su utilización de la música ciertas dispensas de impuestos y canonjías muy interesantes. Así, también el encargo musical pertenecía a sus ingredientes de puesta en escena ya que el acompañamiento musical a ciertos diálogos y pasajes permitía acentuar la emoción. Los acordes se empleaban para lograr un estado de ánimo que trascendiera a la

(41) cfr., ibidem, pp. 36-38.

parte hablada, la cual inclusive, no podía escucharse en ocasiones.

Con lo dicho hasta aquí se rescatan dos de los elementos de expresión del melodrama que subsisten hasta la actualidad con determinante importancia y que forman parte esencial del lenguaje de nuestros medios: la música como acompañante de los parlamentos y la mímica o gestualización tan notoria en el melodrama.

Las clases urbanas trabajadoras seguirán al género a través de sus distintos canales de expresión. El radio, con su programación dramática, absorberá a un gran número de estos seguidores que cada día pueden identificarse bien con todos esos personajes, vagamente dibujados y que por ello permiten al público una mayor oportunidad empática. Tiene una enorme popularidad porque permite olvidar los propios problemas; no hay tensión ni sufrimiento por parte del público, que espera siempre el final feliz. Por todo esto es el género por excelencia en los medios colectivos de comunicación.

Mucho se ha citado a los famosos folletines decimonónicos como el antecedente de la radio y telenovela. Las razones saltan a la vista con sólo seguir la historia del melodrama. Después del cine y la radio, ya en el siglo XX, la subliteratura tomará también elementos melodramáticos

probados para sus historias y su discurso. Sencillos argumentos y personajes, la típica moral de clase media con sus fines moralizantes, la gestualización como apoyo dramático (con todos los recursos icónicos de la "modernidad"), en fin, la producción de «una excitación y una felicidad de que frecuentemente carece en la vida cotidiana, ya que, por regla general el protagonista vence» (42). La batalla entre lo bueno y lo malo es el reflejo social de la batalla inconsciente del yo en su lucha por la definición.

Sin embargo, a pesar de todo lo anterior, Fell nos hace una consideración final:

No puede dejarse tan fácilmente de lado al melodrama, por lo menos no mientras apele a disposiciones alegórico-psicológicas, y no obstante operativas, en lo profundo de la conciencia occidental. Cuando esto ocurre, el melodrama se percibe como conflictos no estereotipados que en alguna forma habrán de ser resueltos por medio de la confrontación. (43)

Y también conviene mencionar que el melodrama es el género que permite con menor esfuerzo la relación empática a través de lo que Todorov llamó el "advertir" como uno de sus predicados de base. El juego entre el nivel del "ser" y el del "parecer", presente casi en toda muestra del género, obtiene en la sintaxis narrativa un toque más que procrea el "suspense" típico del melodrama.

(42) Fell, op.cit., p. 59.

(43) ibidem, p. 216.

Conviene aquí hacer referencia a la importancia que Freud concede al género dramático - y que nosotros aplicáramos a toda programación del tipo y, por ende, al guión de nuestro estudio - en su texto de 1905 sobre los "Personajes psicopáticos del teatro":

El espectador experimenta demasiado poco en su propia vida. Se siente como un misero a quien nada grande puede ocurrir. [...] El quiere sentir, actuar, crear todo como él quisiera. Quisiera ser héroe y eso se lo facilitan los poetas-actores porque le permiten identificarse con el héroe. El espectador sabe muy bien que esta actividad heroica no se desarrolla sin dolores, sufrimientos y graves angustias que impedirían su gozo. Por transferencia con el héroe, experimenta su sufrimiento y gozo por sufrir y está seguro así de que en el juego no se afecta su propia seguridad. En estas circunstancias, puede gozar como si fuera realmente "grande"; puede ceder a sus impulsos reprimidos, a su deseo de sentirse libre en aspectos religiosos, políticos, sociales y sexuales y puede dar rienda suelta a sus propias emociones en las grandes escenas de la vida representada. (44)

A continuación aplicaremos los elementos revisados en el núcleo dramático al guión de la película El año de la peste (45), los caracteres, la puesta en escena y el género. Pero, en virtud de que en la selección del guión intervino su carácter de material recreado a partir de un remitente literario, conviene hacer una brevíssima introducción del relato del cual procede.

(44) cit. pos., Wagner, op.cit., p. 20.

(45) Vid. APENDICE, "Cine", pp. A.30-128.

Daniel Defoë (1659-1731) es probablemente la mejor muestra del periodista-literato en la Inglaterra de su tiempo. Cuando los periódicos luchan por establecer su permanencia a base de un violento partidismo político, el autor funda el diario en 1704 *La revista* y demuestra una postura más avanzada, original y eficaz. Detallista de gran veracidad en sus pormenores, resulta el periodista perfecto. «El escribir le era tan connatural como el respirar. [...] Podía escribir sobre todo y sobre nada» (46).

Dedicado fundamentalmente a la literatura, después de una azarosa trayectoria política-periodística, Defoë publica *Diario de la peste* en 1722, donde Londres es el actante, y relata el terror ante la muerte por la peste sufrida en 1665. La obra es el gran reportaje que su autor no había podido escribir cuando vivió aquellos horribles días porque apenas tenía seis años de edad y porque - como dice en su propia novela - "no había nada que se pareciese a los periódicos".

Diario de la peste reúne los mejores elementos periodísticos y literarios de su autor. A un estilo directo y ágil, agrega atractivos novelescos en el discurso; ambos caminos aprovechan en su momento lo importante y dramático de la historia. La acuciosidad del reportero se proyecta en detalles ordinarios que crecen dándole suspenso al relato.

(46) Acosta Montoro, José. *Periodismo y literatura*. t.2, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, p. 102.

El guión dramatiza la peste neumónica que ataca a la Ciudad de México en cualquier tiempo de nuestros últimos quince años. Es, por ello, el relato de la tragedia de una gran ciudad en manos de la muerte.

En ambos casos, novela y guión, es la misma historia urbana azotada por el mal: la pobreza, la suciedad, la peste, la muerte y el hombre con su "no amor" al hombre aun cuando algunos sobrevivan...

Temible peste Londres asoló
en el mil seiscientos sesenta y cinco;
cien mil almas se llevó,
- pero yo sobrevivo !.

La acción central que el guión dramatiza es la epidemia que invade la ciudad empezando por las clases desprotegidas ante el inmoral descuido de las autoridades y con la participación de los medios de "comunicación" que manipulan la situación a fin de no enfrentarla y provocar o aceptar otros males. Es una historia de enfermedad física y moral.

Las acciones giran en torno del actante: la peste urbana; el eje central está constituido por un personaje colectivo: los ciudadanos que, pobres, desinformados, indefensos y finalmente enfermos, sufren la vida y la muerte en la macrocefálica ciudad. Algunos personajes van ligando el

esqueleto del relato accionando nudos pequeños que se entrelazan y convergentes todos en la acción central descrita: un cobrador, el padre de dos niños - exiliado y recién viudo -, el director del Hospital General, un comentarista de televisión, el alcalde de la ciudad, etcétera.

Sólo un personaje está presente en todo el guión: Pedro Sierra Genovés, conductor por el doble carácter que desarrolla. Es la ciencia y su búsqueda, y es la lucha por la vida y su sobrevivencia pero no sólo desde el ángulo médico. Aunque también se presenta continuamente otro actante: el «FANTASMA CAPA ROJA» que aparece en diez ocasiones en los más diferentes momentos.

En una sobreimpresión se presenta: «Dr. Pedro Sierra Genovés. 44 años. Médico cirujano plástico .» (A.42). La extraña interrogación que aparece se aclara después en el desarrollo de la historia, pues el médico se desempeña no como cirujano plástico sino fundamentalmente por sus conocimientos e inquietudes en otras áreas de la salud. Es un verdadero estudioso con tres doctorados, dos de ellos «cum laudem» (A.67).

Las catálisis alrededor de Sierra Genovés nos lo describen con suficiencia. La cirugía plástica es la práctica que le permite vivir muy bien económicamente: en una casa grande, moderna, decorada con buen gusto, con una

gran biblioteca y pinturas de firmas reconocidas. «Es un hombre maduro en su profesión pero también amante de las artes» (A.84).

Su gran sentido científico le impele a investigar desde el inicio de la obra y es quien primero se percata de la inminencia de la peste. A pesar de que tiene enorme cantidad de datos, antes de llegar a la mitad de la historia, su rigor científico le impide declarar el mal «porque no puede demostrarlo» (A.59).

Su caracterización está muy bien planteada gracias a los índices y las informaciones que son precisas: siempre piensa y actúa como médico, como investigador. Con cierta cuidadosa frialdad o razonamiento. Inclusive, prefiere enviar a su familia fuera del país.

Consulta de su extensa biblioteca A *Journal of the plague year* de Daniel Defoe cuando tiene perfectamente claro que las puertas de salida se van cerrando cada vez más. Esta acción sirve de pretexto para acercarse a Eva, la chica internista con quien vivirá el idilio que le proyecta en la lucha por la vida y la sobrevivencia. El detalle del libro, además de desencadenar la anécdota amorosa, es un interesante elemento de las "informaciones" de la puesta en escena que comentaremos más adelante.

El médico conoce profundamente la implicación de sobrevivir. Operado de una estenosis mitral le confiesa a Eva, en el inicio de sus relaciones : «tengo la vida en un hilo» (A.91) y lucha contra todo y contra todos por salvar a la muchacha cuando ésta se ha contagiado.

Un carácter fuerte, dotado del especial apoyo racional que permite y propicia la ciencia, se comporta desde el inicio hasta el término de la historia de igual manera. Aun al final, lucha contra los loqueros en medio de un ambiente caótico en un intento por salvar la vida, la salud y la verdad. La "información" asentada en el mal cardíaco que padece el médico se contradice un poco con su fuerte desempeño físico del fin del guión.

Además de Sierra Genovès, sólo Eva, su pareja emocional, está perfectamente caracterizada. De ella se tienen índices e informaciones abundantes. Tiene 25 años, es hermosa, jovial y alegre pero además inteligente y cuidadora. Se autodefine como salida del cajón de la basura: trabajo de sirvienta para estudiar la prepa; para conseguirlo en la Universidad tuvo que hacer de todo, «hasta puta a la fuerza, dos veces» (A.89). Con una profunda vocación vital porque en su vida todo le ha costado trabajo; vive a plenitud y con una naturalidad absoluta y le imprime al amor «una gran alegría y un cierto sentido de travesura» (A.96).

Su vital naturalidad le permite hablar de la peste sin prejuicio. Ella - y el merolico por muy diversas causas -, son los únicos que la mencionan , a la misma altura del relato, con toda libertad. En Eva es conocimiento de causa: trabaja en el hospital, ha estudiado medicina e investiga además sobre el tema para su tesis: "Análisis estadístico-comparativo de la incidencia epidémica de variedades asintomáticas de enfermedades infecto-contagiosas en la Europa Meridional durante la Alta Edad Media" o sea, sobre «una palabra que nadie se atreve a pronunciar» (A.58).

La muchacha permanecerá con esa línea de conducta hasta casi el final, cuando ya contagiada sufre los síntomas en carne propia y el pavor de la muerte le hace rechazar y suplicarle al mismo tiempo a Sierra Genovés que la deje y que no la abandone.

De ningún otro personaje se conoce tanto. A pesar de que otros varios son presentados en la misma forma que se hizo con el principal. Participan en los nudos o catalisis pero no se dan ni índices ni informaciones que nos permitan conocerlos mejor en sus ambientes internos y externos. Son presentados con sobreimpresión, en orden de aparición después de Sierra Genovés:

- «Jorge Martínez Abasolo, 50 años, M.S.A.P.» (A.44)
- «R.C.Jiménez, 28 años, Reportero Canal 6, T.V.»

(A.44)

- «Sergio Garcia, 30 años, Refugiado Político». (A.48)
- «Doctor Mario Zermeño, 60 años, Director del Hospital General». (A.54)
- «Bernardo Budillo, 53 años, Funcionario M.S.A.P.». (A.61)
- «Lic. Luis Armando Torreros, 62 años, Alcalde de la Ciudad». (A.63)
- «Dr. Fridjof Kjölen, 70 años, Ministro de Economía de Noruega». (A.73)
- «Dr. Miguel Cazón Riera, Ministro de Salubridad». (A.97)
- «Dr. Arcadio Rincón Núñez, 63 años, Presidente de la Asociación Nacional de Medicina». (A.99)

Estos personajes coadyuvan al desenvolvimiento del actor. Jorge Martínez, a quien podría considerarse un secundario a la manera tradicional, es agente del Ministerio de Salud y es el único con Sierra Genovés que capta la amenaza del problema casi desde sus inicios. Su tibieza de subalterno burócrata del principio de la historia se torna en absoluta definición de lucha y desobediencia a sus superiores para intentar todo - aun a costa de su renuncia al puesto -, y termina agrediendo incluso a quien antes había obedecido. Su caracterización es precisa y medida, pues su cambio está perfectamente justificado.

El Dr. Mario Zermeño (que el guión principia por apellidarle "Zavala" sin duda por error) y el Lic. Luis Armando Torreros son los principales antagonistas de Sierra Genovés en la lucha por declarar y combatir el contagio de la peste. Para ambos importa más su tranquilidad y puesto político y descuidan criminalmente al enemigo que pronto les rebasa. Se une a esta fuerza la del "cuarto poder" con "Don" Julián Arango, el más importante conductor de programas noticiosos por televisión y con él, su reportero del canal 6, Jiménez, y la prensa en general.

La burocracia, en línea jerárquica ascendente, la completan Bernardo Burillo, funcionario del Ministerio de Salud y el Dr. Miguel Cazón Riera, Ministro de Salubridad. Ellos dos también integran el grupo contra Sierra Genovés y aún el presidente de la Asociación Nacional de Medicina se pliega a la manipulación política, y sin asumirse como médico posterga su definición y acción ante el mal.

Los dos restantes personajes presentados con nombre en pantalla, desempeñan eslabones importantes en toda la cadena: el exiliado sudamericano Sergio Garcia es el padre del niño a quien Sierra Genovés puede atender a tiempo y será el único contagiado que logre salvarse. El ministro noruego no corre con esa suerte y su cadáver es enviado a su país sin ninguna advertencia por la causa de su muerte.

La apertura de ese nudo desata el señalamiento mundial de la peste en el país. Esa acción provoca que, finalmente, el problema se plantee en el gabinete presidencial; parece que al fin - acuciados por las noticias en el extranjero - el Estado determinará la cuarentena en rigor. Pero aun la muerte por peste neumónica del ilustre noruego y su noticia en el mundo no es suficiente, el presidente "decreta": «Pueden estar seguros, amigos, de que en mi sexenio no habrá peste». (A. 125)

La fórmula de presentación de los personajes citados cumple una función clara (que también es indicativa de la puesta en escena): imprime un sentido rotundamente periodístico e infunde credibilidad. El público recibe el nombre, edad y datos de la persona que pueden "constatarse". En este sentido el guión, a manera de reportaje, conserva el tratamiento de la novela origen.

La anterior fórmula periodística se refuerza todavía más con la también sobreimpresión de las fechas: la muerte del cobrador, en el metro, es febrero 12; la última que aparece, cuando los amigos y el gabinete celebran el cumpleaños del presidente es diciembre 24. Las trece fechas que aparecen en pantalla ubican la crónica del suceso.

Podría decirse que el guión en su tratamiento pretende el "nuevo periodismo mexicano" al exponer el tema desde

varios puntos de vista a fin de que el lector haga su propia lectura. El estilo, obviamente, es distinto al que ofrece la novela origen.

El recurso de los títulos en sobreimpresión cumple además la función de un narrador extradiegético muy preciso por su funcionalidad como cronista y por las informaciones que brinda sobre cada personaje y fechas. Este recurso es - después de la cámara desde luego -, el narrador más importante, aunque debemos tener presente que en el cine los signos no tienen apariencia de tales.

Retomemos el tema de la caracterización que dejamos pendiente. La peste como elemento actancial tiene una vía de personificación que el guión no revela con claridad y que es probable que se haya resuelto con el equipo de producción en forma directa, o posteriormente - ya iniciada la filmación - se haya determinado. (Esto se apoyaría porque mecanográficamente algunas de las ubicaciones aparecen como escenas "A", que indican su virtual escritura posterior). El FANTASMA CAPA ROJA (escenas 21A, 75A, 108, 234, 327, 352A, 374, 401 y 450) aparece en medio de ambientes diferentes, sin definir su presencia ni su actuación (o sea sin caracterización), pero claramente como símbolo del mal.

A pesar de su decisiva importancia, el actante «Fantasma de la capa roja» no dispone de las unidades

integrativas que lo definan y ubiquen con precisión. Su presencia, inclusive, podría cuestionarse por innecesaria o pleonástica pues no es reiterativa al ir agregando en cada aparición.

En resumen podría decirse que el guión *El año de la peste* presenta a través de cada uno de sus personajes una visión fragmentaria de lo que en su conjunto es el objetivo que hemos señalado: el personaje colectivo de la ciudad acometido por la sorpresa, el miedo y la indefensión ante el actante desconocido: la peste.

En hojas precedentes se asentaron algunas cuestiones básicas sobre la puesta en escena y sobre los géneros dramáticos. Ahí se trataron las dos cuestiones separadamente porque convenía para su primera exposición. Al analizar ambas en el guión es preciso unificarlas ya que su práctica les afecta conjuntamente y así lo demuestra su constitución. Por esto, a partir de ahora nos detendremos a comentar sobre ambos aspectos retroalimentadoramente.

Aceptaremos lo anterior a partir del claro ejemplo que nos proporciona el intento por definir el tema del guión que analizamos. El tema, llamado también idea por la imbricada relación entre ambos, preside todas las fases del proceso creador de la obra audiovisual, y de forma eminente el tra-

bajo del guionista» (47). La forma de expresión del tema involucra por igual el tratamiento de la realidad (género) y sus vías de realización (puesta en escena).

Para el autor citado antes (48), la idea puede ser temática (cuando desarrolla la idea a nivel de contenido mental) o de tesis (cuando desarrolla un tema ya demostrado) pues así no sólo se expresa sino se demuestra. En el caso que nos ocupa el guión desarrolla una idea temática: la peste es demoledora, pero además sostiene tres tesis: los funcionarios médicos no siempre son aptos para encargarse de la salud, la higiene y el bienestar físico porque sus preocupaciones burocráticas y políticas se imponen al cumplimiento médico; las clases pobres y marginadas son siempre las primeras en resentir las calamidades y los medios de comunicación pueden no sólo no comunicar sino desinformar si están manejados corruptamente.

Sobre la primera tesis, el anteponer otros objetivos a los médicos, son abundantes los ejemplos: empiezan por dictaminar "trombosis pulmonar" como la causa de muerte en las autopsias hechas recién ha empezado la epidemia; cuando ya es inminente la peste, el director del hospital dice «(27 casos?, no me parece una cifra muy alarmante» (A.63) y más adelante: «se trata en realidad de una afección bronquial muy aguda, sumamente contagiosa y agravada por la tremenda

(47) Gutiérrez Espada, *op.cit.*, p. 20.

(48) cfr. *Narrativa Filmica*, pp. 19-32.

polución... Pero no es la peste» (A.99) y la imagen nos está mostrando a un enfermo con gran tumefacción en la axila.

Se deciden algunas medidas preventivas pero con los problemas que tiene el país, ¿no podemos echarnos encima, por ningún motivo, y pase lo que pase, la responsabilidad de una peste» (A.100). El presidente de la Asociación Nacional de Medicina - podría decirse la máxima autoridad moral de esta ciencia - muestra su impotencia: «Hay que hacer algo, pero... no se me ocurre nada.(...). La olla de grillos de la Academia» (A.116).

La tesis que sostiene que el mal primero ataca a los desprotegidos puede apoyarse totalmente: la historia no presenta ningún contagiado o muerto rico, aunque como dice el Ministro de Salubridad ya casi al final : «El flagelo llegó ya hasta los barrios decentes.» (A.122).

Y sobre la corrupción y mal manejo de los medios también los ejemplos son abundantísimos. Baste con citar la acción que abre a la presentación del comentarista de televisión: los desalojos en edificios son achacados a "fugas de gas" y después el mismo Don Julián solicita a su público televidente que se vaya de la ciudad pues se "pronostican fuertes heladas".

La "idea tesis" teórica que citamos poco antes, se refuerza de manera rotunda con un hecho que curiosamente se

explicita en la historia. En el guión se plantea la teoría que «en una ciudad inmersa y primitiva como ésta, las autoridades pueden ocultar durante mucho tiempo, años quizás, una pandemia de peste como las que devastaban a la Edad Media» (A.90). La proposición hecha por Laura - que estudia Filosofía y Letras -, sostiene el trabajo de investigación de Eva y ella es la que se lo comenta a Sierra Genovés quien, al fin científico, la rechaza porque asegura que la verdad del mal cobra terreno y saldrá a la luz.

La historia se sitúa en una ciudad macrocefálica; las escenas masivas del principio son por demás elocuentes: la total aglomeración de las terminales de autobuses, el periférico con su tránsito de horas pico, los mercados, y las estaciones de transbordo en el metro para dar el ambiente de la historia colectiva y como el primer rastreo de historia individual: los multifamiliares donde vive el exiliado García (A.47).

En ese absoluto abigarramiento, los primeros muertos no tienen mayor significación, casi ni se notan, o mejor dicho, no se les aprecia - la taquillera apenas levanta la vista cuando ve a los ambulantes sacar una camilla de la sala cinematográfica (A.51). Y a todo lo largo del guión los ambientes multitudinarios continúan: las escuelas, el supermercado, la cárcel; el hacinamiento de basuras, fábricas, perros callejeros. Todos los factores para que, encen-

dida la mecha bubónica, la peste se contagie por toda la cercanía y promiscuidad humanas.

La puesta en escena encuentra un espacio perfecto en la Ciudad de México. Las informaciones permiten con instantánea facilidad la evocación de la realidad de nuestra ciudad y con ello se afirma la relación empática. La puesta en escena queda así enmascarada.

El guión propone el espacio con facilidad conociendo que un buen equipo logra sin mayores problemas la producción que organiza en exteriores. Las masificaciones que plantea la historia no las termina ni la peste. En la basilica cuando cientos de gentes solicitan a la Virgen "el milagro", o alrededor de las ruinas prehispánicas cuando los anteriores peregrinos insatisfechos se vuelcan en ritos a los dioses indígenas y en los panteones donde diariamente los entierros son por centenas, las romerías brindan a los temerosos sobrevivientes toda clase de apoyos. Hasta el clásico merolico que pide sólo treinta pesos por la "yerba santa y máscara bendita" con los que asegura que

...la peste no les da, no les pega, el famélico microbio de la pestilencia no los contagia, no los mata, no los maltrata. (A.84)

El guión narra todas las acciones a las que el ser humano recurre al no contar con la salud: a la religión (pero

los sacerdotes no son capaces de brindar apoyo) y a la magia y la superchería (las máscaras, el copal, los braseros). Son las recurrencias de la humanidad. Así las narró Boccaccio cuando la peste le dio el tema al *Decamerón*, y así se refiere a la obra el doctor Zermeño:

una epidemia que la imaginación medieval representaba como un hombre de piernas muy largas y una capa roja que sembraba a su paso la desolación y la muerte. Algo inconcebible en nuestro tiempo. (A.65)

Y ya señalamos la presencia del «FANTASMA CAPA ROJA».

También Defoe en la novela dice que el terror hace buscar en el miedo una explicación. Un ángel vestido de blanco con una espada ardiente pero detrás de esto sólo charlatanes y timadores, relata el autor. En este mismo sentido se debe mencionar que Sierra Genovés recibe, apenas iniciada la historia, una premonición: «Tenga cuidado, doctor... Va a pasar el cometa» (A.44).

El guión mantiene - podemos decir que con acierto - una constante que cumple un doble papel: el espíritu periodístico y su correlativo tratamiento. Los cumple positivamente a nuestro juicio al perseguir la vigilancia en los detalles y la información que cubre el gran reportaje-novela de Defoe. Y se manifiesta de manera negativa, como una particularidad tanto en el nivel de la historia como del discurso del guión, por el corrupto manejo de los medios de

comunicación, asunto que ya mencionamos. El año de la peste despliega en pantalla todo un muestrario del apogeo de la comunicación, publicidad y propaganda; el periodismo impreso y televisivo ejerciéndose con todo poder pero negativamente. Comentamos, para abundar con lo ya citado, el ejemplo de la pasta dental «Alpha» que se anuncia dentro de la emisión del noticiario, la encontramos en el supermercado y hasta el presidente se lava los dientes con esa marca.

Por otra parte, aunque también relacionado con la puesta en escena, nuestro relato plantea un paralelismo de la historia con la Historia que pocas veces se muestra en el cine comercial. Son continuas las remisiones a la época medieval - ya se han citado algunas - : los antagonistas de Sierra Genovés se niegan primero a aceptar la peste porque «-No estamos en la Edad Media!»(A.56). Pero el médico continúa con sus investigaciones; y consulta grabados del medioevo (A.63) y expone las similitudes a través de un audiovisual apelando a un mayor peligro porque «la densidad de las ciudades es mayor»(A.66). Constata después, leyendo a Defoe (ya comentamos la inclusión del libro en la historia del guión) y, al final, sólo la esperanza: «en la Edad Media un día un pestífero se recuperaba y ése era el último» (A.98) aunque reconoce con dolor que «Eva no será la última»(A.125)

Al nivel de la historia, sólo una clara reminiscencia histórica en tres escenas (328-330), cuando un grupo de mujeres, al terminar sus ejercicios gimnásticos, van a vestir sus hábitos en el ambiente conventual donde viven. La secuencia de imagen no se explica sino con la voz de Jorge en off (49*), que lee el texto del mensaje preventivo que pretende emitir y que le cancelan después. Así, se asocia la cerrada obstinación monacal tan conocida del medioevo, escenario clásico de la peste, con la de las autoridades de la nueva ciudad asolada.

Similar intervención en cuanto al manejo no realista y directo de la línea narrativa, es la secuencia del manicomio (A.106). Las locas, cuando ya la peste ha apresado en todo a la ciudad, se percatan que no tienen celadores y a través de las rejas entornadas del jardín se salen a deambular libremente. Consiguen ataviarse con extravagantes ropajes que consiguen de las casas y departamentos ya abandonados e irrumpen en diversos lugares perseguidas después por los loqueros que muestran la razón más perdida que sus propias perseguidas.

Estas licencias en el discurso aparecen un poco desfasadas respecto a la historia por el tratamiento realista, sociológico, lineal y aparentemente no necesitado de apoyos simbólicos o fantasiosos. En una asociación

(49*) Con el término se designa que la persona que habla no está en cuadro o pantalla; se escucha sólo su voz.

espacio-temporal tan estrecha como la que el guión permite entre historia y discurso , se sienten un poco fuera de sitio los permisos temporales que nos remiten a ciertas evocaciones.

Simbólicamente la locura también hace presa a la urbe y se disemina por ella sin posible fin. Las mujeres a quienes nos hemos referido, que además son bellas, revelan a su paso cómo la locura se inviste y disfraza, pero al término es siempre la misma. La omnubilación que provoca la peste en su sintomatología está presente en la historia y se proyecta a partir de su presentación hasta el mismo fin del guión, cuando Sierra Genovés cae en manos de los loqueros.

El guión revela por varios caminos su esencia melodramática. Mencionaremos los que se consideran más importantes : el manejo de la peste, sus manifestaciones y la muerte; el ritmo y suspenso de las acciones y la lucha entre el bien y el mal.

Obviamente, el primer factor que nos lleva a la determinación del género es el tratamiento de un tema por demás propio del gusto de las clases populares, que como ya indicamos, fueron las primeras en fomentar el melodrama: la enfermedad, la morgue, el amarillismo; éste último, explicitado en el color de las camionetas de sanidad, los trajes de

los fumigadores, la espuma desinfectante, las cintas que clausuran los lugares, etcétera.

Son abundantes las imágenes con las que el guión describe los estragos de la peste: los cuerpos con claras señales del mal, las instalaciones siempre propicias al contagio, la falta de vigilancia médica al principio, cuando podía haberse atacado; y después, los muertos por decenas, los cuerpos que se arrojan por camiones a la fosa común, las infectas inmundicias. Es terrible la declaración en el panteón: «aquí sólo caben cinco camiones, los demás al horno» (A. 107).

Y las acciones propias para lograr una fácil corriente empática al presentar a las víctimas: un pobre cobrador, un padre que no sólo ha perdido a su mujer sino que no tiene patria, la prostituta, la presidiaria, los niños en la escuela. Son todos ellos, claro, los realmente más desvalidos por razón de sus escasos medios económicos y socio-culturales, pero también configuran el grupo perfecto de los humildes, pobres o marginados con quienes la identificación se logra fácilmente.

Por oposición se presenta el grupo de los poderosos, que son verdaderamente negros, siniestros: los médicos no se interesan por la salud, los comunicadores por hacerlo con la verdad y los dirigentes en el gobierno por cumplir

moralmente con su obligación. Los bandos están perfectamente establecidos. Los buenos son tan pocos - Sierra Genovés, Eva y Jorge - que casi nada pueden hacer y sobre todo porque no se atienden sus clamores preventivos. «La peste en esta ciudad puede significar ocho millones de muertos en tres meses» (A.66).

El ritmo narrativo presenta una clásica estructura melodramática. El suspenso se encadena conforme a las aperturas y cierres de los nudos más importantes. La simple mención de la peste marca una evolución clara en el sentido que argumentamos: hasta casi la mitad de la historia se lucha por investigarla (sin atreverse a darle nombre); a partir de ese momento y hasta el final, se le conoce pero se niega.

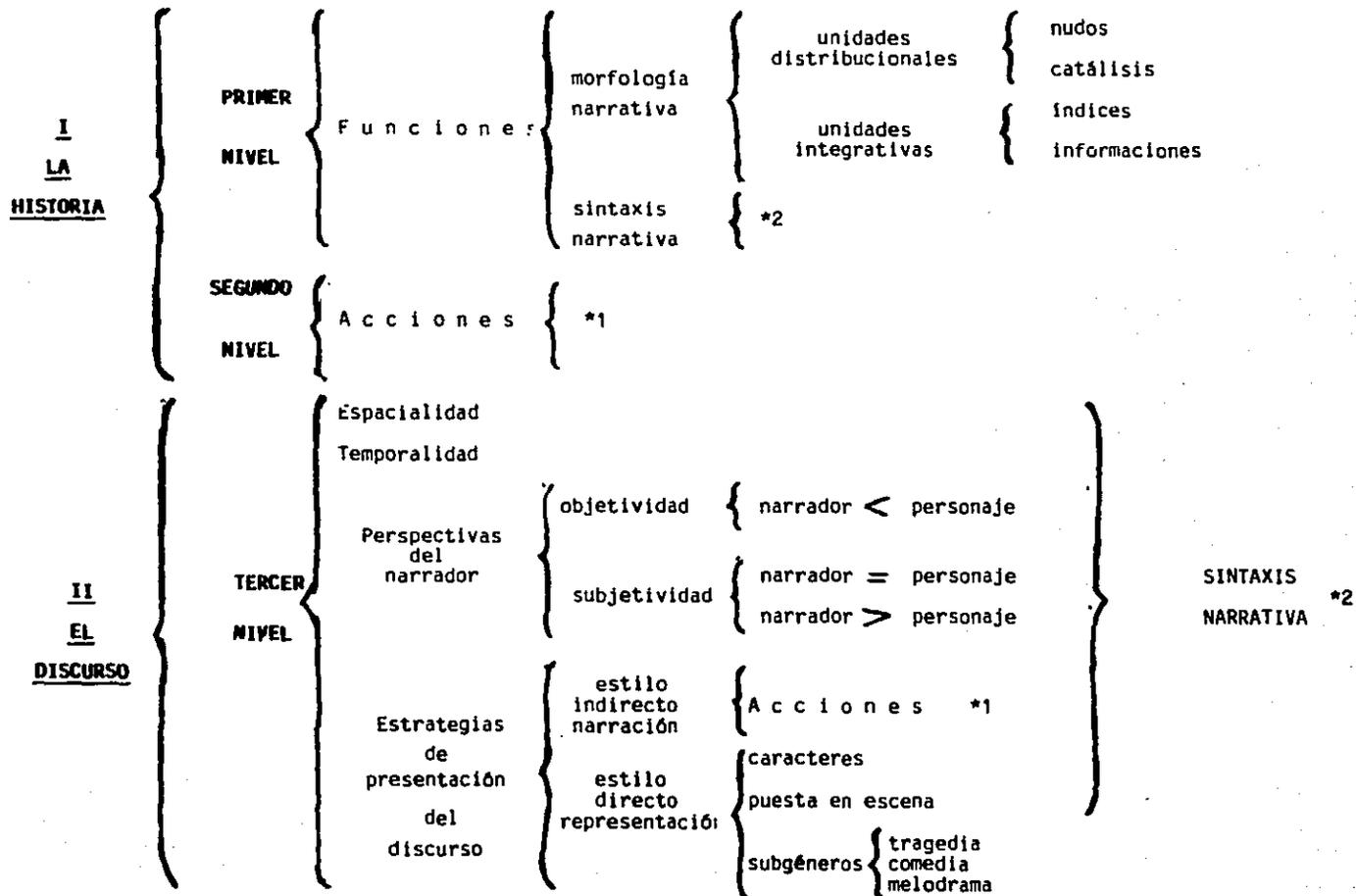
Los síntomas se van acumulando, los datos sobre casos aislados son hábilmente seguidos por Eva y el médico que casi realizan labor de espionaje. Se llega a mencionar «epidemia» (A.62); Jorge dice «... creo que no hay duda...» pero no dice sobre qué (A.63). Finalmente declara Sierra Genovés: «La peste en esta ciudad» (A.66). Y se desata la contraofensiva oficial.

El proceso a la inversa, realizado por el grupo antagonista (los malos), se desata. «Lo único que sí se con seguridad es que no debe saberse» declara Budillo (A.80) y

todavía más adelante, Jorge increpa a Zermeno : «Es la peste, ¿o no ?» (A.119).

Las autoridades no quisieron responsabilizarse y nunca cumplieron su trabajo preventivo por miedo a la pérdida política. El hijo de Jorge García es el único sobreviviente como hablamos dicho, es el único al que Sierra Genovés pudo poner en cuarentena junto con el padre y el hermanito menor. El lector puede fácilmente interpretar... si se hubiera establecido a tiempo la cuarentena, si las autoridades hubieran cumplido su labor, si los médicos se hubieran ejercido como tales, si los medios de comunicación hubieran bien informado, pero "una ciudad inmensa y primitiva puede ocultar una peste como las que devastaban a la Europa medieval".

ELEMENTOS Y NIVELES DEL GUIÓN DRAMÁTICO



* La esencia dramática del guión obliga a reubicar el nivel de las Acciones (*1) y la SINTAXIS NARRATIVA (*2) en el **DISCURSO**, donde se localizan más integradamente.

3. LOS LENGUAJES DEL GUIÓN

Mi objetivo es realizar el equivalente de una lectura, dejar al espectador tanta libertad e imaginación como tiene el lector de novelas.

Alain Resnais

A partir de algunas de las cuestiones analizadas en los capítulos anteriores, se pretende en el presente reconocer los distintos lenguajes presentes en el guión y añadir algunas comparaciones que nos permitan mayor claridad o abundamiento.

Empezaremos retomando del primer capítulo el preeminente lugar del relato en la vida humana y la esencia narrativa del guión. A partir de estas premisas insistiremos más aún en las diferentes vías de narratividad de la obra que estudiamos.

Definimos que el guión narra a través de su historia y discurso de los sucesos como acciones humanas temporales.

Nos cuenta qué sucedió, cómo y cuándo. Y además nos muestra muchas de esas acciones, esto es, las escenifica a través de su dramatización. Estas fueron las bases que validan en el guión la presencia de sus varias formas del lenguaje empleando además los constitutivos particulares del lenguaje "técnico" radiofónico, cinematográfico o televisivo.

La revisión de los elementos literarios mencionados opera en función del guión como emisor de la narración dramatizada. Pero su condición de material generador nos obliga a ahondar en una característica apenas señalada antes del guión como mensaje: los procesos de escritura-lectura-reescritura que el guión contiene antes de quedar plasmado en la obra final, la cual, como dijimos, ya no es guión. Nos referimos a su evolución en un proceso de real metamorfosis.

Los complejos contenidos del guión como mensaje obligan a emprender su escritura persiguiendo un equilibrio en la utilización de sus distintos lenguajes. Sostuvimos su interdisciplinariedad pero una vez aceptada esa esencia, el guión per se debe ser la obra cabal como la conceptualizamos, no algo en potencia; un relato en acto y con un manejo cualitativo de sus lenguajes. De ello es responsable directo el guionista; ésta es su responsabilidad como autor.

Es probable que las lecturas posteriores a que hemos aludido - de productores, directores, actores - corrijan (para mejorar o empeorar) la producción en marcha, pero el relato del guión ha quedado ahí, antes. De las tantas lecturas a posteriori pueden resultar reescrituras. De éstas el guionista puede no ser completamente el autor, y así, el responsable. Su obra fue la inicial, en ella se encontrarán las cualidades y defectos que le son imputables. Ese es el guión que hemos venido analizando, ésa es la obra que nos interesa ubicar para - quizá - lograr proyectarla más profesionalmente.

La reescritura del guión que su autor acepte de una manera integradora será suya. El quehacer así ejercido dignificará la práctica que implica. El otro tipo de reescritura, obligada por imposiciones comerciales o caprichos momentáneos, no interesa como creación pues no responde a las pretensiones de autoría y seguirá siendo modus vivendi. Nos interesa mucho distinguir ambas formas de trabajo.

Para lograr lo anterior, son varias las realidades a vencer. Pero los resultados irán encadenando otras causas y éstas a su vez mejores efectos. El guión, que puede provocar la cancelación de un proyecto o afirmarlo como ya se dijo, adquiere por ello un carácter de obra definitiva y deriva así una virtual calidad o al menos su aspiración a ella.

La labor del guionista ha trascendido ya en el cine; la televisión mexicana empieza a conceder los créditos de autoría; es importante lograr la misma situación en la producción radiodramática. El atraso en el reconocimiento del guión en radio y televisión se nota desde la definición del mismo que hace la Real Academia Española en una de sus acepciones y donde sólo menciona al cine: «7. Argumento de una obra cinematográfica, expuesto con todos los pormenores necesarios para su cabal realización» (1).

Es probable que la no impresión del guión desaliente su escritura como ya se dijo, y que por ello también, se le considere obra menor y así se satisfaga con escasos requisitos de calidad. Sin duda ésta puede ser una de las causas que ubiquen a su escritura como una labor de escasa importancia y rápido desahogo, pues quedó claro que la obra en cuanto tal no llega al público. Dijimos que el guión es ... para dejar de ser. (2*)

Es una realidad que los guiones requeridos para la enorme producción de los medios en cuestión, imponen una creación acelerada. Pero ello no tiene por qué ir en detrimento de su calidad. A continuación exponremos algunas de las características narrativas más notoriamente dife-

(1) op.cit., p. 687.

(2*) Sólo algunas colecciones especiales sobre temas fílmicos publican el guión de producciones importantes. En México se conocen pocos títulos publicados, citamos *Canoa* entre los más recientes y comprende el guión, su proceso de escritura y sus fuentes hemerográficas del suceso histórico.

rentes con respecto a la obra literaria, pero también veremos algunas de sus similitudes.

3.1 Lenguaje individual vs. lenguaje colectivo

Una vez asentado el valor narrativo del guión, nos interesa definir para qué o para quién narra; precisar un poco más cómo se constituye su mundo receptor porque así se determinan algunas de las características de su lenguaje y de su escritura.

Partimos de lo mejor conocido: la literatura. El autor de cuentos y novelas escribe para un lector directo y semiconocido en su ubicación, que se ejerce individualmente en todo el proceso de lectura y en cuya relación emisor-lector se conserva el lenguaje original de la obra, esto es, el literario.

A través de este lenguaje, aceptando todas las posibles modas, escuelas y estilos literarios, el escritor sabe que será leído por un público - grande o pequeño -, con intereses "cultos" (o al menos con pretensiones de cultura, sean éstas impuestas o no); y que las ganancias de la lectura variarán conforme a cada caso personal e irán desde el rechazo hasta ser un virtual seguidor de la obra del escritor.

El hábito de lectura literaria corresponde a un tipo de recreación muy especial. Finalmente nos encontramos quizá con el arte más popular y "accesible", pero estamos de cualquier manera en el nivel estético y el "placer del texto" impone requisitos mucho más deseables que habituales. Literatura es «cualquier texto verbal dentro de los límites de una cultura dada, capaz de cumplir una función estética» (3).

El escritor literario puede saber ciertos datos de sus lectores (cuando le interesa conocerlos). En función de sus temas, de la accesibilidad de su lectura en las combinaciones historia-discurso, etcétera, puede intuir la configuración de su público. Es obvio que el lector de best seller no accede tan fácilmente a la literatura culta, pero de cualquier manera, el camino que lo separa entre ambas clases puede considerarse menor al que existe entre la subliteratura - a pesar del impresionante consumo de fotonovelas - y los dos estadios superiores.

Por otra parte, el mensaje literario del cuentista y el novelista siempre se disfruta, o no, en una lectura individual. El lector está siempre solo. Después podrá comentar lo leído, puede formarse ideas posteriores, pero el primer mensaje lo recibe a sus totales y únicas impresiones. Su

(3) González Ochoa, Función de la.... p. 38.

lectura podrá ser de cualquiera de los niveles mencionados, pero le corresponde de manera íntegra y directa sus ejercicios de lector.

Otra característica interesante que debemos mencionar es que el lector se desempeña como tal en el momento y sitio que lo desea (aunque no siempre, por supuesto). Cada uno selecciona el ambiente y su tiempo de lectura y podrá interrumpirla, reanudarla y hasta releerla según decisión personal. O sea que la lectura literaria es total y absolutamente autónoma. Es una obra creada a placer (o a displacer según algunos autores) para una igual condición en su lectura.

Y, finalmente, como dijimos, el lenguaje en la relación libro-lector es uno solo, el literario; se lee tal como se escribe.

Por el contrario, el lenguaje narrativo del guión está condicionado por un lector desconocido, multiforme, anónimo, heterogéneo, colectivo y por esto poderosísimo constructor o destructor conforme a la esencia misma de los medios de donde proviene. Veamos cada uno de los calificativos.

El guionista tiene dos tipos de lectores con características totalmente diferentes. El primero de ellos, inmediato, es conocido: el productor y/o director que

realizará el relato. A ellos satisface la obra cuando cumple juicios muy particulares; esa primera lectura conlleva la posibilidad de una segunda, la "pública" y por tanto es una lectura "proyectiva" o proyectante de la que tendrán los lectores últimos: el público, que es quien más interesa como receptor del relato. Cumplir ese "gusto del público" supone muchas veces fosilización, plagio e imitaciones. Por ello se deben "crear" gustos.

Las lecturas del público en los medios son totalmente heterogéneas por varias causas: los lectores no seleccionan siempre sus textos (muchos asisten al cine para esperar que cese la lluvia), por lo que, menos aún, se considera que responden a motivaciones culturales definidas. El mismo texto llega, de una manera totalmente indiscriminada, al público que en ocasiones ni lo ha seleccionado y cada uno de ellos hará su propia lectura.

Bettetini dice, refiriéndose al cine: «La obra filmica es completa y definida desde antes de su proyección, y recupera una dimensión abierta sólo en el interior del universo receptivo del espectador, en el centro de su libertad como intérprete» (4), pero se duda que el mensaje cumpla su función cuando ni siquiera se ha seleccionado el texto.

(4) Cine: lengua y.... p. 25.

Además, al lector en los medios de comunicación muchas veces no le interesa leer. De literatura sabemos también que se lee demasiado poco, pero esta realidad se "conoce" en relación directa con el tiraje de las publicaciones. La no lectura en los medios es mucho más compleja, es disfrazada, psicológica, subterfugio, y tema importante de estudio para la comunicación como disciplina. Y sin embargo, el "lector colectivo" de los medios puede ser más temible que el lector literario por la fuerza de opinión que puede expresar.

Si bien se considera que toda lectura es personal e irrepetible (cualquiera que sea su naturaleza), la radio, telenovela y el filme son leídos en un ambiente "colectivo" y por ello su impresión en el lector es diferente. El guión en la segunda lectura es - desde su naturaleza misma - un texto para que lo lea la colectividad en horarios fijos, tiempos, formas y ambientes, y con todo ello adquiere un sentido "no privado" que se manifiesta hasta en la censura de sus lenguajes. Difícilmente podremos recibir en una película los detalles de las acciones que nos narra una novela, y nunca la radiodramatización ofrece las libertades narrativas de un cuento erótico, por ejemplo.

Consideramos que ha quedado definitivamente claro que el guión no llega a su lector público en su conjunción de lenguajes original sino después de la metamorfosis tantas veces mencionada.

Por todo lo anterior podemos afirmar que en el guión se contienen el lenguaje "individual" de lo literario y el lenguaje "colectivo" de los medios.

3.2 De los recursos estilísticos

Si por estilo aceptamos la particular selección que debe hacer todo texto entre cierto número de disponibilidades contenidas en la lengua» (5) y agregamos, por concernir de manera específica al guión, la particular forma en que el escritor construye y distribuye los elementos de la historia y el discurso, resultará que los productos del estilo son múltiples y variados y, consecuentemente, muchísimos los elementos que podrían revisarse en este inciso.

Sin embargo, en función de sus importantes diferencias para el cumplimiento del guión como relato, se hará hincapié en sólo tres: la espacio-temporalidad dramática, los narradores que ya se revisaron como elementos constitutivos del discurso, y la cuestión de la imagen por su determinante acción diferenciadora en cada una de las tres formas de guión que se han revisado.

(5) Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI Editores, S.A., 1974, p.421.

Dentro de las diferencias más notables en el manejo de la espacio-temporalidad de la dramatización, podría empezar por dilucidarse en función de la similitud que ofrecen cine y televisión al compararlos con la radio. Para esto es necesario recordar algunas cuestiones asentadas en el primer capítulo respecto a las características de los medios.

El guión para los medios audiovisuales presenta una mayor similitud con el teatro mientras que el radiodrama debe apoyarse más en sus elementos narrativos, a la manera de la novela.

Teatro, cine y televisión conjuntan las mismas vías expresivas: imagen, sonoridad y dramatización, si bien todas y cada una se manejan con recursos muy diferentemente utilizados. En función de esta convergencia, sus capacidades de representación son muy abiertas. El relato avanza fluidamente porque en la escenificación se ve y se oye simultáneamente.

Las necesidades descriptivas son mínimas: nuestros ojos en el teatro y la cámara en el cine y la televisión ven directamente todo lo necesario. Los distintos personajes se manifiestan además, auditivamente con sus "propias" voces y con todos los apoyos de música y efectos. Ellos ejecutan

todas las acciones y caracterizan a los actantes de la historia en forma "vívida".

La espacio-temporalidad tiene su mayor facilidad proyectiva en los recursos filmicos, pero en el nivel del discurso la expresión dramática del teatro logra, por el trabajo de los actores y su contacto con el público, un nivel que el cine - por su realización fragmentaria entre otras razones - no consigue y que la televisión tampoco dispone por lo que se expuso al describirsele como un medio que trabaja "en frío".

Kulechov, citado por Gutiérrez Espada, nos permite reafirmar la idea expuesta al decir que:

En su construcción literaria, el libro cinematográfico se aproxima más a la obra dramática que a la novela, porque en él no se relatan las acciones o acontecimientos, sino que se los expone al espectador.(6).

Si recordamos la evolución del teatro decimonónico y el ambiente socio-histórico en el que surge el cine, aceptaremos que la similitud nace de la herencia teatral que el cine recibe directa y profundamente y que, a su vez, legaría a la televisión como tantas de las aportaciones del lenguaje filmico.

(6) op.cit., p. 45.

En cambio, el guiñon para radio se fundamenta más en sus recursos narrativos que en los dramáticos. La ausencia del elemento visual obliga a detenernos morosamente en aquellos momentos que cuentan la acción. Los personajes narran más que escenifican porque el lector no dispone con el tiempo suficiente para ir ubicando todas las acciones sólo a través de las voces y porque tampoco tiene la información que penetra con los lujos descriptivos de la novela.

Los actantes novelescos están detalladamente descritos - y su lector, como hemos dicho, puede releer de las páginas anteriores tantas veces como desee -, en cambio la radio no lo permite. Radiofónicamente pueden reiterarse algunas características o sucesos, pero el lector nunca dispondrá de las posibilidades del texto literario.

El juego espacio-temporal logrado por la literatura del siglo XX es definitivamente mucho mayor que el que cualquiera de los medios aquí tratados permiten. El discurso literario puede situar al lector en varios tiempos con un solo cambio del verbo; los espacios pueden referirse al infinito en unas cuantas líneas.

La producción de espacios y tiempos requiere en la radio, el cine y la televisión costos mucho mayores. Entendemos en dichos costos, no sólo los económicos sino los creativos que persiguen como fin final un mensaje y que éste

no logre - en muchísimos casos - una vía adecuada de lectura.

El novelista puede hacernos ir y venir en su relato: el protagonista puede viajar en el tiempo y el espacio sin límites; los seres más extraños pueden aparecer con absoluta naturalidad y como "suspendidos" de su entorno. El guionista siempre está delimitado por las posibilidades del medio para el que escribe, del productor que compra su guión y del público al que se dirige. Un ejemplo: comparemos el breve y "fácil" texto "El prodigioso miligramo" de Juan José Arreola, donde se confunde el mundo zoológico y el humano sin ninguna necesidad de precisión con la compleja realización de películas aun "realistas" como *La Guerra y la Paz* o con las de imaginación computarizada de la actualidad, del estilo de *Stars Wars*, donde todo requiere de una meticulosa interpretación.

Dijimos que la radio y la literatura ofrecen semejante libertad de imaginación. La narratividad de ambos permite la "creación" que sus respectivos lectores hacen de todo lo que la imagen visual del cine, televisión y teatro les circunscribe. El lector literario y el radiofónico gozan de la más libre posición para imaginar, muy por encima de los medios audiovisuales cuyas lentes reducen el reino de la fantasía y la imaginación.

La capacidad visual permite abundar en el tema de la imagen que anunciamos tratar desde el primer capítulo. Es interesante recordar la significación de imagen desde el área psicológica - una de las disciplinas que mejor la ha estudiado - y que la define como reproducción mental; en cuanto tal, no sólo la icónica por su inmediato reconocimiento, sino la imagen literaria y la sonora se validan de inmediato.

Si bien no se cuenta a la fecha con el apoyo teórico suficiente acerca de la imagen, la semiótica de la cultura ha permitido aportaciones importantes y a propósito de los medios, los estudios de Metz, Bettetini y Giacomantonio entre otros, han fijado bases de gran interés. Sobre la imagen literaria, Ezra Pound dijo que es «lo que representa un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo» como una «unificación de dispares» (7). La cita satisface por el sentido amplio y unificador que se proyecta no sólo como resultado de lo sensorial sino como un producto final, y cambiante, de múltiples toques vitales. «La noción de imagen es uno de los conceptos claves de nuestra cultura» (8).

Independientemente de las posturas que sostienen la preeminencia de la imagen visual sobre las otras - y que ya

(7) Wellek y Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, p. 223.

(8) Pierre Guiraud, *La semiología*, México, Siglo XXI Editores, S.A., 1982, p.43.

comentamos -, así como también del requisito analógico ya superado y sobre sus patentes contenidos ideológicos, es importante ahora especificar un poco sobre la utilización de las distintas imágenes en el lenguaje del guión.

Parecería que la característica que el cine y la televisión tienen por su dominio de la imagen visual sería garantía suficiente para una mejor capacidad narrativa, pero no es así. Bastante se ha mencionado que la certeza fotográfica y la electrónica limitan el concepto mental y, si aceptamos que la imagen es más que una apelación a lo sensorial una «fusión de mundos», como la llaman Wellek y Warren, resulta bien claro que el guión no puede descargar sólo en lo icónico sus posibilidades de riqueza narrativa. (9*)

En el guión para cine y televisión el diálogo es importante pero no por su función explicativa sino por su capacidad para accionar otras vías de lectura. Los cambios de encuadre o de iluminación configuran otra escritura y provocan otra lectura. Desafortunadamente para nuestro medio, mucho se comenta que el director mexicano de cine acostumbra explicar con palabras lo que no es capaz de decir con imágenes. De igual manera, en la radio cuando el

(9*) Y tendría que tenerse muy en cuenta, además, que los medios audiovisuales, aun el aventajado cine, no pueden prescindir de los códigos verbales que ayudan complementando la lectura. Barthes le llama a este proceso de la iconocidad un «acto de codificación y curvatura semántica». Cfr. op. cit., pp. 45-48.

guionista no sabe decifrar la historia en su discurso sonoro recurre a la explicación directa por vía del narrador.

Justamente en función de que la imagen visual no lo es todo, revisaremos como ejemplo las distintas fuerzas narrativas que se operan y su impacto en el lector de cine, televisión y teatro - donde igualmente "vemos" la imagen de los personajes y los ambientes. El poder de significación de las imágenes está en relación con su implicación en una compleja estructura de la que no puede aislarse.

El filme crea una ilusión de realidad que facilita la identificación con personajes y sucesos. En la televisión se disminuyen las corrientes empáticas y al mismo tiempo se pierden las fronteras para distinguir entre ficción y realidad; su plasticidad es reducida y por ello se aboca a lo esencialmente realista y naturalista. Todas estas características aunadas a que su fuerza de penetración toca a las mentes pequeñas, crea el sentido de su imagen pernicioso. Por último, en el teatro son tan "verdaderos" los personajes creados por los actores - inclusive están tan cerca - que la credibilidad en sus juegos dramáticos se establece mediante conciencias culturales muy diferentes.

Por todo lo expuesto, el guión de cine y el de televisión, aun contando con las mismas realidades audiovisuales - y ambos teniendo mucho en común con la obra

teatral -, contemplan exigencias particulares de la narratividad específica del filme o el teledrama, y así se resuelven en una obra también diferente del drama teatral. Kulechov, ya citado, hablaba de especiales «leyes de "cine-dramaturgia" para escribir los guiones». (10).

La potencialidad del relato literario y el guión radiodramático en cuanto a su no manejo de lo visual les hace convergentes en un ejercicio basado en la palabra como detonador de imágenes las que, inclusive, llegan a parecer visuales por el resultado psicológico.

El guión de radio cuenta además con los recursos sonoros y consigue con la música y efectos especiales las imágenes acústicas. La gran variedad de trucos radiofónicos y su fácil producción permiten al guión vías creativas muy interesantes, aunque la naturaleza de la radio es «poco propicia para la marcación de matices» (11), (podría pensarse que a esa esencia corresponde parte del éxito del género melodramático radial, cuyo carácter esquemático no requiere de evoluciones muy detalladas).

Son reconocibles los dominios naturales de cada forma de narración y expresión en los medios, y toda oposición resultaría ignorancia; queremos pues, simplemente, reiterar a manera de resumen, con una cita de Metz: «No tiene sentido

(10) Cit. pos., Gutiérrez Espada, op. cit., p. 72.

(11) Mario Kaplun, op. cit., p. 67.

alguno estar "en contra" o a favor de la lengua, "por" o contra la imagen» (12). El establecimiento de lenguajes diferentes no debe jerarquizar a los distintos medios de comunicación ni, por tanto, el trabajo del guión.

También conviene exponer que la imagen literaria suele ser utilizada en el guión, bien sea porque proviene así de la literatura en el caso de la obra de "recreación" o porque "su" propio lenguaje literario así lo dicte en un guión original. La transferencia de la imagen esencialmente icónica a los medios audiovisuales es absurda, es resultado de una labor primitiva o superficial, pues entonces puede considerarsele pleonástica si no logra construir una verdadera metáfora. Además se cree fácil que la imagen visual procreada por la literatura sea "contenida" por el filme o el teledrama; ya dijimos que eso es falso.

La pretensión de proyectar visualmente a la imagen literaria de manera simultánea rompe - cuando salva de lleno el pleonismo - posibilidades connotativas e incluso reiterativas que la narración requiere, sobre todo en la telenovela por ejemplo, y se ofrece un resultado plano, infravalorado. El mensaje de la imagen literaria no es traducible a la imagen visual en su contenido pleno.

(12) Christian Metz, "Más allá de la analogía, la imagen", *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1972, p.11.

En general la sonorización es el elemento que menos presente está en el guión. El escritor poco recurre a este apoyo y cuando lo hace es en forma poco concreta. Podría decirse que es un recurso que el productor determina a posteriori y así forma parte más del estilo del realizador que del propio guionista, salvo en historias muy especiales donde su presencia/ausencia queda determinada desde el tema mismo. (13*)

Intentemos ahora concretar el tema del narrador en los tres medios como elemento distintivo de los lenguajes del guión. El valor incuestionable del narrador se asentó en el capítulo anterior. Ahora nos interesa apuntar que así como el guión atraviesa un proceso de reescrituras, y mucho más de lecturas, admite también una superimposición de narradores.

Proponemos una "ruta crítica" del relato del guionista hasta llegar a su emisión radiofónica, filmica o televisiva. En la historia que el guión propone existe evidentemente un narrador, objetivo o no, metadieгético o con otras características, pero queda expresado. Los mismos cambios ya mencionados que el guión sufre en otros aspectos, afectan necesariamente a ese narrador. La historia puede acercarse o

(13*) Tal sería el caso de los géneros musicales o la recurrencia a apoyos dramáticos sonoros en historias de terror por ejemplo. Se acepta que Buñuel creaba una vida sonora a partir de una "partitura de efectos o ruidos", en lugar de música.

volverse más lejana con un simple cambio del encuadre de la cámara de cine o porque no se disponga del zoomar, el lente que permite los grandes acercamientos en televisión. Estas pequeñas diferencias, que resultan increíbles para provocar un cambio, en verdad lo ocasionan.

Es por lo anterior que se requiere tener presentes algunas características particulares de los narradores en cada medio y establecer sus posibilidades comparativamente.

En el cine, la cámara es el "par de ojos" del que cuenta el relato. Ese narrador va y viene a placer sin necesidad siquiera de presentarse y con la facilidad para alterar su narración inclusive cambiándose a otra espacio-temporalidad, pero también a otro sujeto para verlo de lejos o en grandes acercamientos; puede mostrarnos misteriosamente sólo una parte de las escenas o de los mismos personajes. También, incluso, cambia de un punto de vista o enfoque a otro distinto para hacernos ver por los ojos de ese actor desde ángulos distintos.

La televisión tiene también por narrador a la cámara, pero su acción es más notable en el cine. Ese ir y venir de narradores, que el cine realiza tan simple y fluidamente, fue conquistado por el lenguaje literario después de mucho tiempo de tradición narrativa, ya en la "era" de Joyce.

La cámara es un narrador potentísimo que cuenta mucho más de lo que nuestros ojos captan conscientemente, y al particularizar señala añadiendo un elemento dramático que la simple vista no posee. La capacidad real de este sentido no puede "escoger" dentro de una multitud y llegar hasta la persona seleccionada ... mirarle "a los ojos" para después "seguir la mirada" de ese mismo sujeto hacia el mar, a lontananza, al infinito. Lo anterior es logrado perfectamente en el lenguaje literario y lo consigue también el guión que proyecta la imagen visual en cine o la auditiva radiofónica.

Son abundantes los ejemplos que comprueban lo aseverado en el párrafo anterior y que podemos encontrar en el guión analizado *El año de la peste*.

La televisión resuelve similares posibilidades pero con características diferentes. Su precisión es mucho menor que la de cine, de tal manera que el guión no puede narrar sobre espacios demasiado abiertos por ejemplo, o muy detallistas, continuamente. La calidad misma de sus procesos de filmación y grabación y después sus características diferentes de proyección (tales como tamaños de pantalla, calidad de color) determinan diversas posibilidades. Todo esto, sumado a las esencias mismas de cada medio. Dijimos que la televisión es más intimista; sus mejores relatos corresponderán a este tipo. Este caso queda ilustrado al

recordar en "Ternura" el espacio abierto de Chapultepec que siempre queda reducido a "un ángulo" del paseo por el bosque, a la "toma" de los juegos infantiles, etcétera.

El guión radiodramático requiere un ejercicio muy particular del narrador. Sus lectores no pueden seguir la historia con la facilidad que permiten otros medios (recordemos que la radio "acompaña") y necesitan que además de la dramatización, alguien les cuente y describa ciertas acciones, a sus intérpretes y los ambientes. Requiere de más abundantes catálisis que vayan reafirmando los nudos de la historia, pero, al mismo tiempo, ese narrador puede ser fácilmente un intruso que rompe el hilo narrativo, que impide el seguimiento dramático y que no propicia la empatía con sus lectores. O bien, se recurre a las múltiples combinaciones que un buen escritor domina, como lo comprobamos en el guión analizado donde justamente la protagonista del relato es narradora autodiegética.

Las anteriores cuestiones se refieren al narrador oral, pero el guión incluye también a otros recursos que se cumplen como narradores: los efectos especiales y aun la música. Son los narradores auxiliares en el radiodrama.

La edición - en radio, cine y televisión - es el elemento técnico más importante que opera como "narrador" de todo el proceso. Revisando la labor de esta etapa se

entiende muy bien por qué hablamos de superimposición de narradores. Cuando se define un corte para incluir una escena diferente a la secuencia determinada inicialmente en el guión, se transgrede al narrador anterior. Si se incluye una fórmula musical, como ráfagas entrecortando el parlamento de un personaje, se implica un ambiente de miedo y esa convención opera como narrador que describe al personaje paulatinamente invadido por el sentimiento.

Cuando el guión no indica todos esos recursos, cuando no maneja los distintos lenguajes y mucho peor si los desconoce, está quedando atrás de sus reales potencialidades narrativas.

PREMINENCIA O STATUS DIALECTICO

(A manera de conclusiones)

La primera cuestión a la que hemos arribado al término del trabajo - que no del tema - es la intrincada estructura que el guión presenta. La dificultad para ubicar algunos de los elementos que se han intentado explicar bajo los distintos rubros y su compleja interrelación no han sido sino comprobación de la naturaleza simbiótica de la obra que nos ocupa y preocupa.

La inicial distinción entre las dos áreas provocó, de principio, un cuestionamiento más allá de las implicaciones semánticas pues, al evaluarlos, encontramos que elementos fundamentalmente narrativos pertenecientes al área literaria son producidos por técnicas radiofónicas o de cualquiera otro de los medios. Y también en el sentido inverso.

De tal manera, podemos asegurar que la tradicional división entre "guión técnico" y "guión literario" apela más a una forma de presentación de la obra que a sus contenidos y a la estructura de su creación en virtud del conocimiento

que requiere el escritor tanto del guión como del público al que se pretende llegar y sobre todo del medio emisor.

A los guionistas en México, se les suele encargar un "guión literario" y esa petición está referida a una serie de contenidos y una forma de presentación que por la fuerza del hábito no permite ponderar sobre el origen narrativo que la "técnica" proporciona. No es fortuito que el guionista indique música, o que requiera de cierto encuadre para contar la historia. Son exigencias en el discurso que responden a necesidades de la historia.

Después, como se dijo, los "reescritores" podrán variar o enriquecer el texto pero el relato nace con requisitos, que correspondiendo a las dos áreas, cumplirán así su ser interdisciplinario. Así pues, consideramos que el "guión literario" no es sólo eso, es más bien una forma de nombrar a la obra que no contiene "todas" las especificaciones de carácter técnico. Y, consecuentemente, el "guión técnico" contiene en sí al guión literario puesto que se sustenta en las acciones, sus actantes, diálogos, y la mayor cantidad de elementos narrativos ya provistos por el Área literaria.

Con lo anterior no se pretende circunscribir la narratividad a la índole literaria. Es preciso insistir que no sólo lo literario narra; el presente trabajo así lo ha intentado demostrar. El objetivo impuesto ha sido analizar

la narratividad del guión en su lenguaje interdisciplinario. O sea, la literariedad de la narratividad del guión y sus otras técnicas narrativas: las narratividades radiodramáticas, cinematográficas y teledramáticas.

El fin así propuesto encontró natural apoyo - porque esencia y realidad tuvieron igual cabida en principio - en los dos niveles narrativos: la historia y el discurso, correspondiendo la mayor carga literaria a la primera, y la más abundante exposición técnica al discurso. Pero, y otra vez salta la compleja naturaleza de nuestro relato, sin cumplirse del todo la fórmula propuesta. Podríamos decir que la sustentación es buena como punto de partida, pero - otra vez - incumplida en razón de los entrecruzamientos tantas veces declarados:

No es que la literatura no tenga ese tipo de ejemplos. El mismo método estructuralista nos señaló, en el corpus de nuestro análisis, que muchos elementos cumplieran dobles funciones en la morfología narrativa, por citar un caso. La diferencia sería entonces, que en la novela y/o el cuento tales combinaciones están, todas, dentro de lo literario. Y en el guión, los entrecruzamientos van lo mismo de la narratividad filmica a la literaria, como de ésta a la radiofónica. O sea, de la literariedad a "extramuros".

Un solo ejemplo para ilustrar el caso. En el discurso, tomando a éste como recapitulador de sus precedentes niveles, el narrador es factor central. Respondiendo a esa importancia y con la amplitud de las vías discursivas de la radio, el cine y la televisión, en el guión se tiene una responsabilidad mayor y más amplia para el ejercicio de la narratividad a través del narrador (puede requerir su caracterización completa al hacerlo personaje, puede ejercerse como extradiegético en la radio, o puede "desaparecer" tras el lente de la cámara cinematográfica). De acuerdo con la solución aceptada, este elemento permanecerá en el nivel del discurso o pasará a integrarse, y de manera muy importante, a la historia.

Pero es obligatorio tener presente que otros elementos además del narrador - tradicional y heredado de la literatura - realizan funciones narrativas importantes; la sonorización en la radio es fundamental y aún en el guión para los medios audiovisuales la música y los efectos cumplen funciones dramáticas esenciales.

En el guión, como también en la novela y el cuento y quizá aún más que en ellos, es clara la preeminencia del discurso sobre la historia como el factor virtualmente original y diferenciador de los relatos. En nuestra obra de estudio es notoria la recurrencia a las mismas historias; esta repetición es real por una parte pero se agiganta

porque el impacto colectivo de los medios las hace todavía más populares y vuelve más comunes - o trilladas - a las historias que en la literatura apenas se dejan sentir.

Recordemos a este efecto que literariamente se acepta la clasificación tipológica de las acciones y esto ya es sintomático de los límites de las historias; pero el lector literario es infinitamente menor por su número que el formado por los medios en cuestión. Los temas nuevos son prácticamente imposibles. De tal forma que sólo sus discursos salvarán al texto de ser condenado como algo sobreusado. Cabe aquí detenernos para insistir que si no hay nada nuevo bajo el sol, el guionista tiene la responsabilidad de hacerlo parecer en la escritura de su obra generadora. - No hay buenas historias a priori, las historias no existen, son creadas en sus discursos.

En cuanto al discurso, la influencia de la narrativa literaria quedó totalmente manifiesta sobre todo al reconocer las principales figuras del discurso poético no sólo en el cine - que muestra los préstamos más significativos - sino también en los guiones radio y teledramáticos que emplean continuamente figuras como la metáfora, paralelismos y, sobre todo, las imágenes.

Por fortuna, la extensión misma del discurso - mayor que la de la historia como se asentó - favorece las

posibilidades de originalidad, aunque la literatura lo consigue en mayor número que el guión por varias razones. Citaremos las dos más importantes que se desprenden de lo tratado en el tercer capítulo: son muchos más los guiones que se requieren para cubrir la programación dramática, que los lectores "aguardan" y su inspiración recae prontamente en temas recurrentes. Y, a partir de su proceso de creación, el guión es un ejercicio en el cual se impone de alguna manera una escritura colectiva. En esta relación escritor-director se proyecta la tragedia del hombre social versus el hombre individual porque el guión es obra de equipo. A nuestro juicio, la tradicional imagen del escritor autónomo y solitario - "en su torre de marfil" - queda rota ante el guionista creador inmerso en un proceso industrial de la cultura de masas.

Por otra parte, la importancia de la constitución dramática del guión impidió la sola consecución de su análisis como relato literario. El método intentado, tal como apuntamos desde la introducción, ha sido una luz confiable pero no permite la claridad. La fuerza de sus necesidades de escenificación hacen del guión, en definitiva, una obra de mixtura literaria donde difícilmente puede jerarquizarse la aportación de diégesis y de representación porque también sus elementos están entremezclados.

Consideramos que la presencia del drama en el guión es además de innegable, definitiva. Permite el cumplimiento de uno de los codiciados objetivos en la comunicación colectiva: la empatía. Y también es a través de la representación que se establece la comparación y la similitud, que coadyuvan en el proceso de búsqueda de identidad como requerimiento existencial. El "vernors en otros" permite conocimiento. El cumplimiento de lo anterior a través de la esencia dramática en el guión es independiente a la cuestión de validez de los textos por sus contenidos éticos y sociales como se ha insistido. «Con el surgimiento de la radio - dijo Brecht - de pronto se obtuvo la posibilidad de decirlo todo a todos, pero bien mirado, no se disponía de nada que decir» (1) . Igual podemos decir sobre la aparición de cine y televisión. Pero el guión puede plantear verdaderos contenidos y éste sí ha sido el motivo de interés de nuestro estudio.

Por su función dramática el guión contiene una doble representación: es mimesis e implica la puesta en escena que impone cada medio en general y después cada obra en particular.

El guión de nuestro estudio es sólo uno. Ofrece una estructura narrativa-dramática única, con distintas

(1) cit. pos.. Mauricio Rodríguez, "Depredación electromagnética: crítica del discurso radiofónico hacia una propuesta de radiofonocidad", México. UNAM-Acatlán, Tesis inédita, 1988.

inclinaciones, y que se vierte con diferentes lenguajes según el medio a través del cual será programado. Sus dos substancias básicas: narrativa en tanto que relato y dramático por sus necesidades de representación ofrecen variación en su peso en cada guión y por la imposición de cada medio.

El cine y la televisión - tal como se apuntó - son los medios más teatrales de nuestra realidad en medios de comunicación aun cuando se les reconozca sin la solemnidad del ritual escénico. Son como un sustrato cultural adaptado a las distintas capacidades intelectuales de nuestros días, pero que catalizan las mismas necesidades emocionales aunque éstas no sean conscientemente diferenciadas o aceptadas en la mayoría de la población, esto es, por los millones de lectores filmicos y televisivos.

El enorme aumento de lectores que el cine captó - respecto a la novela - se multiplicó más aún por la televisión (que agregó además la característica de simultaneidad en su lectura). Los tiempos de lectura del relato se han ido haciendo más breves desde la novela a la televisión entre otras cosas, porque la velocidad de la palabra literaria es menor a la de la conjunción audiovisual.

Si bien la frase verbal es equiparable a los radiosemas o iconemas, se deben tener presentes sus diferentes características. En el guión se suele igualarlos y el resultado es muy desventajoso pues la similitud entre la literatura y cualquiera de las otras es una ayuda, pero se les considera totalmente al mismo nivel. Debemos hacer justa distinción entre la frase verbal que es lengua y las de los distintos medios a los que definimos como lenguajes.

Otro factor definitivo que apoya la dramatización en el guión es el manejo de los géneros dramáticos tal como el devenir histórico los ha ido moldeando y que llegan a nuestros días con sus características de base en busca, solamente, de vehículos nuevos para su expresión.

De entre todos ellos, se definió al melodramático como el género más proyectado por la radio, el cine y la televisión en México. La proporción entre sus elementos esenciales y las necesidades del grueso del público lector de radiodramas, filmes y teledramas le ha permitido entronizarse como el más cómodamente empleado.

La breve revisión histórica de su aparición en el teatro de la Europa de finales del siglo XIX y su traspaso al cine (y después a los otros dos medios) nos permite entenderlo como la cabal respuesta que el melodrama brinda a una sociedad, en un determinado momento. La pregunta

- obviamente no respondida en estas páginas - es, si la permanencia del melodrama en nuestro guión sigue respondiendo a las necesidades de esta sociedad que, por demás está decirlo, es diferente a la decimonónica europea o si su actual práctica es impuesta de una manera retrógrada, o al menos anacrónica, por quienes detentan el poder de los medios colectivos.

Tanto el sentirse "parte de" como "alejado de" (la empatía y el distanciamiento estético) que el teatro nos señala, confluyen en su motor emocional. Consideramos que las necesidades emocionales del ser humano no son permanentes, inalterables, acabadas y, por ello siempre iguales. Nos atrevemos a decir que salvo aquellas que pueden considerarse como piedra angular, muchas otras pueden buscar más una orientación hacia el distanciamiento estético que a las necesidades empáticas. Sería tanto como negar la evolución del ser humano a pesar de la teoría de las fijaciones psicológicas.

El cambio de orientaciones no es responsabilidad total y exclusiva del guionista, pero también expusimos en su momento, sobre la necesidad de crear gustos. La historia literaria nos apoya en esta idea. A pesar de que el folletín de Dumas y su época fue un éxito arrollador, hubo autores que escribiendo otros textos propiciaron muy diferentes realizaciones literarias.

Muchas expresiones populares han pasado en la posteridad literaria a ocupar sitios con muy diferente clasificación que en sus inicios. En las fiestas báquicas no hubiéramos intuido los orígenes del más excelso de los géneros dramáticos; la colección de emotivos y desordenados recuerdos de muchos soldados fueron después las crónicas sobre la Nueva España; las formas didácticas para la historia y dogmas se transformaron en el teatro evangelizador.

Como se apuntó desde el inicio del trabajo, no se pretende una apología del guión en el sentido de su proyección estética, social, etcétera, pero sí es un intento por valorar su significación actual como parte de la producción en el fenómeno de la cultura de masas.

La revisión de las diferencias y similitudes del guión apelando a sus diversas características, tanto de origen como de fondo y de forma, nos permiten reconocer muy resumidamente que por sus parecidos contenidos dramáticos expresados además audiovisualmente, forman grupo el cine y la televisión con el teatro como antecedente generador; y que, su esencia "casera" iguala a la radio con la televisión, que además, ofrecen los mismos tipos de programación dramática.

La libertad de imaginación hacen comparables la radio con la literatura y también se apoyan en su similar narratividad. La mayor abundancia estética permite al cine equiparar su relato con el literario. El guión de cine y el de televisión emplean las mismas, o muy parecidas, formas narrativas y se escriben empleando la misma terminología.

El apoyo que se necesitó en varios métodos de análisis permite la duda del eclecticismo y por ello creemos conveniente explicitar resumidamente nuestra base tranquilizadora.

Para el análisis estructural la acción es el punto motor de su estudio. Esa acción es también para los tipos de guión según los medios, capital. Luego, teoría y objeto de estudio empataron razonablemente. Hasta aquí en el terreno del relato literario.

Pero la esencia dramática del guión nos obligó a otros recursos metodológicos que quedaron asentados en el análisis del guión cinematográfico que se enriqueció además - así lo creímos - con algunas aportaciones de orientación sociológica en virtud de que convienen con el medio en general y muy en particular por el contenido ideológico de la película en cuestión. La extensión del guión como muestra permitió su análisis en diversos sentidos que apuntaron todos ellos para el fin literario propuesto.

Finalmente, podemos decir que en todas estas comparaciones se consideran las potencialidades de literariedad y los recursos técnicos. No hay diferencia posible que permita aislarlos en la escritura del guión. Su naturaleza misma es, para nosotros, el equilibrio.

Son muchos los aspectos sobre el guión que a esta altura han quedado sin tocarse o rezagados por una mención apenas. De hecho podríamos considerar que solamente se ha cumplido con poner a la luz de una presentación a éste que no podríamos considerar un subgénero literario porque su constitución demuestra otras manifestaciones y disciplinas. Sin embargo, a partir de la demostración de los elementos del lenguaje literario presentes en el guión y de su mayor abundancia que la concedida generalmente, estamos convencidos de su literariedad y de que, por ella, ofrece una base literaria "desnaturalizada" o una abundante mixturización.

La consideración del guión como un producto literario "de segunda" - como se le llama a veces - es también, a nuestro juicio, desconocimiento de la obra. No hay posible jerarquización, como no existe justicia en decir que el cuento es un "género menor". Son productos cuyos contenidos literarios varían no sólo cuantitativa, sino cualitativamente.

En la ponderación del guión debe tenerse presente también la tradición creativa que apoya al escritor de literatura. El guionista ha nacido apenas y, en mucho, no trasciende aún la etapa formativa "del oficio" y no se ha profesionalizado con el conocimiento - y no sólo a través de la práctica - , el estudio de los medios y la investigación propia de las disciplinas sociales.

Es difícil encontrar entre la mayoría de los profesionales de los medios la formación, la curiosidad intelectual; pero en sentido inverso también es cierto que son pocos los intelectuales que se interesan por brindar su apoyo inteligente al recién nacido género: el guión.

La investigación del tema, como punto de partida, ha recibido en mucho un tratamiento empírico. Algunas categorías requieren de primeras fundamentaciones, otras necesitan ubicarse mediante un análisis integrador, pero aún así podemos atrevernos a considerar que el guión es el relato mixto que la modernidad ha impuesto como el más popular de este siglo. Arribar a esto nos ha permitido no cerrar sino abrir expectativas de estudio no consideradas hasta antes de la presente exposición.

De tal manera, el trabajo ha comenzado recién. La plataforma que ahora hemos expuesto nos parece válida para

continuar y quizá, apoyados en las adquisiciones que nuevos estudios vayan proveyendo, terminemos de comprobar cada vez mejor lo dicho ahora y podamos también rectificar los yerros aquí cometidos.

Por el momento, nuestro objeto de estudio se reduce, sin más pretensiones, a la práctica del guión, pero el tema significa para nosotros un enorme espectro: apasionante desde siempre por el interés de estudio en las formas narrativas de la literatura; urgente para prepararnos en la desmedida carrera de los medios de comunicación y por la añeja y vital necesidad del relato que, como citamos al inicio, aparece con la frase y, tal vez, con el Edipo.

B I B L I O G R A F I A

Acosta Montoro, José. **Periodismo y literatura**, t.2, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973. 327 pp.

Almoina, Helena. **Bibliografía del cine mexicano**. México, UNAM., Filmoteca UNAM., 1985. 75 pp.

Anderson Imbert, Enrique. **La crítica literaria y sus métodos**, México, Alianza Editorial Mexicana, Biblioteca Iberoamericana 3, 1979. 253 pp.

Aristóteles. **Arte poética**, ed. bilingüe de Anibal González, Madrid, Taurus Ediciones, 1987. 160 pp.

---- **Poética**, México, UNAM., CUEC., Publicación didáctica para apoyo académico. Area de guión n.1, 1979. 41pp.

Arheim, Rudolf. **Estética radiofónica**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., Col. Mass Media, 1980. 171 pp.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", **Análisis estructural del relato**, pp. 9-43, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, Serie Comunicaciones, 1974. 208 pp.

Barthes, Lefebvre y Goldman. **Literatura y sociedad**, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1977. 234 pp.

Barthes, Roland, et al. **Investigaciones retóricas I**, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, Serie Comunicaciones, 1970. 231 pp.

Bassets, Lluís. **De las ondas rojas a las radios libres**, comp., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., Col. Mass Media, 1981. 289 pp.

- Beristáin, Helena. **Análisis estructural del relato literario**, México, UNAM., Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del Seminario de Poética 6, 1982. 200 pp.
- Berio, David K. **El proceso de la comunicación**, Buenos Aires, Editorial "El Ateneo", Biblioteca Nuevas Orientaciones de la Comunicación, 1977. 239 pp.
- Bettetini, Gianfranco. **Producción significativa y puesta en escena**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., Col. Punto y Línea, 1977. 156 pp.
- **Cine : lengua y escritura**, México, F.C.E., Col. Breviarios no. 247, 1975. 303 pp.
- **Tiempo de la expresión cinematográfica**, México, F.C.E., Col. Breviarios no. 357, 1984. 403 pp.
- Cohen Seat, G. y P. Fougeyrollas. **La influencia del cine y la televisión**, México, F.C.E., Col. Breviarios no. 189, 1980. 169 pp.
- Colombo, Furio. **Televisión: la realidad como espectáculo**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., Col. Punto y Línea, 1974. 107 pp.
- Copeland, Aaron. **Como escuchar música**, México, F.C.E., Col. Breviarios no.101, 19 . 196 pp.
- Curjel, Fernando. **La escritura radiofónica**, México, UNAM., Programa del libro de texto universitario, 1984. 167 pp.
- **La telaraña magnética**, México, Editorial Oasis, Col. Alfonso Reyes no. 3, 1983. 140 pp.
- De Armiñan, Jaime. **Guiones de T.V.**, Madrid, Ediciones Rialp, S.A., Libros de Cine, 1963. 296 pp.
- Duca,Lo. **Historia del cine**, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1975. 193 pp.

- Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados a la cultura de masas**, Barcelona, Edit. Lumen, 1973. 403 pp.
- **La estructura ausente**. Introducción a la semiótica, Barcelona, Edit. Lumen, 1975. 510 pp.
- Eisenstein, Sergei M. **El sentido del cine**, Buenos Aires, Ediciones La Reja, 1955. 216 pp.
- Fell, John L. **El filme y la tradición narrativa**, Argentina, Ediciones Tres Tiempos, S. de R.L., 1974. 252 pp.
- Ferrari, Fernando. **La radio y la televisión**, México, Ed. Constanza, 1957. 392 pp.
- Ford, A., Jorge Rivera y Eduardo Romano. **Medios de comunicación y cultura popular**, Buenos Aires, Editorial Legassa, Omnibus, 1987. 311 pp.
- Fulchignoni, Enrico. **La civilisation de l'image**. Paris, Petite Bibliothèque Payot no. 262, 1972. 309 pp.
- García Aguilar -Eduardo. **García Márquez: la tentación cinematográfica**, México, UNAM., Filmoteca de la UNAM., s/f. 112 pp.
- García Espinosa, Julio. **Una imagen recorre el mundo**, México, UNAM., Filmoteca de la UNAM., 1982. 159 pp.
- Geduld, Harry M. **Antología. Los escritores frente al cine**, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981. 314 pp.
- Giacomantonio, Marcello. **La enseñanza audiovisual. Metodología didáctica**, México, Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., 1985. 213 pp.
- Guiraud, Pierre. **La semiología**, México, Siglo XXI Editores, S.A., 1982. 133 pp.
- Goded, Jaime. **Antología. Problemas de la imagen**, México, UNAM., 1975. 542 pp.

González Alonso, Carlos. **El guión**. México, Editorial Trillas, S.A. de C.V., Col. Temas Básicos, 1984. 61 pp.

González Ochoa, César. **Imagen y sentido**. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales, México, UNAM., Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del Seminario de Poética 9, 1986. 195 pp.

---- **Función de la teoría en los estudios literarios**, México, UNAM., Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del Seminario de Poética 7, 1982. 170 pp.

Gotthold, Lessing Ephraim. **Dramaturgia de Hamburgo**, México, UNAM., CUEC., Publicación didáctica para apoyo académico. Area de guión n.3, 1980. 15 pp.

González Treviño, Jorge Eduardo. **Televisión. Teoría y Práctica**, México, Editorial Alhambra Mexicana, S.A., 1983. 167 pp.

Gubern, Roman. **Mensajes icónicos en la cultura de masas**. Barcelona, Editorial Lumen, 1974. 390 pp.

---- **Comunicación y cultura de masas**. Barcelona, Ediciones Península, Ediciones de Bolsillo, 508, 1977. 300 pp.

Gutiérrez Espada, Luis. **Narrativa Filmica**. Teoría y técnica del guión cinematográfico, Madrid, Ediciones Pirámide, S.A., 1978. 199 pp.

Horacio. **Epístola a los pisones**, ed. bilingüe de Anibal González, Madrid, Taurus Ediciones, 1987. 160 pp.

Jakobson, Roman. **Questions de poétique**. Publié sous la direction de T. Todorov. Paris, Seuil, 1973. 507 pp.

Jarvie, I.C. **El cine como crítica social**. México, Ediciones Prisma, S.A., 1979. 257 pp.

Jitrik, Noé / Federico Patán. **Lectura y Cultura. Crítica literaria**. México, UNAM., Coordinación de Humanidades, Biblioteca del Editor, 1987. 87 pp.

- Kaplun, Mario. **Producción de programas de radio. El guión-
la realización**, Venezuela, Ediciones CIESPAL, Col. In-
tiyan, 1978. 460 pp.
- Lawson, John Howard. **Teoría y técnica del guión
cinematográfico**, México, UNAM., Centro Universitario de
Estudios Cinematográficos, 1982. 314 pp.
- Leñero, Vicente. **El derecho de llorar y otros reportajes**,
México, I.N.J.M., Cuadernos de la Juventud, 1968. 61
pp.
- Linares, Marco Julio. **El guión, forma y técnicas**, México,
UAM-Xochimilco, 1983. 161 pp.
- Llano, Serafina y Oscar Morales. **La radiodifusión en
México**, Ed. Comunicación, Tecnología e Investigación,
S.C., 1984. 233 pp.
- Malraux, André. **Crítica del cine y la cultura artística**,
Buenos Aires, Antigua Casa Editorial Cuervo, 1977. 45
pp.
- Mejía Prieto, Jorge. **Historia de la radio y la televisión
en México**, México, Ed. Octavio Colmenares, Col. México
Vivo, 1972. 322 pp.
- Metz, Christian et al. "Más allá de la analogía, la
imagen", **Análisis de las imágenes**, pp. 9-22, Buenos
Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, Serie
Comunicaciones, 1972. 303 pp.
- "El cine: ¿ lengua o lenguaje?", **La semiología**, pp.
141-186, Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo,
Serie Comunicaciones, 1970. 197 pp.
- Mignolo, Walter. **Teoría del texto e interpretación de
textos**, México, UNAM., Instituto de Investigaciones
Filológicas, Cuadernos del Seminario de Poética 6,
1986. 298 pp.

- Mitry, Jean. "Literatura y cine". *Estética y psicología del cine. Las formas*, vol. 11, pp. 420-451. Madrid, Siglo XXI, 1978.
- Nash, Constance & Virginia Oakey. *The screen writer's handbook*. New York, Barnes & Noble Books, 1978. 144 pp.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. México, Ed. Espasa Calpe, Col. Austral, 1976. 213 pp.
- Posada, Pablo Humberto. *Apreciación de cine*. México, Edit. Alhambra Mexicana, S.A., 1980. 110 pp.
- Quiroz, Gustavo. *Hacia una teoría de la significación: el caso del melodrama*. México, UNAM., Coordinación de Humanidades, s/f. 40 pp.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, 1970. 1424 pp.
- Reyes Alfonso. *Obras Completas*, t. IV, IX y XII. México, F.C.E., Letras Mexicanas, 1981.
- Revueltas, José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, UNAM., Textos de cine no. 1, 1965. 183 pp.
- Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI Editores, S.A., 1978. 483 pp.
- Rodríguez de León, Mauricio. "Depredación electromagnética: crítica del discurso radiofónico hacia una propuesta de radiofonocidad". Tesis inédita. México, UNAM, ENEP Acatlán, 1988.
- Samaranch, Francisco. México, UNAM., CUEC., Publicación didáctica para apoyo académico. Área de guión n.2, 19 pp.
- Todorov, Tzvetan. *Poética*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., Biblioteca Clásica y Contemporánea, 1975. 128 pp.

- **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.**
México, Siglo XXI Editores, S.A., 1974. 421 pp.
- Todorov, Tzvetan et.al. **Análisis estructural del relato,**
Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, Serie
Comunicaciones, 1974. 208 pp.
- Torres Bodet, Jaime. **La cinta de plata.** (Crónica
cinematográfica), recopilador Luis Mario Schneider,
México, UNAM., Coordinación de Difusión Cultural, 1986.
183 pp.
- Vale, Eugene. **Técnicas del guión para cine y televisión,**
Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., Col. Libertad y
Cambio, Serie Práctica, 1986. 197 pp.
- Wagner, Fernando. **La televisión, técnica y expresión
dramática.** Barcelona, Editorial Labor, Nueva Colección
Labor, 1972. 167 pp.
- Wellek, René y Austin Warren. **Teoría literaria.** Madrid,
Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1974.
430 pp.
- Wells, Root. **Writing the script.** New York, Holt, Rinehart &
Wiston, 1979. 210 pp.
- Wright, Edward. **Para comprender el teatro actual,** México,
F.C.E., 1971. 252 pp.

BIBLIOGRAFIA LITERARIA

- Defoe, Daniel. **El año de la peste,** Barcelona, Seix Barral,
1969.
- Gamboa, Federico. **Santa,** México, PROMEXA., 1979.

García Márquez, Gabriel. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. México, Editorial Hermes, 1972.

Graves, Robert. *Yo, Claudio*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., Biblioteca Breve de Bolsillo, 1971.

Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*. Barcelona, Editorial Planeta, 1966.

Mitchell, Margaret. *Lo que el viento se llevó*. Barcelona, Editorial Bruguera, S.A., Libro Amigo, 1968.

Orwell, George. *1984*. México, Ediciones Destino, S.A., 1952.

Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México, Ediciones Era, S.A., 1981.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México, FCE., 1959.

Sampson, George. *Compendio de la Historia de la Literatura Inglesa de la Universidad de Cambridge*. t.II, México, Editorial Nueva España, S.A., 1947.

Traven, Bruno. *Canasta de cuentos mexicanos*. México, Cia. General de Ediciones, S.A. de C.V., 1987.

FILMOGRAFIA

Canasta de cuentos mexicanos. Tres cuentos: "La tigresa", "Una solución inesperada" y "Canasta". P. José Kohn/ México; 1955/ D. Julio Bracho/Argumento sobre el libro homónimo de B. Traven; Adapt. Juan de la Cabada; F. Gabriel Figueroa; Dist. Columbia Pictures; s/dur.

El año de la peste. P. Conacite Dos, S.A. de C.V. y Felipe Cazals/ México; 1978/ D. Felipe Cazals/G. Gabriel García Márquez y Arturo Brennan basado en la novela de Daniel Defoe; Dur. 100 min.; Dist. Películas Nacionales.

Eréndira. P. Cine Quanon, S.A. (México), Les films du Triangle (Paris), Saskia Film (Berlín)/ México, Francia, RFA; 1983/ D. Ruy Guerra/ G. Gabriel García Márquez basado en la novela homónima del mismo autor; Dur. 105 min.

Hiroshima, mon amour. P. Argos Films-Daiei Motion Picture Company Ltd. y Pathé Overseas Productions/ Francia-Japón; 1959/ D. Alain Resnais/ G. y diálogos Marguerite Duras; Dur. 91 min.

Lo que el viento se llevó. P. David O. Selznick/ E.U.A.; 1939/ G. Sidney Howard basado en la novela de Margaret Mitchell/ F. en color: Ernest Haller y Ray Rennahan; Dur. 3.35 min.

Mariana, Mariana. P. Instituto de Cinematografía/ México; 1987/ D. Alberto Isaac/ G. Vicente Leñero basado en Las batallas en el desierto de J. Emilio Pacheco; Dur. 85 min.

1984. P. Umbrella-Roseblum para Virginia Films Inc. en asociación con Virgin Benelva, Virgin Schallplatten/ Gran Bretaña; 1984/ D. Michael Radford/ G. Michael Radford y Jonattan Gems basado en la novela homónima de George Orwell; Dur. 110 min.

Pedro Páramo. P. Clasa Film Mundiales y Producciones Barbachano/ México; 1966/ D. Carlos Velo/ G. Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce, basado en la novela homónima de Juan Rufo; Dur. 105 min.

Santa. P. CNPP./ México; 1931/ D. Antonio Moreno/ Argumento sobre la novela de Federico Gamboa; adaptación de Carlos García Hope; s/dur.

Tinterets. P. Conacine/ México; 1976/ D. René Cardona Jr./ Argumento: Ramón Bravo; G. René Cardona Jr; Dur. 134 min.

RADIOFONOGRAFIA
VIDEOGRAFIA

Es preciso indicar que en estos rubros no se dispuso de la información suficiente en las dos fuentes más citadas: X.E.W. (Televisa Radio) y Canal 2 de Televisa. Por diferentes causas, ninguna de las dos instituciones disponen de archivos suficientes y actualizados.

A P E N D I C E

Este apéndice está configurado por tres secciones correspondiendo a cada una de ellas el material de guiones para radio, cine y televisión que se han citado en el corpus del trabajo.

Se incluyen en cada sección muestras de los ejemplos de diferentes formatos y el guión dramático (completo) al que se aplica el análisis de sus elementos literarios. Para facilitar su consulta todo el apéndice se ha numerado progresivamente, de manera independiente, y las páginas van precedidas de la letra "A".

Estos tres guiones son los que cada uno de sus autores ha presentado para la realización del programa correspondiente. Su selección fue decidida fundamentalmente porque muestran diversos motivos en su génesis creativa y no porque se definan ejemplares en su tipo, sin que esto sea dicho en menoscabo de su calidad.

No se buscaron prototipos para no incurrir en un análisis literario falseado, o que por su extrema literariedad no funcionaran como representantes genuinos. Son, sin duda, ejemplos tomados si no al azar, si entre aquellos que reflejan el común superior del trabajo de guión.

R A D I O

a) Ejemplo de formato de guión para radiodrama musical (tipo mixto), tomado del texto de Mario Kaplún, **Producción de programas de radio**, Venezuela, Ediciones CIESPAL, 1978, pp. 156-159. (pp.A.3-4)

Ejemplo 1: Radiodrama musical"No sé por qué piensas tú"

Serie : CANTOS CON SABOR A VIDA
 Emisión N^o. : 13
 Autora : Ana Hirsz
 Producción : SERPAL
 Disco : SERPAL N^o. 3004 - Lado A, Banda 1
 Duración : 8:28

Personajes

- Relator
- Soldado
- Obrero

CONTROL INTRODUCCION DE GUITARRA: FRAGMENTO DE "EL PAYADOR PERSEGUIDO" DE ATAHUALPA YUPANQUI SOBRE LA GUITARRA SE OYE LA VOZ DE YUPANQUI (TRANSCRIPCION).

- 1 YUPANQUI Dicen que no tienen canto los ríos que son profundos, mas yo aprendí en este mundo que el que tiene más hondura, canta mejor por ser hondo y hace miel de su amargura.

CONTROL DESVANECE GUITARRA Y FUNDE CON SEGUNDO TEMA DE GUITARRA FRAG.

MENTO DE "PAISANO ERRANTE" DE YUPANQUI. BAJA Y QUEDA DE FONDO.

LOCUTOR Este es un programa de la serie "Cantos con sabor a vida".

- 2 CONTROL FUNDE CON TEMA 3o: "LA CUARTELEIRA", ZAMBA TRADICIONAL, POR E. FALU (GUITARRA). BAJA Y QUEDA DE FONDO.

LOCUTOR Hoy, "No sé por qué piensas tú", versos de Nicolás Guillén, música de Horacio Guarani.

CONTROL SUBE GUITARRA, BAJA Y DESVANECE SOBRE:

EFEECTO GRAN TUMULTO: GRITOS, CORRIDAS, GOLPES, SILBATOS. BAJA Y QUEDA DE FONDO EN 2^o PLANO; DURANTE EL RELATO, SUBE POR MOMENTOS.

RELATOR Es una calle cualquiera, de una ciudad cualquiera de nuestra convulsionada América. Una vez más, los hombres se enfrentan. De un lado, los representantes de la ley. ¿De la ley?, ¿de qué ley?, ¿de la ley del más fuerte?, ¿del más poderoso?. Del otro lado: el pueblo. El pueblo que trabaja, que sufre, que nunca tiene bastante pan. Sí, es una calle cualquiera de cualquier ciudad de nuestra América. Dos hombres se enfrentan. ¿Por qué se enfrentan?, ¿es que son distintos?, ¿es otro su color, es otro su origen, es otra su vida?. No, son iguales.

Iguales en el color, iguales en el origen, iguales en la pobreza. Sin embargo, en la mano de uno hay una piedra presta para ser arrojada.

En la del otro, un machete pronto a caer.

EFEECTO VUELVE A PRIMER PLANO EL TUMULTO.

DE PRONTO, UN GOLPE MUSICAL DRAMATICO DE GUITARRA LO DETIENE Y EN EL SILENCIO SE OYE EL FORCEJEIO DE DOS HOMBRES QUE LUCHAN.

4

SOLDADO ¡Suelta esa piedra, hijo de perra!

OBRAERO ¡Suelta tú ese machete, caracho!

EFEECTO FORCEJEIO; GRITO DE DOLOR DEL OBRAERO, CUERPO QUE CAE A TIERRA.

SOLDADO ¡Te dije que la soltaras, hijo de perra! (PAUSITA)
¿Qué?, ¿qué me miras así?. ¿Quieres que te rompa la jeta, además del brazo?.

RELATOR Sí. Dos hombres están enfrentados: uno, representante de la "ley", con el machete levantado, dispuesto a seguir golpeando. El otro, caído en el suelo, con su brazo roto, mirando, mirando a ese hombre: "su hermano". ¿Qué hay en la mirada del caído que hace detenerse en el aire el machete del soldado?

SOLDADO (CON UNA RABIA EN LA QUE EMPIEZA A NACER LA DUDA)

¿Por qué me miras así?. ¿Qué quieres?.

5 **CANTOR** A CAPELLA (SIN ACOMPAÑAMIENTO)
CANTA:

No sé por qué piensas tú,
soldado que te odio yo
si somos la misma cosa,
yo, tú.

Tú eres pobre, lo soy yo,
soy de abajo, lo eres tú,
De dónde has sacado tú,
soldado, que te odio yo.

SOLDADO (REPITE, AHORA CON CIERTA ANGUSTIA)

¿Por qué me miras así?. ¿Qué quieres?!

OBRAERO ¿No me conoces?

SOLDADO Sí, te conozco muy bien. Eres uno de los que estuvieron armando lío en la puerta de la fábrica

OBRAERO ¿No me conoces?. ¿No te acuerdas de mí?

SOLDADO No, no te conozco. Pero no . . . espera. Me parece que sí . . . me parece que nos conocimos hace muchos años . . .

OBRAERO Sí, hace muchos años, cuando los dos éramos niños.

SOLDADO Sí . . . sí, ahora me acuerdo, cuando éramos chicos y vivíamos en . . .

OBRAERO En la misma barriada. Tú y yo juntos, en la misma barriada. ¿Te acuerdas?, siempre teníamos hambre y nos íbamos juntos a los barrios de los ricos, para ver si conseguíamos algo para ayudar en la casa y para calmar el estómago. Entonces los dos éramos pobres.

b) Guión para la serie Y usted... ¿qué haría?, emitida por X.E.W. diariamente. Cambió tres ocasiones de horario en los nueve años que se transmitió, hasta 1986. (pp.A.6-11)

El programa constaba de dos partes: durante los primeros 20 minutos se dramatizaba la historia que alguna persona del público escribía a la estación solicitando su consejo en el problema que enfrentaba. Durante la segunda parte (10 minutos), los radioescuchas expresaban sus opiniones al teléfono abierto y para cerrar el programa, el profesional invitado - un psicólogo, maestro, sociólogo, abogado, etcétera - resumía las opiniones del público con la suya propia.

Así el programa reunía tres tipos de comunicación: el interés y confianza del público que enviaba sus propios "casos" y esperaba su emisión para encontrar orientación sobre su problema; la interpretación radiodramatizada y la participación de los receptores. Un ciclo completo retroalimentador.

" Y usted ... ¿ qué haría ?

DIRECCION ROSARIO MUÑOZ LEDO
DRAMATIZACION MA. ANTONIETA SAAVEDRA
EDITORIA CONSUELO FRANCO
OPERADORES _____
E. FISICOS _____

REPARTO :

LIC. BUQUELI

ROSARIO : DE 23 AÑOS APROX.

PEDRO : DE 26 AÑOS APROX. VOZ CON TONO
DE BARRIADA.

SUEGRA : CINCUENTONA. DE CLASE POPULAR.

" Y usted ... ¿ qué haría ?

A.7

1. MUSICA. SUBE Y BAJA A FONDO:
2. LICENCIADA BUQUELI - ¡Buenas tardes! Una vez más me complace estar con nuestro
3. amable auditorio... hoy presentaremos el doloroso caso de
4. Roserio y no dudamos que tendré la esperanza de poder solu-
5. cionar su problema con los humanos y bien intencionados con-
6. sejos que siempre tienen de ustedes... Rosario tiene la pa-
7. lebra, para contarnos su historia...
8. MUSICA. LIGA A:
9. ROSARIO.- Queridos amigos del programa ¿Usted qué haría? soy su servi-
10. dora Rosario Sánchez de Pérez, tengo cinco años de casada, me
11. casé a los 15 y éste es la vida que he llevado...
12. MUSICA. LIGA A:
13. ROSARIO.- Pedro... ¿No me vas a dejar para la leche del niño?
14. PEDRO.- (MOLESTO) ¡Ya párale con la misma canción Rosario! todos los
15. días me despeches con la misma tonada ...
16. ROSARIO.- ¿ Y a quién quieres que se lo pide sino a tí? Pedrito y Chayito
17. se comen lo que hay, pero el bebé nos salió delicado y necesi-
18. te esa leche especial...
19. PEDRO.- Qué delicado ni qué nada!... espérate a que tenga hambre y se
20. comerá lo que le des... ¡no puedo darte más dinero!... recuer-
21. da que soy un simple policía...
22. ROSARIO.- El niño sólo tiene ocho meses, no puedo darle tortillas y fri-
23. joles... ¡ si tú no gastaras con otras mujeres !...
24. PEDRO.- (ENOJADO) Eres tonta y mal agradecida Rosario, ¡tonta por dar-
25. te por enterada de mis movidas!... Deberías de estar agradecida
26. de que contigo me casé por la iglesia y te saqué de blanco...
27. También deberías estar orgullosa de llevar mi apellido...
28. ROSARIO.- Yo siempre fui decente y solo así me hubiera casado ... y lo de

29. llevar tu apellido lo estoy pagando muy caro, ¡con hambre!,
 30. trebajando como burro todo el día, para mí no hay descanso...
31. PEDRO.- (HABLA LENTO, REMARCANDO LAS PALABRAS) Ya me empiezas a canstar
 32. Rosario... mis otras viejas nunca me reclaman como tú... a
 33. ellas sí se les note el gusto que les dé verme...
34. ROSARIO.- (SENTIDA) ¡Eres un descarado!, me enredaste con tus mentiras
 35. cuando éremos novios y yo que te las creí...
36. PEDRO.- (BURLON) ¡Mira quién lo dice! Tú que te cansaste tan pronto de
 37. ser madre... ¡Només me diste tres hijos y ya!...
38. ROSARIO.- Pedro, voy a cumplir 18 años y parezco de 30 con la vida que
 39. me das, y lo de menos es lo que yo sufra, me duele que mis hi-
 40. jos pasen hambre. Sería pecado traer más... ¿Me vas a dar para
 41. la leche, sí o no ?
42. PEDRO.- (ALEJANDOSE) ¡ Pero qué necesidad la tuya !...
43. EFEECTO. PASOS MASCULINOS SE ALEJAN. FUERTE PORTAZO. LLANTO DE MUJER.
44. MÚSICA. FUENTE SUBE Y BAJA A:
45. COMERCIAL.
46. MUSICA. SUBE Y BAJA A:
47. EFEECTO. PASOS FEMENINOS SE ACERCAN .
48. SUEGRA.- ¿Qué se te ofrece, Rosario?
49. ROSARIO.- (ANGUSTIADA) Señora, Luisito está llorando de hambre... su hi-
 50. jo no me quiso dar para comprarle el bote de leche...
51. SUEGRA.- ¿Y qué quieres que yo haga?
52. ROSARIO.- Que por favor me preste con qué comprarle...
53. SUEGRA.- ¡Pos a buen árbol te arrima!, no tengo dinero, con estas con-
 54. denadas riumas que me tienen agerrotada, no he podido salir a
 55. vender... ya deja de ser tan moderna pa' criar a tus chemacos,
 56. déle el niño stole de mesa, así levanté yo a mis 15 hijos...

57. MUSICA. LIGA A:
58. EFECTO. PASOS FEMENINOS APRESURADOS SE ACERCAN
59. ROSARIO.- (ANGUSTIADA) ¡Señora!, desde que le dí el atole a Luisito, no
60. le para la diarrea...orita se está retorciendo y pone los ojos
61. en blanco...¡Por favor, venga para que lo ves!
62. MUSICA. LIGA A:
63. EFECTO. DEBIL QUEJIDO DE NIÑO CHIQUITO.
64. ROSARIO.- (ANGUSTIADA) ¿Verdad que está muy melito?
65. SUEGRA.- ¿Cociste bien el atole?
66. ROSARIO.- ¡Claro que sí!... (ASUSTADA) Mire el pañal...
67. SUEGRA.- (ESPANTADA) Mmmmmm...¡pos esto ya no es diarrea! Es una espuma
68. bebosa... mejor te lo llevas al dispensario... yo cuido a los
69. niños...
70. MUSICA. LIGA A:
71. ROSARIO.- En el dispensario me lo atendieron luego, pero el doctor nomás
72. movió la cabeza y miraba a las enfermeras, mi niño ya no se que
73. jaba, se había quedado muy quietecito...(SE EMOCIONA) Yo sentí
74. que me moría cuando el doctor me lo puso en los brazos y me di-
75. jo que me iba a firmar el certificado de defunción...
76. MUSICA. LIGA A:
77. EFECTO. PASOS FEMENINOS QUE SE ACERCAN.
78. SUEGRA.- ¿ Ya se levantó mi hijo, Rosario?
79. ROSARIO.- Pedro no durmió aquí señora... ya son las nueve de la mañana
80. y no aparece.
81. SUEGRA.- A lo mejor dobló turno... ora que llegue le dices que pase al
82. puesto, que me urge hablar con él...
83. MUSICA. LIGA A:
84. EFECTO. PASOS FEMENINOS SE ACERCAN CORRIENDO

85. SUEGRA.- (ANGUSTIADA) ¡Rosario! ...¡Rosario!
86. ROSARIO.- ¿Qué pasa señora?
87. SUEGRA.- Ora que iba saliendo de la vecindad, llegó un compañero de Pedro a avisarnos que anoche le dieron un balazo unos reteros y
88. está en la Cruz... ¡cárgate a los chamacos y vémonos p'allá!
89. MUSICA. LIGA A:
90. ROSARIO.- Pedro recibió la bala en la espina y quedó paralítico, no se mueve de la cintura para abajo y los doctores dicen que así se va a quedar de por vida.
91. MUSICA. LIGA A :
92. SUEGRA.- ¿Qué fue lo que arreglaste Rosario?
93. ROSARIO.- Nada... como Pedro registró a los hijos que tiene con la otra mujer también tienen derecho a la pensión y me van a seguir dando sólo la miseria que apenas alcanza para pagar la vivienda...
94. SUEGRA.- ¡Y yo no puedo ayudarte con nada! lo que saco con la venta de verduras apenas si me cubre los gastos...¿Qué piensas hacer?
95. ROSARIO.- Voy a meter a los niños a la guardería y me voy a poner a trabajar...eso debí haber hecho desde que se me murió Luisito...
96. MUSICA. LIGA A:
97. EFEECTO. RISA DE DOS NIÑOS CHICOS. PASOS FEMENINOS SE ACERCAN.
98. ROSARIO.- (SU VOZ UN POCO LEJOS) Jueguen un rato en el patio, cuando esté la merienda se meten rapidito...
99. EFEECTO. CARRERA Y RISAS DE LOS DOS NIÑOS. PASOS FEMENINOS SE ACERCAN.
100. PEDRO.- (FURIOSO) Míre nada más a qué hora vas llegando... ¡me estoy muriendo de hambre!...
101. ROSARIO.- Puedes ir con la silla de ruedas a la cocina y comer...
102. PEDRO.- ¡Esa es tu obligación de mujer!
103. ROSARIO.- ¡No me hables de obligaciones!, me levanto muy temprano para

113. bañer a los niños, deajo hecha la comida, los deajo en la guar-
114. dería y me voy a la fábrica, salgo corriendo por ellos y regre-
115. so a atenderte a tí, a lavar la ropa, a limpiar el cuarto...
116. PEDRO.- ¡Pos te lo repito!, no es más que tu obligación de esposa...
117. ROSARIO.- Ser tu esposa no me valió de nada para que me dieran integro
118. tu sueldo, otra cobre su parte y no tiene ninguna molestia...
119. ¿Crees que alguna de las otras quiera hacerse cargo de tí?
120. PEDRO.- (RENCOROSO) No me hables así...ya me imagino que como no te sir-
121. vo para nada...quieres buscar otro hombre, si no lo tienes ya..
122. ROSARIO.- Tengo 20 años Pedro y ni un momento para mí... todo lo hago a-
123. prisa para que me silencie el tiempo y no me quejo, porque ahora
124. gracias a Dios, mis hijos comen mejor y siempre tienen zapatos.
125. PEDRO.- (SENTENCIOSO) ¡Que no se te ocurran malos pensamientos! pos -
126. aunque esté atado a esta silla de ruedas no dejaré que manches
127. mi apellido... así tendrás que seguir toda tu vida...
128. MUSICA. LIGA A:
129. ROSARIO.- Queridos amigos, no sé qué hacer! Cada día soporto menos a Pe-
130. dro, siempre está enojado, regaña a los niños y me pide cuentas
131. de cada minuto del día.Los sábados y domingos no nos permite
132. salir ni a la puerta...Yo he pensado dejarlo con su mamá y te-
133. ner otra casa y trabajo, mi suegra dice que si lo abandono Dios
134. me va a castigar porque juré en el altar estar a su lado. Por
135. favor, díganme ¿qué debo hacer?

T E L E V I S I O N

a) Ejemplo de formato de guión para programa teledramático, de la teleserie de Canal 13. Canasta de cuentos mexicanos, emitida lunes, 21.00 h. de febrero de 1978 a marzo 1979. (pp.A.13-17)

La muestra ejemplifica principalmente el tipo de presentación del guión cuando no se trabaja con un equipo ya preestablecido.

"CADALSO EN LA NIEVE"

Cuento de : Rafael F. Muñoz
 Adaptación y
 Versión libre
 para T.V. de : Ma. de Lourdes López
 y Susana Gabriela Medina

CANAL 13

CANASTA DE CUENTOS MEXICANOS

MEXICO, 1978

SINOPSIS:

Gabriel Baca, lugarteniente de Ville, es sometido a juicio por el ejército que lo ha capturado en un poblado de Chihuahua.

Sus crímenes son denunciados ante la corte militar que le condena a la muerte. Los testigos lo señalan sin lugar a dudas.

La tropa acuartelada se entera de las fechorías del preso y festeja la ejecución a pesar de que cumplirle les impone días de guardia con incluidas nevadas y recorte de provisiones.

EPOCA : En los días de lucha armada de la revolución.

LUGAR : Poblado serrano de Chihuahua.

REPARTO :

EMETERIO : Soldado muy joven. Mal vestido. Sucio. Ignorante, con mucho sentido del humor y gracioso aun en los momentos trágicos de la historia.

JUAN : Otro típico soldado de leva. Igualmente mal vestido como el anterior. Tiene unos 22 años. De buen carácter, pero serio.

PANCHO : De aspecto igualmente maltratado como sus compañeros, sus escasos arreos demuestran la ruda campaña. De mediana edad.

CAPITAN : Joven oficial, de 25 años aproximadamente. Delgado, serio.

CORONEL : Aproximadamente de 50 años. El mejor vestido de todos.

GABRIEL BACA : Revolucionario de unos 45 años. Muy gordo. Aspecto repugnante.

INCIDENTALES : Algunos hombres y mujeres del pueblo.
 Dos soldados más para formar el pelotón.

ESCENOGRAFIA :

- Un galerón que sirve de cuartel a la tropa, y donde se celebra el juicio al prisionero.
- El exterior del mismo, con la puerta de salida y una alta ventana, donde hacen guardia los soldados.

LOCACIONES :

- Pequeño camino con arbustos nevados.
- Berda de un supuesto panteón.
- Interior del mismo panteón. Algunas tumbas.

La cámara abre a: NOCHE

Exterior de una barraca grande. Al frente una pequeña ventana alta arroja luz sobre el portal techado.

T.S. que tiritan de frío, hacen la guardia. Están cansados y con fastidio. Uno trae una vieja capa del ejército.

Efectos : Resqueo de guitarra permanece y baja a fondo.

Efecto : Zumbar del viento. Voces soridas al fondo. Ambos permanecen de fondo

EMETERIO : ¡ Qué maldita noche !... Y hebernos tocado la guardia, con este canijo frío y uno acá ajuera. ¡ Maldita!

JUAN : A lo mejor allá dentro están pios

EMETERIO : ¿ Pior que acá ajuera ?

JUAN : ¡ Pos claro! Mejor que estemos de guardia y no adentro oliendo la peste del aceite quemado... y la de chivo mojado. Figúrate, ¡ harta tropa y bien mojada !

Se froten las manos y se las calientan soplandolas con la boca.

Emeterio se acerca con curiosidad a su compañero.

Emeterio intrigado recibe la información de Juan.

EMETERIO : ¡ Pos qu'en sabe ! ... Oyes tú ... ¿ Y pa'qué crees que heigan atrancado la puerta y la ventana ?

JUAN : Será pa'que no se escape...

EMETERIO : ¿ Quén ?

JUAN : ¿ A poco no sabes ?

EMETERIO : Pos ayer oí algo d'un juicio, pero estaba tan borracho que ni casi hice y pos ... mejor me dormí.

JUAN : (En voz baja) Pescaron a uno de los hijos de Villa... y dicen que de los más canijos, según el Pancho que estuvo en la refriega.

EMETERIO ; ¡ N'hombre ! ¿ Q'uen será ?

JUAN : P'os sabe... Oyes, ¿no traís un trago?. ¡Tú siempre cargas tu guardedito.

ZOOM hasta CU. de Emeterio que instintivamente hace a un lado el fusil y se cubre las bolsas posteriores.

EMETERIO : ¡ Shhh ... Cállate ! Si te oyen me arrestan.

Entre a cuadro Juan que se le recarga confiendudo el otro, animándolo al convite.

JUAN : Adiós ... ¿ qu'en va oír ? Si están todos ahí metidos. Hay más de treinta en el galerón. Andale... no te hagas. ¡Ya no aguanto la helada!

Emeterio saca de entre las ropas una pequeña botella. Voltea a todos lados Destapa la botella y la tiende a su - compañero

EMETERIO : Pos órale... Pero sy donde te la escabas ¡eh!

Juan recibe la botella y ansiosamente se la lleva a la boca. Le da varios - tragos paladeando y limpiándose con el dorso de la mano. Se le retira.

JUAN : ¡ Qué bien me cayó... la verdad! Porque ya estaba tieso del frío.

EMETERIO : Y eso dices tú que traís perlerins y ahí 'stas tapadote ! ¡pos yo ! ... con mi triste bufanda... ¡más la jelo y pior me descubijis...

JUAN : Oyes... ¿y si nos esomamos tantito?

EMETERIO : ¿ Pa' que nos arresten por dejar los puestos?

JUAN : ¡ N'omés una esomedita por la ventana!

EMETERIO : Sí pos así sí... Pa' ver qué pasa. Yo quiero saber del chisme.

C.C. de apoyo al diálogo.

Corte s:

Ambos bajo la ventana, empiezan a mirarla y calcular cómo subir a ella

Los dos se arrebujan en sus ropas, se calan las gorras lo más posible.

JUAN : Només no heges ruido.

Efecto : Sube el zumbido del viento.

EMETERIO : ¡ Hijo'els ¡ Y'arreció la ventisca ...

JUAN : Lo bueno es que con el ruido que hace el sigre en los árboles, ¡ ni qu'en nos oiga !

b) Guión completo para un programa de la teleserie **Tres generaciones**, Canal 2; martes, 20.00 h.; 1988. (pp.A.19-28)

La serie gira alrededor de tres personajes: la abuela, Carmen Montejo; la hija, Angélica María y la nieta, Sasha. Alguna de las tres desempeña el rol protagónico que varía según la anécdota particular en cada programa.

Por corresponder a una serie donde tienen perfectamente identificados a los personajes, en la presentación, o carátula del guión, sólo se agregan las características de los incidentales. Asimismo, no es necesario puntualizar los detalles de escenografía que es la misma, de base, del hogar de las tres mujeres. Se adiciona solamente lo que concierne fuera del departamento.

También el equipo técnico es el de base y ello permite el ahorro de una serie de indicaciones que se requieren en el guión para un programa unitario, y que obviamente tampoco son necesarios en el guión de telenovelas.

TRES GENERACIONES

" TERNURA "

LIBRETO : MARIA ANTONIETA SAAVEDRA

PERSONAJES:

CARMEN

ANGELICA

SASHA

ISABEL : CHICA GRACIOSA COMO DE 10 AÑOS

AURORA : VECINA DEL EDIFICIO. DE 40 AÑOS APROXIMADAMENTE.

SETS :

COCINA DE CARMEN

SALITA DE CARMEN

SALA DE AURORA

ANGULO DE CAFETERIA

LOCACIONES:

TRENECITO DE CHAPULTEPEC

ANDADORES O ZOOLOGICO

AVENIDA INTERIOR DEL BOSQUE

ESCENAS : 12

ESCENA 1 - TARDE
SALITA

CARMEN TEJE, SE ESCUCHA TIMBRE DE LA PUERTA
DEJA EL TEJIDO. ENTRA AURORA SU VECINA, LLE
VA BOLSO DE MANO, ARREGLADA PARA SALIR.

AURORA: ¿Estás sola, Carmela?

CARMEN : Sí pasa, siéntate.

AURORA: No, sólo vine a pedirte un favor... que
le des las llaves a mi marido, si es que llega
antes que yo.

CARMEN : ¿A dónde vas a esta hora?

AURORA : A la terminal de autobuses, mi sobrina
llegará en el camión de las ocho de la noche.

CARMEN : ¿Viene a vivir contigo?

AURORA : NÓ, sólo unos días, antes de que entre
al internado... ¿Ya empezaste los preparativos
para mañana?

EN TWO SHOT CARMEN RESPONDE CON ORGULLO.

CARMEN : Hice un panqué que está como para chu-
parse los dedos, mañana me voy a levantar muy
temprano para preparar el chocolate.

HACE ADEMAN DE SABOREO LA VECINA.

AURORA: ¡Se me está haciendo agua la boca!

CARMEN RESPIRA NOSTALGICA.

CARMEN: Así celebraban mis padres mi desayuno
de cumpleaños cuando era niña, seguí la misma
costumbre con mi hija y luego con mi nieta ...

AURORA SONRIE SUPLICANTE Y ALEJANDOSE

AURORA : ¿Me guardarás una rebanadita? ... ¡Ya
me voy!, nos vemos Carmen, no vaya a ser que
llegue tarde y la pobre niña se va a asustar al
no verme.

CORTE A:

ESCENA 2 - DIA SIGUIENTE

COCINA

CARMEN, MUY COMPUESTA, BATE CHOCOLATE. LLEGA

ANGELICA LISTA PARA SALIR. DESPISTADA.

ANGELICA : ¡Buenos días mamá!. Voy a desayunar
con una amigas. (EN TONO DE REPROCHE) ¿Estás
haciendo chocolate?. ¡Vas a engordar!.

CARMEN LA SIGUE CON LA MIRADA. SE LE NOTA EL
SENTIMIENTO .ANGELICA SE VA.

CARMEN : Mi hija ni se acordó... ¡Pero estoy

CARMEN SE QUEDA QUIETA. AGUZA EL OIDO HACIA LA PUERTA AL ESCUCHAR QUE MARCAN EL DISCO TELEFONICO.

EN CLOSE UP LOS OJOS DE CARMEN SE LLENAN DE LAGRIMAS. AL SENTIR PASOS QUE SE ACERCAN, SE LAS QUITA CON RABIA. LLEGA SASHA CON LIBROS. APENAS LA ROZA CON UN BESO. SASHA SE ALEJA. CARMEN MUEVE LA CABEZA..

SE AUTOREGAÑA REACCIONANDO.

CARMEN PARTE POR LA MITAD EL PANQUE, LO COLOCA EN UN PLATO Y SALE.

CORTE A:

ESCENA 3 - DIA

SALA AURORA.

AURORA CON CARMEN

AURORA RECIBE EL PLATO.

SE ABRAZAN, LLEGA ISABEL QUE LE SONRIE ANGELICALMENTE A CARMEN.

EN THREE SHOT. LA NIÑA GRACIOSA, NATURAL.

CARMEN AGRADADA, LE SONRIE

AURORA OBSERVA AMISTOSA.

segura que mi nieta sí.

SASHA: (OFF) ¿ Eres tú Alma?... No encuentro mis apuntes de literatura... ¿ Te los quedaste? Está bien, voy para tu casa...

SASHA : ¡Hola abuelita !... voy a desayunar en la casa de Alma... ¡Nos vemos!...

CARMEN : Mi nieta ni siquiera olió el chocolate ... ¡A nadie le interesa que una vieja cumpla un año más!

CARMEN : Me estoy volviendo una vieja sentimental y neurótica... debo comprender que ellas son jóvenes y no tengo por qué obligarlas a que con su compañía alejen mi soledad.

CARMEN : Para tu desayuno... tóma...

AURORA : Eres la mejor vecina y amiga del mundo ¡Mil felicidades!... ¡ Deja que te de un abrazo!

AURORA : Carmen... es mi sobrina Isabel.

ISABEL : Me da mucho gusto conocerla señora, yo también quiero que sea muy feliz en su cumpleaños.

CARMEN : ¿Cómo sabes que celebro cumpleaños y no santo?

ISABEL : Mi tía dijo que la señora más linda y distinguida de este edificio, hoy iba a cumplir años.

CARMEN : Eres una chiquilla encantadora.

AURORA : ¿Cómo empezaste tu día ?

AURORA LO ENTIENDE POSITIVO.
CARMEN CON DISIMULO.

CAMINAN HACIA LA PUERTA, CARMEN LE HACE ADEMAN A AURORA PARA QUE LA SIGA. LA CHICA SE QUEDA SONRIENDO.

CORTE A:

ESCENA 4 - DIA
COCINA CARMEN.
CARMEN TOMA JARRA DE CHOCOLATE, SE LA DA A AURORA.

CARMEN SONRIE CON DECISION

AURORA SE ALEGRA EMOCIONADA.

CORTE A:

ESCENA 5 - DIA

CARMEN : Con muchas sorpresas.

AURORA : ¡Cómo me alegra!...

CARMEN : Sólo que preparé demasiado chocolate, ¿Quieres?.

AURORA : ¡Por supuesto!, sabes que me encanta todo lo que preparas.

CARMEN : Ven por él... ¡Nos vemos Isabel!

ISABEL : Que siga pasando su día muy feliz.

AURORA : ¡Fíjate qué de malas Carmela!. No me acordé que hoy es la comida con los de la oficina de mi marido y voy a tener que dejar sola a Isa.

CARMEN : Es una niña muy simpática y se nota que también es muy lista.

AURORA : Es un angel de bondad. ¡Pobrecita! Perdió a su madre cuando tenía menos de dos años. El tonto de mi hermano se volvió a casar con una malvada que siempre la ha tratado muy mal.

CARMEN : ¿Por eso la va a meter tu hermano en un internado ?

AURORA : Sí y qué bueno, ¡ahí la tratarán mejor! y no la obligarán a trabajar como lo hace aquella mujer... Yo que quiero consentirla unos días, y el primero empiezo por dejarla sola.

CARMEN : Ni Isabel ni yo pasaremos este día solas, desde hace mucho tiempo que tengo ganas de ir a Chapultepec y me voy a dar de regalo ir al bosque...

AURORA : ¡Qué buena eres Carmela!.

LOCACION :

TRENECITO DE CHAPULTEPEC

ISABEL Y CARMEN FELICES EN EL TREN.

(SI ES POSIBLE, ESCENAS DE OTROS LUGARES DE
DIVERSION, EN INTERCORTES)

AMBIENTE DIRECTO CON ALGARABIA

CORTE A:

ESCENA 6 - DIA

LOCACION :

AVENIDA INTERIOR DEL BOSQUE.

CARMEN APOYADA EN EL HOMBRO DE ISABEL, CAMI
NAN SONRIENTES HACIA LA SALIDA.

ISABEL : ¡Qué divertida nos hemos dado! Verdad?.

CARMEN : Hace mucho tiempo que no me sentía tan
contenta, olvidé mi edad y volví a sentirme niña.

ISABEL : Nunca... ¡nunca voy a olvidar este día!

CARMEN : Espera, que todavía nos falta... ahora
iremos a comer porque me muero de hambre y creo
que tú también... Después iremos al cine, busca-
remos una película apropiada para tí.

ISABEL LE SONRIE AGRADECIDA.

CORTE A:

ESCENA 7 - DIA

ANGULO DE CAFETERIA.

ISABEL Y CARMEN COMEN HAMBURGUESAS. LO HA-
CEN CON ADEMANES QUE A LAS DOS LAS DIVIERTEN.

ISABEL : ¡Hmmm, qué sabrosa está la carne !

CARMEN : Tienes razón, y se lleva muy bien con
todo lo que le hemos puesto.

ISABEL : Para mí son sabores raros, pero me
gustan.

CARMEN LA MIRA CON INFINITA TERNURA.

CARMEN : Eres una muy grata compañía Isabel...
me has hecho sentir que estoy en la infancia, con
una de mis amigas.

ISABEL : Y yo me he estado haciendo las ilusiones
de que...

CARMEN : ¿De qué?... ¿Qué ibas a decir?

LA NIÑA SONRIE NERVIOSA. APENADA.

ISABEL : No ... ¡Nada!.

ISABEL CON TIMIDEZ. NERVIOSA.

CARMEN INTRIGADA LA APURA A CONTESTAR.

LA NIÑA PAUSADA, NERVIOSA. MIRANDO FIJAMENTE A CARMEN.

ISABEL SORPRENDIDA.

LA CHICA SE MARAVILLA. SINCERA.

CARMEN LE ABRAZA. ISABEL ANSIOSA.
CARMEN SONRIE EMOCIONADA.

LA ABUELA BROMEA EMOCIONADA ANTE LA CARITA JUBILOSAS DE LA NIÑA.

ISABEL SONRIE CON LOS OJOS NUBLADOS.

CARMEN : Ya apareció lo negrito del arroz... Lo que más me ha gustado de tí, es tu naturalidad y sencillez, no me engañes... ¡yo sé que ibas a decir algo!

ISABEL : Sí... se me iba a salir, me detuve... porque pensé a tiempo ... que a lo mejor se molesta o pensaba que estoy abusando por lo buena que ha sido conmigo...

CARMEN : Pues, ¿qué ibas a decirme ?. Dime lo que sea, a mí ya nada me sorprende ni me molesta.

ISABEL : Es que yo... durante todo el tiempo... me he estado haciendo la ilusión ... de que andaba paseando con mi abuelita.

CARMEN : ¿Cuándo paseabas con tu abuelita, te divertías como hoy ?.

ISABEL : Nunca he tenido abuelita... ni mamá... ¡Y no sabe cuánto me hubiera gustado tenerlas!, para quererlas mucho y sentir su cariño.

CARMEN : ¿Y yo te gusto para abuela ?.

ISABEL : ¡Claro que sí ! ¡Mucho !... usted es primorosa, muy buena y alegre ...

CARMEN : ¿ Y pudiste pensar que eso me iba a molestar?. A mí me hará muy feliz ser tu abuelita, no lo seré por la sangre, pero sí porque has nacido en mi corazón....

ISABEL : ¿Para hoy nada más... o para siempre ?

CARMEN : Para siempre Isabel, mientras yo viva!

ISABEL : ¿Y le podré escribir desde el internado, contándole todo, todo ...?

CARMEN : Te lo ordeno como obligación de buena nieta. Yo contestaré todas tus cartas y también te contaré todo... todo...

ISABEL : Ahora sí que este día ha sido el más feliz de mi vida... ¡Abuelita! que hermosa palabra !

CARMEN : Para tí ya dejó de ser sólo una palabra de este momento en adelante soy tu abuelita...

CORTE A:

ESCENA 8 - NOCHE

SALITA

ANGELICA NERVIOSA CAMINA DE UN LADO PARA OTRO.

SE ABRE PUERTA. ENTRA SASHA.

SASHA SORPRENDIDA.

EN TWO SHOT, AMBAS VAN DEMOSTRANDO PREOCUPACION.

ANGELICA : ¿vienes sola?

SASHA : ¿Con quién esperabas que llegara ?

ANGELICA : Con tu abuelita... no está en la casa... ni hay nada preparado en la cocina.

SASHA : ¿Y no dejó un recado diciendo a dónde iba, como hace siempre ?

ANGELICA : No... ¿Le habrá pasado algo cuando fué al mercado?.

SASHA : Ayer fué al super, el refrigerador está lleno... ¿No estará con la vecina ?.

ANGELICA : Aurorita salió con su marido, según me dijo el portero.

SASHA : Mamá... ¡vamos a salir a buscarla!.

ANGELICA : Es lo que quiero hacer... ¿ Pero a dónde ?

SASHA : Vámos a llamar a locatel, para saber si no le pasó algo.

SASHA NERVIOSA.

LAS DOS SONRIEN AL ESCUCHAR EL TIMBRE DE LA PUERTA.

ANGELICA : Abre hija... con toda seguridad tu abuelita olvidó las llaves...

SASHA CORRE A LA PUERTA Y ABRE.

CORTE A:

ESCENA 9 - NOCHE

SALITA.

SASHA Y ANGELICA RECIBEN TENSAS A AURORA.

SASHA Y ANGELICA AL MISMO TIEMPO

AURORA : Buenas noches...¿No ha regresado Carmen?

ANGELICA :

SASHA : ¿Usted sabe a dónde fué?

LA VECINA SORPRENDIDA.CON CIERTA TIMIDEZ

AURORA : Tenía ganas de celebrar su cumpleaños en Chapultepec... invitó a mi sobrina para que la acompañara...

OTRA VEZ AL MISMA TIEMPO MADRE E HIJA.

ANGELICA :

SASHA : ¡Su cumpleaños !

AURORA DESCONCERTADA.

VUELVEN A REPETIR JUNTAS.

AURORA SORPRENDIDA. CORTADA.

ANGELICA EMOCIONADA.

LA JOVEN CON VERGUENZA.

THREE SHOT.

LA VECINA SE DIRIGE A LA PUERTA.

CORTE A:

ESCENA 10 - NOCHE

SALITA

ANGELICA DESPUES DE CERRAR LA PUERTA SE -
SIENTA JUNTO A SASHA. PENSATIVAS.

ANGELICA Y SASHA VAN LEVANTANDO LA CABEZA AL
OIR PASOS QUE SE ACERCAN. ESCUCHAN.

ANGELICA Y SASHA CAMBIAN MIRADAS DE ASOMBRO.
SE ABRE PUERTA. APARECE CARMEN RADIANTE.

CORTE A:

ESCENA 11 - NOCHE

AURORA : Acaso no se desayunaron panqué y chocolate como le gusta a Carmela celebrar todos los cumpleaños?

ANGELICA :

SASHA : ¡El chocolate!

AURORA : ¿Pasa algo?.

ANGELICA : Aurorita, olvidé por completo que hoy era su cumpleaños.

SASHA : ¡ Y yo también!...

AURORA : ¡Con razón me dió la mitad del panqué y la jarra del chocolote !.

ANGELICA : ¿La vió usted muy triste?.

AURORA : No, al contrario, estaba muy animada para ir al bosque.

SASHA : ¡Pero a esta hora ya no pueden estar en Chapultepec!.

AURORA : No se preocupen, ya no han de tardar... Me disculpan, pero mi marido está solo.

SASHA : Mamá ¿cuándo te desayunabas con mi abuelita esta mañana, no te lo recordó el chocolate?

ANGELICA : Es que no desayuné aquí... ¿Y a tí, no te lo recordó eso?.

SASHA : Tampoco desayuné aquí, la dejamos sola con sus preparativos... ¡Qué egoístas somos!

ISABEL : (OFF) ¡Gracias abuelita, estuve feliz!

CARMEN : (OFF) ¡Yo también hijita!... pasé un día muy hermoso... hasta mañana ...

SALITA

ANTE EL ASOMBRO DE LAS MUJERES ENTRA CARMEN
RADIANTE.

CARMEN SENTANDOSE EN EL SOFA.
SASHA CELOSA.

THREE SHOT.

LA JOVEN RENCOROSA.

LA ABUELA SE SORPRENDE. MOLESTA.

ANGELICA LA INCREPA JUNTO A SASHA QUE OBSER-
VA ATENTA.

CARMEN PONIENDOSE DE PIE.

CARMEN SE ALEJA HACIA UN EXTREMO.

CARMEN : ¡Hola hijas!... buenas noches...

ANGELICA : Mamá nos tenías preocupadas. ¿Por qué
no dejaste un recado como haces siempre que sales

CARMEN : Se me olvidó...

SASHA : ¿Por qué te dijo abuelita esa mocosa ?

ANGELICA : Es lo mismo que iba yo a preguntar...

CARMEN : No vuelvas a decirle mocosa Sasha... es
una linda criatura, buena y cariñosa a pesar de
haber tenido una vida muy dura... Isabel perdió
a su madre siendo muy chiquita y tiene madrastra.

SASHA : Lo siento, pero no por eso le voy a per-
mitir que te diga abuelita.

CARMEN : Ese derecho se lo dí yo ... y me salió
tan espontáneo, i tan sincero !.

SASHA : ¡Te estás vengando porque se nos olvidó
tu cumpleaños!.

CARMEN : ¿Venganza? ¡No vuelvas a decir algo tan
ofensivo!. Ustedes son mi vida, mi razón de se-
guir en este mundo, no niego que en la mañana -
tuve un instante de sentimiento, pero las -
comprendí ...

ANGELICA : ¿Qué comprendiste? . ¿Que nuestro -
olvido fué egoísta?.

CARMEN : Comprendo que tú tienes tus preocupa-
ciones por resolver todo lo de esta casa y -
Sasha por sus exámenes.

SASHA : Nada de esto pasaría si lo hubieras re-
cordado anoche.

CARMEN : ¡No hagan una tragedia!. No ha pasado
nada, al contrario ... que lo olvidaran fué una
cosa del destino... del cielo.

ANGELICA : ¿ Qué ?.

CARMEN : Sí hijas, Dios quiso hacerme el mejor
de los regalos, llenar de ternura mi viejo cora-
zón... estoy muy cansada, ¡Buenas noches!

ANGELICA Y SASHA LA VEN ALEJARSE.

ANGELICA : A pesar de que nos disculpa, tiene mucho sentimiento con nosotras.

SASHA : ¡Y tiene razón!. Hemos sido muy egoístas. Nos acostumbramos a su cariño y dedicación .. y entramos y salimos, sin importarnos su soledad.

CORTE A:

ESCENA 12 - NOCHE

SALITA

MADRE E HIJA INCONFORMES. SE PASEAN Y SE SIENTAN, SIN ACOMODO. ANGELICA EMPIEZA A ENOJARSE.

ANGELICA : No pluralices, yo me preocupo por su bienestar y que nada le falte.

LA JOVEN. MOLESTA, LA ACUSA.

SASHA : Estas hablando de lo material. Yo olvidé su día por mis exámenes, en cambio tú, ite fuiste a desayunar con tus amigas!.

ANGELICA MUY ENOJADA.

ANGELICA : ¡No fuiste a presentar ningún examen, reconoce que también desayunaste con Alma!.

SASHA SE EMOCIONA.

SASHA : Mamá, nos estamos culpando mutuamente para disculparnos, será mejor que aceptemos que nos hemos portado injustas con mi abuelita.

ANGELICA ABRAZA A SU HIJA.

ANGELICA : Tienes razón hija, vamos a redoblar nuestro cariño y atenciones con tu abuelita para que nos perdone y olvide.

C I N E

Se presenta el guión para El año de la peste, P.Conacite/Dos; México; 1978/ D:Felipe Cazals/ G: Gabriel García Márquez y Juan Arturo Brennan;basado en la novela Diario del año de la peste de Daniel Defoe.

(pp. A.30-p.94, esta última numeración es la progresiva original del guión de cine).

CONACITE/DOS

Y

FELIPE CAZALS

Presentan:

EL AÑO DE LA PESTE

argumento:

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

libro cinematográfico:

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ y JUAN ARTURO BRENNAN

(basado en la Novela "Diario del Año de la Peste" de Daniel Defoe)

diálogos:

JOSÉ AGUSTÍN, GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, JUAN ARTURO BRENNAN

dirección:

FELIPE CAZALS

1978

P E R S O N A J E S

MUJER I
HOMBRE I -----
PASANTE MEDICINA
OPERADOR METRO -----
MEDICO FORENSE
E V A -----
RECEPCIONISTA CLINICA
DR. SIERRA GENOVES (antes BRENNAN)
DOCTOR II
DOCTOR IV -----
JORGE
SECRETARIA -----
MUJER EDAD AVANZADA
MARCELA -----
INSPECTORA
TERE -----
MUJER III
GARCIA -----
DOCTOR V
AFANADORA -----
DOCTOR VI
ENFERMERA I -----
ASISTENTE
MAGDALENA -----
ENFERMERA II
BUDILLO -----
JIMENEZ (REPORTERO)
DOCTOR ZAVALA -----

(máx)

ALCALDE
 FUNCIONARIO I -----
 SILVIA
 EMPLEADO (SUPER) -----
 VIEJA
 CAJERA -----
 COORDINADOR
 POLICIA -----
 ARANGO
 OPERADORA (CONN. TV) -----
 MEDINA (VOZ)
 REPORTERO INTERNACIONAL -----
 REPORTERA
 PILOTO HELICOPTERO -----
 OPERADOR
 COMENTARISTA (OFF) -----
 DIRECTOR (S.S.)
 MINISTRO DE SALUBRIDAD -----
 SACRISTAN
 MUJER V -----
 HOMBRE III
 HOMBRE IV -----
 MUJER VI
 HOMBRE IV -----
 MEROLICO
 PREDICADOR -----
 OFICIAL
 SACERDOTE I -----
 SACERDOTE II

LOCUTOR -----
SACERDOTE III
SEPULTURERO -----
PRESIDENTE DE LA ACADEMIA
CANCILLER -----
MINISTRO DE ECONOMIA
MINISTRO DE DEFENSA -----
MINISTRO DEL INTERIOR
MINISTRO DE TURISMO -----
.....
etc.

A B R E A:

1.- CENTRO DE LA CIUDAD - EXT - DIA

Vista aérea de un sector del centro de la ciudad, al mediodía. Las calles están congestionadas de vehículos y las aceras están llenas de gente.

C O R T E A:

2.- ESTADIO - EXT - DIA

Vista aérea de un gigantesco estadio de fútbol, atestado. - Los estacionamientos que circundan el estadio están llenos. Largas filas de gente ante las puertas y las taquillas.

C O R T E A:

3.- MERCADO - EXT - DIA

Vista aérea de un gran mercado popular. Las calles repletas de puestos y vendedores alrededor de las naves del mercado. Un gran número de camiones hace maniobras de descarga.

C O R T E A:

4.- PLAZA DE TOROS - EXT - DIA

Vista aérea de la plaza, poco antes de que empiece la corrida. El interior está casi lleno de aficionados. Siguen llegando vehículos y aficionados a la plaza.

C O R T E A:

5.- PASO A DESNIVEL - EXT - DIA

Vista aérea de un paso de desnivel en forma de trébol. Todos los accesos están congestionados. El tráfico no fluye en ningún sentido.

C O R T E A:

6.- ESTACION DEL METRO - EXT - DIA

Multitudes ante las puertas de la estación. Largas filas de gente esperando taxis y autobuses. Vocadores y vendedores de baratijas por todas partes.

C O R T E A:

7.- ANDEN DEL METRO - INT - DIA

Los andenes de ambos lados llenos de gente. Llega un convoy. Las puertas de los vagones se abren; la gente sale y entra - en ellos atropellándose. Suena un timbre y las puertas se cierran.

El convoy sale de la estación.

C O R T E A:

8.- VAGON DEL METRO - INT - DIA

En SOBREIMPRESION aparece una fecha: FEBRERO 12

El convoy se desplaza por un túnel. El vagón está lleno de gente. Entre los pasajeros está un HOMBRE con tipo de cobrador: Usa anteojos gruesos y lleva un maletín en la mano.

- 9.- El COBRADOR está sudoroso y respira con dificultad. Se enjuga la frente con un pañuelo. Se desabrocha el cuello de la camisa y se afloja la corbata.
- 10.- El convoy llega a la siguiente estación. El COBRADOR trata de salir del vagón, pero la multitud que entra atropelladamente se lo impide. El vagón se cierra y el convoy parte.
- 11.- El estado del COBRADOR empeora rápidamente. Al fin, pierde el conocimiento y queda recargado sobre las personas que lo rodean. Una MUJER que lee una fotonovela ve al COBRADOR inconsciente frente a ella. Lo observa y lo sacude por un hombre.

MUJER I

Oiga, oiga... ¿qué le pasa?

La MUJER lo sigue sacudiendo. El COBRADOR no reacciona. Otros PASAJEROS observan la escena con indiferencia. La MUJER se vuelve hacia ellos.

MUJER I

Ayúdenme, por favor. Este señor está enfermo...

- 12.- La MUJER palmea las mejillas del COBRADOR, que no reacciona. Algunos PASAJEROS tratan de ayudar.

MUJER I

Háganse a un lado... déjenle sitio - para respirar...

- 13.- Algunos PASAJEROS se apartan, con dificultad, y otros ayudan a la MUJER a tender al COBRADOR en el piso del vagón.
- 14.- Uno de los PASAJEROS se levanta después de observar al COBRADOR y busca con la vista en el interior del vagón.

HOMBRE I

¡Un médico! ¡Un médico, se necesita - un médico!

- 15.- En un extremo del vagón está un ESTUDIANTE de medicina, presentante, vestido de bata blanca, acariciando a su NOVIA. El HOMBRE lo descubre:

HOMBRE I

Usted... doctor, venga, este hombre - está muy mal.

15 cont.-

El PASANTE lo observa temeroso:

PASANTE

-¿Yo...? No, yo nomás soy estudiante.
...yo no sé...

Otros PASAJEROS comienzan a gritar y a empujar al PASANTE -
hacia donde está tendido el COBRADOR.

PASAJEROS

(ad libitum)

-Oralo, muévete.
-Haz algo, güey.
-No seas inútil.
-¿No ves que se está muriendo?
-No te hagas pendejo.

16.- Empujado por los PASAJEROS, el PASANTE llega junto al COBRA-
DOR. Se inclina sobre él y vuelve a levantarse.

HOMBRE I

-¿Qué es lo que tiene? ¿Qué lo pasa?

PASANTE

-No sé. Yo no puedo hacer nada.

17.- La MUJER I se levanta después de haber estado arrodillada -
junto al COBRADOR. Se abre paso a empujones hasta una palan-
ca de alarma y la acciona.

C O R T E A:

18.- SALA DE CONTROL DEL METRO - INT - DIA

Una enorme consola electrónica y un tablero lleno de inte-
rruptores, botones y palancas. Un OPERADOR y dos ASISTENTES
controlan los aparatos. Suena la alarma, que es un penetran-
te zumbido electrónico. EL OPERADOR se moviliza ante la con-
sola, moviendo palancas y oprimiendo botones.

19.- EL OPERADOR va hacia un interfono que hay en un extremo de-
la consola. Conecta el aparato y se inclina sobre la bocina.

OPERADOR

-Señales... aquí control.

VOZ INTERFONO

(off)

-Aquí señales. Acelante control.

OPERADOR

-Alarma en el raptor secundario "B" --
de línea tres, sector veintitrés. Veri-
ficar y aislar sectores quince a --
veinticinco, dirección poniente. Repi-
to: verificar y aislar sectores quince
a veinticinco, dirección poniente.

VOZ INTERFONO
(off)

-Verificando control.

OPERADOR

-Clave éos-cero-dos a correspondencia
cuatro-

VOZ INTERFONO
(off)

-Entendido control.
(AFIRMATIVO CONTROL)

C O R T E A:

20.- ANDEN DEL METRO - INT - DIA

El convoy entra en la estación y se detiene. Un timbre de -- alarma está sonando. Se abren las puertas de los vagones. -- Tres oficiales de seguridad que han acudido al darse la alarma, sacan al COBRADOR del vagón y lo llevan hacia un pasillo lateral. Los curiosos se arremolinan alrededor.

- 21.- Uno de los OFICIALES regresa al andén y da un silbatazo. Suena un zumbido y los PASAJEROS entran precipitadamente a los vagones. El convoy se va...

21.- FANTASMA CERA ROJA

C O R T E A:

22.- CALLE - EXTERIOR ESTACION DEL METRO - DIA

En medio de la congestión de tránsito, hay una ambulancia -- con su faro intermitente girando y la sirena a todo volumen. Un AGENTE dirige el tránsito para permitir el paso a la ambulancia.

C O R T E A:

23.- AMBULANCIA - INT - DIA

EL COBRADOR está tendido sobre una camilla, con una máscara de oxígeno sobre la cara. Dos AMBULANTES a su lado. Uno de ellos abre el maletín negro del COBRADOR. Al ver que contiene sólo papeles, lo deja a un lado. Hurga en los bolsillos del COBRADOR. Extrae una billetera a la que quita el dinero y lo mete en su bolsillo, devolviendo la billetera a su lugar. El otro AMBULANTE quita al COBRADOR un par de plumas, un anillo y un reloj y guarda todo en sus bolsillos.

C O R T E A:

24.- HOSPITAL DE EMERGENCIAS - PATIO - EXT - DIA

La ambulancia se acerca en reversa a gran velocidad a una entrada y se detiene con un chirrido de neumáticos. Las puertas de la ambulancia se abren; bajan los AMBULANTES con el COBRADOR sobre la camilla.

C O R T E A:

25.- HOSPITAL DE EMERGENCIAS - RECEPCION - INT - DIA

Los AMBULANTES entran con la camilla en la recepción. Por todas partes hay ENFERMOS y accidentados que no han sido atendidos. El desorden es generalizado y hay un ambiente de carnicería; se oyen gritos, llantos e imprecaciones y las sirenas de las ambulancias que provienen del exterior. MEDICOS y ENFERMERA van y vienen agitadamente, sin hacer caso de los PACIENTES; sus uniformes están sucios y ensangrentados. Los AMBULANTES colocan la camilla con el COBRADOR sobre una taraxina y salen a toda prisa.

- 26.- En el camino de salida de los AMBULANTES, se cruza una ENFERMERA que va jalando una camilla rodante sobre la que hay un cuerpo cubierto por una sábana. La ENFERMERA se dirige con su camilla hacia una puerta que hay en el fondo de la recepción.

C O R T E A:

27.- HOSPITAL DE EMERGENCIAS - PABELLON - INT - DIA

La ENFERMERA entra jalando su camilla al pabellón en el que se atienden las emergencias. En el pabellón hay dos filas de cubículos formados por mamparas y cortinas corridizas, y un pasillo entre ambas filas. La ENFERMERA busca un cubículo libre para meter la camilla: cada cubículo es una pequeña sala de operaciones.

- 28.- La ENFERMERA abre la cortina del primer cubículo. En el interior, dos DOCTORES atienden a una MUJER obesa y entrada en años que está tirada sobre la mesa, semidesnuda y ensangrentada. La ENFERMERA cierra la cortina y se dirige al siguiente cubículo.
- 29.- Al abrir la cortina, ve que en el interior dos MEDICOS suturaban sin anestesia una profunda cuchillada que tiene en un costado un HOMBRE con tipo de albañil, que grita ensordecedoramente. Uno de los MEDICOS ve a la ENFERMERA, parada en la entrada del cubículo:

DOCTOR

-¡Carajo! ¡Ya no dejan ni cagar!

La ENFERMERA cierra y se dirige hacia el siguiente cubículo.

- 30.- En el interior del siguiente cubículo, un MEDICO enyesa una pierna a un adolescente que ya tiene enyesados el cráneo y -ambas manos. La ENFERMERA cierra y abandona el cubículo. Al final del pasillo, se abre un cubículo y sale un ENFERMERO empujando una camilla. La ENFERMERA jala su camilla hasta ese cubículo y la mete en él.
- 31.- En el interior del cubículo están dos MEDICOS, sudorosos y ensangrentados. La ENFERMERA abandona el cubículo cerrando la cortina.

32.- Uno de los MEDICOS levanta la sábana que cubre el cuerpo; -
bajo la sábana está una MUJER JOVEN, muy bella, de largos -
cabellos rubios, inconsciente y totalmente desnuda.

C O R T E A:

33.- ESTABLISHING SHOT.- HOSPITAL GENERAL -
a MORGUE - INTERIOR - DIA
36

Desde el fondo de la morgue, avanzan un HOMBRE y una MUJER,
caminando entre las dos hileras de mesas metálicas sobre -
las que están los cadáveres.

El HOMBRE es el FORENSE. LA MUJER es EVA, practicante de me-
dicina, de unos 25 años, hermosa, jovial y alegre. Sobre -
su vestido, EVA lleva una bata blanca, semejante a la del -
FORENSE.

Los cadáveres están cubiertos y sólo sobresalen los pies de
cada uno. Cada cuerpo lleva una tarjeta amarrada al pulgar
del pie derecho. La morgue es un salón amplio, alto, escasa
mente iluminado. Al principio, las voces de ambos persona-
jes son ininteligibles a causa de la resonancia del recinto.

El FORENSE lee los datos de las tarjetas de cada cuerpo. -
EVA los marca en el pecho con un número, usando un plumón -
especial, de un color muy intenso.

FORENSE

... Salazar; doce años, escolar. Hemo-
rragia interna y estallamiento de --
visceras.

EVA apunta.

EVA:

El futbolito callejero, de seguro.

Llegan ante el cuerpo de una bella MUJER y se detienen:

FORENSE

Sonia Raimondi, actriz. Veinticinco -
años...

(pausa)

... ¿Sabe usted que es muy bella...?

EVA, divertida, se encara al FORENSE:

EVA

(divertida)

Era. Intoxicación con barbitúricos.

FORENSE

-Debe haber quedado viuda de más de -
cuatro.

EVA

-No, doctor. Es al revés.

FORENSE

-Ah..., sí, claro.

EL FORENSE termina de leer la tarjeta.

FORENSE

-Autopsia.

Ambos llegan frente al cuerpo del COBRADOR muerto.

FORENSE

-Alvaro Márquez, cuarenta y tres años.
Agente de cobranzas. Trombosis pulmo-
nar.

EVA

(seria)

-¿De qué, dijo?

FORENSE

-Trombosis.

EVA

(pensativa)

-Ha. Ya van como siete esta semana.

EL FORENSE se encoge de hombros. EVA descubre el cuerpo -
del COBRADOR. Le inspecciona las axilas y las piernas y -
luego la boca. Saca de su bolsillo un marcador amarillo y -
pone un letrero sobre el pecho del COBRADOR: NO TOCAR.

EVA

-Habrá que avisarle al Doctor Sierra Genovés.

C O R T E A:

37.- CLINICA PRIVADA - RECEPCION - INT - DIA

La RECEPCIONISTA, al teléfono:

RECEPCIONISTA

-Está operando... ¿Quién...? Sí... -
Sí... por nada.

Cuelga el teléfono y apunta algo en una tarjeta. Pasa una
ENFERMERA frente al escritorio de recepción. La RECEPCIO-
NISTA le da la tarjeta.

RECEPCIONISTA

-Para el doctor Sierra Genovés.

37 cont.-

La ENFERMERA toma la tarjeta y desaparece por un pasillo.

C O R T E A:

38.- CLINICA PRIVADA - QUIROFANO - INT - DIA

En SOBREIMPRESION aparece un nombre:

-PEDRO SIERRA GENOVES, 44 AÑOS, CIRUJANO PLASTICO - (?)

El quirófano es ultramoderno, lleno de aparatos electrónicos. Alrededor de la mesa de operaciones, SIERRA GENOVES, - cirujano en jefe, dos ASISTENTES y una ANESTESISTA. Entra la ENFERMERA de la tarjeta, vestida con bata y máscara quirúrgica. Se coloca frente a SIERRA y le muestra la tarjeta. SIERRA la lee sin un gesto. La ENFERMERA se retira. SIERRA termina de operar. (Se trata de una reducción estética de - los senos) y le deja el lugar a un ASISTENTE.

SIERRA GENOVES

Termina de suturar.

SIERRA GENOVES sale del quirófano.

C O R T E A:

39.- CLINICA PRIVADA - SALA DE ASEPSIA - INT - DIA

d

46 SIERRA GENOVES entra en la sala de asepsia, en la que hay - otros tres MEDICOS. Comienza a lavarse y quitarse las ropas de operar, mientras conversa con los MEDICOS que se están - preparando para entrar en el quirófano.

SIERRA GENOVES

Oigan, ¿alguno de ustedes ha tenido - casos de trombosis pulmonar?

DOCTOR II

Yo, uno; cuando estaba en segundo año.

Río.

SIERRA GENOVES, paciente:

SIERRA GENOVES

En serio. ¿Cuál es su incidencia?

DOCTOR IV

Hombre, mucho menor que las de las enfermedades cardiovasculares y gastro-intestinales. Hasta tú deberías saber lo.

SIERRA GENOVES

¿Sí...? Eso era antes. En la última - semana se han reportado más de veinte casos...

39/46 cont.-

DOCTOR IV

Oye, Genovés, ¿pero en dónde te andas metiendo, eh?

SIERRA GENOVES no le hace caso.

SIERRA GENOVES

En todos el desenlace ha sido fulminante, y los antecedentes no son normales. El cuadro clínico es como el de una bronconeumonía, pero mucho más severo. Y la respuesta a los antibióticos ha sido prácticamente nula.

DOCTOR III, sonriendo:

DOCTOR III

Entonces es cáncer.

DOCTOR IV

No jodas. Genovés es hombre serio.

DOCTOR II, a SIERRA GENOVES:

DOCTOR II

Buono, en serio, ¿qué te preocupa?

SIERRA GENOVES

Que me sienta en Siena, en 1347...

DOCTOR II

En 1347 yo ni había nacido.

SIERRA GENOVES

Váyanse a la mierda; pero, en todo caso, si llegan a saber algo, me avisan ...

SIERRA GENOVES sale de la sala de asepsia.

C O R T E A:

47.- CLINICA PRIVADA - CONSULTORIO - INT - DIA

En su consultorio de la clínica, SIERRA GENOVES está al teléfono:

SIERRA GENOVES

¿Jorge? Es Sierra Genovés. Tenemos otro caso. Sí, los mismos. En emergencias. No, aún no los tengo. Está a nuestra disposición.

C O R T E A:

48.- OFICINA DE JORGE MARTINEZ - INT - DIA

En SOBREIMPRESION aparece un nombre:
-JORGE MARTINEZ ABRISOLO, 50 AÑOS, M.S.A.P.-

En la oficina de la dependencia oficial en la que trabaja,
JORGE está al teléfono. Sobre una pared, el retrato oficial
del Presidente. Una SECRETARIA, sentada frente a JORGE.

JORGE

¿Cuándo? ¿Una hora... en el depósito -
del Hospital General.

49.- La SECRETARIA hace una seña a JORGE:

JORGE

... Espera... Señorita, cancele todo -
lo de hoy.

SECRETARIA

¿La comida también?

JORGE

No. Llame a Buendía y dígale que voy a
llegar tarde.

(al teléfono)

Nos vemos en una hora, Genovés.

C O R T E A:

50.- ANTESALA SALUBRIDAD - INT - DIA

En la antesala se encuentra una MUJER de edad avanzada.
Al ver pasar a JORGE, se levanta y va hacia él.

MUJER

Tenga mucho cuidado, doctor.

JORGE

¿De qué?

MUJER

Va a pasar el cometa.

JORGE sonríe.

JORGE

No importa, nunca salgo de noche.

C O R T E A:

51.- SALUBRIDAD MUNICIPAL - EXT - DIA

JORGE sale de prisa del edificio, identificado por un letrero
sobre una placa: SALUBRIDAD MUNICIPAL -

JORGE se dirige hacia su automóvil y lo aborda. Cuando va a
irse, se acerca a la ventanilla un HOMBRE JOVEN, bien vestido,
de cabello largo.

En SOBREIMPRESION aparece un nombre:

-R.C. JIMENEZ, 28 AÑOS, CANAL 6, T.V.-

51 cont.-

JIMENEZ toca a la ventanilla del auto. JORGE lo ve y lo despidе con una seña. El automóvil de JORGE se va.

C O R T E A:

52.- SALA DE AUTOPSIAS - INT - DIA

SIERRA GENOVES y JORGE acaban de terminar la autopsia del COBRADOR, y están junto a la mesa de operaciones. EVA participa como ASISTENTE, poniendo orden en la mesa, mientras transcurre el diálogo.

JORGE

Los indicios son los mismos: los bronquios bloqueados, las vías respiratorias infectadas...

SIERRA GENOVES

Pero los ganglios están limpios, la lengua sana y no hay manchas por ningún lado.

JORGE

¿Entonces, qué?

53.-

54

56

SIERRA GENOVES

Yo creo que vamos por el mismo camino de siempre.

JORGE

Sí, ¿verdad?

(so queda pensativo)

¿Por dónde carajos seguimos...?

SIERRA GENOVES

Por donde te dije desde el mes pasado, burócrata de mierda. Los antecedentes del muerto dicen más que sus tripas.-
(a Eva, en broma)

¿No cree usted?

EVA se desconcierta con la pregunta inesperada, pero reacciona de inmediato:

EVA

¿Yo? Yo creo lo que usted diga, doctor. ¡Imagínese!

JORGE

Ni modo. Voy a mandar un inspector para que hable con los familiares. Mañana mismo.

SIERRA GENOVES

Pero no sólo de esto, también de todos los anteriores.

C O R T E A:

57.- CASA DE MARCELA - INT - DIA

La sala de una casa modesta, de clase media. En ella están MARCELA, viuda del COBRADOR, y una INSPECTORA, sentadas en sendos sillones.

La INSPECTORA entrega a MARCELA los anteojos y el maletín - del COBRADOR.

MARCELA

-Oiga, señorita, ¿y qué pasó con el - bolígrafo y el reloj? Los llevaba -- cuando salí de la casa.

INSPECTOR

-No me dieron nada más.

MARCELA

-Y el anillo... Mire, era gemelo de - ésto.

INSPECTORA

-Lo siento, señora; pero ya es mucha - suerte que lo hayan devuelto el cuer - po.

(le entrega su tarjeta)

...Ahora atíendame por favor: ¿Hace - cuánto tiempo se enfermó su esposo?

58.-

MARCELA

-Hace dos semanas. Primero le vinie - ron escalofríos y después se le subió la temperatura. Ya por la noche casi - no podía respirar y le dió un dolor - de cabeza fuertísimo, de esos que le - dan a los bomberos.

INSPECTORA

-¿Tosía?

MARCELA

-Sí, mucho. Pobre.

INSPECTORA

-¿No lo vió un médico?

MARCELA

-Es que yo creí que no era más que - una gripa, y le compré unas pasti -- llas... No tenía fuerzas ni ánimo. Po - ro, ¿quién podía imaginar que se iba a morir?

INSPECTORA

-¿No se quejaba de dolores en las axi - las, o en la ingle?

MARCELA

-¿Dónde?

La INSPECTORA sonríe.

INSPECTORA

-Aquí...

(señala)

MARCELA

-No, no me dijo nada. Estuvo acostado tres días, y luego pareció que estaba mejor. El lunes ya se sentía bien y se fue a trabajar. Alvaro, le dije, - que Tere te lleve... Tere es mi hija, ¿ve? y tiene un cochecito... Pero él no quiso, dijo que ya se sentía como muy efectivo y que mejor se iba en el metro.

59.- Entra TERE, y escucha sin interrumpir.

MARCELA

-¡Hija...! Mi hija Teresa.

INSPECTORA

-Qué bueno que llegas. Le estaba preguntando a tu mamá sobre los síntomas de la enfermedad de tu padre... Soy inspectora de Salubridad. ¿Alguno de ustedes ha sentido los mismos síntomas?

TERE

-Ay, no, a Dios gracias.

MARCELA

-Yo tampoco.

INSPECTORA

-¿No han sabido de alguien, algún vecino, algún conocido, que haya tenido síntomas similares?

60.- MARCELA y TERE se miran, interrogantes.

MARCELA

-No... ¿verdad, tú?

INSPECTORA

-Bueno, ya le dejé mi tarjeta, señora. Cualquier cosa, por mínima que parezca, me llamen. Lo malo casi siempre no es la enfermedad sino el descuido.

C O R T E A:

61.- EDIFICIO MULTIFAMILIAR - EXT - DIA

Una vista aérea muestra un abigarrado complejo de edificios multifamiliares.

62.- LA INSPECTORA está frente a la puerta de uno de los edificios, con un papel en la mano. Entra al vestíbulo y toca -- el timbre del ascensor. Mientras espera, varias personas suben y bajan por la escalera adyacente.

MUJER III

-El elevador no sirve. ¿A quién busca?

INSPECTORA

-Al señor García.

MUJER III

-¡Uy! Nomás en mi piso hay sicte.

63.- En ese momento llega al vestíbulo, por la escalera, un joven de unos 28 años, vestido a la moderna, de cabello largo, y con un niño de 4 años sobre los hombros.

En SOBREIMPRESION aparece un nombre:

- SERGIO GARCIA, 30 AÑOS, REFUGIADO POLITICO -

GARCIA

-¿Dijo García?

INSPECTORA

-Sí. Sergio García.

GARCIA

-Yo soy, dígame.

INSPECTORA

-Ah, mire, soy inspectora médica y quisiera hacerle unas preguntas sobre la muerte de su esposa. Es sólo rutina.

GARCIA

-Claro. Pues vea, yo voy ahora a la escuela por el otro pibe. Si camina conmigo podemos hablar.

INSPECTORA

-Cómo no. Caminar no cuesta.

C O R T E A:

64.- CALLE - EXTERIOR ESCUELA - DIA

GARCIA y la INSPECTORA casi han llegado a la escuela; converson mientras caminan. EL HIJO menor de GARCIA aún va sobre los hombros del PADRE.

INSPECTORA

-...¿Ni una tos... ni catarro común?

GARCIA

-No, nada. Los tres estamos bien... La única pérdida de mi familia en muchos años ha sido Andrés. Y mire, me he quedado de padre y madre.

65.- Se acerca corriendo a ellos el HIJO mayor de GARCIA, mucha -
cho de 9 años, de uniforme escolar. Se abraza a las piernas-
del PADRE, que se inclina y le da un beso.

INSPECTORA

-De veras lo siento.

(pausa - va al niño)

¿Y no tiene parientes, o amigos, al-
guien que se haga cargo de los niños?

GARCIA

-No. Es que no somos de aquí... Lle-
gamos hace apenas tres meses.

INSPECTORA

-Ah, perdón. Es que para tan poco -
tiempo, habla muy bien el español.

GARCIA

-Por favor, señora. Soy sudamericano.

(al niño)

Anda, saluda a la señora...

LA INSPECTORA sonríe al ver al NIÑO, que la mira, un poco tí-
mido.

INSPECTORA, con dulzura:

INSPECTORA

-A ver, saca la lengua.

66.- El NIÑO, titubeante, lo hace. La INSPECTORA saca una paletita
de su bolsa y la coloca en la lengua del NIÑO. Al darse
cuenta, el NIÑO que va en los hombros de GARCIA, llora. La
INSPECTORA le da otra paleta.

INSPECTORA

-Muchas gracias, señor García. Eso -
era todo. Eso sí, cualquier cosa, me
llama.

67.- LA INSPECTORA se dirige a su auto. GARCIA se queda pensativo.
Luego le grita:

GARCIA

-¡Oiga! ¿Qué es lo que pasa?

INSPECTORA

-Nada.

GARCIA

-¿Entonces, por qué tanta preguntade--
ra?

INSPECTORA

-No sé, a mí nada más me mandaron.

GARCIA, tras una pausa:

GARCIA

-Oquí. Chco.

63.- GARCIA y los NIÑOS siguen su camino; la INSPECTORA cruza y se mete a su auto. Apenas ha arrancado el auto y lo ha incorporado al tráfico, una llanta se poncha. El auto se detiene a media calle. Un AGENTE DE TRANSITO en motocicleta se acerca y se detiene junto al auto de la INSPECTORA.

C O R T E A:

69.- CARCEL DE MUJERES - CELDA - INT - DIA

En el interior de una celda colectiva, una docona de RECLUSAS se apinan junto a la raja en medio de un griterío ensordecedor. Golpean los barrotes con sus latas, al tiempo que gritan toda clase de imprecaciones.

70.- Respondiendo al escándalo, tres CELADORAS llegan a la celda. Una de ellas abre y las otras dos entran, aplacando a las RECLUSAS. El escándalo disminuye un poco. Al apartarse las RECLUSAS, se ve en el fondo de la celda a una de las PRISIONERAS tendida inmóvil en el suelo. Las CELADORAS la levantan por brazos y la sacan de la celda. La otra CELADORA cierra y las tres se van. Las reclusas reanudan el escándalo.

C O R T E A:

71.- CARCEL DE MUJERES - ENFERMERIA - INT - DIA

Un DOCTOR desgarra con un gran tajo longitudinal el uniforme de la RECLUSA MUERTA, y aparta las mitades con el mismo cuchillo, dejando el cuerpo desnudo. EL DOCTOR abre la boca de la RECLUSA y ve que la lengua está cubierta con un velamarillento.

72.- Le levanta un brazo y descubre una tumefacción en la axila. Le palpa el vientre, que está lleno de cicatrices y manchas violáceas. Le separa las piernas y descubre otra tumefacción en la ingles. Mientras se realiza el análisis, se oye el tecleo de un máquina de escribir y una voz masculina.

VOZ (OFF)

-Susana Camargo, o Manuela Cárdenas,
o Manuela Moreno, alias "La Consentida", 36 años. Libre por defunción.

73.- Mientras esto sucede, una AFANADORA ha estado limpiando el piso. Terminando el superficial análisis, el DOCTOR se dirige hacia ella.

DOCTOR V

-Y ésta, ¿qué era?

La AFANADORA responde sin interrumpir su trabajo.

73 cont.-

AFANADORA

¿Esa? Pos era puta.

DOCTOR V

Se la nota.

El DOCTOR cubre el cuerpo con los pedazos del uniforme ragado.

C O R T E A:

74.- TAQUILLA DE CINE - EXT/INT - NOCHE

La marquesina anuncia una película de éxito. En la taquilla, la TAQUILLERA masca chicle y teje displicentemente. La función ya ha comenzado y hay poca gente en la calle.

75.- Algo llama la atención de la TAQUILLERA: una puerta lateral del cine se ha abierto. La TAQUILLERA deja de tejer. Por la puerta salen dos CAMILLEROS con un cuerpo cubierto sobre la camilla que llevan. Se dirigen a una ambulancia que está -- frente al cine y meten el cuerpo en ella.

75A.- FANTASIA CASA ROJA

La TAQUILLERA observa asombrada, mientras los CAMILLEROS cierran las puertas de la ambulancia. La ambulancia se va a -- gran velocidad.

C O R T E A:

76.- CALLE - EXT - CASA DE SIERRA GENOVES - NOCHE

SIERRA GENOVES se aproxima manejando su automóvil. Su casa es grande, moderna y elegante. El auto se detiene ante la puerta del garage. SIERRA GENOVES oprime un botón en el tablero del auto; la puerta se abre automáticamente. El auto entra en el garage.

C O R T E A:

77.- CASA DE SIERRA GENOVES - PASILLO - INT - NOCHE

Por un pasillo casi totalmente a oscuras, SIERRA GENOVES camina sigilosamente. Lleva en las manos un vaso de leche y un pedazo de panqué. Al pasar frente a una puerta, se detiene. Deja el vaso y el panqué sobre una mesita y entra en el cuarto.

78.- CASA DE SIERRA GENOVES - RECAMARA NIÑAS - INT - NOCHE

En dos camas separadas duermen las HIJAS DE SIERRA GENOVES, de 12 y 18 años.

SIERRA GENOVES se aproxima a la menor y le pone una mano sobre la frente. Luego se retira de la cama. Se acerca a la otra cama y tomando una de las manos de la HIJA MENOR, le mide el pulso. Se para entre ambas camas y observa alternativamente a las HIJAS. Luego sale de la recámara.

79.- CASA DE SIERRA GENOVES - RECÁMARA - INT - NOCHE

SIERRA GENOVES llega a su recámara, llevando su vaso de leche y su panqué. Recostada sobre la cama está MAGDALENA, esposa de SIERRA GENOVES leyendo un conocido libro. Se sobresalta cuando ve entrar a su MARIDO.

MAGDALENA
¡Ay! ¡Qué susto me has dado!

SIERRA GENOVES
Es que no esperaba encontrarte despierta... ¿Pasa algo?

MAGDALENA
No; pero no tengo sueño. ¿Cenaste?

SIERRA GENOVES le muestra el vaso con leche.

SIERRA GENOVES
En la clínica había mucho trabajo y luego tuve que ir al Hospital General.

80.- SIERRA GENOVES se queda pensativo. Se acerca a la mesa y alza el vaso con leche. Después de darle un trago, lo observa largamente y luego lo deja. Se vuelve a su MUJER, quien ha reanudado la lectura: el título del libro es muy visible:

81.- INSERT:- Portada alemana de: "EL OTOÑO DEL PATRIARCA"

SIERRA GENOVES
Magdalena... Desde mañana quisiera que hiervan la leche.

MAGDALENA
Sabe horrible, mi amor. Siempre la consumo pasteurizada.

SIERRA GENOVES
¿Y tú crees en eso? Hiérvela como hacía la abuelita, y también el agua de beber. Además, por ahora, es mejor no comer legumbres crudas.

MAGDALENA, con gracia:

MAGDALENA
Caray. ¿Ya nos invadieron los gringos?

82.- SIERRA GENOVES no hace caso.

SIERRA GENOVES
Ha habido unos brotes de tifoidea...
(piensa)
No estaría de más que tú y los niños tomaran una pastilla diaria de sulfatiazol. Simple preventivo.

82 cont.-

MAGDALENA

¿Y tú...?

SIERRA GENOVES

Ya las estoy tomando.

C O R T E A:

83.- EDIFICIO MULTIFAMILIAR - EXT/INT - DIA

EN SOBREPRESION aparece una fecha: MARZO 21

Temprano por la mañana, GARCIA baja a saltos las escaleras - del multifamiliar. Llega al vestíbulo y sale a la calle...

- 84.- GARCIA corre hacia la acera de enfrente, en la que hay una - zona comercial. Frente a uno de los comercios, que están ce - rrados, hay una fila de tres casetas telefónicas.
- 85.- GARCIA entra rápidamente en la primera caseta y descuelga. - No hay tono de marcar y GARCIA cuelga de un golpe, abandonan - do la caseta.
- 86.- GARCIA entra en la siguiente caseta. Descuelga y se da cuen - ta de que el cable está roto. Arroja la bocina y sale de la - caseta, corriendo.

C O R T E A:

87.- ZONA COMERCIAL - EXT - DIA

GARCIA se acerca corriendo a una cafetería que está aún ce - rrada; en el interior, dos EMPLEADOS hacen la limpieza y -- arrojan.

GARCIA toca en el vidrio de la puerta y hace señas indicando que necesita hablar por teléfono.

C O R T E A:

88.- CAFETERIA - INT - DIA

GARCIA entra y se dirige a toda prisa al teléfono. Saca una tarjeta de su bolsillo y marca el número.

GARCIA

Dame la uno cuatro sieta.

Hay una pausa mientras le comunican:

GARCIA

Haló.... Es Sergio Garcia...

C O R T E A:

89.- HOSPITAL GENERAL - UNIDAD DE TERAPIA INTENSIVA - INT - NOCHE

En el centro de la Unidad, una cama cubierta con una tienda de oxígeno. En la cama, el HIJO mayor de GARCIA, sudoroso y agitado y con evidente dificultad de respirar. La Unidad está llena de aparatos médicos y hay varios DOCTORES y ENFERMERAS. Además de ellos, SIERRA GENOVES y JORGE, junto a la cama, observan al NIÑO.

- 90.- SIERRA GENOVES se aparta y se dirige a hablar con otro DOCTOR, llevando papeles de laboratorio en la mano, y tal vez una radiografía.

SIERRA GENOVES

Envía muestras pares a distintos laboratorios. Esta vez quiero estar seguro...

DOCTOR VI

Es posible que las primeras placas estén hoy mismo.

SIERRA GENOVES

Revisalas con Bermúdez y hazme un reporte. ¿Y la biometría hemática...?

DOCTOR VI

Estará lista mañana.

SIERRA GENOVES

Encárgate de ella tú mismo.

- 91.- SIERRA GENOVES regresa junto a la cama, donde está JORGE.

JORGE

La misma confusión de siempre. Parece una bronconeumonía común.

SIERRA GENOVES

Según el Forense, la madre murió de lo mismo.

- 92.- Las últimas líneas las hemos escuchado sobre la imagen del DOCTOR ZERMENO, Director del Hospital General, que es un hombre mayor y solemne. Ha aparecido en la puerta con un cierto sigilo, sin ser advertido por nadie, y a seguido la conversación con una atención intrigada.

En SOBREIMPRESION, el nombre:

-DOCTOR MARIO ZERMENO, 60 AÑOS -
DIRECTOR DEL HOSPITAL GENERAL -

- 93.- SIERRA GENOVES le entrega los papeles a una ENFERMERA, diciéndole:

93 cont.-

SIERRA GENOVES

Durante las siguientes doce horas, há ganme un reporte cada treinta minutos. Que haya siempre alguien vigilando al muchacho...

ENFERMERA.

-De acuerdo, Doctor...

94.- SIERRA GENOVES se vuelve entonces a conversar con JORGE. ZERMEÑO, sin decir una palabra, pero con una expresión cada vez más intrigada, le quita los papeles a la ENFERMERA y um - pieza a revisarlos.

JORGE

Si de verdad es una bronconumonía, de be reaccionar pronto a los antibióti - cos.

SIERRA GENOVES

Eso no lo sabremos hasta mañana. Por - ahora no tiene caso quedarse aquí. Nos vamos...

SIERRA GENOVES se va. Nos quedamos por un momento con ZERMEÑO, que acaba de examinar los papeles, y se inclina sobre el NIÑO.

C O R T E A:

95.- HOSPITAL GENERAL - CUARTO - INT - NOCHE

En el cuarto está GARCÍA recostado en una de las camas. En la otra cama, EL HIJO MENOR juega con unos muñequitos. Entra SIERRA GENOVES y se queda parado frente a ellos, observándolos. GARCÍA se incorpora y lo saluda. Tanto él como el HIJO MENOR - están vestidos con batas de hospital.

GARCÍA

¡Hola, Doctor! ¿Cómo va eso?

SERGIO GENOVES

Parece que la infección está controla - da. El estado del chico es satisfacto - rio.

GARCÍA

Doctor, es lo mismo que tenía Andrea... ¿Verdad?

SIERRA GENOVES

Todavía no lo sabemos. Hay que esperar - los informes del laboratorio.

96.- ZERMEÑO aparece otra vez en el vano de la puerta, con su rara actitud sigilosa, y escucha el final del diálogo.

96 cont.-

SIERRA GENOVES (OFF)

Mientras tanto, será mejor que se queden aquí, por lo menos un par de días.

GARCIA (OFF)

Yo vivo de mi trabajo, Doctor.

SIERRA GENOVES (OFF)

Yo también. Pero no se preocupe: Lo arreglaremos. A nadie le viene mal una cuarentena.

97.- Se dirige a la puerta, y viendo a ZERMENO por primera vez, - la pregunta:

SIERRA GENOVES

... ¿No cree usted?

ZERMENO no le contesta - (para que GARCIA no oiga la respuesta), sino que lo deja pasar a su lado, con su aire enigmático y luego cierra la puerta.

C O R T E A:

98.- HOSPITAL GENERAL - PASILLO - INT - NOCHE

ZERMENO acaba de cerrar la puerta, h le dice a SIERRA GENOVES con un tono de evidente disgusto:

ZERMENO

¿Qué cuernos es lo que estás tratando de demostrar?

SIERRA GENOVES

... Que estamos en presencia de un - enemigo más grande de lo que usted se imagina...

ZERMENO

Te lo pregunto, precisamente porque - me lo imagino. Pero algo sé más por - viejo que tú por sabio... esto es una bronconsumonia vulgar, y ya! ¡No estamos en la Edad Media!

SIERRA GENOVES

¿Está seguro?

99.- Se va con un cierto desprecio. ZERMENO lo ve alejarse.

C O R T E A:

100.- HOSPITAL GENERAL - ESTACIONAMIENTO - EXT - NOCHE (LLUVIA)

SIERRA GENOVES sale del estacionamiento del Hospital General, manejando su coche de lujo. Se ve que ha llovido mucho, y aún no ha cesado por completo.

100 cont.-

Frente al estacionamiento, mojándose en la banqueta y sin nada con qué protegerse de la lluvia, EVA lo hace una señal desesperada. SIERRA GENOVES se acerca en el coche.

101.-

EVA
¿Qué rumbo lleva?

SIERRA GENOVES
Al sur. ¿Le sirve?

EVA
¡Ahí!

102.- SIERRA GENOVES le hace una seña de que suba y EVA lo hace.

C O R T E A:

103.- AUTO SIERRA GENOVES - INT - NOCHE

El auto arranca. SIERRA GENOVES y EVA van en silencio.

Sólo se oye la MUSICA del radio (Mozart o Shubert) - Después de un rato, SIERRA GENOVES inicia la conversación:

SIERRA GENOVES
¿Le molesta la música?

EVA
Esa, sí.

SIERRA GENOVES
¿Cuál prefiero entonces?

104.- EVA sólo sonríe, sin responder. Y oprime uno de los botones del radio. Ahora la MUSICA es popular, moderna. SIERRA GENOVES hace un gesto, entre enfadado y resignado. EVA se ríe.

SIERRA GENOVES
¿Qué le parece si llegamos a un acuerdo justo?

105.- Dicho esto, SIERRA GENOVES apaga el radio. EVA lo mira, con una expresión divertida. AMBOS quedan un momento en silencio. Después, SIERRA GENOVES observa a EVA con cierta curiosidad.

SIERRA GENOVES
¿No nos hemos visto antes?

106.- EVA se ríe, divertida.

EVA
Doctor Sierra Genoves... hemos hecho - juntos setenta y tres autopsias...

SIERRA GENOVES

¡Ah, ¿sí? No la recuerdo muy bien...!

EVA

Dicen que usted sólo se va a sí mismo, pero yo no lo creo...

107.- ¿hora es SIERRA GENOVES el que ríe, movido por algún pensamiento recóndito.

EVA

¿De qué se ríe?

SIERRA GENOVES

De que mi mujer dice lo mismo.

Vuelven a quedar en silencio.

Llegan a un cruce de avenidas, y SIERRA GENOVES detiene el auto. Momentos después, vuelve a arrancar el auto.

108.- FANTASMA CL.º ROJO

C O R T E L:

109.- INTERIOR COCHE SIERRA GENOVES - NOCHE - (LLUVIA)

SIERRA GENOVES

Dígame...¿qué hace una mujer tan alegre metida con autopsias y otras cosas tan lúgubras?

EVA

Estoy haciendo el internado... y preparando mi tesis.

SIERRA GENOVES

Hmm... ¿sobre qué tema?

110.-

EVA

Análisis estadístico-comparativo de la incidencia epidémica de variedades asintomáticas de enfermedades infecto-contagiosas en la Europa Meridional durante la Alta Edad Media...

111.- SIERRA GENOVES permanece pensativo unos momentos.

SIERRA GENOVES

Todo eso puede decirse con una sola palabra.

EVA

Sí. Pero es una palabra que nadie se atreve a pronunciar.

SIERRA GENOVES

Por lo menos, mientras no se está seguro...

111 cont.-

EVA.

Y usted... ¿lo está?

SIERRA GENOVES

Sí. Estoy seguro.

EVA

¿Puede demostrarlo?

SIERRA GENOVES

No. Todavía no.

EVA

Entonces.. no le sirve de nada.

SIERRA GENOVES hace un vago gesto de asentimiento, y ambos - permanecen en silencio el resto del camino.

112.- El auto llega frente al edificio donde vive EVA. Es un edificio de apartamentos, de mediana categoría, clase media. SIERRA GENOVES detiene el auto.

EVA

Gracias por el aventón.

113.- Baja de prisa. SIERRA GENOVES se queda examinando el edificio, hasta que ella entra, sin necesidad de usar la llave.

C O R T E A:

114.- HOSPITAL GENERAL - UNIDAD TERAPIA INTENSIVA - INT - DIA

La tienda de oxígeno ha sido retirada de la cama del HIJO de GARCIA. El MUCHACHO se ha recuperado y juega alegremente con dos ENFERMERAS que están sentadas en su cama. LA ENFERMERA I le entrega a SIERRA GENOVES los resultados del laboratorio.

SIERRA GENOVES

Otra falsa alarma.

ENFERMERA I

Menos mal; ¿no, doctor?

SIERRA GENOVES lee los resultados del laboratorio. Mientras, pregunta:

SIERRA GENOVES

¿Y el padre y el hermano?

115.- Deja la carpeta y se acerca a la cama donde está el NIÑO. - Observa con asombro al CHICO totalmente recuperado jugando - con la otra ENFERMERA. En una mesa cercana está una jaula - con un HAMSTER.

ENFERMERA II

Comiendo como tigres. ¿Los despachamos?

115 cont.-

SIERRA GENOVES
Cuanto antes, mejor.

116.- LA ENFERMERA se retira. SIERRA GENOVES se acerca al MUCHACHO y le da la jaula del HAMSTER.

SIERRA GENOVES
Y usted, jovencito, a la escuela.

117.- Al volverse, se encuentra una vez más con los extraños ojos-inquisitivos de ZERMEÑO, que acaba de entrar. Antes de que SIERRA GENOVES pueda decirle algo, ZERMEÑO le aclara:

118.- ZERMEÑO
No, doctor Sierra Genoves. No voy a burlarme de usted. Al contrario, ahora soy yo el que tengo mis dudas... Nadie se recupera tan fácil de una bronconeumonía común.

C O R T E A:

119.- ESCUELA-PATIO - DIA

EN SOBREIMPRESION, la fecha: ABRIL 19 -

La hora del recreo en la escuela.

El patio está lleno de grupos de NIÑOS y NIÑAS que se divierten. Un grupo de 10/12 NIÑOS y NIÑAS que se divierten, que ríen y gritan despreocupadamente. De improviso, los gritos se convierten en exclamaciones de terror. El grupo se dispersa. En el vacío que deja el grupo queda una NIÑA tirada en el suelo, inmóvil, con los ojos y la boca abiertos.

C O R T E A:

120.- ESCUELA - SALON DE CLASE - INT - DIA

Un grupo de NIÑOS abandona el salón para salir al patio. La MAESTRA queda sola, borrando el pizarrón.

121.- Al terminar, se vuelve y ve que uno de los NIÑOS está sentado en su banca, con la cabeza sobre el pupitre. Ante el horror de la MAESTRA, el NIÑO resbala lentamente hacia un lado y cae pesadamente al suelo.

C O R T E A:

122.- CALLE - EXTERIOR ESCUELA - DIA

Una docena de autobuses escolares frente a la escuela. NIÑOS y MAESTROS salen de la escuela y abordan los autobuses; la operación es dirigida por algunos OFICIALES de Salubridad y vigilada por POLICIAS. A medida que los autobuses se llenan, arrancan y se van, escoltados por patrullas.

122 cont.-

Salen los últimos NIÑOS y abordan el último autobús. Detrás de los NIÑOS sale un OFICIAL, que cierra las puertas de la escuela.

123.- El OFICIAL saca de su bolsillo unas tiras de papel engomado-amarillo y con ellas sella la puerta. Luego saca un sello y un cojín de tinta y sella cada una de las tiras amarillas.

C O R T E A:

124.- UNIDAD MUNICIPAL - EXT - DIA

A las puertas de la Unidad Municipal se aglomera la gente, principalmente los PADRES de los NIÑOS evacuados. En medio de una gritería, todos piden informes a dos OFICIALES que guardan la puerta, y que no responden.

125.- Por la calle se acerca lentamente a la multitud una limosina.

C O R T E A:

126.- LIMOSINA - INT - DIA

En la limosina van JORGE y BUDILLO. El vehículo se acerca a las puertas de la Unidad Municipal.

En SOBREIMPRESION aparece su nombre:
-BERNARDO BUDILLO, 53 AÑOS, FUNCIONARIO M.S.A.P.-

BUDILLO

Sea lo que sea, Martínez, usted tenía que consultarme antes de tomar una decisión tan bárbara.

JORGE

Señor, hice al pie de la letra lo que se aconseja en estos casos.

BUDILLO

lo que aconsejan los libros. Pero nuestro deber es precisamente evitar que las cosas sucedan como en los libros.

JORGE

El asunto es muy grave, señor.

BUDILLO

¿Grave...? Grave es lo que usted ha hecho, Martínez... Evacuar y sellar una escuela... aislar a los niños y a los maestros como si se tratara de... ¿qué sé yo?, de una guerra...

C O R T E A:

127.- EXTERIOR - UNIDAD MUNICIPAL - DIA

La limosina llega hasta la multitud; la gente se asoma con curiosidad al interior. La limosina se detiene.

27 cont.-

BUDILLO

Venga, Martínez. Muévase...

Ambos descienden del vehículo, precedidos por el GUARDIA.

C O R T E A:

128.- UNIDAD MUNICIPAL - EXT - DIA

Al descender de la limosina, un grupo de REPORTEROS y FOTO - GRAFOS se arremolinan alrededor de BUDILLO, haciendo preguntas al mismo tiempo:

REPORTEROS

(ad libitum)

-¿A qué se debe la evacuación?

-¿Es cierto que es una epidemia?

-¿No es ilegal lo que han hecho?

BUDILLO levanta las manos, pidiendo silencio.

BUDILLO

Por favor, señores, calma. Uno por uno y nos entendemos...

129.- La gritería disminuye.

Se hace un corro alrededor de BUDILLO y JORGE.

130.-

BUDILLO

Señores, antes que nada queremos pedir tranquilidad a los padres de familia.- Las medidas que hemos tomado están encaminadas, como todas las de nuestro gobierno, al bienestar y la protección de los niños ante la posibilidad de un brote infeccioso o de una intoxicación masiva... Creemos ahora, no obstante, que todo peligro ha pasado, y hoy mismo estamos girando a nuestros subordinados instrucciones pertinentes para que los niños vuelvan con sus padres y los maestros con sus familias...

131.-

REPORTERO JIMENEZ

De acuerdo, señor; pero no aclaró usted lo más importante: ¿Cuál fue la causa de la muerte de los once niños?

BUDILLO, a JORGE:

BUDILLO

¿Ve lo que se puede ocasionar, Martínez? Explíquelo usted mismo, por favor.

132.-

JORGE

Están ustedes mal informados. Dos niños han muerto, pero la niña ya está fuera de peligro...

(más

132 cont.-

JORGE
(continuando)

... No conocemos aún las causas precisas, pero suponemos que se trata de una intoxicación alimenticia, y estamos investigando exhaustivamente los posibles orígenes. Esperamos poder -
darles pronto informes más precisos y detallados.

133.-

BUDILLO
Eso es todo, señores.

JORGE, BUDILLO y el GUARDIA se dirigen hacia la puerta de la Unidad Municipal, entre la multitud que se aparta a su paso. Los OFICIALES abren las puertas. Antes de entrar, JORGE se detiene y observa fijamente a BUDILLO.

JORGE
Sin embargo, señor, creo que ya no hay duda...

Ambos entran en la Unidad Municipal.

C O R T E A:

134.- SALA DE JUNTAS - INT - NOCHE

En SOBRESIMPRESION aparece una fecha: MAYO 14 -

En la sala de juntas de la alcaldía de la ciudad hay una reunión. Participan SIERRA GENOVES, JORGE, el ALCALDE, el DOCTOR ZAVALA, epidemiólogo, y dos FUNCIONARIOS más.

En SOBRESIMPRESION aparece un nombre:
-LIC. LUIS ARMANDO TORREROS, 62 AÑOS, ALCALDE DE LA CIUDAD-

En una de las paredes hay un retrato del Presidente. Sobre la mesa de juntas, todos tienen papeles frente a ellos, y -- frente a SIERRA GENOVES hay un proyector de diapositivas. Durante sus explicaciones, SIERRA GENOVES proyecta transparencias, según el caso.

135.-

SIERRA GENOVES
El Doctor Martínez y yo hemos comprobado que la incidencia se ha recrudecido en las últimas semanas. De quince días a la fecha hemos sabido de veintisiete casos, registrados y comprobados, dentro de los límites de la ciudad.

136.-

ZAVALA
¿Veintisiete casos? No me parece una cifra muy alarmante.

136 cont.-

SIERRA GENOVES

Doctor Zavala, no se trata de la cifra en sí, sino de lo que implica. Esta -- cantidad puede aumentar a niveles terribles.

137.- (Durante el parlamento de ZAVALA, se proyecta un documental de la ciudad)

(Las escenas del documental, vistas en forma de 'rushes', sin editar, comprenderán tomas de los siguientes asuntos: un rastro; un basurero municipal; fábricas e instalaciones industriales despidiendo humo contaminante; charcos de aguas estancadas en colonias proletarias; montones de basura en la ciudad; perros callejeros; "deshuesaderos" de vehículos; -- escenas de acciones policíacas tomadas de noticiarios)

ZAVALA

De cualquier manera, Genoves, piense -- que cada semana en esta ciudad mueron ochocientas personas a causa de infecciones gastrointestinales; entre quinientas y setecientas de padecimientos cardiovasculares; otras tantas de males respiratorios causados porque se respira el aire pútrido de la ciudad. -- Y eso sin contar varios cientos más debidos a accidentes de tránsito y por muerte violenta. Por eso, veintiseis, con cualquier progresión que implique, es una cifra ridícula. ¿Qué son treinta a cuarenta muertos en una ciudad de trece millones?

138.-

SIERRA GENOVES

Insisto en que ver las cosas desde un punto de vista aritmético o estadístico revela bien poco.

ZAVALA

¿Cuál es entonces, su hipótesis, Genovés?

SIERRA GENOVES

No se trata de una hipótesis...

ZAVALA interrumpe:

ZAVALA

¡Ah, descubrió usted una nueva verdad universal!

SIERRA GENOVES

Es el resultado de lo que hemos averiguado en los últimos meses. Y hay antecedentes.

139.- (Al iniciar la exposición siguiente, SIERRA GENOVES proyecta una serie de diapositivas)

(Las diapositivas cubrirán los siguientes aspectos: grabados medievales sobre la peste; dibujos médicos y fotografías - clínicas al respecto; gráficas de estadísticas sobre la enfermedad; mapas de distribución de epidemias y brotes aislados)

140.-

SIERRA GENOVES

Las primeras referencias a la epidemia y sus síntomas en la Biblia, primer libro de Samuel, siglo once antes de Cristo. Los escritos de Rufo de Efeso mencionan otra epidemia en el norte del Africa, doscientos años antes de Cristo. Después, Europa, siglo catorce: veinticinco millones de muertos... China, Mongolia, la India, incontables muertos. Londres, 1665: sesenta y cinco mil víctimas. Praga, Malta, Viena, Halle, Magdeburgo: ciento setenta mil. En 1894, en Cantón y Hong Kong, cien mil muertos. La lista es interminable. El organismo que causa el mal es bien conocido, se halla vivo, en todas partes. Y está al acecho.

141.-

ZAVALA

¿No peca usted de truculencia? ¿Sabe lo que está diciendo?

142.-

SIERRA GENOVES

Claro que sí, y usted lo sabe mejor que yo, Zavala, porque es epidemiólogo. ¿Quiere más datos?

Mientras le replican, SIERRA GENOVES saca del bolsillo dos pastillas sueltas y se las toma con un vaso de agua.

143.-

ALCALDE

Un momento, señores, queremos estar en el secreto... ¿A qué refieren?

144.-

ZAVALA

Nuestro erudito doctor Sierra Genovés habla de una epidemia que la imaginación medieval representaba como un hombre de piernas muy largas y una capa roja que sembraba a su paso la desolación y la muerte. Algo inconcebible en nuestro tiempo.

145.- JORGE, tímido:

JORGE

Inconcebible, pero muy grave, señor.

146.- ZAVALA, que sin duda es superior jerárquico de JORGE, dirige a éste una mirada de silencioso reproche. JORGE no se inmuta.

SIERRA GENOVES

¿Nadie se atreve a decir las cosas por su nombre? Bien, yo lo haré: Estamos hablando de la peste, señor alcalde. - La peste en esta ciudad.

147.-

ZAVALA

La peste puede ser muchas cosas, Genovés.

SIERRA GENOVES

En este caso es sólo una, y puede causarnos ocho millones de muertos en los próximos tres meses.

ALCALDE

¡Carajo! Usted me perdona, Doctor, pero creo que su aritmética anda mal.

148.-

SIERRA GENOVES

Con el debido respeto, señor, lo que anda mal es su Historia. En tiempos del emperador Justiniano, una pandemia como ésta acabó en pocos años con más de la mitad de la población conocida: millones de muertos.

ZAVALA

Las condiciones sanitarias de hoy no son las mismas.

SIERRA GENOVES

Efectivamente; son peores. La densidad de las ciudades es mayor, y el contagio mucho más fácil. Imagíneso.

149.-

ALCALDE

Estoy imaginando más bien el pánico que causaría esta noticia. Puede ser más grave que la epidemia.

150.-

SIERRA GENOVES

No por fuerza. Todo depende de cómo se plantee. Hay que aceptar esto públicamente y tomar las medidas necesarias. - Es nuestro deber.

ALCALDE

Mi deber, Doctor, es evitar el pánico. Una cosa así hay que manejarla con extrema discreción.

151.-

SIERRA GENOVES

Es decir: con el silencio total.

152.-

ALCALDE

Yo tampoco le tango miedo a las pala -
bras. Si usted lo profiere así, entión-
dalo así: silencio total.

SIERRA GENOVES comprende que allí no hay nada que hacer, y -
se refugia en la ironía.

153.-

SIERRA GENOVES

De acuerdo, señor alcalde. Pero mien -
tras tanto, tenga cuidado al afeitarse.
Por el rasguño más leve se le puede me-
ter la Gran Visitación.

ALCALDE

¿Está tratando de acostarme?

SIERRA GENOVES

Por supuesto. La historia enseña que mu-
chos alcaldes han muerto de la peste. Y
muchos reyes. Y hasta un Papa.

154.- El ALCALDE parece despertar entonces de un sueño, y le dice
a SIERRA GENOVES de un modo un tanto despectivo:

ALCALDE

¿Y por qué sabe usted esas cosas? Yo te-
nia entendido que usted es... ¿cómo se
llama? Esos que les cambian la cara a -
las artistas de cine...

155.-

FUNCIONARIO

Cirujano plástico.

ALCALDE

Eso.

156.- ZAVALA intercede entonces en un tono muy respetuoso, diri-
giéndose al ALCALDE:

ZAVALA

El Doctor Sierra Genovés tiene tres doc-
torados internacionales. Dos de ellos -
Cum Laude.

157.- SIERRA GENOVES, sonriente:

SIERRA GENOVES

Y el tercero para comer.

158.- El ALCALDE ^{le} hace una señal de felicitación con la mano, y -
concluye en un tono de buen funcionario:

ALCALDE

Bien. Vamos a tomar algunas medidas pre-
ventivas, por pura precaución...

158 cont.-

ALCALDE
(continuando)

... Sin alarmar a la ciudadanía, claro. Algunas fumigaciones discretas, un poco de sobrevigilancia. Y sobre todo, con -
centraremos todos los casos sospechosos en el Hospital General, donde será más fácil controlarlos.

159.- SIERRA GENOVES, evidentemente, ha perdido la batalla. Su expresión final es de alarma.

C O R T E A:

160.- TERMINAL AEROPUERTO - INT - DIA

SIERRA GENOVES está acabando de tramitar boletos y pasaportes en el mostrador de una compañía aérea internacional. MAGDALENA y sus dos HIJAS, vestidas para viajar, están con él. La prisa del EMPLEADO revela que han llegado con retraso. Al entregarles la documentación, el EMPLEADO les dice con una cierta angustia:

EMPLEADO

Salida C puerta 16, por favor. Dense -
prisa, que les quedan pocos minutos.

SIERRA GENOVES carga a una de las HIJAS y la lleva a otra de la mano. MAGDALENA, casi corriendo, las sigue.

C O R T E A:

161.- TERMINAL AEROPUERTO - INT - DIA - (SALIDA INTERNACIONAL)

Frente a la salida C, SIERRA GENOVES despide a sus HIJAS y a MAGDALENA, con mucha prisa y con frases convencionales; sólo cuando ellas están entrando cae en la cuenta de que no les ha dado la documentación.

SIERRA GENOVES

¡Magda! Los papeles...

162.- MAGDALENA deja a las NIÑAS en la puerta y vuelve con SIERRA GENOVES. Cuando ésta le da los documentos, ella lo mira a los ojos, un poco sombría.

MAGDA

Todavía nos queda un minuto para deshacer este vinjo sin pies ni cabeza.

SIERRA GENOVES

Ya te dije que hay que hacerlo por las niñas. Es mejor que no estén aquí, por una precaución simple. Tres o cuatro semanas, calculo yo.

MAGDA

Lo que más me ha gustado siempre de tí, es que eres un poco lunático. ¡Pero ahora sé que no estarás tranquilo mientras no nos vuelvas locos a todos.

Se aleja con una cierta brusquedad, sin besarlo de nuevo.

163.- SIERRA GENOVES hace a sus HIJAS un último adiós con la mano, a través del cristal.

C O R T E A:

164.- AEROPUERTO (CONTROL SANITARIO) INT - DIA

MAGDA y las NIÑAS llegan al puesto de control sanitario. Es una caseta como las que se usan para detectar armas, pero ésta produce un zumbido y lanza un FLASH deslumbrante cuando los pasajeros pasan por ella.

165.- Del otro lado de la caseta, una EMPLEADA DE SANIDAD, uniformada, pone un sello en el pasaporte de los VIAJEROS, como comprobante de que pasaron por el control. Cuando MAGDA pone en el mostrador los tres pasaportes:

166.- INSERT:- SEÑAL C.N.P.I. y FECHA: JUNIO 1^a

C O R T E A:

167.- FABRICA - EXT - AMANECEER

Un gran complejo industrial dentro del perímetro de la ciudad. Gran cantidad de OBREROS entrando para el turno matutino.

C O R T E A:

168.- UNIVERSIDAD - EXT - DIA

El campus de la Universidad, lleno de ESTUDIANTES que van a las clases de primera hora.

C O R T E A:

169.- TERMINAL DE AUTOBUSES URBANOS - EXT - DIA

En SOBREIMPRESION aparece una fecha: JUNIO 15 -

Largas filas de gente esperando subir a los autobuses.

C O R T E A:

170.- SUPERMERCADO - INT - DIA

Un supermercado moderno; MUSICA de tipo Muzart en el ambiente. Entre los CLIENTES está SILVIA, una señora rica que va empujando su carrito, sobre el que está sentado su HIJO, un niño muy inquieto de 4/5 años. SILVIA toma sus compras de los diversos anaqueles.

Al llegar a la góndola de verduras, ve que está totalmente vacía. Se acerca a un EMPLEADO que barre el piso.

SILVIA

¿Qué pasó con las verduras?

EMPLEADO

(seco)

No vienen hace tres días. Dicon que por el cometa.

171.- SILVIA toma una buena cantidad de verduras enlatadas de otra góndola, y se dirige a la caja.

Cuando llega allí, una CLIENTA VIEJA conversa con la CHJERA, mientras acaba de pagar:

178.- SILVIA deja su auto en la esquina y se dirige con el NIÑO hacia el edificio. Llegan hasta el cordón, pretendiendo cruzar. Un POLICIA los detiene.

179.-

POLICIA

¿Qué no ve que no puede pasar?

SILVIA

¿Cómo que no puede pasar? Si yo vivo en este edificio.

POLICIA

Mira, no me importa si usted vive aquí.- Hay una fuga de gas y nadie pueda pasar. Así que circule...

180.- SILVIA camina unos pasos detrás del cordón, tratando de verlo que sucede. Por la puerta del condominio salen los inquilinos, escoltados por AMBULANTES. Los INQUILINOS van envueltos de los pies al cuello en bolsas de plástico transparente. En la puerta, un COORDINADOR dirige la operación. Los INQUILINOS son subidos a las ambulancias, en grupos, y las ambulancias se van.

181.- En una camioneta que está junto a las ambulancias, un par de AMBULANTES están metiendo perros y gatos, envueltos en plástico y con una tarjeta engrapada a la bolsa.

182.- SILVIA se acerca lo más que puede a la puerta del edificio y le grita al COORDINADOR:

SILVIA

¡Oiga! ¡Oiga! ¡Usted!

A los gritos de SILVIA, el COORDINADOR se aparta de la puerta y se acerca a ella.

SILVIA

Oígame, ¿usted no puede explicar qué está pasando? ¿Qué están haciendo? ¿Por qué no me dejan pasar? Yo vivo en este edificio y no tienen derecho a impedirme que entre. Mi departamento está solo...

COORDINADOR

¿Usted vive aquí?

SILVIA

Sí. Y estoy en mi derecho de entrar y de saber qué está pasando.

183.- El COORDINADOR hace una seña y el cordón se abre. SILVIA y el NIÑO entran.

184.- Siguen saliendo del edificio los INQUILINOS, envueltos en bolsas de plástico.

185.-

Por la puerta del condominio sale otro AMBULANTE, acompañando a SILVIA y a su HIJO, que ya van envueltos en sus bolsas de plástico.

186.-

SILVIA es metida en una ambulancia, junto con su HIJO. Es la última ambulancia, que parte a toda prisa...

187.-

Frente al edificio permanecen dos vehículos parecidos a carros de bomberos, pintados de amarillo. De ellos descienden una media docena de FUMIGADORES, vestidos también de amarillo y con máscaras que les protegen la cara.

Mientras los FUMIGADORES sacan gruesas y largas mangueras de los vehículos, los POLICIAS alejan a los CURIOSOS. Los FUMIGADORES entran a toda prisa al edificio, con las mangueras...

C O R T E A:

188.- CONDOMINIO DE LUJO - INT - DEPARTAMENTO - DIA

La manguera lanza un violento chorro de espuma desinfectante, de color amarillo, que cubre y destroza los lujosos muebles y el decorado del departamento.

C O R T E A:

189.- EDIFICIO DE DEPARTAMENTOS - EXT - DIA

Un edificio de clase media, de dos o tres pisos. Frente a él, otro vehículo amarillo de fumigadores. Los FUMIGADORES entran al edificio con su enorme manguera. Afuera, un reducido número de CURIOSOS.

190.-

Por la ventana del primer piso se puede ver que los FUMIGADORES entran al departamento con su manguera y fumigan contra la dañina espuma amarilla. Luego salen del departamento.

191.-

Por la ventana del segundo piso se ve una escena idéntica.

C O R T E A:

192.- ENTRADA CARRETERA - EXT - DIA

En SOBREIMPRESION aparece una fecha: JULIO 20 -

En la caseta de cobro de una de las carreteras que llegan a la ciudad, unos SOLDADOS desvían a los camiones de carga que llegan y los detienen en una explanada. Los autos particulares y los autobuses siguen adelante.

193.-

En la explanada, varios OFICIALES con brazaletes amarillos inspeccionan a los camiones y dan órdenes a un grupo de FUMIGADORES.

- Los FUMIGADORES llevan el desinfectante en pequeños tanques - colgados a la espalda, como los fumigadores de jardín. Un OFICIAL se asoma al interior de un camión cargado de rollos de papel. Hace una seña negativa.
- 194.- Otro OFICIAL ve el contenido de un camión que transporta caño. A una seña suya, un FUMIGADOR sube al camión y desinfecta el interior. Esta vez, el desinfectante es un rocío aerosol - transparente.
- 195.- Otro OFICIAL hace señas a un camión-plataforma cargado de madera para que siga adelante. Mientras, dos FUMIGADORES desinfectan un camión cargado de harina.
- 196.- Cerca de ahí, en el suelo, se ve una gran cantidad de productos, casi todos alimenticios, envueltos en bolsas de plástico y atiquetados.

C O R T E A:

197.- COLONIA PROLETARIA - EXT - ATARDECER

En SOBRESIMPRESION aparece una fecha: AGOSTO 2 -

Un grupo de FUMIGADORES, discretamente escoltados por POLI - CIAS, fumigan con sus pequeños tanques una vecindad. Fumigan los montones de basura, los quicios de las puertas, los pa - rros callejeros.

- 198.- Los FUMIGADORES desinfectan a un grupo de NIÑOS que juegan, - entre las risas y la algarabía de éstos.
- 199.- Los FUMIGADORES rocían a un grupo de BORRACHOS que está a las puertas de una cantina.

Algunos de los BORRACHOS no se dan por enterados; otros obser - van la operación embobados; otros balbucean insultos contra - los fumigadores.

C O R T E A:

200.- ESTUDIO DE TELEVISION - INT - NOCHE

Se está llevando a cabo un programa de noticias. El CONDUCTOR es un PERIODISTA, gordo y muy formal, elegantemente vestido, - que está leyendo una nota.

En SOBRESIMPRESION aparece un nombre:

-DON JULIAN ARANGO, 44 AÑOS, CANALES 3 / 6 / 9 /

INTERVISION -

201.-

ARANGO

-Y el día de hoy fueron reportadas -
once fugas de gas, consideradas co -
mo peligrosas, en distintos rumbos -
de la ciudad. Algunas de las casas -
y edificios tuvieron que ser evacua -
dos para proteger a los inquilinos. -
Las autoridades están investigando -
el caso a fondo para deslindar res -
ponsabilidades. Recordamos que hace -
cinco años sucedió algo similar, y -
las autoridades aplicaron fuertes --
multas a los responsables. Parece -
que las medidas tomadas no surtieron
efecto y que la irresponsabilidad de
los distribuidores se vuelve a hacer
manifiesta en perjuicio de la segu -
ridad del consumidor.

C O R T E A:

202.- ESTUDIO DE TELEVISION - CONMUTADOR - INT - NOCHE

Se oye en OFF la voz de ARANGO. Suena una llamada en el con -
mutador del estudio. Una OPERADORA contesta:

OPERADORA

-¿Diga...? ¿Quién le llama...? Sí...
un momento.

La OPERADORA manipula su conmutador.

C O R T E A:

203.- ESTUDIO DE TELEVISION - INT - NOCHE

ARANGO

-... cuanta que tales abusos pueden -
tener consecuencias fatales.

Suena el teléfono que está junto a ARANGO, que contesta:

ARANGO

-¿Sí, dime? ¿Quién es?

204.- ESTUDIO DE TELEVISION - SALA DE MONITORES - INT - NOCHE

Cinco personas observan el noticiario en los monitores: el -
ENCARGADO del master, JIMENEZ (el reportero que hemos visto
fuera de la oficina de JORGE), dos REPORTEROS y una REPORTE
RA.

VOZ OPERADORA

(off)

Don Julián, es el Ingeniero Medina, -
líder de los distribuidores de gas.

205 cont.-

ARANGO

-Sí, pásamelo.

VOZ MEDINA

(OFF)

-Buenas noches, con Julián. Habla el Ingeniero Eduardo Medina Soriano...

ARANGO

-Sí, Ingeniero. Precisamente hablábamos del asunto de las fugas...

VOZ MEDINA

(OFF)

-Sí, sí... estoy viendo el programa y por eso le llamo. Quiero aclararle algunas cosas...

ARANGO

-Le escucho, Ingeniero.

VOZ MEDINA

(OFF)

-Don Julián, nosotros llevamos un control diario de las fugas de gas, de los lugares en que han ocurrido, de sus causas y de cómo se han controlado. Puedo asegurarle que el día de hoy no ha habido la cantidad de fugas serias que usted menciona, ni mucho menos. Tengo en mi poder los registros de los tres últimos meses, y si lo cree necesario, en ellos podrá comprobar que en ese tiempo sólo han sucedido algunas fugas menores, sin consecuencias. Así es que quizá la irresponsabilidad es llamarnos irresponsables.

ARANGO

-Sin embargo, Ingeniero, la noticia la obtuvimos esta misma tarde, de fuentes oficiales.

205.- Los tres REPORTEROS interrogan con la mirada a JIMENEZ, que sólo se encoge de hombros.

VOZ MEDINA

(OFF)

-Le repito, Don Julián, que puede usted consultar los registros. Quisiera que esta información sea desmentida lo más pronto posible.

ARANGO

-Comprendo su posición, Ingeniero, y haré lo posible por aclarar el asunto. Gracias por su llamada.

206.-

ARANGO cuelga el teléfono y arregla sus papeles.

Se oye una voz en el estudio:

VOZ (OFF)

-¡Corta!

207.- La imagen de ARANGO desaparece de los monitores, y entra un anuncio de la pasta de dientes "Alpha". El anuncio consiste en escenas de parejas jóvenes y felices que corren por el campo. Hay DISOLVENCIAS y FREEZE FRAMES entre una escena y otra. El fondo es música melcochosa, y se oye la voz de un locutor.

VOZ LOCUTOR

(OFF)

-"Alpha"... la crema dental que hace amigos. Porque la sonrisa que da -- "Alpha" es... contagiosa. Ahora, la crema dental "Alpha" tiene nuevos...

208.- Entra ARANGO a la sala de monitores. EL ENCARGADO del master cierra el audio, se levanta y se va. ARANGO se sienta en el borde de la consola, visiblemente molesto.

209.-

ARANGO

-A ver, Jiménez, quiero una explicación...

JIMENEZ

-Jefe, yo no tengo nada que ver, se lo juro. Lo de las fugas de gas nos lo dijo el director de Prensa de Salubridad.

210.-

ARANGO

-Me importa un carajo quién te lo dijo. Lo que quiero es que entiendas - que no puedo hacer el papel de tatygo dando informaciones erróneas o incompletas.

J. JENEZ

-Pero, señor, no hay razón para suponer que la información sea incorrecta.

211.-

ARANGO

-No seas bruto. ¿Sabes quién es ese Ingeniero Medina? ¿Tú crees que se va a arriesgar así como así?

211 cont.-

JIMENEZ

-No, jefe, pero es que de veras hubo una conferencia de Prensa.

212.-

ARANGO

-Jiménez: Mañana quiero esa noticia confirmada ó desmentida antes de que salgamos al aire. ¿Me entiendes?

JIMENEZ

-Sí, señor.

JIMENEZ se va. Los otros REPORTEROS especializados se disponen a hacer lo mismo. ARANGO los detiene.

ARANGO

-Un momento, que todavía no termino...
...

213.- Se dirige al REPORTERO INTERNACIONAL.

ARANGO

...Hace dos horas terminó la Conferencia de Viena. ¿Sabes ya qué pasó?

REPORTERO INTERN.

-No, jefe. Allí debe estar amaneciendo.

ARANGO, confuso:

ARANGO

-¡No me enredes, coño! A ver si mañana salimos con la noticia primero - que el canal quince.

EL REPORTERO INTERNACIONAL sale de la sala de monitores. ARANGO queda solo con la REPORTERA.

214.-

ARANGO

-Bueno, mi amor, para tí hay una - chambita especial. Hoy llega Lucio - Clementi y nadie ha logrado entrevistarlo desde hace tres años. Tí lo - vas a lograr.

REPORTERA

-Yo no.

ARANGO

-¿Ah, sí? ¿Por qué?

REPORTERA

-Porque ya conozco a Clementi; primero quiere acostarse conmigo.

214 cont.-

ARANGO

-Pues acuéstate... Para eso te pagamos, ¿no?

C O R T E A:

215.- BASILICA - EXT - DIA

La explanada frente a la Basílica está atestada y el ambiente es de romería. Una larga fila de fieles ante la puerta, muchos de ellos de rodillas. Casi todos son gente humilde; pero entre ellos hay gente de clase social más alta. En la puerta, un SACRISTAN habla con cada uno de los PEREGRINOS. Ante EL está una MUJER de 50 años, de condición humilde.

216.-

SACRISTAN

-¿Y usted, señora?

MUJER V

-Yo venía a rezar por un milagrito...

SACRISTAN

-¿Qué milagrito?

MUJER V

-Mi hija... que ya se va a aliviar - de niño... y pa' que salga con bien.

SACRISTAN

-Está bien, pásale.

217.- La MUJER entra en la Basílica. El siguiente en la fila es un HOMBRE mayor, con tipo de obrero.

HOMBRE III

-Yo venía a pedir por un negocito -- que tengo... allá en mi tierra...

SACRISTAN

-Andele...

EL HOMBRE entra; detrás de él está una PAREJA: marido y mujer, de clase media, jóvenes.

SACRISTAN

-¿Y ustedes?

HOMBRE IV

-Venimos a rezar por nuestra hija enferma.

218.-

SACRISTAN

-Enferma... ¿de qué?

218 cont.-

MUJER VI

-De la peste... la dió la peste.

SACRISTAN

-¿Peste? No hay ninguna peste. No pueden pasar.

MUJER VI

-Pero... ¿por qué?

SACRISTAN

-Ya se lo dije; no hay peste. No pueden entrar. El que sigue.

219.- La pareja se aparta, lentamente, y se detienen cerca de ahí.

220.- En la fila sigue una ANCIANA en una silla de ruedas, empujada por un NIÑO. EL SACRISTAN le hace seña de que pase, sin preguntarle nada. EL HOMBRE vuelve a acercarse al SACRISTAN:

HOMBRE IV

-Por favor... déjenos pasar. De veras, la niña está muy enferma...

SACRISTAN

-Ya le dije que no. No hay ninguna peste. Y con eso nomás andan asustando a la gente.

C O R T E A:

221.- BAÑO SAUNA - INT - DIA

Tumbados sobre una tarima ARANGO y BUDILLO, envueltos en vapor y desnudos.

ARANGO

-Pensaba incluirlo en el programa de anoche; pero preferí hablar contigo antes.

BUDILLO

-¿Y qué más sabes?

ARANGO

-Todo. Edificios avacuados y sellados... personas envueltas en plástico... hospital militar... vigilante... ¡Qué bárbaros son!

BUDILLO

-Nunca te debiste meter en esto.

221 cont.-

ARANGO

Estaba difícil, Bernardo. Además, se me echaron encima los del gas.

BUDILLO

También a nosotros, ¿qué crees? Pero eso no tiene importancia; es decir, no tanto como el pánico, el desorden, todo lo que puede ocurrir si la gente se entera. Además, la decisión no fue mía ...

222.-

ARANGO

Todo eso está muy bien, Bernardo; pero yo tengo que cumplir con mi deber, y el público tiene el derecho de estar informado, sobre todo en cosas como éstas.

BUDILLO

¿Desde cuándo te preocupa a tí el público?

ARANGO

¿Desde cuándo te preocupa a tí?

223.- Hay una pausa. ARANGO y BUDILLO quedan en silencio unos momentos.

ARANGO

De todos modos, ocultar una información de este tamaño va a ser difícilísimo.

BUDILLO

Cosas más difíciles has hecho, ¿o no?

224.- Al cabo de una reflexión, ARANGO decide:

ARANGO

Okay. Pero dime, en definitiva: ¿qué carajo es?

BUDILLO

No lo sé. Lo único que sí sé con seguridad es que no debe saberse.

C O R T E A:

225.- ROTATIVAS - SOBREIMPRESION - FECHA: AGOSTO 21 -

C O R T E A:

226.- CALLE EXT - ATARDECER

En medio de la aglomeración vespertina, los VOCEADORES anuncian la edición extra de las noticias del día.

226 cont.-

Entre los titulares se puede leer:

- SI HAY FUGAS; DISTRIBUIDORES IRRESPONSABLES;
CASEROS CRIMINALES - etc...

C O R T E A:

227.- HOSPITAL GENERAL - ESTACIONAMIENTO - NOCHE - INT

Frente al estacionamiento, parada en la banqueta y aún vestida con la bata blanca (igual a Esc. No. 100, pero sin lluvia); está EVA esperando. SIERRA GENOVES detiene su coche frente a ella, y le grita, simpático:

SIERRA GENOVES

¿No nos hemos visto antes?

228.- EVA sigue la 'onda':

EVA

Claro que sí, en el gran bazar de Eg-
tambul.

SIERRA GENOVES abre la puerta del coche desde dentro para invitarla a subir, pero ella declina la invitación:

EVA

Le agradezco mucho, pero estoy esperando una amiga. Ah, aquí viene...

229.- En efecto, un claxon ha sonado detrás del coche de SIERRA GENOVES, y es un VW amarillo, destartalado, conducido por LAURA, compañera de apartamento de EVA. Esta le hace una seña - mientras termina la conversación con SIERRA GENOVES.

230.-

EVA

Gracias de todos modos. Pero ya sabe - dónde vivo: noveno piso. Pásese una noche de éstas y le aseguro que no se arrepiente. Soy mejor para cocinar que para descuartizar un muerto.

Corre hacia el VW, mientras SIERRA GENOVES arranca.
EVA sube en el VW.

C O R T E A:

231.- VA - INTERIOR - NOCHE

Cuando EVA sube en el VW, LAURA observa el coche de SIERRA GENOVES que se aleja.

LAURA

¿Qué signo es?

EVA

Ni idea.

231 cont.-

Laura
Tiene cara de Aries.

Arranca, y se mezcla con el intenso tráfico de esa hora.

C O R T E A:

232.- VIA RAPIDA - EXT - NOCHE

En medio de la aglomeración, una fila de cinco carrozas fúnebres, detenidas. Un AGENTE DE TRANSITO se acerca en una motocicleta. Dirigiendo el tráfico de los vehículos, el AGENTE saca a las carrozas de la vía rápida. Las carrozas se alejan por la vía lateral.

C O R T E A:

233.- CEMENTERIO - EXT - NOCHE

Lentamente, doce carrozas fúnebres entran al cementerio y se dispersan por las callejuelas que bordean las tumbas.

234.- FANTASMA CAPA ROJA

F A D E O U T

F A D E I N:

235.- BASILICA - EXT - DIA

En SOBREIMPRESION aparece una fecha: SEPTIEMBRE 9 -

El ambiente de romería en las afueras de la Basílica ha aumentado considerablemente. Hay más gente, más VENDEDORES, y han hecho su aparición los MEROLICOS y los PREDICADORES. Por todas partes, hasta la puerta del templo, se ven braseros quemando todo tipo de sustancias.

236.- Ante la puerta de entrada, varios OFICIALES eclesiásticos tratan de controlar a la multitud; sus esfuerzos son impotentes y la gente entra en gran cantidad.

237.- Un camión lleno de SOLDADOS se abre paso en la explanada y se detiene cerca de la puerta. Desciende de él una veintena de SOLDADOS.

238.- Llegan dos o tres camiones más, también cargados de SOLDADOS. Los MILITARES llevan puestas máscaras antigás. Algunos de los SOLDADOS hacen retroceder a la multitud que está frente a la puerta.

239.- Otros entran en el templo y sacan a empujones a los que están en el interior.

240.- La multitud se enardece y los SOLDADOS la hacen retroceder hasta el exterior de la explanada con gases lacrimógenos. La muchedumbre se aleja.

241.- Cuando el templo ha sido vaciado, dos OFICIALES cierran la enorme puerta, y la sellan con una gran cruz de tiras de plástico amarillo.

C O R T E I:

242.- ZONA ARQUEOLOGICA - EXT - A. TRDECER

Al ser expulsada de la Basílica, la multitud, (unas 5,000 PERSONAS) va a congregarse a un centro ceremonial prehispánico. Se han formado grupos que realizan toda clase de ritos sobre las pirámides, en los temples, ante los ídolos, en las avenidas.

243.- Hay puestos de fritangas y baratijas por todas partes. Destacan entre ellos los VENEDORES de mascaritas picudas, que están haciendo un gran negocio con su producto.

244.- Por las avenidas deambulan muchas personas que están contagiadas; unos ruedan por el suelo ante la indiferencia colectiva; otros se arrastran pidiendo ayuda.

245.- Por todas partes se han hecho schuuerios de hierbas, algunos en braseros y otros en simples fogatas.

246.- En medio de todo esto hay grupos de TURISTAS que se divierten observando lo que sucede, tomando fotografías y filmando.

247.- En lo alto de la pirámide mayor, una veintena de gentes están arrodilladas ante un altar improvisado sobre el que hay ídolos e imágenes, ofrendas de flores y alimentos y algunos animales muertos. Los que participan en el rito murmuran cosas ininteligibles. En el centro del altar hay un brasero del que se desprende una espesa columna de humo que se eleva hacia el cielo.

248.- En una de las explanadas, una multitud de CURIOSOS rodea a un MEROLICO.

Sobre la manta que hay frente a él, unos paquetitos de una hierba irreconocible y unas extrañas mascaritas picudas. Mientras habla, se pasea frente a la manta.

249.-

MEROLICO

¡Detrás de la raya, no se me vaya a perder la mercancía! ¡Ya están cansados de que los doctores les digan que pónganse esta inyección, que tómense esta pastilla, que méntanse está lavativa? ¡Y todo eso les cuesta que cien que doscientos, que miles de devaluados pesos! ¡Pues yo, damas y caballeros, por sólo veinte pesos les voy a regalar la única yerba que quita, que elimina, que borra, que deganeco, que aniquila y apachurra la peste...!

MEROLICO

(continuando)

... ¡Por sólo veinte pesos! ¡Agárronse que está temblando! ¡Ora que si quieren vivir esta vida y todas las demás, por diez positos más, llévense una...

El MEROLICO muestra a los CURIOSOS una bolsita de la hierba y una mascarita.

MEROLICO

(continuando)

... de estas modernas, exclusivas y bonitas mascaritas que, con la yerba, - nos protegerá de la susodicha peste! - ¡No la deje ir, no la pierda, no la desaproveche, la yerba santa y la mascarita bendita por treinta pesos! ¡Sólo el día de hoy tengo autorización para presentar esta oferta! Pues sí, mi guá parrón público, ahora les voy a decir, y gratis, cómo se van a defender del - famélico microbio de la pestilencia. - Fijense bien porque este disco no se raya: Primero preparan un tacito de infusión con la yerbita. Nomás hiervan la yerba y con el tacito mojan un algodón, lo empapan bien y lo meten dentro de la mascarita. ¡Yo les juro, y crean mi palabra que es sagrada, que la peste no les da, no los pega, no los contagia, no los mata, no los maltrata, - no los agarra ni los embarra! ¿Quién dice yo...? ¿Quién dice que una, que dos, que tres? ¿Cuántas, cuántas? ¡Agárrren su viaje porque este avión se va!

C O R T E A:

250.- INTERIOR BIBLIOTECA SIERRA GENOVES - NOCHE

SIERRA GENOVES, en mangas de camisa y sin corbata, ve la TV en el estudio de su casa, cuyos muros están casi totalmente cubiertos de estantes de libros. El decorado, en general, - denota un buen gusto serio y maduro, y una personalidad que no sólo se preocupa de su profesión, sino también de las artes. En un asiento cercano, están su chaqueta y su corbata.

- 251.- ARANGO, en la pantalla de TV, está comentando una noticia - cualquiera. SIERRA GENOVES lo mira sin mucho interés, y - sostiene en la mano un libro cuyo título no alcanzamos a - ver. Lo tiene cerrado, pero marcando con el dedo la página - en que iba. De pronto, suena el teléfono en la recámara - vecina.
- 252.- SIERRA GENOVES va a contestar, llevando distraídamente el - libro en la mano. A su paso vemos muebles cubiertos con sá - banas.

253.- DORMITORIO SIERRA GENOVES - INT - NOCHE

SIERRA GENOVES pone el libro junto a la cama para contestar. Es una llamada collect desde Chicago, hecha por MAGDALENA, - su esposa. Mientras se oyen f. de c. las primeras líneas, - nos acercamos al libro: Es una edición en inglés de "A JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR" de Daniel De Foe, cuyo título vemos perfectamente.

254.- EN SOBREPRESION, el título del libro:

Daniel De Foe
DIARIO DEL AÑO DE LA PESTE

Mientras vemos el INSERT DEL LIBRO, escuchamos en OFF:

TELEFONISTA

(off)

¿Doctor Sierra Genovés...? Lo llaman - de Chicago por cobrar, ¿acepta?

VOZ S. GENOVES

(off)

Sí, por favor. Gracias.

(pausa)

255.-

¡Hola, mi amor...! ¿Cómo quieres que - esté? La casa es inmensa cuando uno está solo... ¿Y ustedes?

(pausa)

Muy juicioso, metido en mi cama con mi pijama; nomás me falta el biberón...

(pausa y dice en broma

riendo)

¿Qué, me estás controlando?

C O R T E A:

256.- BIBLIOTECA SIERRA GENOVES - INT - NOCHE

En la TV de la sala vemos el final de un mensaje cualquiera y luego un anuncio oficial, que dice:

(I N S E R T): C.N.P. - "Centro Nacional para la Prevención de Intoxicaciones" - Atención las 24 horas; - Teléfono 555-01-26)

Luego aparece en pantalla ARANGO, leyendo unas notas:

ARANGO

Y de la misma subdirección han llegado a estos canales los partes oficiales - en que se pide calma a la población y se recomienda a los ciudadanos que no se dejen llevar por las habladurías de algunos emisarios de la subversión, - que insisten en propalar falsos rumores sobre epidemias y catástrofes mágicas. Oficialmente no hay en la ciudad...

257.- RECAMARA SIERRA GENOVES - INT - NOCHE

SIERRA GENOVES está a punto de terminar la conversación telefónica con su mujer, sentado en la cama.

SIERRA GENOVES

... Sí, mi amor... Sí, amor. Un beso.

Cuelga. Se queda pensativo, sentado en la cama. Saca la pijama de debajo de la almohada y empieza a desabotonarse la camisa. De pronto, oye las voces de la TV en la biblioteca y va hacia allá...

C O R T E A:

258.- BIBLIOTECA SIERRA GENOVES - NOCHE

SIERRA GENOVES escucha por un instante a ARANGO. No le interesa lo que dice y apaga el televisor -

(I N S E R T: CANALES VARIOS CON ANUNCIO C.N.P.I.)

Antes de apagar las luces, hace un recorrido con la mirada por la biblioteca desierta, toma la chaqueta y la corbata - del sillón cercano y va al dormitorio para acostarse. Va apagando luces a su paso.

C O R T E L:

259.- RECAMARA SIERRA GENOVES - INT - NOCHE

SIERRA GENOVES entra, con la chaqueta y la corbata en el brazo y la camisa, que ha empezado a desabotonarse. De pronto mira las camas vacías, mira el teléfono, mira el reloj.- Toma el libro de De Foe, y sale de la recámara con decisión.

C O R T E A:

260.- APARTAMENTO DE EVA - INT - NOCHE

Es un estrecho apartamento de estudiantes para dos personas; una sala pequeña con una cocineta y un dormitorio. La decoración es barata y un poco caótica, pero tiene un cierto carácter y el orden propio de un lugar donde sólo viven mujeres. Es un apartamento alto, hay una ventana y un balcón con plantas, desde donde se ve la inmensa ciudad iluminada. Cerca de la cocina hay una pequeña mesa para comer cuatro personas, pero no está puesta.

EVA está completamente desnuda, muy a su gusto, batiendo un par de huevos para hacerse una tortilla. Cuando suena el timbre de la puerta, extrañada deja el plato en la cocineta y se pone una sudadera universitaria, muy ancha y confortable, que le llega hasta los muslos, como una minifalda.

261.- Al abrir la puerta pierde por un instante su naturalidad excepcional, pero la recobra de inmediato.

261 cont.-

SIERRA GENOVES está ahí, con la chaqueta; pero sin corbata y con el cuello de la camisa por fuera, como un escolar. La escalera lo ha dejado exhausto.

SIERRA GENOVES
(jadeante)

Me da pena caerle así, pero quería traerle este libro para su tesis. ¿Lo conoce?

262.- EVA recibe el libro, lo abre, y dice:

EVA

No sé inglés.

SIERRA GENOVES

Lo pensé, pero no tenía su teléfono para preguntarle...

EVA

No tengo teléfono. Ni ascensor, como ya lo pudo ver, pero no hay mejor teléfono que la telepatía. Hasta había pensado echar un poco más de harina en la tortilla, por si usted llogaba. Pásele...

263.- SIERRA GENOVES entra, un poco intimidado. EVA lo comprende y empieza a ayudarlo. Continúa batiendo los huevos, mientras transcurre el diálogo:

EVA

¿Le gusta la tortilla de papas?

SIERRA GENOVES

Me gusta, pero ya cené.

EVA

No sea convencional, Doctor Sierra Genovés. Usted no ha cenado, porque de noche sólo toma un vaso de leche y un pedazo de panqué.

SIERRA GENOVES

(sorprendido)

Es lo que quise decir... ¿Cómo lo sabe?

264.-

EVA

Porque todos los ricos comen lo mismo de noche. Y si usted fuera una excepción, estaría más gordo.

(lo examina con naturalidad)

En cambio, está muy bien, ¡pero muy bien!

SIERRA GENOVES

Esa es la desgracia. Uno se pasa la mitad de la vida sin comer, porque no tiene con qué; y la otra mitad para no engordar.

264 cont.-

EVA

Esta noche es entra paréntesis. Coma -
mos y bebamos, que mañana moriremos.

265.- Le entrega el plato con los huevos y el tenedor y agrega:

EVA

Acabe de batir esto mientras veo qué -
invento.

266.- SIERRA GENOVES no puede evitar que EVA advierta el temblor
de sus manos cuando agarra el plato.

SIERRA GENOVES

¡Qué barbaridad! Debe ser un Parkin -
son.

EVA

Ese Parkinson lo tienen todos los hom -
bres en una situación como ésta; pero
es un buen síntoma. Cuanto más madu -
ros son, más les sucede. La primera -
vez, quiero decir.

267.- (Mientras dura este diálogo, EVA saca distintas cosas del re -
frigerador y las va poniendo en la mesa de la cocina. Tam -
bién saca dos huevos más, los rompe y los echa en el plato -
que está batiendo SIERRA GENOVES)

SIERRA GENOVES

No estaba pensando en eso. La verdad -
es que tengo un gran interés por sa -
ber cómo va su tesis. Es un asunto de
una enorme importancia científica y -
social en estos momentos. Creo que yo
podría prestarle alguna ayuda.

268.-

EVA

Por supuesto que pueda prestarme una -
gran ayuda, Doctor Sierra Genovés; pe -
ro usted no vino por eso. Vino porque
sabía que yo estaba pensando en usted,
y me alegro mucho, porque mi trabajo -
me ha costado, ¿o no?

(ambos ríen)

¡Qué horror...! No he visto un hombre
más difícil para echarle los perros.

SIERRA GENOVES

(farsante)

Puedo ser tu padre.

EVA

¿Y qué tiene contra los padres?

SIERRA GENOVES

Que todavía creemos en ciertas cosas.

- 269.- EVA se dirige hacia la puerta de entrada y SIERRA GENOVES - aprovecha para mirarlo las piernas, que son espléndidas. - Luego echa una mirada furtiva al dormitorio; hay dos camar-suncillas. También examina las paredes, donde hay, entre - otras cosas, varias fotos un poco equívocas de EVA, y su COI - FEMERA de habitación. Por último SIERRA GENOVES contempla - la ciudad iluminada mientras sigue batiendo los huevos. Se oyen SIRENAS de ambulancia (OFF)
- 270.- EVA, por su parte, descuelga un cartelito que está en un - clavo en el interior de la puerta y que dice: "CERRADO POR - LA PESTE".- Lo cuelga en el exterior, como se hace en los - hoteles para no ser molestado. Mientras, prosigue con el - diálogo:

EVA

Todos los hombres son iguales. Uno -- tiene que hacerles todo la primera vez, si no, se corre el riesgo de que se pa - quen un tiro creyendo que son impoten - tos.

- 271.- Siempre mirando la ciudad, SIERRA GENOVES replica, diverti - do:

SIERRA GENOVES

Eres una intelectual de mierda.

EVA

(off)

Al contrario, Doctor. Todo lo contra - rio.

- 272.- Al decirlo, se quita la sudadera y queda otra vez desnuda, - pero con una naturalidad absoluta. Así continúa haciendo la cocina hasta el final de la escena. SIERRA GENOVES se vuel - ve en ese momento y hace un grande esfuerzo para no parecer sorprendido.

273.-

SIERRA GENOVES

De todos modos, eres una pájara muy - rara. ¿De dónde carajos saliste?

274.-

EVA

Del cajón de la basura. Entre la se - cundaria y la preparatoria fui six -- viente por horas. Gracias a eso vas a comer esta noche como un rey. Entre - la prepa y la universidad ha hecho un poco de todo. Hasta puta a la fuerza, dos veces.

SIERRA GENOVES

No será peor que descuartizar muer - tos.

EVA

Peor: como descuartizar vivos...

(pausa)

La frase es de Laura.

275.- Señala las fotos en la pared y explica:

EVA.

Laura es ella, la que vive aquí conmigo.

SIERRA GENOVES contempla entonces las fotos con libertad.

SIERRA GENOVES

Es muy bella. ¿Qué instrumento toca?

EVA

Filosofía y Letras. En realidad fué ella la que me dió la idea de la tesis.

276.- SIERRA GENOVES vuelve a contemplar la ciudad por la ventana, que se ve hasta el horizonte, desde su POV - Sobre esa imagen, continúa la voz de EVA:

EVA

(off)

Su teoría es que... en una ciudad inmensa y primitiva como ésta, las autoridades pueden ocultar durante mucho tiempo, años quizás, una pandemia de peste como las que devastaban a la Edad Media.

SIERRA GENOVES

De hecho, eso es lo que tratan de hacer. Pero no estoy de acuerdo. Tarde o temprano la peste les ganará terreno...

277.- EVA termina de preparar una tortilla y se la da en un plato con un tenedor. De pronto cae en la cuenta de que SIERRA GENOVES está vestido y parece escandalizada.

EVA

¿Pero qué haces ahí, vestido, como un viejito? Quitate esos trapos de encima y verás que la vida es más fácil.

C O R T E A:

278.- APARTAMENTO EVA - INT - (ESCALERAS) - NOCHE

LAURA, con una mochila cargada de libros, acaba de subir la escalera y está jadeante. Siente un gran alivio por haber llegado; pero su ánimo se va de nuevo al suelo cuando ve el cartelito en la puerta. Hace un gesto de rabia y vuelve a bajar las escaleras, con la mochila al hombro.

C O R T E A:

279.- GARAGE EVA - INT - NOCHE

LAURA tira la mochila dentro del viejo VW. Luego abre la cajuela, saca una almohada y una manta y se acomoda en el coche para dormir.

C O R T E A:

280.- APARTAMENTO EVA - INT - NOCHE

EVA está aceballada sobre SIERRA GENOVES, desnuda; pero él está todavía en mangas de camisa. En la mesa está la conservida de cualquier modo, pero intacta. El HOMBRE no reacciona bien a las caricias de EVA, que son más traviesas que apasionadas. Lo sacude.

EVA

¡Relájate por una vez en tu vida, Sa -
bihondo! ¡No seas tan serio, que a la
gente seria es a la primera que le da
la peste...!

281.- Mientras lo dice, lo abre la camisa de un tirón y saltan -
varios botones. Lo que ve la deja estupefacta: SIERRA GE -
NOVES tiene una cicatriz profunda y ordinaria, desde el -
omóplato izquierdo hasta el esternón. Ante el asombro de -
EVA, dice:

SIERRA GENOVES

Estonosis mitral.

282.- EVA examina la cicatriz entera con un cierto estupor, como
dibujándola con el dedo.

EVA

¡Qué bárbaro...! ¿Cuánto tiempo hace?

SIERRA GENOVES

Dos años. Pero lo' más difícil no es to -
ner una cosa así, sino, no pensar en -
ella.

283.- EVA, conmovida, empieza entonces a besarle la cicatriz, ha -
ciendo con los labios lo que antes hizo con el dedo. SI -
ERRA GENOVES suspira.

SIERRA GENOVES

(off)

Tengo la vida en un hilo.

EVA

¿Y quién no?

C O R T E 1:

284.- AVENIDA - EXTERIOR - DIA

En SOBREIMPRESION aparece la fecha: OCTUBRE 13 -

VISTA LEREA DE LA AVENIDA que da acceso al aeropuerto.
El tráfico está congestionado.

285.- En medio del embotellamiento, una limosina, escolgada por -
dos autos con AGENTES de seguridad, avanzan lentamente. En -
medio de los vehículos, un par de VOCEADORES con la edición
extra del día.

C O R T E 2:

286.- HELICOPTERO - INT - DIA

El PILOTO lleva audífonos puestos, y un micrófono bajo la -
barbilla.

PILOTO

Aire tres a central... Aire tres a cen-
tral...

Se oye una voz por el radio del helicóptero.

VOZ

(off)

Aquí central. Aire tres, adelante.

287.-

PILOTO

Congestión en la troncal poniente --
Oriente de acceso al aeropuerto. Repi-
to: Congestión troncal poniente orien-
te de acceso al aeropuerto...

C O R T E A:

288.- CENTRAL DE TRANSITO - INT - DIA

La central de control de tránsito, ultramoderna, llena de -
aparatos electrónicos y de comunicación. Ante una consola,
un OPERADOR que habla con el helicóptero. Otras personas -
atendiendo los demás aparatos.

OPERADOR

¿Funcionan los semáforos, aire tres?

VOZ PILOTO

(off)

Funcionan. Repito: funcionan, pero to-
da la zona está bloqueada. El tránsito
sólo fluye hacia afuera del sector.

OPERADOR

Entendido, aire tres. Enviamos cinco -
unidades de la octava delegación al -
área. Mantenga abierta su frecuencia, -
aire tres.

C O R T E A:

289.- HELICOPTERO - INT - DIA

PILOTO

Entendido, central.

El PILOTO hace dar a su aparato una vuelta sobre el embudo -
llamamiento.

C O R T E A:

290.- AVENIDA - EXT - DIA

Desde el POV del PILOTO, se ve que la limosina y sus escoltas llegan a una salida y toman la vía lateral. Se dirigen hacia el aeropuerto, mientras el helicóptero sigue dando vueltas sobre la zona.

C O R T E A:

291.- AEROPUERTO - EXT - DIA

La limosina y su escolta llegan y se detienen frente a la puerta de la sala internacional. De la limosina desciende un caballero, muy elegante, de tipo nórdico, y dos DIPLOMATICOS que lo acompañan. GUARDIAS de seguridad descienden de los autos-escolta. Hay muchos REPORTEROS y FOTOGRAFOS cubriendo la noticia de la partida del MINISTRO.

En SOBREIMPRESION aparece un nombre:
-DR. FRIDJOF KJOLEN, 70 AÑOS, MINISTRO DE ECONOMIA DE NORUEGA -

Todos entran en el aeropuerto.
El MINISTRO lleva un paraguas negro.

C O R T E A:

292.- AEROPUERTO - INT - DIA

El MINISTRO DE NORUEGA, su comitiva y los REPORTEROS se dirigen por el pasillo central del aeropuerto hacia la sala de protocolo. Los FOTOGRAFOS no cesan de imprimir placas.

El MINISTRO DE NORUEGA llega ante la sala de protocolo; se le a recibirlo un OFICIAL del protocolo; se saludan.

C O R T E A:

293.- AEROPUERTO - SALA PROTOCOLO - INT - DIA

En la sala están también el CANCELIER y el MINISTRO DEL INTERIOR.

Los FOTOGRAFOS se arremolinan para tomar la escena.
El MINISTRO DE NORUEGA y el OFICIAL posan para ellos.

294.- El MINISTRO DE NORUEGA murmura algo al oído del OFICIAL de protocolo. Esto lo conduce hasta una puerta cercana. El MINISTRO entra y cierra, y un GUARDIA queda ante la puerta. Pasa un tiempo largo...

C O R T E A:

295.- AEROPUERTO - SALA PROTOCOLO - INT - DIA

Impaciencia en la sala. Miran relojes. Principios de alarma. El OFICIAL DE PROTOCOLO se atreve a dar un golpecito en la puerta del baño. Nadie responde.

295 cont.-

El OFICIAL entrecabre la puerta y se asoma.

C O R T E A:

296.- BAÑO - AEROPUERTO - INT - DIA

En el piso del baño está el PRIMER MINISTRO, oxánima.

C O R T E A:

297.- AEROPUERTO - INT - DIA

El cuerpo del MINISTRO DE NORUEGA es llevado en brazos por varios OFICIALES y AGENTES de seguridad, entre la gran confusión de los presentes. Al paso de la comitiva, hay escenas de pánico en el aeropuerto.

C O R T E A:

298.- AEROPUERTO - EXT - DIA

Los que llevan al MINISTRO DE NORUEGA llegan junto a la limosina; introducen en ella al dignatario inconsciente.

Entran el CHOFER y sus ACOMPAÑANTES. La comitiva entra en los otros vehículos, a toda prisa.

299.- Uno de los miembros de la comitiva se acerca corriendo al vehículo. Lleva el paraguas negro en la mano. Abre el vehículo e introduce el paraguas, colocándolo junto al MINISTRO. Sube en la parte delantera de la limosina. La limosina y la escolta parten a gran velocidad...

300.- Entre los FOTOGRAFOS y los REPORTEROS hay un CAMEROGRAFO, que ha filmado la escena.

C O R T E A:

301.- CASA DE SIERRA GENOVES - BIBLIOTECA - INT - NOCHE

Se ve sólo la pantalla de un televisor. La IMAGEN muestra lo que el CAMEROGRAFO ha filmado, en el interior y el exterior del aeropuerto. Se oye la voz de un COMENTARISTA que lee la noticia.

COMENTARISTA:

(off)

... por salvar su vida fueron indultados. El Ministro de Economía de Noruega, Fridtjof Kjøllon, falleció a las 18:15 de ayer, tiempo local...

La imagen muestra un cortejo saliendo de un hospital.

El COMENTARISTA continúa (OFF):

301 cont.-

COMENTARISTA
(off)

... El cuerpo estuvo expuesto en un sa
lón de la Embajada toda la noche de --
ayer. Gran cantidad de personas se dió-
cita en el lugar para presentar sus con
dolencias.

302.- En IMAGEN - el ataúd en la Embajada.
Entre las PERSONAS que hacen guardia ante el féretro, se re
conoce al CANCELIER y al MINISTRO DEL INTERIOR.

COMENTARISTA
(off)

Un reporte oficial reveló que la cau-
sa de la muerte del Ministro fue un -
paro cardíaco. El dignatario había es
tado en nuestro país durante dos sema
nas en visita oficial.

303.- En IMAGEN - la pista del aeropuerto, en la que una pequeña-
grúa mete el ataúd del MINISTRO dentro de la caja. El mismo
miembro de la comitiva que lo ha hecho anteriormente, se -
acercas de prisa a la caja, con el paraguas negro, y lo mete
junto al ataúd. Dos TRABAJADORES cierran la caja.

COMENTARISTA
(off)

... El personal de la Embajada infor-
mó a los medios que el Ministro Kjöln
padecía una seria afección cardio
vascular y que había sido sometido a
varias intervenciones quirúrgicas...

304.- Un montacargas sube la caja con el ataúd hasta la rampa me-
cánica del compartimiento de carga del avión. La rampa se
cierra.

COMENTARISTA
(off)

... Esta mañana, los restos del Minis-
tro viajaron a su país de origen en -
un avión especialmente puesto a dispo-
sición de la Embajada por la Cancille-
ría.

305.- En IMAGEN - el avión toma velocidad sobre la pista, despega
y se aleja. En la pantalla aparece ARANGO:

ARANGO

Descanse en paz el que fuera gran eg-
tadista y representante de...

306.- Durante las últimas frases del COMENTARISTA, descubrimos a
SIERRA GENOVES sentado solo frente al televisor. Baja el -
volumen del aparato, toma el teléfono y marca un número. -
ARANGO, sin sonido, continúa en la pantalla de TV, cuya -
luz es la única de la habitación.

JORGE
(off)

¿Sí...?

SIERRA GENOVES
¿Jorge...? Es Sierra Genoves...

JORGE
(off)

¿Qué hay...?

SIERRA GENOVES
¿Estás viendo la televisión?

Mientras transcurre el diálogo telefónico, descubrimos que - EVA está en pie detrás de SIERRA GENOVES, abrazándolo por detrás y besándolo en la nuca y la cara. SIERRA GENOVES le corresponde con caricias, sin interrumpir el diálogo. Ambos están iluminados por el resplandor variable de la televisión.

JORGE
(off)

No, ¿por qué?

SIERRA GENOVES
Bueno, ya no. Ya pasó. Pero dime una cosa: ¿Sabes si le hicieron la autopsia al Ministro noruego que se murió en el aeropuerto?

JORGE
(off)

No he sabido nada.

SIERRA GENOVES
Háame un favor: Averiguame eso. Y si es posible, quisiera ver el resultado de esa autopsia. Me interesa mucho.

JORGE
(off)

Como quieras. Mañana te aviso. Pero si es lo que tú piensas, lo veo difícil.

307.- Cuelga SIERRA GENOVES y se ocupa entonces de EVA. Le da un beso muy intenso. EVA se saborea.

EVA
Ay, papá. Sabes a coco.

La escena no es dramática ni apasionada, porque EVA le impone al amor una gran alegría y un cierto sentido de travestura. Ambos quedan apoltronados como pueden en la poltrona, tratando de desnudarse recíprocamente, muertos de risa.

C O R T E A:

308.- HOSPITAL GENERAL - DESPACHO DEL DIRECTOR - INT - DIA

En SOBREIMPRESION aparece la fecha: OCTUBRE 28 -

En el despacho se encuentran reunidos el MINISTRO DE SALU -
BRIDAD, ZERMENO, BUDILLO y dos o tres MEDICOS y FUNCIONA --
RIOS más. Sobre el escritorio, la foto oficial del Prosi -
dente.

La escena empieza cuando el MINISTRO DE SALUBRIDAD se apro -
xima a una ventana que da sobre el patio interior del hospi -
tal y dice:

MINISTRO SALUBRIDAD

De todos modos, las autoridades noru -
gas no se atenderán a nuestra autopsia.
La harán otra vez, como creo que lo ha -
ríamos también nosotros si estuviéramos -
mos en el lugar de ellos.

En SOBREIMPRESION aparece el nombre:

-DR. MIGUEL GAZON RIERA, MINISTRO DE SALUBRIDAD-

309.-

ZERMENO

Lo único que podrán probar es que no -
fue un paro cardíaco, pero nada más.

BUDILLO

Sierza Genoves cree que descubrirán la
verdad.

MINISTRO SALUBRIDAD

(inquieto)

¿HA visto la autopsia?

ZERMENO

Traté de verla, pero lo paramos a tien -
po. Es un hombre muy capaz y muy bien -
informado, pero tiene una rara tenden -
cia al delirio.

310.- I N S E R T O:- POV DEL MINISTRO DE SALUBRIDAD:

HOSPITAL GENERAL - PATIO - EXT - DIA

Desde la ventana se ve el patio exterior del Hospital. Algu -
nas ambulancias entran en el patio, llevando enfermos que -
son introducidos de inmediato en los pabellones. Mientras -
se vea el patio, la conversación de la oficina se escuchará
an OFF:

MINISTRO SALUBRIDAD

(off)

No soporto su pedantería. Lo conozco -
desde la Universidad y ya era así...

(en otro tono)

Por cierto que era un extremista feroz.

310 cont.-

ZERMEÑO

(off)

Pues ahora es un burgués de pantuflas.

BUDILLO

(off)

Y además, muy próspero.

ZERMEÑO

(off)

Lo malo es que muchos médicos eminentes, inclusive algunos de este hospital, están de acuerdo con él en que esto es la peste, y que esa fue la causa de la muerte del ministro noruego.

311.- HOSPITAL GENERAL - DESPACHO DIRECTOR - INT - DIA

MINISTRO SALUBRIDAD

¡No me diga!

(a Budillo)

¿Y usted qué ha oído?

BUDILLO

La Academia de Medicina no tiene todavía un juicio terminante.

MINISTRO SALUBRIDAD

¿Hay alguna posibilidad de que sea desfavorable?

BUDILLO

Hasta ahora controlamos la mayoría.

MINISTRO SALUBRIDAD

(a Zermeno)

¿Y usted, qué opina?

312.-

ZERMEÑO

En este hospital estamos llevando un control riguroso de cada caso, y de la situación en general, y podemos asegurar sin lugar a dudas de que, sea como sea, no se trata de la misma peste de la Edad Media. Se trata, en realidad...

C O R T E A:

313.- HOSPITAL GENERAL - PABELLON - INT - DIA

En un pabellón atestado, vemos un PESTIFERO amarrado con correas a la cama, en un terrible estado de postración. Un MEDICO le levanta el brazo y descubre el enorme ganglio de la axila, a punto de reventar. Sobre esa imagen, se oye, en OFF, el final de la frase que el DIRECTOR había iniciado en la escena anterior.

313 cont.-

ZERMEÑO

(off)

... de una afección bronquial, muy -
aguda, sumamente contagiosa y agrava-
da por la tremenda polución de estos-
meses. Pero no es la peste.

C O R T E A:

314.- HOSPITAL GENERAL - PABELLON - INT - DIA

Al final de la frase, vemos que el mismo grupo que estaba -
reunido en el despacho del DIRECTOR, camina por el pabellón
sobrecargado de pacientes.

MINISTRO SALUBRIDAD

Son muchos enfermos, en todo caso.

ZERMEÑO

Ahora tenemos unos cien diarios, y se
nota una tendencia a aumentar. Pero -
casi un setenta por ciento se recupe-
ra por completo.

315.- El grupo llega hasta el extremo del pabellón, y desde allí-
pueden ver que también los corredores que dan sobre el pa-
tio han sido improvisados como pabellones. El MINISTRO DE -
SALUBRIDAD los contempla por un instante, con una expresio-
de estupor reprimido, y concluye, como dando instrucciones-
a uno de los funcionarios que lo acompañan.

MINISTRO SALUBRIDAD

Bien. Vamos a difundir algunas ing --
trucciones básicas para la población.
Nada alarmistas, por supuesto. Modi --
das preventivas para una afección --
bronquial aguda. Por otra parte, la -
semana próxima adelantaremos las vaca-
ciones escolares.

(a Budillo)

¿Qué lo paraca?

316.-

BUDILLO

Eso aflojará mucho la tensión: casi -
dos millones de personas menos en la-
ciudad.

317.-

ZERMEÑO

¿Y la Prensa?

318.-

MINISTRO SALUBRIDAD

La mayor fuente de información está -
en este hospital, de modo que el con-
trol está en sus manos, señor Direc-
tor. Nosotros no haremos sino respal-
darlo.

Mirando a BUDILLO:

318 cont.-

MINISTRO SALUBRIDAD

(continuando)

... Por lo demás, tengo entendido que aquí el Doctor y Licenciado Budillo - está haciendo un trabajo muy eficaz - en ese sentido...

319.- BUDILLO, burócrata impecable, sonríe satisfecho. El MINISTRO concluye, dirigiéndose a todos:

320.-

MINISTRO SALUBRIDAD

En todo caso, tengamos siempre presente una cosa, que es la esencial: Con los problemas que tiene este país, no podemos echarnos encima, por ningún motivo, y pase lo que pase, la responsabilidad de una peste...

C O R T E A:

321.- TERMINAL DE AUTOBUSES - EXT - DIA

En SOBREIMPRESION aparece una fecha: NOVIEMBRE 9 -

Sobre el edificio de la terminal, ondea en su asta una bandera amarilla. Patio y andenes de la terminal están llenos de gente.

Una gran cantidad de autobuses sale constantemente de la terminal.

C O R T E A:

322.- ESTACION FERROVIARIA - EXT - DIA

La zona de andenes está llena de gente esperando el tren. - A través de las puertas de vidrio se puede ver que el interior de la estación también está lleno de gente, arreglando su equipaje o comprando boletos.

C O R T E A:

323.- AEROPUERTO - EXT - DIA

Sobre las pistas, ante las puertas de acceso, hay una gran cantidad de aviones de todos tipos.

C O R T E A:

324.- AEROPUERTO - INT - DIA

El interior del aeropuerto está atestado. Largas filas de GENTE ante los mostradores de todas las líneas aéreas.

C O R T E A:

325.- SALIDA CARRETERA - EXT - DIA

Todos los carriles de la caseta de cobro han sido dispues -
tos para la salida de vehículos, excepto uno. En todos los
carriles hay largas filas de automóviles y autobuses que
van saliendo de la ciudad.

Sobre estas IMAGENES - se oye en OFF la voz de JORGE:

JORGE

(off)

En otro orden de cosas, las autorida -
des de Salubridad anunciaron que se -
pronostican heladas severas y descen -
so notable de la temperatura... Debi -
do a eso, a todos aquellos que no va -
yan a aprovechar las vacaciones y que
permanezcan en la ciudad, las autori -
dades recomiendan algunas medidas de -
rutina.

C O R T E A:

326.- BILLAR - INT - DIA

En el billar hay pocas mesas ocupadas, y algunos JUGADORES
de dominó.

JORGE

(off)

Primeramente se recomienda tener las -
casas bien ventiladas. También se su -
giere que no se coman frutas y verdu -
ras crudas, y que se hiervan el agua -
y la leche...

327.- FANTASMA CAPA ROJA -

C O R T E A:

328.- CONVENTO - SALON - INT - DIA

Un salón amplio y abovedado, de un edificio colonial que -
funciona como convento. Un grupo de unas 12 MUJERES hacen -
ejercicio gimnásticos; están enteramente desnudas, salvo -
por unos breves calzoncillos negros. Se sigue oyendo la --
voz de JORGE:

JORGE

(off)

... la aparición de ratas y ratones -
y dar aviso a las autoridades sanita -
rias en caso de que suceda. Es indis -
pensable que se observen con cuidado -
las reglas de limpieza y pulcritud, -
tanto personal como doméstica para evi -
tar...

329.- Las MUJERES, a una señal de una campanilla, terminan los ejercicios y, en orden y en silencio, se dirigen hacia una puerta y salen del salón. Se sigue oyendo la voz de JORGE:

JORGE
(off)

... la formación de focos locales de infección que obstaculicen la acción sanitaria que pueda llegar a ser precisa...

C O R T E A:

330.- CONVENTO - VESTIDOR - INT - DIA

Las MUJERES han entrado en un vestidor que está junto al salón. Comienzan a vestirse en silencio. A medida que lo hacen, podemos ver que sus ropas son hábitos de monjas.

JORGE
(off)

De ser posible, se recomienda a la población se abstenga de concurrir a lugares públicos, pues las aglomeraciones aumentan la propensión al posible contagio de toda clase de enfermedades... Las autoridades de Salubridad recuerdan a toda la población que los centros sanitarios de la ciudad y la periferia estarán funcionando las veinticuatro horas del día...

C O R T E A:

331.- UNIVERSIDAD - JARDIN - EXT - DIA

Cinco o seis ESTUDIANTES juegan con una pelota de fútbol. Cerca de ellos, otro ESTUDIANTE lee, sentado en el pasto.

JORGE
(off)

... para atender todos los reportes sobre cualquier síntoma extraño que se presente entre los habitantes de la ciudad. Ante la manifestación de síntomas desconocidos...

C O R T E A:

332.- OFICINA DEL ALCALDE - INT - DIA

El ALCALDE y JORGE, cuya voz hemos oído, están sentados frente a frente, en una mesa. También está BUDILLO. Tiene un texto entre las manos.

332 cont.-

JORGE

... se sugiere aislar al paciente y -
los objetos personales que están en -
contacto con él hasta que se pueda -
dar aviso a...

333.- EL ALCALDE lo interrumpe:

ALCALDE

Basta ya. Es inútil que sigas. De nin-
guna manera puedo permitir que se di-
funda eso.

JORGE

Es una orden que viene de muy arriba,
señor.

334.-

ALCALDE

Pero no en esos términos bárbaros. -
Eso que tienes ahí es peor que la pes-
te. Ya hablaré yo con los de arriba.-
Y si lo que quieren es quemarme, peor
para ellos. ¡Que se busquen otro al-
calde!

JORGE

Y otro director de Salubridad.

335.- Ante la perplejidad del ALCALDE y de BUDILLO, JORGE rompe -
con mucha calma los papeles que había escrito, mientras di-
ce:

JORGE

Hasta aquí llevo yo, señor. ¿Qué se -
puede hacer con un gobierno que no -
tiene rifones para afrontar la reali-
dad? Lo que hemos hecho hasta ahora -
es un crimen: hemos mandado la peste-
para todo el país con el cierre de --
las escuelas... Y como si fuera poco,
le hemos mandado también su ración a-
Escandinavia.

336.-

BUDILLO

Le oxijo respeto, Martínez. Las deci-
siones tienen sus jerarquías.

337.- Sin mirarlo siquiera, JORGE sigue dirigiéndose al ALCALDE:

JORGE

De acuerdo, pero las mías las tomo yo.
No quiero que la peste me encuentre -
sentado detrás de un escritorio tra-
tando de tapar el sol con las manos.-
Prefiero salir a darle la pelea en la
calle. O la mato yo o me mata ella...
Pero peleando.

337 cont.-

Al decirlo, se levanta y tira los papeles sobre el escritorio del ALCALDE. Este lo mira con furia, y dice en un tono irónico:

ALCALDE
(irónico)

Se tenía usted bien guardadita esa --
arrogancia, Martínez.

338.- JORGE, en serio:

JORGE

Créame que no es arrogancia, señor...-
¡Es miedo!

Se va, dejándolos sumidos en la perplejidad.

C O R T E A:

339.- VECINDAD - PATIO - EXT - DIA

El patio de una vecindad popular. Está lleno de gente. Algunos de ellos son los habitantes de la vecindad, pero los más son MEDICOS, ENFERMERAS, ESTUDIANTES DE MEDICINA, CAMILLEROS SOLDADOS. Y todos, evidentemente encabozados por JORGE, -- quien los dirige con gran autoridad y energía.

340.- Por todo el patio la actividad es febril, CAMILLEROS que van y vienen transportando cadáveres y enfermos, soldados que han con salir a los INQUILINOS de sus cuartuchos, MEDICOS que toman notas, llevan registros y dan órdenes.

JORGE

Vamos, adentro.

ALGUN MEDICO

No podemos entrar sin una orden judicial.

JORGE

Al carajo con los papelititos. Adentro, --
polotudos.

C O R T E A:

341.- VECINDAD-CUARTO - INT - DIA

6

344 Es una estrecha habitación de la vecindad popular, donde entran dos SOLDADOS con máscaras protectoras. JORGE entra con ellos, y poco después dos CAMILLEROS. Al verlos entrar, una VECINA que tiene un niño en brazos se apoya contra un armario, con un gesto de terror. JORGE la aparta con brusquedad, y los CAMILLEROS tienen que dominar a la VECINA, que parece poseída por el demonio. Entonces los SOLDADOS rompen la puerta del viejo armario con una culata de fusil, y un PESTIFERO enloquecido, envuelto en una sábana blanca, sale del interior del armario, atraviesa la habitación como un alucinado, y se lanza por la ventana con un grito de espanto. JORGE se asoma por la ventana y ve:

345.- POV JORGE:-

VECINDAD - PATIO - EXT - DIA

El pánico en el patio, en torno del PESTIFERO que yace sin vida.

C O R T E A:

346.- VECINDAD - CUARTO - INT - DIA

JORGE se aparta de la ventana, siempre enérgico, y ordena a los SOLDADOS, refiriéndose a la VECINA y al NIÑO:

JORGE

Llévenselos. Al Hospital General.

347.- Cuando todos salen de la habitación, la expresión de JORGE - cambia por completo. Se pone pálido, y se toca la cara, evidentemente asustado, como tratando de sentir si tiene fiebre.

C O R T E A:

348.- CENTRO DE LA CIUDAD - EXT - DIA

La misma vista que en la Esc. 1, sólo que ahora el sector del centro está desierto.

C O R T E A:

349.- ESTADIO - EXT - DIA

La misma vista que en la Esc. 2. El estadio y sus alrededores están desiertos.

C O R T E A:

350.- MERCADO - EXT - DIA

Misma vista que la Esc. 3.- El mercado está desierto.

C O R T E A:

351.- PLAZA DE TOROS - EXT - DIA

Misma vista que en la Esc. 4.- La plaza y sus alrededores están desiertos.

C O R T E A:

352.- PASO A DESNIVEL - EXT - DIA

La misma vista que en la Esc. 5.- Escasos vehículos circulan por los accesos y por el paso a desnivel.

C O R T E A:

352A.- PUENTE TECAMACHALCO - EXT - DIA

Cruza velozmente el puente - EL FANTASMA CAPA ROJA -

C O R T E A:

353.- MANICOMIO - EXT - DIA

El manicomio de un edificio antiguo, de la época colonial.- Todo el exterior está muy maltratado y mal conservado. Afuera del manicomio, las calles están desiertas; sólo se ve a uno que otro TRANSEUNTE.

C O R T E A:

354.- MANICOMIO - INT - DIA

En SOBREIMPRESION - aparece una fecha: DICIEMBRE 6 -

Los pasillos y pabellones del manicomio están desiertos. Al final de uno de los pasillos está una reja que comunica a las oficinas y al exterior. Junto a la reja, un escritorio y una silla, vacíos.

355.- Al final del pasillo aparece una LOCA: MUJER JOVEN, hermosa y vestida con una bata amplia y larga, de rayas verticales blancas y azules. Camina por el pasillo hasta la reja, pasando junto al escritorio. La reja está entreabierta y la LOCA la abre por completo. Lentamente.

La reja chirría.

356.- Por los pasillos, las escaleras y las puertas, aparecen poco a poco las LOCAS. Todas son mujeres muy hermosas, aunque desarregladas, y vestidas igual que la primera. Con curiosidad y en silencio, las LOCAS se aproximan a la reja abierta. La primera de ellas cruza la reja y sale al patio del edificio. Las demás la siguen en silencio.

C O R T E A:

357.- MANICOMIO - EXT - DIA

Las LOCAS salen al patio y se dirigen, guiadas por la primera, hacia la reja que da al exterior. La LOCA empuja la reja que está abierta y las demás dejan ocapar un murmullo.

358.- Las LOCAS salen lentamente a la calle desierta. Miran con curiosidad a todos lados, inspeccionan los alrededores.

359.- Simultáneamente todas prorrumpen en una alegre gritería y se dispersan en todas direcciones.

C O R T E A:

360.- RESTAURANTE - INT - DIA

Un restaurante tipo americano. Hay pocas mesas ocupadas.

360 cont.-

Sobre ellas, pequeños braseros encendidos. Algunos CLIENTES llevan puestas máscaras picudas.

- 361.- A cada PARROQUIANO que entra, las MESERAS, de vistosos uni - formes de colores, los ponen un brasero en la mesa, al tiem - po que le dan la carta.
- 362.- Entran en el restaurante cuatro LOCAS: Una de ellas lleva - una elegante sombrilla antigua. Se pasean por el salón y lue - go se agrupan en el centro, bajo la sombrilla. Ante el asom - bro de todos, empiezan a cantar a coro, y muy bien: "Una No - che Serena y Oscura".- A un cierto momento de la canción, en - tran varios LOQUEROS, fornidos y brutales y se llevan a las LOCAS. La de la sombrilla se resiste. Los LOQUEROS la som - ten.

C O R T E A:

363.- CONDOMINIO DE LUJO II - EXT - ATARDECER

Un condominio de lujo que está sellado y ha sido evacuado. - La calle está desierta. Por la acera se acerca sigilosamente un grupo de 10/15 LOCAS. Al llegar a la puerta, miran con cu - riosidad la cruz amarilla.

- 364.- Una de ellas arranca lentamente la cruz y deja caer las ti - ras al suelo. Abre la puerta, asomándose al interior. Lue - gó entra al vestíbulo; las demás la siguen, en silencio.

C O R T E A:

365.- CONDOMINIO DE LUJO II - INT - ATARDECER

Las LOCAS pasean en silencio por un pasillo en el condomi - nio. Algunas puertas están abiertas, y ellas se asoman a los departamentos. Una LOCA sale de uno de los departamentos y con una risita traviesa y un gesto invita a las demás a en - trar. Las otras se dirigen al departamento.

C O R T E A:

366.- CONDOMINIO DE LUJO II - SALA - INT - ATARDECER

Entran a la sala del departamento, mirando con curiosidad. - La espuma amarilla cubre todo; está seca como pintura. Las LOCAS se entretienen tocando y moviendo lo que encuentran. - La LOCA I las vuelve a llamar, al interior de una recámara; - las demás van hacia ella...

C O R T E A:

367.- CONDOMINIO DE LUJO II - RECÁMARA - INT - ATARDECER

La recámara también está cubierta con espuma seca. Las LOCAS entran; la I les muestra un gran armario abierto, en cuyo in - terior hay gran cantidad de vestidos, sombreros, zapatos y - accesorios antiguos...

367 cont.-

Un murmullo se deja oír entre las LOCAS. Se acercan al armario y comienzan a sacar el contenido, examinándolo con curiosidad.

C O R T E A:

368.- CONDOMINIO DE LUJO II - EXT - ATARDECER

El VIGILANTE que está encargado del edificio sellado, regresa por la calle, comiendo una torta y leyendo un cuento. Llega a la puerta y ve los sellos rotos y la puerta abierta. Se acaba rápidamente la torta, guarda el cuento en el bolsillo y entra en el edificio.

C O R T E A:

369.- CONDOMINIO DE LUJO II - RECAMARA - INT - ATARDECER

Las LOCAS se han quitado sus batas a rayas y están desnudas. Algunas comienzan a vestirse con las ropas antiguas; unas ríen; otras cantan y tararean canciones.

370.- El VIGILANTE llega hasta la recámara y se detiene estupefacto en la puerta. Al verlo llegar, las LOCAS callan. Lentamente se acercan a él; el VIGILANTE se queda inmóvil al principio. Comienza a retroceder, asustado y se tropieza y cae al suelo. Se levanta en el instante en que las LOCAS se juntan en un círculo a su alrededor.

371.- Las LOCAS comienzan a tocarlo por todas partes; le empiezan a quitar la ropa. El VIGILANTE, estupefacto, no opone resistencia.

372.- En un momento, cuando está casi totalmente desnudo, el VIGILANTE reacciona. Empujando a las LOCAS, sale de la recámara, huyendo despavorido.

373.- Después de la huida del VIGILANTE, que las LOCAS festejan acarcajadas, ellas vuelven a ocuparse de los vestidos y los sombreros y siguen vistiéndose.

C O R T E A:

374.- PERFUMERIA - EXTERIOR - NOCHE

El aparador con motivos navideños. Despliegue publicitario de la pasta dental: "ALPHA"

En el vidrio se refleja la silueta del -

FANTASMA DE LA CAPA ROJA -

luego se aleja.

C O R T E A:

375.- CABARET - INT - NOCHE

Un cabaret de mala muerte, con pocos PARROQUIANOS.

En un corriente escenario, una VEDETTE de infima categoría - baila una mozca de strip tease mientras entona: "Cómo se van las Noches"

La CONCURRENCIA chifla, aplaude y grita.

376.- En las distintas mesas hay braseros ardiendo, y algunos CLIENTES llevan máscaras picudas.

377.- En una mesa apartada, están LAURA y SIERRA GENOVES, con sendas copas, y el lugar vacío de EVA frente a la copa servida. SIERRA GENOVES examina el lugar con expresión divertida, y exclama:

SIERRA GENOVES
¡Miren dónde he venido a parar!

LAURA ríe.

LAURA
¡Y lo que te falta! Con Eva se sabe - siempre dónde se empieza, pero nunca - se sabe dónde se termina.

378.- El MESERO va a poner en la mesa un brasero humante, como los que hay en otras, pero SIERRA GENOVES se opone con una intransigencia científica:

SIERRA GENOVES
¡Fuera con esa porquería!

MESERO
Nomás tiene un suplemento de veinte pesos.

SIERRA GENOVES, enérgico:

SIERRA GENOVES
Anda, llévate lo.

379.- El MESERO se lleva el brasero, mientras EVA vuelve a la mesa y se sienta en silencio, muy pálida, sudorosa, y con la respiración agitada. Pero los otros no lo nota, porque SIERRA GENOVES sigue observando el ambiente.

SIERRA GENOVES
Es formidable. Mientras nosotros tapamos por aquí y por allá, el instinto de la gente no falla: todo el mundo sabe la verdad, y se defienden solos, ¡y como pueden! Miren eso...

380.- En la mesa vecina, varias PAREJAS se divierten a reventar, - pero lo único visible de su cara son los ojos, porque todas llevan máscaras picudas.

381.- EVA no se integra al diálogo porque está a punto de perder - la conciencia. De pronto, SIERRA GENOVES lo advierte:

SIERRA GENOVES

¡Eva! ¿Pero qué te pasa?!

382.- EVA apenas si logra responder, apretándose la garganta con - ambas manos.

EVA

¡Me estoy ahogando!

C O R T E A:

383.- CLINICA PRIVADA - TERAPIA INTENSIVA - INT - NOCHE

EVA se incorpora aterrorizada en la cama, y lanza por fin el grito que no conseguía lanzar en el cabaret. SIERRA GENOVES trata de sujetarla en la cama de la ultramoderna sala de terapia intensiva, dotada de toda clase de aparatos electrónicos. VARIOS MEDICOS ELEGANTES tratan de ayudar a una ENFERMERA CHIC que está tratando de ponerle una inyección de pentotal intravenosa.

384.- Cuando SIERRA GENOVES la abraza, EVA trata de rechazarlo, - como una endemoniada:

EVA

¡Quítate! ¡Estoy toda embarrada de caca!

385.- Sin embargo, cuando SIERRA GENOVES logra dominarla, EVA se aferra a él en vez de rechazarlo, y rompe a llorar en un ataque de terror.

EVA

¡Tengo miedo, papá. Tengo miedo...! Me jor márame de una vez, pero no me dejes sufrir. Márame, papacito.

386.- En el transcurso del forcejeo, la ENFERMERA CHIC logra aplicarle la inyección, y EVA se sumerge en el sueño del pentotal. Entonces SIERRA GENOVES, ayudado por los MEDICOS ELEGANTES, empieza a conectar al cuerpo de EVA dos monitores: Uno de ellos marca el ritmo cardíaco, y el otro marca su actividad cerebral.

387.- Mientras lo hacen, se oye en la sala una voz un poco fantasmal, a través de un intercomunicador electrónico que no podríamos localizar. Es la voz de MOREL, el Director de la clínica:

VOZ MOREL

(off)

Genoves, van un momento, por favor...

388.- SIERRA GENOVES se incorpora, y ve a MOREL en una pantalla de circuito cerrado que está incrustada en el muro.

MOREL (en TV)

Por la puerta B, por favor...

SIERRA GENOVES sale por la puerta de la derecha.

C O R T E A:

389.- CLINICA PRIVADA - SALA CONTIGUA - INT - NOCHE

SIERRA GENOVES entra en la sala contigua, donde un MOREL de carne y hueso lo espera junto a una pantalla gigantesca, en la cuál se sigue viendo, en silencio, el trabajo que hacen los MEDICOS con EVA en la sala de terapia intensiva. En el fondo de la habitación, hay un enorme ascensor para ENFERMOS.

390.- MOREL es un MEDICO JOVEN, deportivo, de atuendo impecable, con una simpatía irresistible en los gestos y la voz. Cuando habla, no deja nunca de sonreír, aun en las circunstancias más difíciles, pero al mismo tiempo mantiene un tono de autoidad que no admite duda.

MOREL

Lo siento, Peter, pero tengo que decirte: Tu colaboración nos es muy grata e invaluable, pero no te autoriza a meternos la piete dentro de esta casa.

SIERRA GENOVES

¡Aha! ¿Pero no habíamos quedado en que no hay piete?

391.-

MOREL

Sin bromas. Todos sabemos que la hay, y tú mejor que nadie sabes que lo sabemos. Entonces, hablemos claro: Esta es una clínica de ricos y para ricos, y ellos vienen porque tienen la garantía de que aquí no entran enfermos contagiosos.

SIERRA GENOVES

(burlón)

Los ricos tienen el hígado verde.

392.-

MOREL

(impasible)

Sí. Ahora se ha puesto de moda estar contra los ricos. Sin embargo, nosotros vivimos de ellos, casi tanto como ellos de nosotros, y tú más que nadie. De modo que te ruego llevarte ahora mismo -- esa pobre muchacha. Que al menos se muera sin hacerle daño a nadie.

393.-

SIERRA GENOVES

No, Richard. Ella se va a quedar aquí, por lo menos hasta que esté fuera de peligro. No sólo porque es mi paciente, sino porque yo lo digo.

393 cont.-

MOREL

¡Hombre! Si la cosa es así, se queda, -
por supuesto. Y cuenta con mi respal -
do...

394.- En ese momento se abre la gran puerta del ascensor, y vemos dentro un CAMILLERO con una cama rodante sobre la cuál hay un cuerpo cubierto con una sábana.

MOREL aprieta el botón de "STOP" y mantiene el dedo apoyado mientras acaba la frase:

MOREL

... Pero te anticipo que es la decisión
más grave que has tomado en tu vida. -
Contra tí mismo, quiero decir. Ya lo -
verás.

Entra en el ascensor, y la gran puerta se cierra al instan -
te.

C O R T E A:

395.- ASCENSOR - INT - NOCHE

MOREL levanta la sábana del cuerpo tendido en la camilla ro -
dante.

Es el cadáver de la más bella de las LOCAS que hemos visto -
antes, vestida con ropas espléndidas, y con una rosa roja, -
enorme y fresca, en la boca.

MOREL

¿Quién es?

CAMILLERO

Era. Quién sabe... Estaba en emergen -
cias y ahí nadie sabe cómo llegó.

396.-

MOREL

¡Qué lástima! ¡Parece una reina!

MOREL cubre de nuevo el cuerpo con la sábana.

C O R T E A:

397.- BARRIO POBRE - EXT - NOCHE

En SOBREIMPRESION aparece una fecha: DICIEMBRE 20

Las calles están desiertas, un perro callejero aquí y allá. - Basura por todas partes. De alguna ventana emerge una música del mismo estilo e igual de desafinada que la del cabaret.

Por una calle transita lentamente un camión de carga, tipo materialista. En las aceras y en el arroyo hay varios cadáveres. A los lados del camión van cuatro HOMBRES, vestidos de amarillo y con máscaras protectoras. Los HOMBRES recogen los cadáveres y los arrojan al camión. Dos de los HOMBRES llevan grandes morrales al hombro.

398.- Antes de arrojar los cadáveres al camión, les quitan relojes, carteras y demás objetos de valor, echándolos en sus morrales.

399.- El camión está tan lleno, que se ven brazos y piernas desbordándolo.

Cuando ya no cabe un cuerpo más, dos de los HOMBRES suben a la cabina; los otros dos montan en una plataforma en la parte trasera.

400.- El camión se aleja por las calles del barrio. A su paso, algunas ventanas se abren. Con el fondo de la música tropical:

401.- FANTASMA CAPA ROJA

C O R T E A:

402.- VIA RAPIDA - EXT - NOCHE

Una patrulla bloquea un acceso a la vía rápida. Frente a ella, un POLICIA. Un auto se acerca y se detiene frente a la patrulla. El POLICIA le indica al CHOFER que debe desviarse; el auto retrocede y se va.

Se sigue oyendo la MUSICA TROPICAL de las secuencias anteriores.

403.- POR el interior de la vía rápida, aparece una fila de quince o veinte camiones de carga, repletos de cadáveres. Avanzan lentamente con las luces apagadas.

La fila de camiones desaparece tras una curva.

C O R T E A:

404.- CEMENTERIO (FANTEON JARDIN) - EXT - AMANECER

La fila de camiones entra lentamente en el cementerio. Los camiones se detienen a poca distancia de la entrada, donde están terminando de cavar una enorme fosa común con maquinaria pesada.

404 cont.-

Se sigue oyendo el mismo FONDO MUSICAL que en las secuencias-
ANTERIORES.

405.- Al ver llegar los camiones, un SEPULTURERO se acerca a ellos-
y sin dirigirse a nadie en particular, grita:

SEPULTURERO
¡Aquí nomás caben cinco camiones! ¡To-
dos los demás, al horno!

Los camiones que están detrás del quinto camión se ponen en -
marcha y se internan en el cementerio.

406.- Los ocupantes de los cinco camiones que quedan, bajan y ayu -
dan a los SEPULTUREROS a descargar los cadáveres y meterlos -
en la fosa común. Todos llevan uniforme amarillo y algunos --
tienen máscara protectora.

407.- La luz del amanecer nos permite ver que en torno a la fosa co -
mún se están formando grupos que sin duda son el embrión de -
otras romerías como las que hemos visto en la basílica y el -
centro ceremonial: algunas mujeres han instalado puestos de -
comida a donde se acercan los sudorosos sepultureros. Un ra -
dio de transistor continúa la melodía de las escenas anterio -
res.

408.- Un movimiento de CÁMARA nos descubre en cierto momento a un -
grupo que contempla el espectáculo a cierta distancia. Son: -
JORGE, ARANGO y el PRESIDENTE DE LA ACADEMIA DE MEDICINA, y -
algún otro personaje anónimo. JORGE lleva una gabardina muy -
clara, se nota muy pálido y tiene las ojeras y la barba del -
amanecer. Los otros llevan abrigos o chaquetas de piel.

A medida que transcurre la escena, irá aclarando el día.

409.-

JORGE
Bueno, estos son los que no pasaron -
nunca por el Hospital General, ya sea
por que no tuvieron tiempo ni recur -
sos, o porque las familias los escond -
dieron para que no se los llevaran -
las patrullas sanitarias.

PRESIDENTE ACADEMIA
Supongo que tampoco habrán pasado por
los registros de defunción.

410.- Cuando habla, aparece su nombre en SOBREIMPRESION:

DOCTOR ARCADIO RINCON NUÑEZ, 63 AÑOS,
PRESIDENTE DE LA ASOCIACION NACIONAL -
DE MEDICINA.

411.-

JORGE
Así es. Oficialmente, digamos, conti -
ndan vivos.

412.-

ARANGO

En cierto modo no deja de ser un consuelo, es una nueva forma de inmortalidad.

413.-

PRESIDENTE ACADEMIA

(Moroz)az)

Pero no sirve de nada, porque nunca - la publicaron los periódicos.

ARANGO

(a la defensiva)

No somos sino el cuarto poder. Si los tres que están por encima se ponen de acuerdo contra nosotros, es muy poco lo que podemos hacer. Una noticia como ésta es tan enorme, que en cierto modo se escapa de nuestras manos.

414.-

De pronto el PRESIDENTE DE LA ACADEMIA descubre, distraído, - el hermoso juego de luces que se levanta en el horizonte, por encima de los montones de cadáveres.

PRESIDENTE ACADEMIA

-¡Miren qué belleza!

JORGE, un poco sorprendido, mira también el horizonte y dice con cierta rabia:

JORGE

-Sí, miramos con amor, que bien podría ser el último amanecer de nuestra vida.

415.-

Tal vez impresionado, ARANGO replica:

ARANGO

¡Qué barbaridad! Si usted fuera de -- los nuestros, tendría un periódico -- amarillista.

416.-

El PRESIDENTE DE LA ACADEMIA le pone entonces una mano en el hombro a JORGE y se lo lleva por la avenida de árboles hacia el exterior del cementerio. Los otros lo siguen.

PRESIDENTE ACADEMIA

Perdóname, pero estoy un poco aturdi-do. No te voy a negar que muchos ruidos raros nos habían llegado a la Academia, pero nunca pude imaginarme un horror de semejantes proporciones.

417.-

Al pasar frente a un mausoleo barroco, la CÁMARA los abandona y explora los arbustos que crecen entre las tumbas. Detrás del gran mausoleo, un SEFULTURERO y una MUJER MUY PEA, sucia y desgredada, están copulando sin amor. Sobre esa imagen seguimos oyendo el final de la frase del PRESIDENTE DE LA ACADEMIA:

PRESIDENTE ACADEMIA

(off)

Hay que hacer algo, y muy radical, --
sin duda; pero en este momento no se-
me ocurre qué puede ser. ¡Maldita --
sea! Ya sabes cómo es la olla de gril-
los que tenemos por dentro en la Aca-
demia de Medicina.

C O R T E A:

418.- CLINICA PRIVADA - TERAPIA INTENSIVA - INT - DIA

En la unidad de terapia intensiva, SIERRA GENOVES y un grupo de MEDICOS VOLUNTARIOS y alguna ENFERMERA VOLUNTARIA, exami-
nan pruebas y análisis. EVA, todavía adormecida, tiene los --
aparatos electrónicos conectados a su cuerpo, pero no está --
acostada en la cama, sino completamente desnuda dentro de una-
bañera llena de hielo picado.

SIERRA GENOVES

Está entrando en la etapa decisiva.

(a médico voluntario)

¿Quieres traerme la radiometría hemá-
tica?

419.- El MEDICO las va a buscar, en el momento en que entra JORGE, -
con la gabardina blanca, la barba densa y con semblante de en-
fermo. Una ENFERMERA VOLUNTARIA se da cuenta de que al en --
trar, JORGE ha dejado huellas de barro en el piso y las mira-
escandalizada. JORGE advierte su mirada y dice, con una rabia
serena:

420.-

JORGE

-Esté tranquila, muñeca. No es mas -
que barro del cementerio.

421.- SIERRA GENOVES, que comprende la reacción agresiva de JORGE, -
levanta la vista de los análisis y le aclara, sonriendo:

SIERRA GENOVES

La señorita Belón es voluntaria.

JORGE

¡Oh, perdóneme...! ¡De veras!

A manera de presentación, SIERRA GENOVES señala a los otros -
MEDICOS.

SIERRA GENOVES

-Todos estos amigos son voluntarios.

422.- JORGE les estrecha la mano, mientras SIERRA GENOVES le expli-
ca;

SIERRA GENOVES

-El personal de planta de la clínica-
se rajó en masa, con el pretexto de -
que no tienen experiencia en enfame-
dades infecto-contagiosas.

422 cont.-

JORGE

¡Bola de culeros...!

Por un instante observa las pantallas que reflejan el estado de EVA, que está más bella que nunca, en la bañera de hielo.- Cuando se vuelve hacia los otros médicos, dice:

JORGE

-Todavía nos queda una esperanza, que sea la última.

423.- Consciente de que los otros MEDICOS podrían no entender lo -- que JORGE ha querido decir, SIERRA GENOVES les explica:

SIERRA GENOVES

En la Edad Media se tenía la creencia de que un día, sin ninguna explicación, un pestífero recuperaba de golpe la salud y la fuerza, y ese era el último. El flagelo se detenía en forma tan intempestiva y misteriosa como había llegado.

424.- Mientras SIERRA GENOVES hace la anterior explicación, MOREL - ha aparecido en la puerta y contempla con estupor las huellas de barro que JORGE ha dejado en el piso.

425.- JORGE advierte la presencia de MOREL, cuyos ojos, coléricos, - están a punto de estallar y entonces se dirige a él y lo enfrenta, gritando fuera de sí:

JORGE

-¡Haricones!

426.- Hasta MOREL se queda estupefacto. JORGE sale como un loco.

C O R T E A:

427.- CLINICA PRIVADA - SALA DE RECREO - INT - DIA

JORGE atraviesa una sala impecable, que más bien parece un -- jardín interior, donde un grupo de PACIENTES DISTINGUIDOS, de ambos sexos, juegan a las cartas entre ellos. Algunos juegan también con MEDICOS ELEGANTES en receso.

Mientras atraviesa la sala, JORGE no para de gritar:

JORGE

¡Haricones...! ¡Cáfila de señoritos - perfumados...! ¡Floripondios de peluquería!

428.- La CAMARA sigue rápidamente sus huellas de barro de cemento -- rido en el piso immaculado, mientras empiezan a anticiparse -- los gritos de la escena siguiente.

C O R T E A:

429.- HOSPITAL GENERAL PASILLO - INT - DIA

JORGE atraviesa el pasillo principal del hospital, que ha sido adaptado como pabellón por falta de espacio en las otras salas.

Catres, colchones y camas improvisadas por todas partes, llenas de ENFERMOS. Muchos MEDICOS, ENFERMERAS y CAMILLEROS -- atienden a los ENFERMOS. Algunos MEDICOS y ENFERMERAS llevan puestas máscaras. El bullicio es enorme y nadie se percata de la entrada de JORGE.

JORGE recorre el pasillo, furioso y se para en mitad de él. A gritos llama la atención de todos.

JORGE

¡Oigan...! ¡Oiganme!

430.- Algunos MEDICOS y ENFERMERAS se vuelven al oír los gritos.

JORGE

¡Ya basta! Son todos una bola de culeros... cómplices. Miren, miren a su alrededor. Veán lo que está sucediendo. Para muchos, esto no es nada. No está pasando nada... eso dicen, y ustedes lo creen... y participan en la farsa... ¡Cobardes! ¡Ninguno de ustedes tienen pantalones para hacer algo!

431.- Un rumor acoge las palabras de JORGE.

JORGE echa a andar hasta el final del pasillo.

Unos cuantos MEDICOS y ENFERMERAS lo siguen, y entran con él en un pabellón, mientras que detrás de él, otros MEDICOS, ENFERMERAS y EMPLEADOS, se miran extrañados, comentan, etc...

C O R T E A:

432.- HOSPITAL GENERAL - PABELLON - INT - DIA

JORGE entra en el pabellón. Detrás de él, los que lo han seguido. El pabellón está en el mismo estado que el pasillo; rebusante de ENFERMOS, de MEDICOS, ENFERMERAS, CAMILLEROS y AYUDANTES. JORGE se para junto a la puerta y sigue increpando a todos.

JORGE

¡Burocratas! ¡Burocratas apocados! -- Los tienen a todos comiendo de la mano mientras todo esto está pasando. Y nadie mueve un dedo... nadie protesta... nadie se enfrenta a una simple verdad... ¿Dónde está la autoridad? -- ¿Dónde está la responsabilidad? ¿Quién carajos va a tomar decisiones? ¿Quién se va a atrever a decir qué está pasando?... ¡Contesten, cabrones!... -- ¿Quién?

433.- Mientras esto sucede, se alzan algunas voces de médicos y ENFERMERAS, apoyando lo que dice JORGE. Algunos parecen despegar de su letargo y se suman a él. Todo esto, ante la mirada indiferente y las quejas de los ENFERMOS.

434.- JORGE sale hacia otro pabellón; los que lo siguen son ahora - mucho más.

C O R T E A:

435.- HOSPITAL GENERAL - OFICINA DEL DIRECTOR - INT - DIA

El Director del hospital, DOCTOR ZERMEÑO. Está sentado frente a su escritorio, escribiendo algo, cuando comienza a oír la - algarabía. Deja de escribir, se levanta y se dirige a la ventana. Se asoma hacia el patio.

C O R T E A:

436.- HOSPITAL GENERAL - PATIO - EXT - DIA

El POV de ZERMEÑO:- El patio está lleno de MEDICOS, ENFERMERAS, TRABAJADORES y EMPLEADOS del hospital, CAMILLEROS, etc.- que forman ya una ruidosa manifestación que increpa a ZERMEÑO y a las autoridades.

ZERMEÑO observa lo que sucede en el patio. De improviso, oye que a su espalda se abre con violencia la - puerta de su oficina.

C O R T E A:

437.- HOSPITAL GENERAL - OFICINA DEL DIRECTOR - INT - DIA

ZERMEÑO se vuelve hacia la puerta, que es abierta con violencia por JORGE. JORGE y ALGUNOS de los que lo han seguido, entran a la oficina. Mientras los demás quedan a la expectativa, JORGE encara a ZERMEÑO:

JORGE

Ahora sí, Zermoño. Atrévete a mirarnos a la cara.

ZERMEÑO lo hace, impasible.

JORGE

Es la peste, ¿o no?

La cara de ZERMEÑO es de inocencia más bien, cuando responde:

ZERMEÑO

-por mí no hay inconveniente; es la - peste, ¡y ya!... Pero eso no resuelve nada.

Señala con el índice el retrato del PRESIDENTE, colgado sobre su escritorio y dice:

ZERMEÑO

Al fin y al cabo, el que resuelve es - él.

438.- PALACIO DE GOBIERNO - SALA DE JUNTAS - INT - DIA

Se lleva a cabo una junta de alto nivel, con el PRESIDENTE y todo el Gabinete. El CANCELLER tiene en sus manos algunos telegramas y otros papeles.

En SOBREIMPRESION aparece una fecha: DICIEMBRE 24 -

CANCELLER

...no se atuvieron a nuestro dictamen, señor. Hicieron la autopsia de rigor y ésta reveló lo que todos sabemos; pero que no nos atrevíamos a admitir: Fridtof Kjöllén, Ministro de Economía de Noruega, murió a consecuencia de la peste neumónica, contraída durante su visita oficial a esta país. A pesar de los esfuerzos de nuestra Embajada en Oslo, y de los buenos servicios de muchos países amigos, la mala noticia está en la Prensa Mundial. Aquí tengo cables... La Organización de la Salud... Las Naciones Unidas... ¿Los leemos?

PRESIDENTE

-No, Gustavo, está bien así...

(transición)

Señores, parece que la situación es ineludible, ¿no? Ahora bien, supongamos por un momento que se declara oficialmente el estado de peste en la ciudad, con todo lo que eso implica...

(al Ministro de Economía)

¿qué piensa, licenciado?

439.- En algún momento, varios UJIERES, sigilosos, entran en la sala y colocan braseros encendidos en distintos lugares.

440.-

MINISTRO DE ECONOMIA

Señor Presidente, no hay que ser Ministro de Economía para responder una pregunta como esa. Simplemente la ciudad dejaría de ser económicamente activa en menos de dos semanas... Una semana más y entonces la escasez de productos y de servicios sería crítica y quedaríamos a merced de la caridad extranjera. Quiero decir, mucho más que ahora.

PRESIDENTE

¿Usted qué cree, General?

441.-

MINISTRO DEFENSA

Ni pensarlo, señor. Sería imposible controlar el pánico y el pillaje sin recurrir a medidas coercitivas muy severas...

441 cont.-

MINISTRO DEFENSA

(continuando)

...y aún así, sería difícil mantener el orden público. Sin embargo, si el bien de la patria lo exige, no eludiremos el sacrificio, usted lo sabe.- Los medios de disuasión no nos faltan.

MINISTRO DEL INTERIOR

De todos modos, estamos afrontando un grave problema de orden público... La protesta del gremio médico se generaliza hora con hora y numerosos sindicatos se preparan para respaldarlos.. Algo hay que hacer.

PRESIDENTE

¿Quintanar?

MINISTRO TURISMO

Bueno, ¿qué puedo decir? Necesitaríamos, no sé, digamos veinte años para reconstruir el Turismo. De hecho, los daños actuales ya son irreparables.

MINISTRO SALUBRIDAD

Señor, permítame.

PRESIDENTE

Diga, doctor.

MINISTRO SALUBRIDAD

Al margen de lo que se acuerde aquí, quiero proponer que se prolonguen las vacaciones escolares, que ya hemos adelantado y que se adelanten también las vacaciones administrativas hasta que estemos seguros de la acción que vamos a seguir...

MINISTRO TURISMO

¡No tenemos necesidad para tanto!

442.-

MINISTRO ECONOMIA

Además, doctor, ¿se da usted cuenta de lo que eso significa en términos de producción y de recaudación fiscal? Me permito recordarle que no estamos pasando por una época de bonanza económica. Estamos en una crisis.

443.- (En cierto momento de la discusión, el MINISTRO DE SALUBRIDAD saca del bolsillo un frasco de pastillas y se toma dos. Su vecino le pide una dosis y se la toma. El frasco si - que de mano en mano hasta que se acaban las pastillas)

443 cont.-

MINISTRO SALUBRIDAD

La peste también es una crisis, Licenciado. Es cuestión de jerarquizar las crisis.

MINISTRO INTERIOR

Después de todo, si de veras esto es la peste, ya hemos contaminado a todo el país. Y hasta el mundo, parece.

(sonríe)

Al menos, estamos luchando contra la explosión demográfica.

444.-

MINISTRO SALUBRIDAD

Nadie está a salvo, colega. El flagelo llegó ya hasta los barrios decen-

(confuso)

...Quiero decir...

MINISTRO TURISMO

(mordaz)

Quiso decir lo que dijo, doctor. Está muy claro.

MINISTRO ECONOMIA

En cambio no está muy claro cómo fue que se tomó la decisión de las vaca-

ciones prematuras...

(al Ministro de Salubridad)

¿Quiera usted datos del caos económi-

co que nos ha causado?

MINISTRO SALUBRIDAD

Yo no tomé la decisión, Licenciado...

(mira angustiado al Presidente)

Ni quiera se me ocurrió la idea.

445.- El PRESIDENTE dice, con mucha calma y con autoridad:

PRESIDENTE

¡La decisión fue mía!

446.- Silencio embarazoso.

CANCELIER

Yo entiendo que en estos casos lo más indicado es la Ley Marcial.

MINISTRO DE DEFENSA, escandalizado:

MINISTRO DE DEFENSA

¡La Ley Marcial! ¡Por favor, señores!

¿Saben ustedes lo que eso significa?

MINISTRO INTERIOR

La Ley Marcial debe descartarse. Se-
ría un disparate político.

446 cont.-

MINISTRO DEFENSA

¡Me asombra la facilidad con que los civiles recurren a las armas!

447.-

PRESIDENTE

Momento, señores. Por este camino no llegaremos a ninguna parte. La decisión es difícil y necesitamos tiempo y prudencia para meditarla. Yo les propongo una reflexión de veinticuatro horas. Mañana, a las dos en punto, volveremos a vernos aquí.

(an broma)

Si es que para entonces estamos vivos.

C O R T E A:

448.- PALACIO DE GOBIERNO - PATIO - EXT - NOCHE

El PRESIDENTE sale al patio del palacio y entra en su limosina. Ocho AGENTES DE SEGURIDAD entran en dos autos que están detrás de la limosina. Los vehículos salen del palacio.

C O R T E A:

449.- CALLE - EXT - NOCHE

Los tres vehículos transitan por las calles cercanas al palacio. Las calles están prácticamente desiertas.

450.- FANTASIA CAPA ROJA

C O R T E A:

451.- VIA RAPIDA - EXT - NOCHE

Los vehículos van por la vía rápida, en la que apenas se ven transitar uno o dos vehículos más.

Los vehículos dejan la vía rápida por una de las salidas.

C O R T E A:

452.- RESIDENCIA DEL PRESIDENTE - EXT - NOCHE

Los tres vehículos llegan a la residencia del PRESIDENTE, que es grande y lujosa. Las puertas del garage se abren y los tres vehículos entran. Fuera de la casa hay algunos GUARDIAS DE SEGURIDAD. Las puertas del garage se cierran tras los vehículos.

C O R T E A:

453.- RESIDENCIA PRESIDENCIAL - SALA - INT - NOCHE

El PRESIDENTE entra y cruza pensativo la sala de su casa. Hay un árbol de Navidad en una esquina. Sobre algunos de los muebles, pequeños braseros que despiden discretas columnas de humo. El PRESIDENTE sube la escalera hacia su recámara.

454.- RESIDENCIA DEL PRESIDENTE - BAÑO - INT - NOCHE

El PRESIDENTE entra en un elegante baño-vestidor. Se quita el saco y lo cuelga en una percha. Se pára frente al espejo y se quita la corbata y la camisa.

455.- Permanece observando el espejo y se acerca más a él. Abre la boca frente al espejo y se examina los dientes. Se aparta del espejo y se quita los lentos, dejándolos sobre el lavabo.

456.- Vuolve a examinarse los dientes ante el espejo; abre un botiquín y saca un cepillo de dientes y un tubo de pasta de dientes "Alpha". pone pasta en el cepillo y vuolve a observar sus dientes en el espejo.

457.- Abre el grifo del agua y comienza a lavarse los dientes. De pronto, una ORQUESTA DE MARIACHIS (OFF) irrumpc dentro de la casa con una estridente MUSICA DE CUMPLEAÑOS. Intrigado, el PRESIDENTE sale del baño, en mangas de camisa y con el cepillo de dientes en la mano.

C O R T E A:

458.- RESIDENCIA DEL PRESIDENTE - INT - NOCHE - SALA

En la sala, el PRESIDENTE ve un numeroso grupo de INVITADOS, entre los cuales podríamos reconocer a algunos de sus MINISTROS, con copas de champaña en la mano. Hay braseros en la sala.

459.- La ESPOSA del PRESIDENTE se acerca a besarle, y éste le dice, un poco confuso:

PRESIDENTE

El que cumple años hoy no soy yo, sino Cristo.

ESPOSA

Ya lo sabemos; pero era la única noche que tenías libre en esta semana.

460.- El PRESIDENTE comprando y recibe una copa de champaña que le ofrece su ESPOSA. Al mismo tiempo, un EDECAN le lleva su chaqueta y lo ayuda a ponérsela. Le entrega también la corbata y le recibe el cepillo de dientes. La ESPOSA le da una copa de champaña, y él se cuelga la corbata del cuello, sin amudarla. Levanta la copa para agradecer los aplausos.

TODOS

(ad libitum)

¡A su salud, señor!
¡Felicidades!

Entre las voces se destaca la de ALGUIEN que está muy cerca del PRESIDENTE y que hace un brindis en broma

VOZ OFF

porque la pasta nos sea leve.

461.- El PRESIDENTE no lo oye con humor, pero reacciona de inmediato.

PRESIDENTE

¿Cuál peste?

Un silencio embarazoso paraliza a la concurrencia.
El PRESIDENTE, disgustado, ordena:

PRESIDENTE

Saquen de aquí esos aparatos de su --
perstición.

462.- Los EDECANES se apresuran a sacar los braseros.

463.- El PRESIDENTE levanta la copa y hace el brindis:

PRESIDENTE

pueden estar seguros, amigos, de que
en mi sexenio no habrá peste.

C O R T E A:

464.- CLINICA PRIVADA - UNIDAD TERAPIA INTENSIVA - INT - NOCHE

EVA, todavía inconsciente, en la cama; pero ahora amarrada --
con fuertes correas, sigue en el mismo estado de postración.
Sus funciones vitales han descendido al mínimo, según lo indi-
can las pantallas de los distintos aparatos que SIERRA GENO-
VES observa con los MEDICOS VOLUNTARIOS. Luego, con un gосто-
de infinito cansancio, SIERRA GENOVES se retira.

SIERRA GENOVES

Avísenme a cualquier hora... Estaré --
en mi casa.

465.- Le echa una última mirada a EVA y concluye:

SIERRA GENOVES

Estoy seguro de que ella no será la ú-
tima.

466.- Sale de la unidad intensiva.

C O R T E A:

467.- CLINICA PRIVADA - EXT - NOCHE

SIERRA GENOVES arranca en su coche.

C O R T E A:

468.- COCHE - INT - NOCHE

SIERRA GENOVES avanza por una avenida central.

469.- SIERRA GENOVES hace un alto detrás de una combi amarilla. Un-
grupo de muchachos rodean el coche, tratando de venderle bra-
seros y máscaras picudas para la peste. SIERRA GENOVES no les
hace caso.

469 cont.-

Cuando cambia al verde, la combi amarilla de adelante no --- arranca. SIERRA GENOVES hace sonar el claxon, pero el otro coche no arranca. Entonces lo rebasa y ve al pasar que el CONDUCTOR está muerto, con la cabeza apoyada en el volante.

C O R T E A:

470.- CALLE - EXT - NOCHE

Un grupo de cuatro o cinco LOCAS transita por una zona comercial elegante, llena de restaurantes y centros nocturnos. Están vestidas elegantemente, riendo.

Por la calle y en los comercios, se puede apreciar el ambiente de una Navidad triste.

471.- Algunos de los escasos automóviles que pasan por ahí se datifican. Los MANEJADORES y algunos TRANSEUNTES les dirigen toda clase de piropos a las LOCAS. Ellas, indiferentes, continúan caminando alegremente.

C O R T E A:

472.- CABARET - INT.- NOCHE

El cabaret da mala muerte, con pocos PARROQUIANOS.

En un corriente escaso, una VEDETTE de infima categoría -- baila una mezcla de strip-tease, semidesnuda, mientras la concurrencia chifla, aplaude y grita. Canta: "Cómo se van las Muchachas".

La MUSICA TROPICAL es estridente y desafinada. Sentada en la barra, LAURA espera impacientemente.

473.- En el interior del cabaret hay algunos objetos de decorado naïf.

474.- Seis o siete LOCAS, vestidas a la antigua, entran en el cabaret.

475.- Al verlas entrar, la mayoría de los CLIENTES, borrachos, proxxumpen en ricitadas, chillidos y alusiones soeces, invitando las a hacerles compañía.

Las LOCAS, divertidas, aceptan las invitaciones. Algunas se sientan a las mesas, aceptando las bebidas que les ofrecen.

476.- Otras, se ponen a bailar con los CLIENTES.

477.- Otras, se sientan en las piernas de los PARROQUIANOS, riendo alegremente.

C O R T E A:

478.- CALLE - EXT - NOCHE

El coche de SIERRA GENOVES pasa por la zona de diversión.

478 cont.-

Se detiene frente al cabaret donde entraron las LOCAS, y entra.

C O R T E A:

479.- CABARET - INT - NOCHE

El cabaret en el que han entrado las LOCAS se ha convertido en escenario del desenfreno total. La MUSICA ha cesado, pero el escándalo es mayúsculo. Hay sillas y mesas volteadas por todo al suelo; botellas y vasos rotos por todas partes.

El pequeño escenario ha sido invadido por MUJERES, LOCAS y BORRACHOS. Algunas de las LOCAS y otras MUJERES se han quitado la ropa.

480.- Por todas partes hay PAREJAS y grupos de HOMBRES y MUJERES -- revolcándose por el suelo.

481.- Dos MUJERES tiradas en un rincón, se besan apasionadamente.

482.- Un HOMBRE JOVEN, totalmente borracho, llora y balbucea incoherencias mientras dos LOCAS, risueñas, lo acarician y lo consuelan. La escena está sumida en la semioscuridad y envuelta en espeso humo de cigarros.

483.- SIERRA GENOVES entra en el cabaret y va directamente a la barra, desde donde LAURA lo hace señas para que la vea. Ella lo interroga con la mirada, ansiosa.

SIERRA GENOVES

Nada nuevo.

(pausa)

Habría que avisarle a alguien de la familia, ¿no crees?

LAURA

Lo único que sé es que sus padres están divorciados desde hace años y que su madre vive en Exmiquilpan, pero -- Eva no tiene la dirección en su libreta... No creo que se lleven muy bien.

484.- SIERRA GENOVES echa entonces una ojeada en torno suyo. Mirando:

SIERRA GENOVES

-¡Qué Navidad de mierda...! ¡Vámonos!

485.- LAURA se apresura con su copa para seguirlo.

486.- De pronto un grupo de LOQUEROS entra en el salón, se mezcla entre la muchedumbre y empiezan a llevarse a las LOCAS. Algunas se resisten y las golpean sin piedad y las inmovilizan -- con camisas de fuerza. Son tan brutales, que LAURA protesta con gran energía cuando tratan de agredir a una LOCA que está junto a ella.

486/493 cont.-

LAURA

¡Miserables...! ¡Salvajes...! Así no se trata a un ser humano.

La única respuesta es que el LOQUERO le aplica una llave feroz y se la lleva con las otras LOCAS. SIERRA GENOVES trata de intervenir, pero él se defiende con sorprendentes golpes de karata.

Entonces le caen encima varios LOQUEROS y lo inmovilizan. El escándalo de las voces y la música es tan intenso, que la disputa entre SIERRA GENOVES y los LOQUEROS no se alcanza a oír. Por último, los LOQUEROS le aplican a SIERRA GENOVES una llave brutal y logran ponerle la camisa de fuerza. Lo sacan a rastras del local.

C O R T E A;

494.- CABARET - EXT - NOCHE

SIERRA GENOVES y las últimas LOCAS son introducidos a golpes en la celda rodante del manicomio, que se pierde, aullando en la noche...

495.- FANTASMA CAPA ROJA

F I N