



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**"SARAH: DISEÑO, PROYECTO Y REALIZACIÓN
DE UN GUION CINEMATOGRAFICO"**

TESIS

Que para obtener el título de

**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
CON ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL**

P R E S E N T A:

POBLETE RODRÍGUEZ CLAUDIA

ASESOR:

FEDERICO DEL VALLE OSORIO



C.D.MX. 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

Introducción.	4
--------------------------------	----------

Capítulo 1

Un corte al cuerpo del delito: ¿Qué hay debajo de la piel del guion cinematográfico?

1.1 El guion cinematográfico visto desde la teoría de la comunicación audiovisual.	8
1.2 Dos perspectivas trabajando en conjunto: teoría y práctica.	11
1.3 ¿Porqué escribir un guion cinematográfico? Cultura Audiovisual.	12
1.4 Mundo audiovisual.	12
1.5 El público mexicano consumiendo productos audiovisuales.	14
1.5.1 ¿En qué estado se encuentra la creación de historias en el cine mexicano?.	16
1.5.2 ¿Porqué a los mexicanos nos cuesta tanto trabajo ver nuestro propio cine?.	18
1.5.3 ¿Por dónde comenzar a trabajar?	19

Capítulo 2

Guión cinematográfico: bases dramáticas, elementos de construcción.

2.1 ¿Qué es el guion cinematográfico?.	23
2.2 Construcción dramática.	27
2.3 Estructura dramática.	29
2.3.1 Paradigma dramático.	30
2.4 Bases dramáticas.	38
2.5 Unidad de progresión dramática: Conflicto (Ley de progresión).	40
2.6 Acción dramática/personajes (Personajes y cómo construirlos).	43
2.6.1 Acción dramática.	45
2.7 Construcción del personaje.	48
2.7.1 3 niveles (Fisiología, sociología y psicología).	51
2.7.2 Creación del personaje.	54

Capítulo 3

Construyendo a Sarah

3.1 Teoría de la narración audiovisual.	60
3.2 Procesos narrativos.	64

3.3 Elementos técnicos para la escritura del guion: escenas y secuencias.	67
3.5 Construyendo a Sarah.	70
3.6 El uso del sonido en el audiovisual - Elementos de la imagen sonora.	82
3.6.1 Música.	83
3.6.2 La voz.	85
3.6.3 Efectos sonoros.	86
3.6.4 El silencio.	86
Conclusiones.	88
Bibliografía.	93
ANEXO Guion Sarah	95

INTRODUCCIÓN

La experiencia de ir al cine y ver una película continúa siendo después de tantos años tan atractiva como cuando se proyectaron las primeras imágenes en movimiento de los hermanos Lumière. La manera en que nos es contada una historia termina o por fascinarnos o por aburrirnos, pero siempre provoca algo en nosotros.

Al salir de ver una película no podemos evitar comentar lo que nos ha parecido lo que hemos visto en pantalla, algunos comentarios irán encaminados a la verosimilitud de las interpretaciones de los actores; hacia los logrados o malogrados efectos especiales; hacia la fotografía, los colores, la luz y los movimientos de cámara; incluso habrá quienes hagan mención de los sonidos y la banda sonora; y un pequeño gremio se encargara de traer a cuenta al guion.

Pocas veces cuando salimos de ver una película entendemos a qué se refiere ese pequeño gremio cuando hace mención de que hemos presenciado un magnifico guion cinematográfico. Al principio cuando escuchaba este tipo de comentarios al terminar de ver una película siempre me quedaba pensando acerca de lo que se referían, qué es lo que habían visto los demás -¿Un buen guion? ¿Qué es un buen guion? ¿Cómo se llega a escribir un buen guion?-

El guion no sólo es otro elemento constitutivo de la producción de una película y tampoco forma parte del comentario inteligente al salir de la sala de cine, la escritura de un guion cinematográfico conlleva un proceso cuya finalidad, eventualmente, es proyectar una mezcla de imágenes y sonidos en una pantalla. Es en esta guía, donde se encuentra la descripción detallada de personajes, de lugares, de situaciones, de diálogos, la idea bajo la que se ha construido la historia que conforma una película.

Es cierto que cuando hablamos de cine, el guion cinematográfico no es especialmente uno de los rasgos más comentados, sin embargo me gustaría recalcar su importancia como guía descriptiva de imágenes y sonidos para la creación de un producto audiovisual, puesto que es aquí donde se encuentra la idea raíz de nuestro producto.

¿Entonces porqué proponer el diseño y la realización de un guion cinematográfico?

La escritura de un guion cinematográfico es una actividad que necesita involucrar tanto una parte teórica-reflexiva cómo una parte práctica-aplicativa puesto que ni una ni otra debe desligarse, ya que se retroalimentan continuamente.

El guion cinematográfico como medio audiovisual disfruta de características propias haciendo uso de un lenguaje y una forma determinados que lo diferencian de otras áreas de expresión artística con el objetivo de comunicar, expresar o manifestar una imagen del mundo.

Este trabajo de investigación está formado por dos partes, la primera encaminada a una perspectiva teórica-analítica y la segunda encaminada a una actividad práctica-aplicativa, cada una de ellas alberga objetivos diferentes que poco a poco iremos descubriendo.

Partiendo de la parte analítica-reflexiva cuyo principal objetivo es identificar qué es el guion cinematográfico y qué lo construye, analizado a partir de las reflexiones de autores, guionistas, directores de cine, escritores y dramaturgos que han aportado ideas al respecto.

Dentro de esta primera parte se encuentra el analizar conceptos elementales para la construcción de un guion cinematográfico y en los que concuerdan la mayoría de los autores consultados para la realización de este trabajo, como lo son: la construcción dramática, el paradigma dramático, las bases dramáticas, la unidad de progresión dramática, la acción dramática, la construcción de personajes, la teoría de la narración y los procesos narrativos.

Analizar la construcción de un guion cinematográfico significa desmembrarlo y aplicar una delicada autopsia analítica-reflexiva a cada una de las partes que lo conforman. Por lo que el manejo de estos conceptos se vuelve uno de los objetivos primordiales de la investigación.

En esta primera parte analítica-teórica del proyecto uno de los objetivos importantes es entender la construcción del guion cinematográfico como producto en el proceso comunicativo. Una vez que tengamos un esbozo más claro de lo qué es el guion cinematográfico y de los métodos propuestos que a lo largo de los años se han descrito en manuales para

llevar a cabo su escritura, entonces el factor práctico se pondrá en marcha, como evidencia de lo pensado y estudiado anteriormente.

En la segunda parte los invito a descubrir la historia que he construido como propuesta de guion cinematográfico al que he titulado: Sarah; partiendo de la definición de la idea raíz de la historia, el personaje principal, el tiempo y las acciones, determinación del principio, el intermedio, el final y los puntos argumentales, la progresión, escenas y secuencias, la exposición - el gancho - y el desenlace.

Con la escritura de mi propuesta de guion cinematográfico pretendo poner en práctica los conocimientos adquiridos tanto en mi formación académica como en la investigación realizada para llevar a cabo mi proyecto de titulación.

Para dar por concluido mi proyecto de titulación con la entrega de un marco referencial y una propuesta de guion cinematográfico.

¿Cómo se cuenta una historia en un guion cinematográfico? Esta es la pregunta que se convertirá en el hilo conductor a lo largo de la investigación.

CAPÍTULO 1

**UN CORTE AL CUERPO DEL DELITO:
¿QUÉ HAY DEBAJO DE LA PIEL DEL GUION
CINEMATOGRAFICO?**

El guion cinematográfico visto desde la teoría de la comunicación audiovisual

“No se puede no comunicar”, o “no es posible dejar de comunicarse” (Paul Watzlawick)¹

Para llevar a cabo la escritura de un guion, específicamente de un guion cinematográfico, comenzaremos por delimitar el área de estudio desde donde realizaremos la investigación, lo que nos conduce a la Teoría de la Comunicación aplicada al Audiovisual.

Para empezar vamos a hablar del guion como una forma de comunicación. A continuación se encuentra el modelo de la comunicación en donde ubicaremos al guion de la siguiente manera: primero tenemos un contexto social que demanda el consumo de productos audiovisuales, en el que un escritor o guionista (emisor) lo percibe, creando el argumento de una historia o historias (mensaje) que tienen como objetivo comunicar algo, que está destinado a un grupo de personas (receptor), siguiendo las pautas de un lenguaje (lenguaje cinematográfico).

Contexto

Emisor Mensaje Receptor

Código ²

Siguiendo la línea de este ejemplo el guion funciona como un vehículo que transporta un mensaje que va dirigido a un público en específico. Como sabemos el objetivo del guion no descansa en terminar en una versión destinada exclusivamente a la lectura, en la que en su primera etapa de creación sea sólo leído por el director, los productores o los actores que vayan a interpretar la historia; sino que busca volverse un producto al que el público pueda tener acceso en formato de película. El audiovisual se concreta en un filme, programa, spot, videoclip o noticia.³

El esquema de la comunicación anteriormente mencionado no puede ser interpretado de una manera literal ya que el proceso de la creación y construcción de un guion cinematográfico, nos sugiere agregar algunas variantes o mejor dicho tener presente que el proceso de creación de un guion cinematográfico incurre en dos etapas: la primera como pro-

¹ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, pág. 32.

² Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, pág. 34.

³ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, pág. 34.

puesta de un escritor o guionista a los productores de un producto audiovisual y en una segunda etapa en la que el guion sufre una transformación para volverse una película que el público pueda apreciar.

Ahora que hemos establecido la función del guion dentro de la comunicación, agregaremos otro concepto: la comunicación audiovisual.

Podemos entender la comunicación audiovisual como aquel medio técnico registrado sobre un soporte (fotográfico, magnético, digital) que emplea la imagen visual y sonora para la elaboración de mensajes.⁴

En efecto el guion cinematográfico pertenece al universo de la comunicación audiovisual ya que se trata de un medio donde se encuentran la descripción de imágenes y sonidos, a los que se les da un determinado orden con el objetivo de comunicar algo. En todo mensaje (oral, escrito, visual o sonoro) la expresión y el contenido forman un enunciado con un valor comunicativo.⁵

Así mismo una vez que hemos ubicado al guion cinematográfico como uno de los diversos medios en la comunicación audiovisual, considero importante señalar los tres factores que intervienen en cualquier medio de expresión y en todo acto de comunicación audiovisual: en primer lugar, la obra (película, obra, pieza teatral); en segundo lugar, el autor (artista, director, escritor); y en tercer lugar, el destinatario (público, audiencia, lector). Una vez determinados los agentes esenciales, se establecen unas relaciones entre ellos.⁶

Una vez ligado el concepto de guion cinematográfico al ámbito de la comunicación audiovisual, nos adentraremos en el estudio, el análisis y la comprensión del guion cinematográfico. Lo que nos sugiere una mención general de los antecedentes históricos que dieron pie a su existencia y también a los diversos medios de expresión de los que ha adoptado algunos rasgos (la literatura, el teatro, la fotografía, etc.), en el contexto en el que apareció el guion cinematográfico que más adelante revisaremos.

⁴ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 38 pág.

⁵ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 22 pág.

⁶ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 19 pág.

¿Porqué la necesidad de la teoría? A lo largo de la historia del cine, hemos podido constatar que durante sus primeros años de vida, se trataba de la invención de un adelanto tecnológico, cuya finalidad no era la de contar historias precisamente, sino que más bien se trataba de la posibilidad de capturar imágenes en movimiento y proyectarlas sobre una pantalla, como si pudiéramos adueñarnos de un pedazo de tiempo. Poco a poco los inventores del cinematógrafo cayeron en la cuenta del potencial que tenía esta nueva invención, entendiendo que la fascinación era tan grande por parte del público que continuarían asistiendo a las funciones y que además pagarían por ello. Encontraron un avance tecnológico, una expresión artística y el potencial de un negocio. Todo surgió de una idea que poco a poco se vio complementada de otras áreas artísticas.

¿Y si intentáramos contar una pequeña historia? ¿Y si tuviéramos actores representando personajes? Existía un público ávido de adoptar un nuevo interés. El cine fue adoptando diversos elementos de otras áreas artísticas ya establecidas, pero todo fue de acuerdo a las necesidades que iban surgiendo durante la marcha. El cine no apareció con una lista de demandas para ser, sino que conforme caminaba en el trayecto de su historia fue adoptando nuevas herramientas. Fue tanta la fascinación y el potencial del nuevo adelanto tecnológico por parte de los inventores, de los creadores y del público que asistía a las proyecciones, que todos los involucrados querían ver hasta donde podía llegar la nueva invención.

A la par del desarrollo del cinematógrafo, los teóricos comenzaron a preguntarse cómo funcionaba esta nueva invención, qué era esto que estaba causando una revolución. Y fue así como a la par del desarrollo histórico de un nuevo avance tecnológico, surgieron teorías y un acercamiento para estudiarlo y entenderlo. Conforme avanzaba el desarrollo del cine los teóricos y los creadores compartían sus apreciaciones, nutriendo ambas perspectivas que terminaron por trabajar en conjunto. La verdadera autoría pertenece a los teóricos y creadores que audazmente lanzaron sus reflexiones acerca de la potencia comunicativa de las imágenes y los sonidos.⁷

⁷ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, pág. 18.

Dos perspectivas trabajando en conjunto: teoría y práctica

Las teorías existen o surgen de la necesidad de ver cómo funciona el objeto de estudio, en este caso: el guion cinematográfico; cuáles son las características que lo forman, cómo se construye, su parecido con otros objetos de estudio, etc; esto con el objetivo de entender cómo funciona y darnos una idea de lo que es.

Pero la escritura de un guión tampoco nos debe conducir a la idea de que se trata de una actividad exclusivamente analítica-reflexiva, para entender el guion debemos entrar en conciencia de que también se trata de una actividad práctica.

El estudio de la comunicación audiovisual emana de una actividad que ya, posea una función social, comercial, estética o informativa, no puede -ni debe- ser desligada de la práctica.⁸

Aunque se trate de un libro teórico sobre la Comunicación Audiovisual, la presente obra pretenderá conciliar la palabra teoría con el hecho de que una película, un cómic o una página web son formas (audio)visuales que surgen de una práctica, tanto de índole creativo como profesional. Pero la teoría no es sólo elucubrar desde una distancia prudente sobre un objeto cultural, sino que ésta es parte integrante de ese objeto. En primer lugar porque cualquier autor audiovisual (realizador, fotógrafo, cineasta) hace su trabajo a partir de una reflexión; reflexión que en la mayoría de los casos toca aspectos teóricos.⁹

Concluyendo con que la Teoría de la Comunicación Audiovisual tiene como objetivo conjuntar dos perspectivas, por un lado la perspectiva teórica y por otro la perspectiva práctica; también nos dice que para llevar a cabo la creación de productos audiovisuales, ya sean: películas, videos, series, spots publicitarios, entre muchas otras variaciones; los productos audiovisuales son resultado de una reflexión teórica ligada a un proceso creativo.

⁸ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, pág. 19.

⁹ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, pág. 15.

¿Porqué escribir un guion cinematográfico? Cultura audiovisual

Explicado desde la perspectiva de la teoría de la comunicación audiovisual tenemos la noción de que existe una cultura audiovisual, término acuñado por Walter Benjamin. Hablamos de una cultura audiovisual en la que existe una fuerte demanda y un consumo constante de productos audiovisuales.

Pero hay que partir de una premisa: una obra audiovisual no se agota en el propio objeto, sino que es producto de una dinámica social. En un sentido inverso, el consumo de esa obra provoca determinados valores, modelos y conductas en el entorno social; por otro, construye un mundo simbólico que le es devuelto a la comunidad. Dicho de otra manera, la comunicación audiovisual es causa y consecuencia de la sociedad en la que está inmersa; ambos procesos se alimentan recíprocamente.¹⁰

La cultura visual no se limita al arte o los audiovisuales, sino que podría ampliarse a los medios de comunicación, los espacios públicos (escaparates, centros comerciales, parques temáticos), el diseño industrial, corporativo y gráfico; la señalética, la moda textil y el urbanismo. En suma, a todo aquel signo de índole objetual, visual y auditivo que establece una comunicación con el individuo.¹¹

Mundo audiovisual

El audiovisual es parte de un proceso más amplio, que proviene de la necesidad cultural del hombre de fabricar imágenes.¹²

Vivimos en un mundo en el que nuestro gusto por las historias parece inagotable y en los años que se avecinan no nos da la impresión de que su demanda vaya a disminuir y mucho menos lo hará en el momento histórico en el que estamos viviendo. Con la aparición del televisor muchas personas pensaron, y algunas aún siguen pensando, que el cine sería sustituido; pero no fue así y de eso han pasado ya muchos años. Con la aparición de las plataformas digitales como Netflix, por poner un ejemplo, también se pensó que poco a poco haría que nos olvidáramos del televisor y del cine, pero tampoco ha sido así, ya

¹⁰ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, pág. 23.

¹¹ Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, pág. 31.

¹² Puyal, Alfonso, Teoría de la comunicación audiovisual, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, pág. 24.

que como podemos ver, la aparición de una nueva plataforma simplemente nos propone una manera diferente de disponer del contenido. Un hecho es que no dejamos de consumir productos audiovisuales, sino que más bien cambiamos la manera en que lo hacemos. El contenido sigue siendo el mismo, mientras que la forma y el formato van cambiando.

Netflix resulta un muy buen ejemplo para hablar de ese apetito insaciable de consumir productos audiovisuales y para afirmar esa idea de la necesidad del hombre de fabricar imágenes.

El día que Netflix llegó a nuestras vidas, hubo un quiebre en la manera en que estábamos acondicionados a mirar los productos audiovisuales. Netflix llegó como una plataforma digital que nos invita a tener disponible, en el momento que lo deseemos acceso a películas de todos los géneros cinematográficos, a mirar series teniendo todos los capítulos al alcance y siendo nosotros mismos quienes dictamos el ritmo y la velocidad con la que consumimos su catálogo. Ya no tenemos que salir de casa al video club a rentar películas (en esta situación por ejemplo resulta interesante ver como la llegada de esta plataforma contribuyó a la desaparición de la cadena de video clubes como Blockbuster), tampoco tenemos que esperar 6 meses para terminar de ver una serie porque ahora sólo dependemos de nosotros mismos para decidir cuántos capítulos miraremos y en cuánto tiempo terminaremos de ver la temporada completa.

Abrimos nuestra sesión en la plataforma digital y una vez que lo hacemos desconocemos el tiempo que nos quedaremos enchufados mirando películas o series. Esto ha fomentado que tengamos un insaciable apetito para seguir mirando productos audiovisuales, hasta pareciera que nunca nos es suficiente; al mismo tiempo nos da la impresión de que tampoco nos cansara ver las mismas historias, una y otra vez. Sentimos un impulso a seguir mirando y ahora los hacemos de una manera más obsesiva pero que no deja de ser fascinante.

El público mexicano consumiendo productos audiovisuales

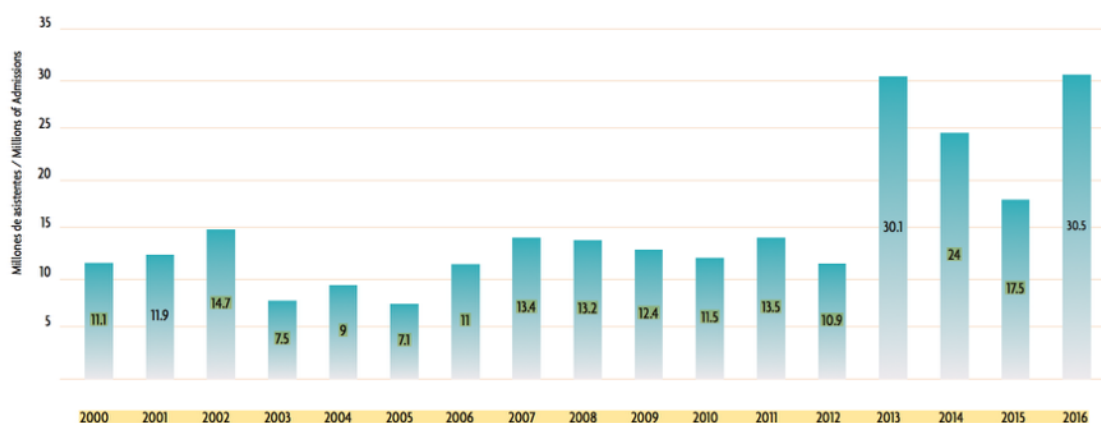
De acuerdo al anuario del IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) correspondiente al año 2017, en los últimos dieciséis años la producción de películas mexicanas ha tenido un notable incremento.

Este trabajo surge como evidencia de la incesante demanda de productos audiovisuales por parte de una sociedad demandante de ellos. Y este es el caso de la industria de cine mexicano que en los últimos años ha incrementado su producción fílmica, lo que podemos interpretar como una alza en la producción audiovisual pero que a la vez debemos ser cautos con la lectura de estos datos ya que la gran mayoría de las películas que fueron producidas no llegaron a estrenarse en pantallas de cine lo que pone en tela de juicio la funcionalidad de nuestra industria.

En los últimos años mi experiencia laboral se ha visto complementada por el contacto con los involucrados en la actual industria de cine mexicano: productores, directores, guionistas, documentalistas, etc; y he notado que uno de los problemas a los que se enfrenta nuestra industria de cine es la falta de historias bien contadas. Nos hace falta trabajar más en la estructura y construcción de guiones, este podrá interpretarse como un juicio personal pero aún así considero importante promover el estudio, el análisis y la creación de nuevas propuestas de guiones cinematográficos con contenidos atractivos y bien contruidos.

México es un país que consume una gran variedad de productos audiovisuales, partiendo de la asistencia a las salas de cine; la compra de DVD's y Blu Rays; la visita de plataformas digitales de contenido como: Netflix, Blim, Claro Video, Filmin Latino, entre otras; descargas ilegales en sitios de internet e incluso las copias de las películas que se encuentran en el basto mercado de la piratería; lo que habla de una sociedad demandante de productos audiovisuales. Para ejemplificar lo anteriormente escrito a continuación les presento las cifras de asistencia a películas mexicanas que se encuentran en el anuario estadístico del Instituto Mexicano de Cinematografía correspondiente entre los años 2000-2016.

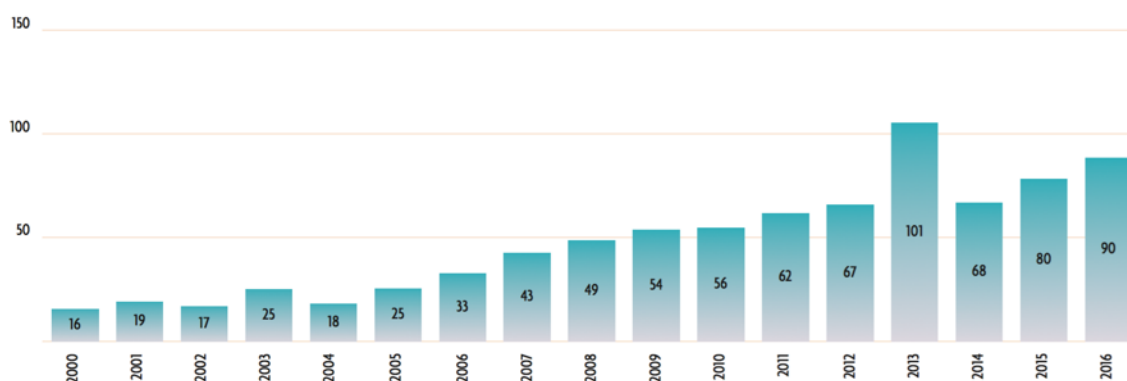
Gráfica 35. Asistencia a películas mexicanas en 2000-2016 / Graph 35. Attendance to Mexican Films in 2000-2016



Fuente: Instituto Mexicano de Cinematografía, Anuario estadístico de cine mexicano 2016. México.

En el primer cuadro encontramos la asistencia a películas mexicanas resaltando el crecimiento de asistentes en los últimos años. Se contabilizaron 30.5 millones de asistentes para ver cine mexicano, la cifra más alta en la historia reciente, y que representó un incremento de 74% con respecto a 2015. A diferencia del 2013, cuando se registraron 30.1 millones de asistentes y seis películas tuvieron más de 700 000 asistentes cada una, este año 13 filmes superaron esta marca, algo inédito en las últimas tres décadas. El último cuatrimestre registró 54% de la asistencia a cine mexicano en el año, y octubre consignó el mayor número de espectadores, algo que se repite desde 2014.¹³

Gráfica 37. Número de películas mexicanas estrenadas en 2000-2016
Graph 37. Number of Mexican Films Released in 2000-2016



Fuente: Imcine con datos de comScore / Source: Imcine with data from comScore.

¹³ Instituto Mexicano de Cinematografía, Anuario estadístico de cine mexicano 2016. México. https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0-fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792df003a13/58c56cab9d7279400e00114c/files/Anuario_estadistico_de_cine_mexicano_2016.pdf. Pág. 90.

Fuente: Instituto Mexicano de Cinematografía, Anuario estadístico de cine mexicano 2016. México.

El segundo cuadro nos muestra el incremento de estrenos de cine mexicano entre 2000-2016. Con 90 estrenos de cine mexicano, 2016 fue el segundo año con más lanzamientos nacionales desde 2000, sólo detrás de 2013, cuando se estrenaron 101 películas. El crecimiento fue de 12% con respecto a 2015 y de más de 30% en relación con 2014. Nueve filmes se estrenaron en más de 1 000 pantallas.¹⁴

La industria de cine mexicano ha tenido un notable impulso en los últimos años, que poco a poco está logrando levantar el interés del público cinéfilo nacional, este es un dato interesante porque México, como muchos otros países alrededor del mundo se ve dominado por la industria hollywoodense; lo que representa un buen augurio, ya que en los próximos años se necesitarán más profesionales involucrados en nuestra industria cinematográfica, se necesitaran más historias, lo que puede significar el surgimiento de fuentes de empleo para guionistas tanto profesionales como noveles. ¿Qué ocurre cuando la demanda de un público aumenta? Se necesitan más creadores, más gente que escriba, es de aquí de donde surge mi interés para proponer la creación de este trabajo de investigación.

¿En qué estado se encuentra la creación de historias en el cine mexicano?

De acuerdo a los datos arrojados en el anuario estadístico del IMCINE durante el 2017, con 176 películas mexicanas producidas, nuevamente se registró un récord histórico. Asimismo, se contabilizaron 22.4 millones de asistentes para ver cine mexicano en las salas de cine, el cuarto año con mayor asistencia en los últimos 25 años, y 65.8 millones de telespectadores para filmes nacionales de reciente producción en televisión abierta. La exhibición alternativa creció en número de festivales, con 143 registrados, 10 más que el año anterior, y con el mapeo de cerca de 500 cine clubes, la cifra más alta desde que se inició este conteo en 2013. Los estrenos de cine mexicano en el ámbito internacional y las 412 participaciones de las películas nacionales en festivales de cine en el extranjero, con 103 premios conseguidos, también dan cuenta de una cinematografía que va ganando

¹⁴ Instituto Mexicano de Cinematografía, Anuario estadístico de cine mexicano 2016. México. https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0-fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792df003a13/58c56cab9d7279400e00114c/files/Anuario_estadistico_de_cine_mexicano_2016.pdf. Pág. 93.

lugar en el mundo. De igual forma, el incremento de la infraestructura de exhibición en complejos multipantalla a lo largo del país genera inversión y fuentes de empleo.¹⁵

En el 2016 generando más de 28 000 empleos, de los cuales 40% fueron ocupados por mujeres. El gasto para adquirir bienes y servicios relacionados con la industria cinematográfica ascendió a 31 660 millones de pesos, superior en 15.2% a lo registrado en 2015, mientras que el gasto para consumir cine fue mayor al de otros bienes y servicios culturales, como los libros y conciertos, cifras que muestran la importancia que sigue teniendo el cine en la vida cultural y de entretenimiento entre la población mexicana.

En el anuario estadístico correspondiente al año 2017 por parte del IMCINE nos muestra a través de los datos recabados, que la industria del cine mexicano se encuentra a la alza. Lo que significa que nos encontramos en un momento en el que se está intentando activar e impulsar esta industria.

Partiendo del establecimiento de una industria, cuya producción, distribución y exhibición se encuentran aún en un momento inicial, aún con muchos aspectos a mejorar.

Dentro del establecimiento de los cimientos de la industria de cine mexicano se encuentra la estrategia que los involucrados están manejando para hacer que el público mexicano asista a las salas de cine para ver cine nacional. Su principal objetivo es terminar con la negativa a ver cine mexicano y lograr que el público opte por mirar una película mexicana a una extranjera como su primera opción.

Actualmente como podemos ver en el informe se está intentando que el cine mexicano llegue a más salas de cine, no limitándose a la capital de la ciudad de México sino que logre llegar a los estados de la provincia mexicana. A través de cine clubes se intenta que el público asista a funciones gratuitas para conocer el cine mexicano contemporáneo. Dos estrategias que fueron utilizadas recientemente por parte de la industria para promover la asistencia a mirar cine nacional, fue por un lado conmemorar un día del año para celebrar el Día del Cine Mexicano con el que se busca promover y celebrar nuestro cine, nuestras historias, a todos aquellos que se encuentran al frente de nuestra industria; conmemorándolo con diversas actividades, como proyecciones especiales contando con la presencia de talento de las películas, críticos de cine e importantes académicos de las escuelas de cine, en sitios como la Cineteca Nacional, o en los circuitos de cine alternativo.

¹⁵ Instituto Mexicano de Cinematografía, Anuario estadístico de cine mexicano 2016. México. https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0-fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/5aa593629d727956c3000b61/files/ANUARIO_ESTADISTICO_DE_CINE_MEXICANO_2017_PDF_HD_DEF.pdf, pág. 7.

Otra estrategia la propuso la cadena de exhibición: Cinepolis, quienes programaron un ciclo de películas mexicanas de años más recientes y que tuvieron buena aceptación por la crítica y por importantes festivales alrededor del mundo, cuyo atractivo era el bajo costo que le asignaron a la entrada (accesible, muy accesible, de tan sólo \$20). Todo esto se llevó a cabo en el mes patrio lo que le añade un valor interesante desvelando otra de las grandes tareas que tiene el cine: la construcción de una identidad nacional.

Construcción de una identidad nacional. ¿Cuál es la importancia de la industria cinematográfica en México? Continuando con el análisis de los datos arrojados por parte del anuario estadístico del IMCINE, resalta que dentro de las actividades culturales y de esparcimiento a las que el público mexicano tiene acceso, asistir al cine ocupa el primer lugar, pasando sobre actividades como asistir al teatro, comprar libros, asistir a conciertos, etc. Ir al cine es una actividad que resulta más accesible al público ya que el costo es bajo a comparación de una salida al teatro.

En este mismo informe tenemos un apartado que nos habla del consumo del cine mexicano en internet en plataformas digitales como: Filmin Latino, que se presenta como una opción interesante para propagar tanto el cine mexicano como el cine latinoamericano.

Durante el mes de septiembre esta plataforma lanzó una campaña en conjunto con el IMCINE en la que ponían a la disposición del público de manera gratuita películas, cortometrajes y series de producción mexicana, resultado de otra interesante estrategia para invitarnos a dar un clic en un producto audiovisual hecho en casa, de manufactura nacional.

El informe luce muy atractivo a primera vista mostrándonos cifras alentadoras que nos invitan a pensar que en efecto nuestra industria mexicana se encuentra cuesta arriba. Se está trabajando en la creación de estrategias para impulsar la producción, la distribución y la exhibición del cine nacional y junto con esto se está intentando que el renuente público mexicano asista por decisión propia a ver el cine de su país. Pero para lograr esto tenemos que responder una pregunta que ronda nuestras cabezas desde hace mucho tiempo:

¿Porqué a los mexicanos nos cuesta tanto trabajo ver nuestro propio cine?

Tratando de dar una respuesta podría decirles que es debido al contenido de las películas y a una malsana tradición oral que se ha estado propagando a lo largo de muchos años afirmando que nuestro cine es malo. El contenido de las películas es un asunto de vital importancia en el momento que nos ponemos a buscar culpables y posibles razones. Del

número de películas que se filmaron el año pasado, es muy bajo el número de las que llegaron a estrenarse en pantalla grande. Estamos hablando de películas de bajo presupuesto en las que los exhibidores no apuestan de manera fácil, justo por el contenido y la calidad de las películas.

Entonces tenemos que la industria ha incrementado sus cifras de producción de películas nacionales pero esto no significa que la calidad de nuestras películas lo haya hecho al mismo ritmo, de hecho encuentro una deficiencia grande en este ámbito. Cuando pensamos en las películas que realmente han alcanzado una apreciación positiva en festivales de renombre en el extranjero, las cifras disminuyen terriblemente y podríamos contar entre dos o cinco películas que realmente habría válido la pena mirar. Lo que no demerita la gran labor que he descrito por parte de las personas involucradas en la industria cinematográfica mexicana.

Aquí también podríamos hacer mención del papel que están llevando a cabo las escuelas de cine en México en las que tendríamos que prestar atención para analizar lo que se está aprendiendo y practicando en las aulas.

Pero mantengámonos tranquilos porque una buena noticia de la situación actual del cine mexicano es que esos ámbitos con deficiencias pueden trabajarse y con esto mejorarse para conseguir que nuestra industria no sólo sea una de las más grandes de América Latina sino del mundo y que en un futuro podamos competir con el mercado americano que ha inundado la cinematografía mundial desde hace ya varias décadas.

¿Por dónde comenzar a trabajar?

El tratamiento y creación de historias auténticas mexicanas. La escritura de guiones de calidad, que expongan y propongan nuevas historias en las que podamos tener una lectura de la ideología mexicana y de las distintas visiones de la sociedad de la que formamos parte. De todos los 153 festivales de cine en México existen muy pocos cuya misión descansa en promover la escritura y el análisis de los guiones cinematográficos. Recientemente tuve la oportunidad de asistir al festival de guión cinematográfico propuesto por Escribe Cine A.C. en la que me sorprendió de manera muy positiva el interés mostrado por los asistentes a los diferentes eventos y funciones organizadas por el festival. En las que se organizan master class con personajes que trabajan en la industria cinematográfica; proyección de películas con invitados especiales con el objetivo de analizar la película y platicar acerca de los elementos que la conforman; y la creación de talleres en las que

los futuros guionistas pueden poner en práctica sus habilidades escribiendo, guiados por un experimentado guionista. Son este tipo de actividades las que necesitamos continuar impulsando.

De los datos de los que se hace mención en el anuario del IMCINE surge otra cuestión y es que si no todas las películas llegan a la pantalla grande, entonces, ¿dónde son proyectadas? o ¿qué público las está mirando y cómo llegan a ellas? La llegada de las plataformas digitales ha abierto un nuevo canal para el cine mexicano y para el cine internacional, ya que los medios tradicionales han perdido el papel protagónico y lo han cedido al mundo del internet.

Estamos consumiendo cine mexicano y esto nos invita a seguir impulsando el tratamiento de buenas historias. Ya sea que asistan a mirar una película en una de las cadenas de exhibición como: CINEMEX o CINEPOLIS; o en el circuito alternativo de exhibición, en lugares como: la Cineteca Nacional, La Casa del Cine MX; en plataformas digitales como Netflix, Blim, Claro Video, HBO, Filmin Latino, entre muchas otras; o a través de las descargas de material audiovisual, lo que incluye: películas, series, cortometrajes, etc, en sitios ilegales; sigamos buscando historias que hablen nuestro idioma, que nos muestren el día a día del contexto social y político en el que estamos viviendo, historias de las que nos sintamos orgullosos y de manufactura mexicana.

Antes de finalizar con este capítulo me gustaría hacer mención de la importancia que tiene la apertura de estos nuevos canales de exhibición para todos aquellos cineastas cuyo trabajo no consigue llegar a exponerse en la pantalla grande y que se ve evidenciado en la creación de material para series web, cortometrajes, series, películas y una extensa variedad de diferentes productos audiovisuales; lo que finalmente nos invita a seguir echando un ojo a todo ese abanico de posibilidades que se abre.

Concluyendo este primer capítulo con que la creación de un guion cinematográfico es el resultado de un proceso creativo que surge de una reflexión teórica y que va caminando de la mano de la experiencia práctica. Tanto la perspectiva teórica como la práctica, van trabajando a la par y han ido retroalimentándose a lo largo de la historia del desarrollo de los productos audiovisuales.

La escritura de guiones puede ser analizada y comprendida dependiendo del aspecto que busquemos resaltar, como su aspecto económico en una industria funcional, la necesidad

de la expresión artística de un período histórico, como entretenimiento, o como un instrumento de implantación de ideologías.

Para finalizar me gustaría recalcar que la creación de guiones surge de una fuerte e incesante demanda proveniente de una sociedad con un insaciable apetito por los productos audiovisuales. De qué otra manera lograríamos satisfacer la fuerte demanda de esa sociedad que día a día pareciera sentirse más impaciente a la espera de nuevos y novedosos productos audiovisuales para mirar durante horas.

Trabajando constantemente en la creación y construcción de historias de calidad, será la única manera de seguir impulsando esa creciente industria mexicana.

CAPÍTULO 2

**GUIÓN CINEMATográfico: BASES DRAMÁTICAS
Y ELEMENTOS DE CONSTRUCCIÓN**

¿Qué es el guion cinematográfico?

Bienvenidos al segundo capítulo de este trabajo en el que revisaremos algunas de las definiciones que se han propuesto para intentar establecer una definición concreta de lo que es el guion cinematográfico.

Para empezar mencionaremos algunas de las definiciones que los teóricos y estudiosos del guion han aportado a lo largo de los años. Después presentaremos el paradigma de la estructura sobre el que la mayoría de los guiones se construyen: un comienzo, un intermedio y una conclusión, agregando los puntos argumentales, seguido de la premisa y del crecimiento de la historia; y para terminar este capítulo un vistazo al personaje y su construcción.

En realidad el guion surge cuando las películas comienzan a hacerse más largas y su narración más compleja –sobre todo a partir de la llegada del cine sonoro–, constituyéndose en un instrumento de trabajo imprescindible.¹⁶

Fue entonces cuando las personas que se encontraban detrás de las películas comenzaron a plantearse la posibilidad de poder contar historias más largas. A lo largo de la historia de la humanidad, el ser humano ha sentido una latente necesidad por contarse historias, historias que hablan de sí misma. ¿Era posible contar historias haciendo uso de imágenes? Los seres humanos desde sus primeros años de existencia se han contado historias ya sea a través de la tradición oral, las pinturas rupestres, la literatura, el teatro, entre otras formas de expresión artística.

A lo largo de su existencia el cine ha evolucionado de acuerdo a las necesidades que se han presentado en su camino. Se necesitaba una historia y entonces los creadores buscaron historias en las novelas, estas historias se llevarían a cabo en algún lugar, protagonizada por alguien que estaría haciendo algo, y entonces adoptaron del teatro a los actores y a los escenarios. La pregunta que tomaba fuerza en esta primer etapa del cine era: ¿cómo expresar esto frente al público? No se podía ocupar la voz de los protagonistas, ni hacer uso de los sonidos, ni mucho menos de la música, hasta ese momento no se contaba con sonidos que provinieran de la pantalla.

¹⁶ San Miguel Begoña Gutiérrez: Teoría de la narración audiovisual, 1a edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287, pág. 21.

La larga duración de las películas hizo inminente la aparición del guion. Imaginemos a George Méliès pensando en cómo poner en imágenes en movimiento la historia de Julio Verne: Viaje a la Luna. En ese momento no existía una fórmula para hacerlo por lo que primero se planteó la extracción de ciertos elementos de la novela, por ejemplo: la historia, en dónde se llevaba a cabo, quiénes eran los protagonistas, cuáles eran los momentos claves y necesarios para contar la historia, ¿era posible recrear los escenarios?

¿Qué necesitaba para llevarlo a cabo? Comenzaría por anotar en una hoja de papel las partes de la historia que podría representar en pantalla. ¿De qué manera se imaginaba la historia en su cabeza? ¿De qué manera podía representar la historia en la pantalla grande?

Hasta el momento las historias se encontraban en la literatura y en el teatro. El cine fue complementándose de otras áreas artísticas buscando una manera de expresión propia, construyendo un lenguaje propio. El guion cinematográfico surge de la necesidad de contar historias más largas. De tener una guía que contuviera la historia a manera de soporte.

La línea de investigación que sigue mi trabajo y como ya he mencionado en el primer capítulo, es que el perfeccionamiento técnico de la realización de las películas se llevó a cabo de la mano de las observaciones de los creadores y los teóricos quienes fueron dándose cuenta de las necesidades del nuevo medio de expresión.

Conforme pasan los años surgen definiciones desde las más concretas y sencillas, hasta las más complejas y completas, sobre lo que es un guion cinematográfico.

En la industria cinematográfica actual, el guion no ha perdido la mirada de los involucrados en su creación, ya que tanto en las escuelas, como en los festivales de cine alrededor del mundo se promueven talleres y laboratorios, respectivamente para fomentar el tratamiento de las historias; incluso en internet encontramos sitios y plataformas en las que los guionistas o potenciales escritores pueden encontrar material de consulta para adentrarse en la escritura de historias. The Blacklist¹⁷ es un ejemplo de este tipo de plataformas que buscan fomentar la escritura de guiones. The Blacklist es una plataforma surgida en Estados Unidos en la que los guionistas, ya sean profesionales o no, pueden dar a conocer su

¹⁷ The Blacklist creado por Franklin Leonard en el 2005. Es un sitio en internet en el que los guionistas, ya sean amateurs o profesionales, pueden compartir su trabajo para ser descubierto por productores y directores, quienes se encuentran en busca de material fresco.

trabajo buscando irrumpir en una industria cinematográfica en la que no es muy fácil que las puertas se abran de par en par; para que productores y directores de cine interesados en buscar material fresco y novedoso encuentren historias que llevar a la gran pantalla.

Aunque algunas veces nos da la impresión de que el guion no es valorado con la importancia que debiera ser, no podemos negar que la existencia de entregas de premios como los Oscars de Hollywood, el Ariel en México; o festivales de cine de talla internacional como Cannes en Francia, Berlín en Alemania, la Muestra de cine en Venecia, el festival de cine de Morelia en México; en los que dentro de las categorías en las que se otorgan reconocimientos a los elementos técnicos que construyen una película, se encuentra la escritura de los mejores guiones, lo que sea que eso signifique.

¿...y entonces qué entendemos por guion?

De acuerdo a Sydfield la película es un medio visual a través del cual se representa una línea narrativa básica y como en todas las narraciones, en ésta existe, con características definidas, un principio, una parte intermedia y un final.

Para Howard Lawson visto de una manera más concreta tenemos que el guion cinematográfico es UN RELATO QUE SE NARRA MEDIANTE IMÁGENES.

Complementando las dos aportaciones anteriores Jean-Claude Carrière en su libro: *The End* nos dice que el guion es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa.

En el libro *Taller de escritura para la televisión* de Lorenzo Vilches, él no sólo propone una definición exclusivamente para el guión cinematográfico, sino que su definición se expande a todos aquellos medios audiovisuales.

¿Qué es un guion? Es la forma escrita de cualquier espectáculo audiovisual, pero tiene que contener los siguientes elementos particulares para ser considerado como un guion:

- Logos o discurso;
- pathos o drama humano que puede ser una comedia o una tragedia;

- ethos o ética, es decir que se guía por las preguntas: ¿Qué sentido moral tiene la historia? ¿Cuál es su ética?¹⁸

Tenemos que el guion es un medio audiovisual en donde se encuentra la descripción de imágenes y sonidos con el objetivo de construir un mensaje. En el cine el discurso se integra con los elementos audiovisuales del lenguaje cinematográfico¹⁹.

Como podemos ver en las definiciones anteriores todas coinciden en que se trata de una narración audio visual, cada una de éstas se va complementando por diferentes palabras que alimentan esta definición. Una de las ideas que me parece interesante es que se trata de un texto cuya finalidad es metamorfosearse en una película. La idea de que el guion es un estado transitorio entre la primer etapa de realización de una película y el corte final de ella: lo que vemos en pantalla.

Función

En el guion encontramos la descripción de personajes, de lugares y de situaciones. Nos ubica en un contexto, nos presenta a un personaje principal y a sus acompañantes: los personajes secundarios; se establece la perspectiva desde donde se nos va a contar la historia; funciona como guía para el realizador, el fotógrafo, los vestuaristas, e incluso para los técnicos encargados de los efectos visuales; para los actores quienes en este texto descubren quién es su personaje, de qué manera es presentado, sus diálogos, la descripción de las acciones que el guionista o el director quieren que hagan, también encuentran su caracterización o se dan una idea de cómo es su personaje; el montador o editor también encuentra aquí las instrucciones de cuál será el ritmo de la película; se trata de una guía que está destinada a la lectura de muchas personas involucradas en la construcción de una película.

A la versión del guion en la que sólo encontramos la historia, los personajes, las acciones, la llamaremos: guion literal.

¹⁸ Vilches Lorenzo, Taller de escritura para televisión, Gedisa Editorial, España, pág. 20.

¹⁹ Linares, Marco Julio: El guión. Elementos. Formatos. Estructuras, México, Alhambra, 1994, 5a ed., pág. 41.

Su importancia radica en que nos sirve como una guía utilizada en varias áreas de trabajo en la producción de una película. Son tantos los detalles de una historia que el guionista necesita tenerlos en forma escrita para no perderlos de vista.

Para uso de este trabajo nos quedaremos en el aspecto literario del guion haciendo a un lado la descripción de las necesidades técnicas. La información que se encuentra en un guion tiene que ser concreta ya que no hay lugar para grandes descripciones sino más bien algunos rasgos característicos de los personajes, las situaciones y las acciones.

Tampoco se pueden escribir instrucciones para los encargados de cada una de las áreas de manera exageradamente detallada porque cada uno de ellos sabrá cómo realizar su trabajo. Lo que nos conduce a dar una revisión a la construcción dramática y sus respectivos elementos.

Construcción Dramática

Drama

¿Qué es el Drama?

Si buscáramos una definición para Drama, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española nos encontraríamos con las siguientes definiciones:

1. m. Obra perteneciente a la poesía dramática.
2. m. Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas.
3. m. Suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente.
4. m. dramática (género literario).

De las cuatro opciones anteriores nos serían útiles las siguientes palabras: *acciones, obra, teatro, situaciones, pasiones, conflictivas, suceso, vida, real, conmover e interesar.*

Es en este momento que surge la dificultad de hablar de drama al tratar de definir lo *qué* es, puesto que todas las palabras anteriores forman parte de su universo.

Para explicar lo que es el drama, en el libro de *Composición Dramática* escrito por Virgilio Ariel Rivera se nos presenta de la siguiente manera:

1) Drama como síntesis

El drama como síntesis es una abstracción, donde el autor selecciona los componentes de la historia de acuerdo a lo que considera las partes más importantes. Rescatando las situaciones que complican la historia y el momento donde se rompe, al que llamaremos climax, así como las consecuencias que trae consigo.

2) Drama como afirmación

El drama como afirmación se refiere a que no importa bajo que género esté escrito un drama, todo drama sigue una estructura de: planteamiento, desarrollo y conclusión, lo que al espectador llega como: cuestionamiento, problema y solución.

Un planteamiento – o exposición – que lo mueve de inmediato a un cuestionamiento. Un desarrollo – o nudo – que representa un problema en el que se involucra y participa. Y una conclusión – o desenlace – positiva o negativa, aceptable o no aceptable, pero que finalmente resulta una solución.²⁰

Para Marco Julio Linares el drama desarrolla sus historias a partir de la naturaleza humana esencialmente contradictoria y en continuo conflicto, de aquí que los conflictos humanos sean la base de los planteamientos dramáticos.

Parte de un orden,
va hacia el desorden
y regresa al orden.²¹

Para Howard Lawson: “Un tratado teórico descansa en la premisa general en base a la cual el drama, como todos los medios de comunicación, refleja los hábitos, la moral, las costumbres de vida de una determinada sociedad”.

Retomando la idea de Marco Julio Linares las convicciones del escritor, su posición ante las relaciones humanas y los valores éticos, imprimirán al conflicto dramático un tono definido, y determinarán la composición de las escenas y de las situaciones.

²⁰ Virgilio Ariel Rivera, La composición dramática. Estructura y cánones., Grupo Editorial Gaceta, México, 1989, pág. 37.

²¹ Virgilio Ariel Rivera, La composición dramática. Estructura y cánones., Grupo Editorial Gaceta, México, 1989, pág. 45.

“Concluyendo que el drama en general se conforma con elementos naturales, vitales y artísticos, en que parte de necesidades humanas, busca satisfacciones a las mismas, representa experiencias; propone soluciones, narra historias, expone conflictos, contrapone valores, moraliza, sublima, enseña, divierte, denuncia, critica, remueve el inconsciente reprimido, cumple con diferentísimas funciones en cada obra en particular, y en fin, refleja la vida mediante terminar diciendo lo que debe ser o lo que no debe ser, su propósito como arte tiene un último y verdadero final: llevar al público espectador por cualquiera de sus caminos a tomar conciencia de su personalísima realidad o de su realidad social, a involucrarlo y a hacerlo partícipe ya sea en cualquiera de los múltiples errores en que incurre el hombre, o ya sea de sus también múltiples aciertos”.²²

Estructura Dramática

La estructura dramática se puede definir así: un ordenamiento lineal de incidentes, episodios o hechos relacionados que conducen a una solución dramática²³.

La estructura es una construcción dramática que tiene por función presentar el drama, mantener la historia y aumentar el interés del espectador.

Todos los guiones de cine contienen una estructura lineal básica. Este modelo de guion es lo que se conoce como paradigma. Es un modelo, un molde, un esquema conceptual. Para muchos guionistas y realizadores esta noción significaría limitar las diferentes maneras en qué se cuenta una historia, como si diéramos por sentado que las historias se cuentan de una sola manera. Pero a pesar de las ideas de diversas corrientes cinematográficas que se han revelado a lo largo de la historia del cine en contra de las estructuras clásicas, tendríamos que aceptar que una historia por más rebelde que pretenda ser, cuenta con un principio, un desarrollo y un inevitable desenlace.

Es aquí donde vamos a hacer una distinción muy importante y necesaria cuando se construye una historia.

“Historia y narración... es la distinción entre la historia propiamente dicha (es decir, senci-

²² Virgilio Ariel Rivera, La composición dramática. Estructura y cánones., Grupo Editorial Gaceta, México, 1989, pág. 79.

²³ Sydfield: ¿Qué es el guión cinematográfico?, México, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, 1986, pág. 44.

llamente <<lo que pasa>> cuando se dispone el guion en orden cronológico) y otro nivel que podemos llamar narración, pero que otras personas llaman relato, discurso, construcción dramática, etc., y que se refiere a la manera en qué se cuenta la historia.”²⁴

Más adelante en el tercer capítulo de este trabajo retomaremos esta diferencia, mientras tanto revisaremos el esquema del paradigma de la estructura dramática que a continuación se encuentra:

Paradigma de la estructura dramática

Comienzo	Parte intermedia	Final
ACTO I	ACTO II	ACTO III
Planteamiento	Desarrollo	Conclusión
Punto argumental I	Punto argumental II	

Para exponer el apartado del paradigma de la estructura dramática, me gustaría hacer mención de la manera en que este tema es tratado en el libro: *Cómo se escribe un guión* de Michel Chion. En el que el autor nos habla de los diferentes elementos que construyen un guion, llevándolo a cabo a través del análisis y la descripción de películas cuyos guiones han tenido una buena recepción entre los críticos de cine y los estudiosos del guion. Lo que me resulta muy atractivo y didáctico porque es una forma que nos invita a analizar la manera en qué han sido tratadas las historias de parte de otros guionistas, lo que nos conduce a la siguiente pregunta: ¿De qué manera nos son presentadas la historias?

En el caso de mi trabajo y para no hacer mención solamente de definiciones concretas también haré uso de algunos ejemplos que me parecen pertinentes y útiles para analizar realmente cómo funcionan estos elementos.

Para llevar a cabo este análisis decidí enfocarme en *Carol*, película dirigida por Todd Haynes en el año 2015 y cuyo guión fue escrito por Phyllis Nagy basada en la novela: *El precio de la sal* de Patricia Highsmith. Se trata de una película que en su momento varios críticos la designaron como una de las mejores películas del 2015, resaltando el poder de las actuaciones de parte de las protagonistas, el guion y la dirección; hablamos también

²⁴ Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., pág. 127.

de una película que tuvo un importante recorrido en diversos festivales de cine alrededor del mundo.

Me decidí por esta película por la forma en que está construido el guion y el tratamiento del tema, que fue llevado a cabo de una manera muy sutil y que termina por presentarnos una propuesta fresca y muy interesante de un tema que ha sido tratado con anterioridad: el amor entre personas del mismo sexo y con una marcada diferencia de edad. A primera vista se trata del enamoramiento de dos mujeres, aunque si miramos con mayor detenimiento nos encontraremos con una historia aún más profunda. El amor rompiendo las barreras establecidas por la sociedad.

Comienzo también llamado: Planteamiento.

Sydfield nos dice acerca del comienzo que en él encontramos a la premisa dramática y en él se definen la situación en términos visuales y dramáticos.

El planteamiento termina con un punto argumental, lo que Howard Lawson define como un incidente o suceso que se inserta en el relato y lo hace girar hacia una nueva dirección.

Toda historia parte de un comienzo en el que el guionista nos ubica en el momento en el que va a comenzar a contar el relato. Retomando el ejemplo de Carol, tenemos que en las primeras escenas de la película se nos presentan a dos mujeres sentadas en la mesa de un restaurante platicando. Un chico reconoce a una de ellas al llamar a una por su nombre (Therese), enseguida será Therese quien nos introduzca a Carol; en ese momento descubrimos a las dos protagonistas de la historia. A través de los diálogos nos enteramos de que Jack y Therese han sido invitados a una reunión más tarde. Desconocemos el asunto del que las dos mujeres hablaban, lo que la guionista se reserva para que lo descubramos algunas escenas más tarde.

La secuencia siguiente nos lleva a la mañana del día en el que Therese conocerá a Carol. En esta escena descubrimos que Therese sale con un chico llamado Richard y que trabajan juntos en una tienda departamental. Therese trabaja en el área de la juguetería en donde se llevará a cabo el encuentro con Carol.

Carol está realizando las compras de Navidad, parece perdida y es justo en ese momento en el que su mirada se cruza con la de Therese. Carol se acerca al mostrador de Therese y comienzan a conversar. Ambos personajes parecen cómodos hablando la una con la otra. Al finalizar el encuentro Carol deja olvidados sus guantes sobre el mostrador, lo que le da una excusa a Therese para ponerse en contacto con ella de nueva cuenta. ¿Qué sabemos de ambos personajes hasta este momento?

Es en el planteamiento donde descubrimos que Carol es casada pero que se encuentra arreglando los términos de su divorcio con Harge, su esposo y que es madre de una pequeña niña llamada Rindy.

Carol es una mujer de una posición acomodada en la sociedad, vive en las afueras de la ciudad y es ama de casa. Mientras que Therese es una joven con aspiraciones artísticas inclinada hacia la fotografía, vive sola, sale con un muchacho llamado Richard, quien tiene muchos planes preparados para ambos, pero que no terminan por convencerla.

Ambos personajes se encuentran en un momento de opresión impuesto por los personajes masculinos que se mueven a su alrededor.

“El primer acto se extiende desde la apertura del guion hasta el Punto Argumental, al final del primer acto. Por lo tanto, existe un comienzo del comienzo, una parte intermedia del comienzo y un final del comienzo. Se trata de una unidad que se contiene a sí misma, o sea, de un bloque de acción dramática. (Punto argumental) Un incidente o suceso que “se clava” en la acción y la hace girar en otra dirección.”²⁵

En el caso de Carol el planteamiento termina con la llamada de agradecimiento de parte de Carol a Therese, por haberle regresado los guantes que olvidó en el mostrador de Therese; que desemboca en una invitación para ir a comer por parte de Carol.

Este momento hace que nuestra historia de un giro, ya que la invitación a ir a comer es la excusa perfecta para comenzar a conocer a alguien. Nos queda claro que a Carol le llama la atención Therese y que le gustaría seguir conociéndola, ya que incluso la invita a que conozca su casa ubicada en las afueras de la ciudad durante su encuentro. En este punto los personajes descubren algunas informaciones, que nosotros el público hemos descu-

²⁵ Sydfield: ¿Qué es el guión cinematográfico?, México, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, 1986, pág 43.

bierto al principio, lo que nos hace darnos cuenta que desde el principio no se nos esconde demasiada información. Al finalizar esta escena nos es presentado otro personaje, una amiga muy cercana a Carol llamada Abby.

El primer punto argumental es el giro en la historia que hace que nuestros personajes comiencen a involucrarse en la situación.

Carol invita a Therese a conocer su casa. Para sorpresa de Carol, Harge su marido aparece con la excusa de pasar a buscar a Rindy, la hija de ambos, y adelantar el viaje de vacaciones que tiene planeado con su familia; al que Carol no tiene planeado ir. Harge se molesta al dudar del tipo de relación que mantienen Carol y Therese. Harge se lleva a Rindy y las cosas entre Carol y Therese se ponen tensas. De vuelta en su casa Therese recibe una llamada de Carol para disculparse por lo que ha pasado.

Desarrollo (Parte intermedia)

Para Sydfield el segundo acto se le denomina a la parte correspondiente al desarrollo dentro del guion cinematográfico cuya base en cada situación dramática es el conflicto, él mismo contiene el grueso de la acción.

Después de que Harge se lleva a Rindy de vacaciones con los abuelos. Carol visita a Fred, su abogado, quien le da malas noticias pues Harge ha decidido demandar la custodia total de su hija debido a una supuesta conducta inmoral.

Carol va visitar a Therese a su departamento y le regala una cámara. Le platica que planea hacer un viaje en los próximos días debido al giro que ha tomado la demanda de divorcio por parte de Harge. Carol invita a Therese a que la acompañe a viajar con ella, a lo que accede sin pensárselo mucho.

Cuando Therese le cuenta a Richard que planea irse de viaje con Carol, Richard la confronta pero ella sigue sin tener claro el interés que guarda hacia Carol. Él la confronta dándose cuenta de que se trata de un enamoramiento y que ella no puede admitirlo.

Las dos mujeres emprenden un viaje en el que observamos como progresivamente van creciendo los sentimientos entre las dos, que finalmente nos conduce a la escena en

donde consumen su amor.

Las cosas parecen ir de maravilla entre ambas pues la tensión que existía entre ellas desaparece, pero es justo cuando todo aparenta estar bien cuando la historia gira una vez más. Abby le envía un telegrama a Carol al hotel en donde se están hospedando para informarle que Harge ha contratado a un detective privado para que la siga durante su viaje. Suponemos que en el telegrama viene el número de la habitación en donde se encuentra el detective privado, quien resulta ser un hombre al que Therese y ella habían visto en el hotel donde se quedaron previamente.

Este personaje juega un rol interesante porque nos lo presentan como si fuera sólo un vendedor de productos diversos que lleva consigo en su maleta y que en ningún momento nos resulta sospechoso, ni nada por el estilo.

Le damos la bienvenida a lo que Howard Lawson llamaría el segundo punto argumental. En un ataque de ira Carol toma el arma que llevaba consigo en su equipaje e intenta hacer justicia bajo su propia mano pero no lo logra ya que Therese ha sacado las balas del arma.

“El contexto dramático está representado por la confrontación y su personaje encontrará los obstáculos que le impiden llevar a cabo su propósito. (Cuando usted haya definido la “motivación” de su personaje, cree los obstáculos que se opondrán a la realización de la misma. ¡Conflicto! Su relato entonces viene a ser la forma en que su personaje vence a todos los obstáculos para llevar a cabo su motivación.”²⁶

Punto argumental II

El descubrimiento de que las han estado siguiendo a lo largo del viaje y que tienen pruebas del tipo de relación que mantienen hace que la historia gire de nueva cuenta y que Carol se encuentre frente al dilema de perder la custodia de su hija y al mismo tiempo de perder lo que ha comenzado a construir con Therese. Tratando de proteger lo que socialmente debe hacer, aparentemente renuncia a su amor por Therese, regresando a casa para tratar de solucionar las cosas.

²⁶ Sydfield: ¿Qué es el guión cinematográfico?, México, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, 1986, pág. 59

Carol le pide a Therese que se separen por un tiempo. Durante este tiempo Carol intenta arreglar su vida, tratando de portarse como se espera de ella para lograr recuperar la custodia de Rindy. Therese comienza a trabajar en un periódico como fotógrafa tratando de dejar atrás el episodio de Carol.

Conclusión (Final)

Para Sydfield el tercer acto o conclusión constituye la solución del relato.

Carol decide ceder la custodia completa a Harge y además decide buscar a Therese. Le envía una nota a su trabajo para platicar con ella. Therese aún se encuentra molesta con ella pero aún así decide ir.

Volvemos a la primer escena de la película, en el restaurante. Carol le cuenta a Therese que ha decidido ceder la custodia de Rindy, que ha conseguido un trabajo y que piensa rentar un apartamento en el que le gustaría vivir con ella. Carol termina por confesar sus sentimientos al darse cuenta que Therese parece inamovible en su decisión y es en ese momento en el que Jack hace su aparición. Carol le ha dicho que más tarde ese día se encontrara con unos amigos y le deja saber todos los detalles del lugar donde se llevará a cabo la reunión.

Observamos a una Therese más segura de sí misma, hasta el punto de saber qué ordenar en el restaurante. Ha comenzado a tomar decisiones, lo que nos muestra que ha habido un cambio en su personaje, aunque sus respuestas tenga un tono tajante.

Therese acude a la reunión con sus amigos, aunque en ella se da cuenta de que sigue sintiéndose fuera de lugar y por unos minutos tenemos la sensación de haber vuelto al mismo contexto del principio. Una chica intenta acercarse a ella, pero no le interesa, pues no es lo que está buscando. Deja la fiesta y se dirige al lugar que Carol le mencionó donde se encontraría con unos amigos.

Therese entra a un restaurante de personas muy diferentes a las de la reunión donde se encontraba. Entre las mesas busca a Carol y esto nos remite a la primera vez que la vio en la tienda de juguetes. Un lugar atestado de gente en la que dos miradas se encuentran. Ninguna de las dos mujeres enuncia palabra alguna y sólo se miran con una compli-

cidad que nos da a entender la decisión que ambas han tomado. Se trata de un final abierto en el que sólo conocemos que han decidido estar juntas.

La historia de Carol nos puede resultar una historia plana en donde aparentemente no ocurre gran cosa, o al menos, esas son algunas de las apreciaciones que he escuchado de algunas personas y evidentemente no pretenderé cambiar su opinión al respecto, pero lo que resulta interesante es que justo la manera en que nos cuentan esta historia de amor y de como, a partir del fortalecimiento del vínculo que crean los dos personajes principales, éstos comienzan a tomar decisiones en cuanto a la dirección de sus respectivas vidas.

La guionista en ningún momento trata de asombrarnos con una historia que resulte fantástica o se encuentre exclusivamente dirigida a un público en particular como podría interpretarse al descubrir que se trata de la historia de amor entre dos mujeres. La historia logra atraparnos porque habla de un sentimiento universal: el amor.

El paradigma dramático presenta al espectador los siguientes puntos en la historia: situación desestabilizante, emergencia del conflicto, deterioro, medida extrema, crisis y clímax.

En la historia de Carol tenemos todos los elementos anteriormente descritos, pues tenemos una situación desestabilizante en el que el amor sacude a nuestros dos personajes quienes se encuentran en momentos de decisión en sus respectivas vidas, mientras Carol está terminando su matrimonio, Therese está tratando de tomar las riendas de su vida; la emergencia o el conflicto en esta historia se lleva a cabo dentro de nuestros personajes quienes tendrán que resolver sus conflictos internos para tomar la decisión de estar o no juntas; el deterioro vendría siendo que poco a poco las vidas de ambas mujeres se ven obstaculizadas por parte de sus antagonistas, y de su sentido de responsabilidad hacia su hija en el caso de Carol, el tener que lidiar con la presión de Richard y con la sensación de no saber qué es lo que quiere hacer en su vida en el caso de Therese; hay dos acciones que podemos interpretar como medidas extremas en la historia conducidos por Carol, el primero cuando decide alejarse de todo y planea un viaje con Therese, y el segundo cuando descubren que están siendo espiadas y decide alejarse de Therese; la crisis llega cuando ambas mujeres son perseguidas por el marido de Carol tratando de conseguir pruebas de su relación para ser usadas en su contra, dejando a Carol contra la pared y en el momento preciso para tomar una decisión tajante, aquí mismo podemos agregar el

momento de separación de ambas; que finalmente nos conduce a la resolución de todos los conflictos en el clímax, en el que Carol cede la custodia total de su hija y decide ir tras lo que realmente desea, mientras que Therese ha tomado las riendas de su vida; esto nos conduce a la decisión de ambos personajes que es estar juntas.

Visto desde la perspectiva de la estructura clásica de como se han contado las historias tenemos que:

En la estructura clásica, en el primer acto se presenta el problema, una situación desestabilizante, una promesa o la anticipación de un gran problema que tiene como respuesta la emergencia del conflicto. En el segundo acto todo se complica. La complicación llevará al deterioro y a alguna medida extrema. Y todo esto desembocará en una nueva crisis. Así, pues, tenemos un primer acto o situación desestabilizante, un segundo acto que corresponde a la emergencia y la crisis, un tercer acto, el clímax que puede tener o no una reversión de las expectativas. Y al final debe producirse una resolución. Esta es la concepción en palabras de una estructura clásica. Hay una escala de tiempo: la exposición del problema ocupa un tercio, después viene el clímax que ocupa el tercio final y las medidas extremas o crisis en el tercio medio.²⁷

Siguiendo la línea de la estructura clásica, a continuación haré mención de algunos conceptos que considero importante mencionar sobre la construcción dramática que forman parte de la escritura del guion cinematográfico. Estos conceptos los retomaremos a profundidad en el tercer capítulo de este trabajo.

²⁷ Vilches Lorenzo, Taller de escritura para televisión, Gedisa Editorial, España, pág. 38.

Bases Dramáticas

En el libro *Guion para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión* encontramos que dramatizar una situación significa manipular los elementos que la componen para crear una interpretación de la misma. No es la situación original sino una versión de ella.

A continuación se encuentran algunos conceptos que debemos tener presentes para dramatizar una historia:

Premisa

Todo tiene un propósito, o premisa. Otras palabras para referirse a premisa: tema, tesis, idea, raíz, idea central, meta, designio, fuerza de conducción, asunto, propósito, plan, trama y emoción fundamental.

La premisa es un enunciado que está compuesto por tres partes: indica carácter, indica conflicto y sugiere el final del drama. Cuando establecemos una premisa en nuestra drama nos ayuda a eliminar la casualidad y el accidente. Lo que buscamos es señalar un camino por el que podamos ir construyendo la historia y que el público pueda entender e interpretar.

La premisa es la fuerza motriz en pos de la cual hacemos todo.

Se nos recomienda que comencemos nuestro drama en un punto de resolución, porque ese es el punto en que se inicia el conflicto y se da a los caracteres y a la premisa una oportunidad de ponerse de manifiesto a sí mismos.

Instrumentación

En conjunto, estos caracteres contrastantes son instrumentos que trabajan juntos para dar una composición bien instrumentada. La instrumentación requiere caracteres en oposición, inflexibles y bien definidos, moviéndose desde un polo hasta el otro por medio del conflicto.

Caracteres en conflicto bien definidos, fuertes e inflexibles, proporcionan armonía al movimiento del drama. ²⁸

Si por ejemplo, el movimiento fue:

desde
indiferencia
a
tedio
a
indiferencia
a
irritación
a
disgusto
a
cólera

Sin crecimiento usted perdería cuanto contraste tuviera al principio del drama. La ausencia de crecimiento señala la falta de conflicto; y la falta de conflicto indica que sus caracteres no fueron bien instrumentados.

Unidad de opuestos

“Si tenemos la oportunidad de ver cómo la necesidad, el medio ambiente y las contradicciones internas y externas impelen al asesino a cometer el crimen, presenciemos la “unidad de opuestos” en acción.” ²⁹

En la Naturaleza nada se “destruye” ni muere. Es transformado en otro cuerpo, sustancia o elemento. Cuando en la Naturaleza se produce una pérdida de equilibrio, trata de encontrar un nuevo equilibrio por sí misma.

Acción dramática/conflicto

La acción dramática es igual a una voluntad consciente o inconsciente del personaje, sumada a una situación conflictiva y a un cambio: voluntad + decisión + cambio. Con el

²⁸ Egri, Lajos: Cómo escribir un drama, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1986, pág. 78.

²⁹ Egri, Lajos: Cómo escribir un drama, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1986, pág. 81.

tiempo aumenta la intensidad dramática y se va creando una curva. Entre el conflicto y la crisis está la curva de suspense y un poco antes del clímax está el anticlímax.

La belleza del guion consiste en poder alterar la curva dramática. Una misma historia se puede construir de mil maneras diferentes porque cada uno la cuenta de forma distinta.

Conflicto dramático

Unidad de progresión dramática (Conflicto)

La unidad de progresión dramática

El elemento unificador del film, como de cualquier otra estructura narrativa, es la acción-base, el hecho concluyente que conduce la acción al punto de máxima tensión y la resuelve.

El tratar de crear inmediatamente la tensión emotiva se debe en parte a la necesidad de atraer y fijar la atención del público. Es necesario “individualizar” el problema, y establecer los efectos que tendrá sobre las vicisitudes de los personajes.

Progresión

La progresión del núcleo dramático recoge todos los hilos de la acción que la exposición ha indicado, mientras el conflicto de las voluntades de los individuos dirige el movimiento de las fuerzas sociales hacia el punto de máxima intensidad explosiva, en el cual la suerte de los personajes, o se realiza completamente o queda anulada en la vida de comunidad.

Pero cuando dos personajes persiguen al mismo tiempo fines que los excluyen mutuamente, se produce el conflicto, que es la base del drama. El conflicto puede ser de diversa forma y tamaño. Existen cinco tipos básicos de conflicto que pueden encontrarse en una historia: interior, de relación, social, de situación y cósmico.³⁰

Cuando un personaje no está seguro de sí mismo, de sus acciones o ni siquiera sabe lo que quiere, sufre un conflicto interior. El conflicto de relación se centra en las metas mu-

³⁰ Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática. Estructura y cánones.*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1989, pág. 30.

tuamente excluyentes del protagonista y antagonista. El conflicto social se da entre una persona y un grupo. El conflicto de situación, cuando los personajes tienen que afrontar situaciones de vida o muerte (catástrofes). Y el conflicto cósmico, se plantea con el enfrentamiento entre un personaje y Dios –o el diablo- o un ser invisible.³¹

El hilo narrativo

La estructura interna de las escenas, el enlace entre las distintas escenas o imágenes y los métodos para aumentar la tensión.

Unir una toma con otra, el mismo pasaje constituye la esencia de la acción, cambia el significado de las imágenes e inyecta en las mismas la energía que las hace progresar, lo que conocemos técnicamente como: montaje.

El problema del ritmo suscita otro problema: el de la creación de la tensión dramática y de la potencialidad de la “carga emotiva”. El ritmo del montaje está en relación con el ritmo de la actuación y del movimiento visual.

La escena de rigor

La escena de rigor constituye el momento de crisis prevista y esperada hacia la cual nos lleva la progresión dramática. Es la culminación física del conflicto planteado precedentemente.

El clímax dramático

El clímax dramático es el núcleo y la culminación de la acción. Nuestra conmoción nace de aquello que conmueve a los personajes. Si su voluntad se concentra en las relaciones personales, y si estas relaciones están desarrolladas a fondo a través de la progresión interna, la trama será plenamente realizada de acuerdo con los presupuestos establecidos.

La escena de rigor plantea la pregunta: la respuesta la dará el clímax dramático. El clímax dramático debe estar profundamente enraizado en la experiencia emotiva de los personajes, de manera que la experiencia misma pueda ser comunicada al público.

³¹ Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática. Estructura y cánones.*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1989, pág. 195.

Conflicto

Marco Julio Linares en el libro *El guión. Elementos. Formatos. Estructuras*; nos hace mención del conflicto y su importancia:

1. Origen del conflicto

Una acción no puede provenir de sí misma.

La acción no es más importante que los factores que contribuyen a causarla.

2. Causa y Efecto

Tipos de conflicto: la primera será el conflicto “estático”, la segunda el que crece “a saltos” y la tercera el que “crece lentamente”.

Conflicto delineado en el medio ambiente, en las condiciones sociales del individuo.

Conflicto, crisis, conclusión

Cada ser humano tiene una ambición, cuya naturaleza depende del carácter del individuo. La intensidad del conflicto estará determinada por la fuerza de voluntad del individuo tridimensional que es el protagonista.

De modo que, después de todo, parece que el conflicto nace del carácter, y que si queremos conocer la estructura del conflicto, debemos conocer primero el carácter. Pero como el carácter es influido por el medio ambiente, también debemos conocerlo.

De acuerdo a Sydfield el relato siempre avanza hacia delante, sigue un sendero, un recorrido, una línea de desarrollo desde el principio hasta el fin y el recorrido es igual a la línea de desarrollo, a la senda sobre la cuál se asienta algo.

Cuando vemos una película bien hecha nos damos cuenta de que la misma tiene un final con fuerza, bien planteado y con una solución definida.

Usted debe tener una idea muy clara de la solución antes de poner una sola palabra sobre el papel. La solución es un contexto que mantiene el final donde corresponde.

Un comienzo siempre significa un final y el final es en realidad un comienzo. En el guion

cinematográfico todo se relaciona, lo mismo que ocurre en la vida real.

Acción dramática/personajes

...es de los personajes de donde la historia recibe su fuerza³².

Pero... ¿Qué es un personaje?

Cuando pensamos en los elementos que contiene una historia, uno de los primeros en los que prestamos atención es en el personaje o personajes que viven esa historia. Conforme avanza la historia frente a la que nos encontremos vamos descubriendo quien es el personaje principal, ante qué situación se encuentra y quienes lo acompañan a lo largo de ella. En las historias nos encontramos con diferentes tipos de personajes y cada uno de ellos cumple con un objetivo dentro de su construcción.

Pensemos en un momento cotidiano con un amigo a quien le contamos una pequeña anécdota que nos ha ocurrido o una historia que nos han contado y queremos compartir. Comenzaremos seguramente por mencionar al protagonista de la anécdota, describiremos algunos detalles de quién es y entonces relataremos lo que le ha sucedido. Esta es una tradición que los seres humanos repetimos una y otra vez, nos gusta contar las historias que nos asombran y nos gusta escuchar las historias que a otros asombran.

Conforme ha avanzado el análisis del papel de los personajes dentro de las historias y no solamente pensando exclusivamente en el ámbito de los productos audiovisuales, sino extendiendo el estudio hasta el campo de la literatura, tenemos que el estudio teórico del personaje ha estado ligado a la indiferencia con que Aristotéles trata el tema del personaje. Para Vladimir Propp, uno de los pioneros del formalismo, el personaje cuenta solamente en relación con las funciones que desempeña en el relato, mientras que la caracterización concreta que adquiere en cada fábula (sexo, edad, apariencia física, etc...) es irrelevante.³³

Estas dos visiones de como se entendía el rol y el funcionamiento de los personajes dentro de las historias me parece muy interesante porque nos hace darnos cuenta de como

³² Vilches, Lorenzo (comp.), Taller de escritura para televisión, España, Editorial Gedisa 1999, 1ª ed. Pág. 173.

³³ Vilches, Lorenzo (comp.), Taller de escritura para televisión, España, Editorial Gedisa 1999, 1ª ed. Pág. 188.

ha evolucionado la interpretación del papel que juegan los personajes en una historia contada a través de imágenes, como es el caso del guion cinematográfico.

Actualmente cuando el público mira un producto audiovisual presta atención a la manera en que el guionista ha construido a los personajes porque si lo hace de buena manera, termina resultándonos verosímil lo que estamos viendo en pantalla. Para nosotros cuando miramos una película sí resulta importante la caracterización de los personajes porque no solamente hace creíble lo que miramos, sino que nos muestra todo aquello que el personaje no puede comunicarnos directamente. Un personaje en una película, a menos que así esté planteado en el guion, no sé detiene frente a la pantalla para explicarnos quién es, sino que lo vamos descubriendo conforme avanza la historia.

Hamon –el personaje es tanto una reconstrucción del lector cuanto una construcción del texto- y un efecto del contexto. El autor distribuye a los personajes del relato en tres grandes categorías: personajes-referenciales, personajes-conmutadores y personajes anáforas.³⁴

La definición teórica de personaje de acuerdo a Lorenzo Vilches en el libro *Taller de escritura para televisión*, nos dice que persona como personaje son apariencias, simulacros, y esto les da una carga semántica muy fuerte en el terreno de lo imaginario. Los personajes representan a personas según modalidades propias de la ficción.

En la anterior definición encontramos una palabra clave en cuanto a la función de los personajes, cuando el autor nos dice que los personajes representan; y no podría estar más de acuerdo porque las imágenes que miramos en una película buscan representar y al mismo tiempo recrear la percepción de la realidad de acuerdo a la interpretación subjetiva del encargado detrás de la escritura de la historia.

En contraste con las ideas que se tenga de la importancia del papel que juegan los personajes en la historia, en la mayoría de los manuales escritos acerca del guion cinematográfico que se han publicado sobre el tema, recalcan la importancia que tiene el personaje en la historia ya que es quien toma las riendas de la acción dramática. Es a quién vamos a enfrentar a una situación determinada y de quién esperamos conocer sus reacciones.

Acción dramática

³⁴ Vilches, Lorenzo (comp.), *Taller de escritura para televisión*, España, Editorial Gedisa 1999, 1ª ed. Pág. 190.

La acción –que es la sangre del drama- se divide en dos partes: la decisión de actuar y la acción en sí misma. El momento de la decisión (apretar el gatillo) es un momento poderoso en la revelación del personaje. Aquí cabría hacernos la pregunta de Kundera: ¿Qué es la acción? ¿Cómo nace una decisión? ¿Cómo se transforma en acto y cómo los actos se encadenan para convertirse en aventura? ³⁵

Cuando la historia comienza, sucede algo que motiva al personaje a seguir una meta. El personaje entonces lleva a cabo las acciones necesarias para alcanzarla. La “espinas dorsal” del personaje está determinada por la motivación, la acción y la meta a que se dirige la acción. Estos elementos son necesarios para definir con claridad quién es un personaje, qué quiere, por qué lo quiere y qué acción es capaz de realizar para conseguirlo.³⁶

Para hablar de acción dramática analizaremos algunos ejemplos de escenas de Carol en la que podremos observar qué es lo que hace que los personajes se muevan y la historia avance. Alguna vez platicando con una colega del trabajo sobre su opinión acerca de Carol, me sorprendió escuchar que le había resultado un poco aburrida y larga la película. Evidentemente su opinión es subjetiva y el objetivo de mi trabajo no es poner en juicio la percepción de los demás con respecto a esta película. Sin embargo, lo que me llevó a elegir esta película fue precisamente la sutileza con la que el director: Todd Haynes, nos cuenta esta historia. Es justo en las películas en las que no ocurren situaciones aparentemente extraordinarias o que no cuentan con escenas de acción física deslumbrantes, en las que encuentro que analizar la manera en que la historia y los personajes están contruidos es aún más interesante.

Pensar que la acción dramática siempre está ligada a movimientos radicales dentro de las historias es una equivocación en la que caemos fácilmente porque hay acciones dentro de las historias que van cambiando su dirección sutilmente.

La acción dramática es la manera en que nuestro personaje va a reaccionar ante la situación que le presentamos. Analizar las historias de los héroes cuando pensamos en acciones dramáticas resultan más fáciles de ubicar porque en general se ven confrontados con asuntos sobrehumanos que los hacen tomar decisiones radicales.

³⁵ Vilches, Lorenzo (comp.), Taller de escritura para televisión, España, Editorial Gedisa 1999, 1ª ed. Pág. 196.

³⁶ Vilches, Lorenzo (comp.), Taller de escritura para televisión, España, Editorial Gedisa 1999, 1ª ed. Pág. 196.

En Carol ocurre algo muy interesante ya que tenemos dos personajes principales, se trata de Carol interpretado por Cate Blanchett y Therese interpretado por Rooney Mara. En la primera escena de la película vemos a las dos mujeres sentadas en la mesa de un restaurante, platicando, en esta escena la guionista nos presenta a las dos protagonistas de la historia, para después centrar la atención desde la perspectiva de Therese en el día que se conocen ambas mujeres.

Therese es una chica de 20 años que se encuentra en un momento de su vida en el que no se siente satisfecha y se encuentra en la búsqueda de algo más y es justo en este momento en el que la llegada de Carol hará que se mueva todo a su alrededor. ¿Qué hace que Therese se mueva? El interés de Therese hacia Carol hará que poco a poco comience a encontrar las respuestas a las preguntas planteadas por su conflicto interior.

Podemos ver como incluso su personaje logra evolucionar a lo largo de la película, mostrándonos en las últimas escenas a una Therese más segura de sí misma, que ha cambiado su forma de vestir y de peinarse, que se encuentra trabajando en algo relacionado a lo que realmente quiere hacer y que pareciera se ha vuelto dueña de su propia voz.

En el caso de Carol tenemos que también ella ha evolucionado. Finalmente se concreta su divorcio, ha decidido ceder la custodia total de su hija a Harge, su marido, y a la familia de éste; Harge y ella han puesto su casa a la venta, ella ha encontrado un trabajo y ha decidido rentar un piso.

La vida de ambos personajes ha tomado un nuevo rumbo. Retomando la escena del olvido de los guantes de Carol. Therese los recoge y se los lleva a casa, gracias al recibo de la compra del set del tren cuenta con la dirección de Carol. Therese se encuentra sentada frente a la mesa de su casa mirando los guantes y decidiendo si enviarlos o no. Finalmente se decide a hacerlo y como respuesta a esta acción Carol la invita a comer a manera de agradecimiento.

Al principio de la película hay una escena en la que Richard el novio de Therese pasa por ella para que lleguen juntos al trabajo en la que él le comienza a platicar del viaje a Europa que está planeando para los dos, por su respuesta nos damos cuenta que no le entusiasma mucho. En cambio más adelante en la película, después de que Carol le cuenta

que Harge ha demandado la custodia total de Rindy, la hija de ambos, le menciona que está planeando hacer un viaje y le propone que la acompañe, a lo que responde sin pensárselo dos veces, que sí.

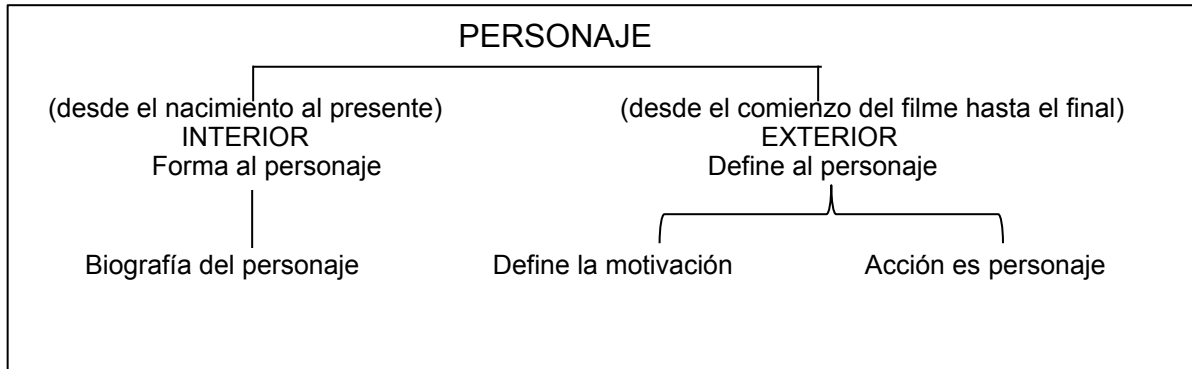
Estas pequeñas acciones dramáticas hacen que la historia avance y de pequeños giros dirigiéndonos por un camino que pareciera sólo tener una dirección. ¿Qué lleva a un personaje a moverse? En el caso de esta historia se trata del amor que ambas protagonistas sienten la una por la otra, es un impulso que las hace hacer cosas que sin la motivación adecuada no harían.

En primer lugar, algo debe estar en juego, algo que convenza, que indique al público que algo de interés se va a perder si el protagonista no alcanza la meta. En segundo lugar, una meta que funciona pone al protagonista en conflicto con la meta del antagonista. Y en tercer lugar, la meta debe ser suficientemente difícil de conseguir para que el personaje cambie mientras se dirige hacia ella.

¿Hay algo en juego en la historia de Carol? Sin duda alguna lo hay. Carol podría perder la vida apacible y cómoda que ha mantenido al casarse con Harge y la custodia de su hija; mientras que Therese podría perder la propuesta de vida que Richard ha estado planeando para ambos. La libertad y el poder de decisión en la vida de ambas mujeres se encuentra en juego.

Construcción del personaje

Para crear un personaje Sydfield nos habla de dos maneras de concebir el guión cinematográfico. En la primera nosotros creamos a los personajes para que se adapten a una idea. En la segunda, enfrentarse a la creación del guion consiste en crear un personaje. Él mismo dará lugar a que surja una motivación, una acción y un relato.



Para la mayoría de los autores que consulté el personaje es la base fundamental del guion cinematográfico.

Para Marco Julio Linares cuando se crea un personaje es necesario tomar en cuenta sus características internas (psicológicas) y externas (físicas, costumbres, apariencia, ocupación, gustos) que se reflejan en la trayectoria del personaje.

Por otro lado para Virgilio Ariel Rivera, el personaje complejo se manifiesta en la obra, a un mismo tiempo, a través de los tres canales de expresión humana: la razón, el sentimiento y el instinto.

Sydfield nos aconseja definir cuál es el personaje principal, después separar los componentes de su vida en dos categorías básicas: la interna y la externa. La vida interior de nuestro personaje se desarrolla a partir del momento de su nacimiento hasta el momento en que comienza la película. La vida externa tiene lugar desde el momento en que comienza el filme hasta que termina la narración.

Caracterización del personaje

Como mencioné en el primera parte de este apartado, uno de los aspectos que es impor-

tante al momento en el que estamos creando un personaje se trata de la caracterización que le vamos a otorgar a cada uno de los personajes que integren nuestra historia, dependiendo de su valor y del papel que jueguen en la misma.

La caracterización del personaje es la parte de construir de un personaje en el que decidimos otorgarle ciertos rasgos que lo diferenciaran de los otros personajes. Rasgos o cualidades que lo individualizan dentro de la historia.

Phillis Nagy la guionista que se encargó de adaptar la novela el Precio de la Sal de Patricia Highsmith en la que está basada la película Carol, sin duda alguna tomó en cuenta el contexto en el que se llevó a cabo la historia. Se trata de la sociedad americana de la década de 1950 en el norte de los Estados Unidos. Para llevar a cabo la construcción de los personajes que integran esta historia tomó en cuenta la manera en qué las mujeres y los hombres se vestían, cuáles eran los usos y costumbres de esa época, el lenguaje dependiendo del grupo social al que pertenecieran, entre otros aspectos, que la guionista contempló para que la historia nos resultara verosímil.

Los personajes en esta historia nos resultan útiles para ejemplificar el aspecto de la caracterización, por ejemplo, analizando a los dos personajes principales de la historia: Carol y Therese, tenemos que la primera es una mujer atractiva que se encuentra cerca de los 40 años, ama de casa, que pertenece a un grupo social acomodado y que vive en las afueras de la ciudad, su personalidad es la de una mujer de carácter fuerte, segura de sí misma, que nos da la impresión de saber quién es y de tener claro qué es lo que quiere; mientras que analizando a la segunda, se trata una muchacha de aproximadamente 20 años, que trabaja como asistente en una tienda departamental, que renta un pequeño apartamento en la ciudad, no es casada pero mantiene una relación con un joven, de personalidad insegura y tímida y que pareciera estar en la búsqueda de algo.

Tenemos a dos personajes que se encuentran en momentos diferentes en la vida y esto nos queda muy bien definido desde el principio de la película. En la escena en la que Carol y Therese salen por primera vez a comer. El mesero se acerca a su mesa para llevarles el menú preguntándoles qué les apetece para comer. Mientras Therese mira el menú, Carol pareciera que lo tuviera en mente desde antes de llegar. Therese se pone nerviosa y termina por pedir lo mismo que Carol. Conforme avanza la escena Carol toma las riendas de la conversación y comienza a hacerle preguntas a Therese. En esta escena co-

menzamos a descubrir algunos rasgos de cada una de ellas. Mientras Therese parece sentirse incómoda por temor a no estar actuando como debería, Carol está tranquila y sólo la observa. En esta conversación descubrimos que Carol se encuentra casada con Harge, pero atravesando un proceso de separación; Therese en cambio se encuentra saliendo con Richard quien tiene la intención de casarse con ella. Descubrimos la existencia del marido de Carol cuando Therese le hace un cumplido al percibir el olor del perfume que usa, su respuesta nos deja saber que la separación que está viviendo no es del todo desagradable, ya que le dice a Therese que es el perfume que él le regaló hace años y que desde entonces lo usa. Cuando llega el momento en el que Carol le pregunta a Therese acerca de su relación con Richard, ella contesta que a él le gustaría vivir con ella mientras que ella no se siente convencida, de la misma manera que admite no saber que pedir a la hora de la comida.

A continuación se encuentran algunas notas relativas a la caracterización del personaje, extraídas del libro Taller de escritura para televisión:

El procedimiento que sirve para reconocer al personaje, es su “caracterización”. Para Tomachevski. En sentido más limitado, por caracterización se entiende el conjunto de los motivos que determinan la psicología del personaje, su carácter. El elemento más sencillo de la caracterización es el nombre propio atribuido al héroe. La caracterización del héroe puede ser directa, cuando se facilitan detalles acerca de su carácter de un modo directo, con intervenciones del autor, mediante parlamentos de otros personajes o en autoanálisis (“confesiones”) del héroe. Se encuentran a menudo caracterizaciones indirectas, que se deducen de las acciones y del comportamiento del personaje.³⁷

Entre los procedimientos de caracterización de los personajes es necesario distinguir dos tipos fundamentales: el del carácter inmutable, siempre idéntico durante todo el desarrollo de la fábula (personajes estáticos), y el de los bruscos cambios del carácter (el típico “arrepentimiento” del malvado, o personajes dinámicos), que ya modifican la situación narrativa.³⁸

En Carol observamos el cambio del que habla el autor cuando al principio de la película Richard está planeando un viaje a Europa con Therese pero en diferentes ocasiones en

³⁷ Vilches, Lorenzo (comp.), Taller de escritura para televisión, España, Editorial Gedisa 1999, 1ª ed. Pág. 191.

³⁸ Vilches, Lorenzo (comp.), Taller de escritura para televisión, España, Editorial Gedisa 1999, 1ª ed. Pág. 192.

las que le menciona algo al respecto, ella responde de una manera fría que nos deja saber que no le interesa mucho, quizás nada. Algunas escenas adelante en la película, Carol va a visitarla a su departamento después de enterarse de que Harge ha decidido reclamar la custodia total de Rindy, y que no podrá tener contacto con ella hasta la audiencia en los tribunales. Como respuesta ha planeado hacer un viaje y alejarse un tiempo, teniendo en mente invitar a Therese a que la acompañe durante la travesía, cuando saca el tema y le pregunta, la respuesta de Therese es automática: sí; no se lo piensa dos veces, simplemente accede a ir sin cuestionar nada.

Un aspecto que guarda una estrecha relación con la caracterización dentro de la construcción de los personajes son las tres dimensiones o niveles para llevar a cabo su creación.

3 niveles de los personajes

En el momento cuando nos encontramos creando personajes para una historia tenemos que tener en cuenta que se trata de una tarea en la que buscamos representar a un ser humano. Los personajes como los seres humanos estamos formados por: pensamientos, acciones y emociones que de acuerdo a Sydfield pueden ser definidos como las tres dimensiones del personaje.

Cada una de estas categorías puede, a su vez, subdividirse. El pensar se relaciona con las actitudes, con las creencias y con el modo de razonar del personaje. El actuar se refiere tanto a las acciones en sí como a las decisiones que llevan a la acción y a las actitudes ante la vida (cínicas, agresivas, optimistas). Y las emociones incluyen tanto el carácter sentimental del personaje como sus reacciones emocionales. Su actitud se manifiesta en las acciones que realiza y en su relación con los demás personajes. Conocemos la realidad del personaje por su actitud y por lo que hace, más que por su modo de pensar.

La importancia de construir personajes en los que podamos apreciar las tres dimensiones radica en que cuando estamos mirando una película inmediatamente nos sentimos identificados con alguno de ellos y entonces queremos seguir viendo como se desarrolla la historia.

Visto desde la perspectiva de Egri tenemos que al igual que Vilches también nos hace mención de las dimensiones de los personajes, refiriéndose a ellas como las dimensiones de los seres humanos: fisiología, sociología y psicología.

Fisiología: sexo, edad, altura y peso, color del cabello, ojos, piel, postura, aspecto, defectos, herencia, etc...

Sociología: clase, ocupación, educación, vida de hogar, religión, raza, nacionalidad, lugar que ocupa en la colectividad, filiación política, pasatiempos, manías, etc...

Psicología: vida sexual, normas morales, premisa personal, ambición, contratiempos, primeros desengaños, temperamento, actitud hacia la vida, complejos, extrovertido, introvertido, ambivertido, facultades, etc...

Estas tres dimensiones permiten que nuestros personajes den la impresión de estar vivos. Como hemos visto en el capítulo anterior existen dos formas de concebir una historia de acuerdo a Sydfield, por un lado se tiene a un personaje eje sobre el que se construye la historia, o por el otro lado se tiene un tema del que se quiere hablar y se construye el personaje o personajes dependiendo de las necesidades que surjan.

Imaginemos una situación en la que se nos ha encomendado la escritura de una historia. Nos encontramos sentados en la banca de un parque mirando a las personas que se encuentran a nuestro alrededor en búsqueda de una historia. De repente nos quedamos viendo a un hombre que se encuentra corriendo en la pista para correr, lo hemos visto pasar tres o cuatro veces, llama nuestra atención porque son las ocho de la mañana y el hombre está vestido como si recién hubiera salido de su trabajo. Trae puesta una camisa blanca, un pantalón y zapatos de vestir. Sentimos curiosidad porque a un lado de él la gente que corre trae puesta ropa deportiva como se esperaría en una situación así. Nos comenzamos a preguntar quién es, qué hace ahí y porqué corre en ese momento. Nuestra imaginación comienza a dar rienda suelta a diversas teorías sobre ese hombre. ¿Acaso se trata de un empleado de valet parking de algún bar o casino que trabaja en el turno de la noche y recién ha salido de trabajar? Sólo lo miramos correr pero sin darnos cuenta comenzamos a sentir curiosidad.

Se debe conocer el porqué. Queremos saber porqué un hombre es como es, porqué su carácter cambia constantemente, y porqué debe cambiar, ya sea que lo quiera o no.

Sydfield nos recomienda crear seres relacionados con otras personas o cosas. Desde una perspectiva psicológica debemos crear personajes multidimensionales que estén formados de componentes básicos: profesionales, personales e íntimos.

Personal: cuando tenga dudas acerca de su personaje, piense en su propia vida. Pregúntese que haría usted si se viera en la situación que él confronta. Defina las relaciones personales de su personaje.

Íntimo: defina la motivación de su personaje. Una vez que usted haya definido lo que constituye la motivación de su personaje, puede comenzar a crear las dificultades que se oponen a la misma.

Drama es igual a conflicto. Usted debe saber con claridad cual es la motivación de su personaje a fin de crear los obstáculos que se opondrán a la misma. Esto permite que su relato adquiera una tensión dramática.

Acción es la esencia del personaje.

Personajes diversos

Ya hemos visto que el protagonista representa a la unidad, al individuo que mueve a – o sobre el que recae – la acción de toda la obra, y el antagonista representa a la colectividad – la sociedad o el medio – sobre el que recae – o mueve al protagonista a la acción.

Personajes siendo siempre complejos, aparecen indistintamente ante nuestros ojos, desde los que se muestran con la fuerza de símbolos universales, pasando por arquetipos, estereotipos, prototipos y tipos, hasta otros que apareciendo con la simplicidad de siluetas apenas perceptibles, reafirman o sugieren sutilmente la atmósfera de un lugar o de una situación determinada.

Jerarquía de personajes

El drama jerarquiza a sus personajes en: protagonista, antagonista (entre los cuales se hace manifiesto el conflicto). Elemento de juicio (que no se involucra con uno ni con otro), induce al espectador a razonar y a coincidir con el punto de vista del autor sobre el conflicto, opera como el catalizador.

Caracteres, alimentan el conflicto, hace que se promueva la acción, están tanto de parte del protagonista como del antagonista, o no están de parte de ninguno de los dos; son complejos, contradictorios, ambivalentes.

Tipos, prototipos, estereotipos, arquetipos, entrelazan una acción con la siguiente, mediante unos cuantos parlamentos sin afectar la una ni la otra.

Siluetas, dan énfasis al lugar, a la época, a la atmósfera en que se desarrolla la obra; casi no tienen diálogo.

Creación del personaje

...reflejar los conflictos de sus personajes visualmente.

En su libro ¿Qué es el guion cinematográfico? de Sydfield maneja el tema de la creación de los personajes, sugiriéndonos algunos consejos para simplificar este proceso y que de esta manera se pueda conseguir crear personajes que nos resulten reales.

Aquí cabe resaltar que el libro de Sydfield pertenece a una camada de libros a la que nos podríamos referir como manuales, muy al estilo de “Hágalo usted mismo”, brindándole paso a paso al escritor novel y al guionista profesional, algunos consejos para depurar más rápido el asunto. Esto no significa que no nos resulte de utilidad revisar esta perspectiva, ya que me parece muy concreto y muy útil al momento de trabajar en la escritura de un guion.

Nos dice que en primer lugar, se debe crear el contexto en que se desenvuelve el personaje; después llenaremos ese contexto con el contenido. Aquí agrega que para comenzar a trabajar con un personaje nos vendría bien crear su biografía para que comencemos a

identificarnos con quien estamos tratando. Para cualquier escritor o guionista el que conozcamos detalles de la vida de nuestros personajes antes de ubicarlos en el punto de partida desde donde nuestra historia comienza, nos es útil en caso de que conforme avance nuestra historia y se llegue a trabar podríamos ocupar estos detalles para hacerla avanzar, es como tener un as bajo la manga; una vez que hayamos concluido con esta parte podemos comenzar a pensar en el aspecto externo de los personajes.

Sydfield nos recomienda crear seres reales dentro de situaciones reales. Y hace hincapié en que: *“Acción es igual a personaje. Una persona es lo que ella hace, no lo que dice”*.

Por ejemplo, en Carol se nos presenta una situación por la que muchas personas han pasado o con la que fácilmente podrían identificarse. Carol se encuentra enfrentando la disolución de su matrimonio, lo que implica un gran cambio en su vida, un cambio en el que su esposo y su hija están involucrados. El contexto social en el que se está llevando a cabo la historia tampoco es muy sencillo porque se trata de la década de 1950 en el que se vive un gran control sobre las mujeres. Divorciarse y buscar ser independiente con todo lo que ello implica no es un asunto sencillo y menos si se trata de una mujer enamorada de otra mujer.

En el capítulo dedicado al personaje en el libro Teoría y Técnica del Guión Cinematográfico, escrito por Howard Lawson, nos dice que cada individuo ejerce su propia voluntad para influir en la evolución de la sociedad. Lleva su contribución – en una palabra, su personalidad – están subordinados al gran drama del hombre. Y nosotros podemos conocerlo solamente a través de su acción, de su comportamiento, su existencia, aspiraciones, y pensamientos.

Las acciones, la concepción social y la personalidad forman un todo único.

Cuando pensamos en los personajes principales de Carol, tenemos la impresión de que se trata de personajes con personalidades fuertes. ¿Qué es lo que los hace fuertes? Se trata de dos personajes femeninos que no están dispuestos a jugar el rol convencional de las mujeres en el contexto social en el que se desenvuelve la historia.

Visto desde una perspectiva dramática entenderemos al personaje como un carácter. El dramaturgo Lajos Egri define al carácter como: un elemento cuyas virtudes aún no han

sido descubiertas. Un carácter, entonces, es la suma total de su conjunto físico y de las influencias que su medio ambiente ejercen sobre él.

Egri nos habla de un principio de cambio en el que parece que el ser humano reacciona al medio ambiente exactamente de la misma manera que los primitivos seres monocelulares, cuando cambian su forma, color y especie bajo la presión del medio ambiente.

Cada ser humano se halla en un estado de constante fluctuación en la naturaleza y es así como en Carol queda demostrada la necesidad de movimiento de parte de los personajes.

La historia de Carol se contextualiza en la década de 1950 en los Estados Unidos. Se trata de un contexto social en el que se respiraba un ambiente acorsetado, en el que las mujeres vivían oprimidas por parte de las exigencias sociales de ese tiempo, en el que se les exigía usar vestidos entallados que les obligaban a mantener una postura recta como de muñequitas en anaqueles. Las dos protagonistas de nuestra historia son dos personajes atípicos. Por un lado tenemos a Carol, una mujer que nos da la impresión de estar tirando de las reglas de la sociedad según lo requiere, de espíritu libre y que pocas veces se restringe ante aquello que desea. En la escena donde Carol asiste a una reunión con gente del círculo social al que pertenece, se toma unos minutos para fumar un cigarrillo con la anfitriona de la fiesta, ésta voltea constantemente a los lados para ver si su marido la está observando y le comenta a Carol que a él no le gusta que ella fume, mientras que en la réplica de Carol, le responde que a él no le gusta pero que a ella sí y le pregunta en un tono sarcástico, qué cuál sería la consecuencia de que la atrapara fumando -¿Acaso disminuiría tu mesada?- .

Carol no es una mujer que viva para complacer a los demás, si no así misma. Este rasgo de su carácter resulta muy interesante porque esto es lo que la hace ser un personaje fuerte. En el caso de Therese a simple vista podría resultarnos un carácter débil debido a las primeras acciones que observamos de ella, pero tendríamos que prestar atención a la manera en que va evolucionando conforme avanza la historia.

Al principio observamos que es una mujer joven y tímida, nos damos cuenta que se encuentra tratando de definir qué es lo que quiere en la vida. Su forma de hablar, de caminar e incluso de vestir nos habla de una persona reservada.

El verdadero crecimiento en su personaje queda evidenciado cuando Carol y ella descubren que Harge ha enviado a alguien para seguirlas durante su viaje, y que de esta manera existan pruebas de la relación que mantienen. Cuando Carol descubre el plan de Harge, toma una decisión tajante al darse cuenta que está a punto de perder a su hija. Esta situación la mueve a regresar antes del tiempo previsto y de alejarse por un tiempo de Therese.

El alejamiento de Carol produce en Therese el efecto suficiente para tomar decisiones con respecto a su vida, como si de repente hubiera aparecido la fuerza que necesitaba para dar ese paso. Consigue un empleo en el que puede poner en práctica lo que realmente quiere hacer: tomar fotografías. También encontramos cambios físicos como: su nuevo corte de cabello y la manera en que comienza a vestir; todo esto queda perfectamente marcado en la película cuando cambia el color de las paredes en su casa tratando de dejar atrás la historia con Carol y comenzar un nuevo capítulo.

Continuando con Lajos Egri tenemos que un carácter se pone de manifiesto por medio del conflicto; el conflicto comienza con una decisión; la resolución se toma a causa de la premisa de su drama. La resolución del carácter necesariamente pone en movimiento otra resolución: la de su antagonista. Y son estas resoluciones, la una resultante de la otra, las que impelen el drama hacia su meta final: la demostración de la PREMISA.

Las contradicciones interiores y exteriores de un hombre originan una resolución y un conflicto. Estas a su vez le obligan a introducir una nueva decisión y un nuevo conflicto.

El crecimiento es la reacción de un carácter ante un conflicto en el cual se halla involucrado. Un carácter puede crecer desde el principio hasta el fin haciendo tanto el movimiento correcto, como el incorrecto, pero debe crecer, si es un carácter real.

La demostración de una premisa indica crecimiento por parte de los caracteres. La contradicción es la esencia del conflicto, y cuando un carácter puede vencer sus contradicciones internas para alcanzar su meta, es fuerte.

Un carácter débil es aquel que, por cualquier motivo, no puede tomar una decisión para actuar.

¿Porqué es importante conocer el carácter de nuestro personaje?

Egri nos dice -usted debe conocer cómo es su carácter, en cada detalle para saber qué es lo que hará en una situación dada. Todo lo que suceda en su drama debe provenir directamente de los caracteres que ha elegido para demostrar su premisa, y deben ser caracteres suficientemente fuertes para demostrar la premisa sin forzamiento-.

Concluyendo este capítulo con una frase de Lajos Egri que nos recalca la importancia y la función que juegan los personajes dentro de la historia: si la premisa es el huevo y espermatozoide de un drama (el comienzo), entonces el carácter central es el latido del corazón, que conduce la sangre (conflicto) por el cuerpo (texto).

Sin importar que nuestra historia sea concebida partiendo de un personaje a quien le ha ocurrido algo que vale la pena contar o tengamos un tema sobre el que nos gustaría construir una historia; la importancia de la construcción de personajes verosímiles y con los cuales el público pueda entablar una relación de identificación, debería ser uno de los principales objetivos del escritor o guionista que tenga como misión la creación de un producto audiovisual.

Lo que buscamos cuando estamos escribiendo un personaje es que nos resulte real, que luzca como una persona a la que podamos encontrar en la calle, que goce de los tres niveles o dimensiones expuestas anteriormente: fisiología, psicología, y sociología; incluso si miramos una película de ciencia ficción, de terror o algún género, en el que los personajes sean seres de otros planetas o que cuenten con poderes más allá de lo humanamente posible, queremos creer fielmente que lo que estamos viendo es posible, aunque seamos conscientes todo el tiempo de que en nuestra realidad como la conocemos, no sería posible; sin embargo queremos encontrar algún elemento de identificación que le de un toque humano.

CAPÍTULO 3

CONSTRUYENDO A SARAH

Teoría de la narración audiovisual

Se piensa en imágenes y con imágenes antes que con palabras.³⁹

En el libro *Teoría de la Narración Audiovisual* escrito por Begoña Gutiérrez San Miguel, nos propone que para entender como se lleva a cabo el proceso de la narración en los productos audiovisuales, primero tenemos que partir de la existencia y el establecimiento de un lenguaje audiovisual. Lenguaje a través del que el escritor o guionista puede hacer uso para construir un producto audiovisual con el que pretende comunicar, expresar o exponer una idea a un público en particular y que éste último pueda interpretar subjetivamente.

Un lenguaje audiovisual que surgió en el momento en el que se le comenzó a dar un sentido y una razón de ser a las imágenes en movimiento, hace ya algunos años. Este lenguaje tiene ciertas características, guarda semejanzas con otras áreas artísticas que también buscan comunicar y expresar, que funciona de una manera, sé interpreta de acuerdo a ciertos parámetros ya establecidos, y que la narración audiovisual fue adoptando de acuerdo a sus necesidades.

Un lenguaje audiovisual cuyo análisis debe ser realizado teniendo en cuenta que es un lenguaje complejo, ya que ha ido adoptando rasgos característicos de otras áreas artísticas como: el teatro, la literatura, la fotografía y la pintura; a lo largo de su desarrollo histórico, estableciéndose como tal.

Recalca la importancia del guion como base de la creación de ciertos productos audiovisuales y como documento de análisis y estudio para entender cómo son contadas las historias audiovisuales. Pero la narración audiovisual no existe si no es sobre la base de un soporte establecido, por lo que es fundamental estudiar, analizar y comprender el guión.⁴⁰

También nos habla del rol que juegan los espectadores a los que también podemos denominar como receptores pensando en el esquema de la comunicación presentado en el primer capítulo de este trabajo; quienes se encargan de cerrar el círculo de la comunicación una vez que se ha concluido la proyección de una película, pues son ellos quienes se encargan de dar un significado y una interpretación final a lo que se les presenta.

³⁹ San Miguel Begoña Gutiérrez: *Teoría de la narración audiovisual*, 1a edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287 pág. 10.

⁴⁰ San Miguel Begoña Gutiérrez: *Teoría de la narración audiovisual*, 1a edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287 pág. 20.

Una vez que fue descubierto el potencial del cinematógrafo y se fue afianzando debido a la necesidad del ser humano de comunicar y de expresar su percepción de la realidad, el cine terminó por establecerse como un nuevo medio de comunicación, que traería consigo el descubrimiento de un nuevo lenguaje. En el momento en el que surge el cine, a los espectadores no les era ajena la comunicación visual pues estaban acostumbrados a mirar y observar, por ejemplo: una pintura, una fotografía, una escultura; lo que los invitaba a tener una apreciación de la misma. Tanto el lenguaje escrito que se encontraba en los libros y el lenguaje corporal que podíamos ver en una obra de teatro a través de los actores de una representación; les resultaba también familiar.

El cine trajo consigo la mezcla de diversas áreas artísticas, haciendo uso de ellas para encontrar un lenguaje propio, una forma de expresión propia, un lenguaje a través del uso de imágenes. Imágenes a las que se les asigna un valor comunicativo, un sentido y un significado. La teoría de la narración audiovisual surge de la necesidad de entender cómo funciona y como es percibida la realidad a través de imágenes, pero esto no habría sido posible si no existiera un público dispuesto a descifrar e interpretar la diversidad de productos audiovisuales presentados.

Las imágenes como producto del proceso de comunicación se han constituido en un elemento poderoso en el mundo actual y tienen una gran capacidad de influencia.⁴¹

El surgimiento de un lenguaje audiovisual terminó por establecer una cultura audiovisual, en la que la realidad como la conocemos nos es contada a través de imágenes. Observamos nuestro entorno, prestando atención a las historias que se desarrollan y reconstruyendo aquello que observamos. Hablamos de un ciclo de retroalimentación en el que reconstruimos la realidad que percibimos y el contexto social en el que estamos inmiscuidos, siguiendo un fuerte deseo de ver esas imágenes audiovisuales.

La escritura de una historia a través de imágenes conlleva un proceso creativo en el que el escritor o guionista piensa en imágenes a las que les da un sentido de acuerdo al mensaje o producto audiovisual que esté construyendo. Resulta interesante observar como se lleva a cabo este proceso, cuáles son las técnicas que utiliza, de qué manera representa la idea que tiene en mente y que finalmente nos llegará en una versión visual.

⁴¹ San Miguel Begoña Gutiérrez: Teoría de la narración audiovisual, 1a edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287 pág. 17.

El guion está –o debería estar– presente en todo tipo de producciones tanto en cine como en publicidad, en los informativos, en los programas de radio. Será a través de él que se pueda llegar a visualizar y analizar dicho documento, constituyéndose el corpus esencial de la narración.⁴²

Una línea argumental clara, personajes bien perfilados, tramas secundarias estructuradas son los elementos que subyacen al estudio del guion como resultado de un oficio y de un arte.⁴³

Cuando escribimos una historia contada a través de imágenes necesitamos un soporte en donde escribir lo que nos estamos imaginando. Y a este soporte lo conocemos con el nombre de: guion.

En el guion es donde quedarán perfiladas las situaciones a través del tratamiento dado a los diferentes personajes, a las situaciones, a los procedimientos narrativos. Más tarde el director y su equipo pondrán en imágenes lo planteado, constituyendo el cuerpo narrativo del documento.

Pensar en imágenes.

Otra idea a resaltar del libro de Begoña es que el surgimiento de este lenguaje se estableció toda vez que había un público dispuesto a darle una interpretación a lo que se le estaba mostrando. Cuando miramos una película para entender lo que se nos está presentando, inconscientemente en nuestra mente hacemos uso de un lenguaje audiovisual que hemos ido aprendiendo desde muy pequeños. De la misma manera que comenzamos a aprender a leer, nuestra mente va creando relaciones entre las palabras que va descubriendo, les va asignando un valor, un significado, una imagen; en este trabajo no vamos a adentrarnos en la manera en que nuestra mente entabla estas relaciones, pero podríamos pensar que de la misma manera vamos adoptando el lenguaje audiovisual.

Conforme pasen los años y la historia de los productos audiovisuales siga su curso, las generaciones que vayan llegando a este mundo, su relación con el lenguaje audiovisual

⁴² San Miguel Begoña Gutiérrez: Teoría de la narración audiovisual, 1a edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287 pág. 21.

⁴³ San Miguel Begoña Gutiérrez: Teoría de la narración audiovisual, 1a edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287 pág. 25.

será cada vez más común porque prácticamente ya estaremos hablando de generaciones que desde el momento que llegan a este mundo estarán en contacto con una variedad de productos audiovisuales, cuyo contenido la mayoría de las veces se dará por sentado y pocas veces se cuestionara.

Durante los primeros años del cine, al público se le presentaron imágenes que habían sido cuidadosamente seleccionadas de escenas de la vida diaria que le resultaban familiares, lo que facilitó atrapar la atención del espectador pues se encontraba frente a algo que le resultaba común pero que la manera en que se les presentó resultaba novedosa.

Para tratar de explicar lo que propone Begoña, propongo un pequeño análisis de una película silente considerada como una de las más sobresalientes de su época: La Pasión de Juana de Arco dirigida por Carl Th. Dreyer. El director nos ubica en un escenario que en este caso es el tribunal donde se lleva a cabo el juicio contra Juana de Arco. Observamos las expresiones faciales y corporales de los actores en escena. Tenemos a los personajes caracterizados en la época que están representando: el año 1400 d.C. Para que podamos apreciar las reacciones de los actores el director hace uso de los primeros planos y con esto podemos identificar lo que están sintiendo. A través de los intertítulos el director ayuda a los espectadores a que tengan más claro lo que está sucediendo. ¿Cómo representar la historia haciendo uso de imágenes?

Los espectadores seguramente estaban identificados con la historia de Juana de Arco lo que facilitaba crear un vínculo con ellos. Después se llevaba a cabo el proceso de observación en el que el público identificaba a la enjuiciada, a las personas que llevarían a cabo el juicio y lo que ocurría en la escena. Imagen a imagen veíamos expuesta la historia. Se nos presentaba lo que necesitábamos ver, con lo que necesitábamos sentirnos identificados.

En su Poética, Aristóteles distingue entre los medios de imitación (la pintura o el lenguaje), el objeto de imitación (algún aspecto de la acción humana) y la forma o modo de imitación (cómo se imita). La diferencia básica es la que hay entre contar y mostrar, y en la forma de contar.⁴⁴

⁴⁴ San Miguel Begoña Gutiérrez: Teoría de la narración audiovisual, 1a edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287 pág. 26.

La función primera de un relato es la de presentar una historia elaborada con diferentes tramas argumentales engarzadas entre sí de forma que presenten a los personajes, y los dejen evolucionar en torno a unos escenarios.⁴⁵

Una vez que hemos establecido la existencia de un lenguaje audiovisual, daremos paso a los procesos narrativos propuestos por Michel Chion en su libro: *Cómo se escribe un guion*.

Procesos Narrativos

Descubierto el procedimiento siempre resultará algo mezquino, en la medida en que su función consiste en esfumarse detrás de un resultado y, para producir su efecto, en evitar que se identifique.⁴⁶

Dramatización

Chion nos invita a realizar un pequeño ejercicio de dramatización con el que busca hacernos ver que el arte de contar historias no nos es muy ajeno a los espectadores. Como espectador, cualquiera conoce intuitivamente los principios de una dramatización y, aunque no sabría dominarlos contando por ejemplo una historia divertida, es fácil que los identifique por deducción.⁴⁷

A continuación se encuentran los procesos narrativos de acuerdo a Chion:

- a) **Concentración:** con el fin de conferir mayor unidad a la historia, pero también de adaptarse al grado de información que puede asimilar un espectador.
- b) **Emocionalización:** la historia no se contará de una manera neutra, sino de modo que se cree una participación emocional, que puede pasar por una identificación con el personaje principal, tema de la historia. Por otra parte, en ese acontecimiento tendrá que haber algo en juego, algo que ganar o que perder.
- c) **Intensificación:** exagerando los sentimientos y las situaciones vividas.

⁴⁵ San Miguel Begoña Gutiérrez: *Teoría de la narración audiovisual*, 1a edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287 pág. 29.

⁴⁶ Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., pág. 293.

⁴⁷ Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., pág. 294.

- d) Jerarquización: se aclararán cosas importantes con respecto a detalles que permanecerán como un decorado o un añadido; no todo se contará de la misma manera, con el mismo grado de importancia. En este mismo sentido, el relato estará estructurado: se dividirá en partes, se diferenciarán los elementos, se colocarán en distintos planos. Alguien que no sabe contar es alguien que no elige, que lo cuenta todo en el mismo plano.
- e) Creación de una línea, de un arco: la narración seguirá una progresión, se apoyará en los tiempos fuertes, obedecerá a cierto arco (en principio ascendente).

Un aspecto que resulta importante recalcar es que al mismo tiempo que nos hace mención de estos cinco procesos narrativos, nos aconseja que seamos flexibles con las reglas de dramatización; a veces incluso vale más no movilizarlas todas.

Aunque dichas reglas se resumen en unos cuantos elementos, sus modalidades, sus variedades de enfoque y sus combinaciones son casi infinitas.

También se pueden invertir estas reglas deliberadamente y de manera interesante, es decir:

- Diluir una pequeñísima historia, escasa en peripecias.
- Restarle carga afectiva a una historia dramática inscribiéndola en un marco de trivialidad y de cotidianidad.
- Desintensificar los sentimientos.
- Igualar, en lugar de jerarquizar.
- Aplanar el arco, hacer la línea horizontal.⁴⁸

Punto de vista

A veces el guionista debe decidir de antemano desde qué punto de vista va a contar su historia, es decir, con qué forma de identificación, con respecto a qué personaje y con qué modo de narración va a funcionar ésta. El punto de vista elegido determina no sólo los ejes emocionales del relato (dependiendo de este punto de vista, una misma escena puede resultar dramática, divertida o fría), sino también su línea dramática.⁴⁹

⁴⁸ Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., págs. 295 y 296.

⁴⁹ Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., pág. 296.

Informaciones

Chion se refiere a las informaciones como el arte de seleccionar de la información, aquello que vamos dejando que los espectadores descubran. El escritor o guionista es quien decide cuánta información, en qué momento, a través de qué personajes y de qué manera se va a comunicar. Una película en la que desde el principio se nos cuenta la mayoría de los detalles pierde nuestra atención casi inmediatamente ya que perdemos el interés y nosotros como espectadores queremos asombrarnos.

El guion es en gran medida el arte de gestionar informaciones, tanto si se trata de informaciones que se le dan a los espectadores en un determinado momento como de informaciones que supuestamente tienen los propios personajes. Efectivamente, sabemos que una información que en sí es poco interesante puede resultar apasionante si la convertimos en un secreto.⁵⁰

Elisión, Elipsis, Paralipsis

Función de la elipsis, las omisiones voluntarias de un fragmento de la historia, de un momento o de un detalle concreto.⁵¹

- a) Para acelerar el ritmo, para darle vida.
- b) También para darle alguna sorpresa al espectador.
- c) A veces intervienen cuando un personaje tiene que recapitular para otro que acaba de aparecer lo que el público ya sabe.
- d) Finalmente, puede tratarse de una paralipsis, porque ese momento o detalle eludido es la pieza fundamental del rompecabezas que representa la construcción de la película.⁵²

Paralipsis, el tipo clásico de paralipsis radica en el código de la focalización interna [es decir, cuando se supone que el lector tiene acceso a los pensamientos del personaje], en la omisión de una determinada acción o de un pensamiento importante del protagonista

⁵⁰ Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., pág. 300.

⁵¹ Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., pág. 306.

⁵² Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., pág. 307.

principal, que ni el protagonista ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador opta por ocultarle al lector.⁵³

Elementos técnicos para la escritura del guion: escenas y secuencias

Composición cinematográfica

(Tomas, escenas y secuencias)

Howard Lawson en su libro *Teoría y Técnica de un Guion Cinematográfico* nos dice que el guion es la relación del todo y sus partes, es decir, el sistema y que está compuesto por partes específicas que se relacionan a través de la acción, el personaje y la premisa dramática.

El guion, como “sistema”, está compuesto por finales, comienzos, puntos argumentales, fotogramas y efectos, escenas y secuencias. Juntos y unificados por el impulso dramático que les prestan la acción y el personaje, los elementos del relato se “ordenan” de una forma particular y después se presentan en forma visual, para crear el todo conocido como “el guion” o sea, un relato narrado por medio de imágenes.⁵⁴

La composición cinematográfica se integra de las tomas, las escenas y las secuencias que conforman la historia que el guionista o escritor planea contarnos. Es lo que miramos en la pantalla una vez que el guion ha pasado de su forma escrita a la interpretación en imágenes del director o realizador de la película. Imágenes que ya han sido seleccionadas cuidadosamente y a las que se les ha dado un orden y un sentido.

La toma es la unidad más pequeña del sistema de la que nos habla Lawson algunos párrafos arriba. A través de la toma se nos presenta el punto de vista desde el que el director nos presentará la historia poco a poco, encaminará nuestra atención a ciertos detalles para que vayamos comprendiendo lo que tenemos enfrente. Nos invitará a mirar a los personajes, sus expresiones y sus reacciones; los lugares donde ocurre la acción; a la acción misma; de acuerdo a lo que piense que es necesario que observemos en la pantalla. La importancia de la toma radica en que el conjunto de tomas integran a las escenas y éstas a su vez conforman a las secuencias.

⁵³ Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., pág. 308.

⁵⁴ Lawson, John Howard: *Teoría y técnica del guión cinematográfico*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, pág. 13.

SECUENCIA

Sobre la secuencia Howard Lawson nos dice que está compuesta por una serie de escenas unidas o conectadas por medio de una sola idea. Una serie de escenas conectadas por una idea unida: una boda, un funeral, una cacería, una carrera, una elección, una reunión, un arribo o una partida, una coronación, un asalto a un banco.

Una idea que resulta interesante recalcar de la manera en que Lawson trata el tema es que lo compara con un esqueleto que mantiene todas las cosas en su sitio, lo que nos da la sensación de llevar un orden dentro de la historia, incluso si la narración no es lineal.

Retomando el análisis de Carol, podríamos pensar que está construida a partir de tres secuencias: la primera que pertenecería al encuentro entre las dos mujeres y en este bloque tenemos el inicio de la relación, la exposición de cómo es la vida de cada una de ellas y el conflicto frente al que se ven enfrentadas; la segunda secuencia pertenecería a la etapa de enamoramiento en la que ambas mujeres sucumben la una frente a la otra a través de la convivencia en el viaje que realizan; y finalmente la separación a la que se ven enfrentadas cuando descubren que Harge las ha mandado seguir, lo que orilla a Carol a tomar una resolución tajante de su vida, intentando recuperar a su hija; el tiempo que pasan separadas nos conduce a la reafirmación de su amor.

LA ESCENA

Sydfeld nos dice que la escena constituye el elemento individual más importante del guion. En ella es donde ocurren las cosas, donde ocurre algo específico. Es una unidad específica de acción y también el espacio en el cual se lleva a cabo el relato. El propósito de la escena es hacer avanzar el relato. En toda escena están presentes dos elementos: tiempo y espacio. Su importancia radica en que a través de ella el público recibe ciertas informaciones de la historia dependiendo de la intención de ésta.

Para ejemplificar lo anteriormente expuesto vamos a analizar dos escenas de Carol para entender su funcionamiento dentro de la historia y qué informaciones nos aportan a través de ellas. Dentro de las primeras escenas de la película se encuentra la comida a la que Carol invita a Therese a manera de agradecimiento después de que le ha enviado los guantes que ha olvidado en la juguetería. Esta escena nos sirve para que los personajes

descubren cuales son sus respectivas situaciones personales.

Algunas escenas después nos encontramos en una reunión en la que Carol y Harge están bailando en el centro de una habitación, la madre de Harge los observa desde el perímetro y su mirada es inquisitiva. De esta manera descubrimos que Carol no resulta del agrado de la madre de éste. Mientras tanto Harge intenta mostrarle a Carol que las cosas entre ellos pueden funcionar diciéndole que siempre es la mujer más hermosa de los lugares a los que asisten, mientras que ella le replica que eso es algo que la madre de él nunca compartió.

Lawson distingue entre dos tipos de escena: una donde algo ocurre en forma visual; la otra es compuesta por escenas de diálogo. El flashback constituye una técnica que se utiliza para ampliar, en beneficio del espectador, la comprensión del relato, los personajes y la situación.

¿Qué hay que hacer para crear una escena? Cuando estamos construyendo las escenas nos es recomendado primero crear el contexto y después definir el contenido. Esto nos invita a tener siempre presente la razón de existencia de una escena, qué vamos a averiguar a través de ella y lo más importante es saber si ayuda a avanzar la historia.

Para finalizar Howard Lawson nos aconseja que: cuando vayamos a escribir una escena, descubramos cuál es la intención de la misma, y entonces procedamos a situarla en un tiempo y un lugar. Busque después los elementos o componentes dentro de la escena que contribuyan a desarrollarla y darle efectividad.

Construyendo a Sarah

Ahora daremos paso a analizar los elementos de construcción dramática dentro de la historia que construí: Sarah.

A continuación se encuentra una breve sinopsis, para que nos identifiquemos con la historia, el lugar dónde ocurre, quién es el personaje principal, en qué momento se encuentra cuando comienza la historia y hacia dónde se encamina cuando su tranquila vida se ve interrumpida.

Sarah

Sinopsis

Nos encontramos en México en el año 2015...

Pepa es una joven atleta de 24 años de edad, que se especializa en las carreras de fondo. Su gran desempeño y su talento nato la han llevado a formar parte de la selección nacional de atletismo de México.

Dentro de tres meses se llevará a cabo el Campeonato Mundial de Atletismo en Pekín 2015. En su mente tiene marcados dos objetivos, el primero es romper el record mundial en la categoría de 10000 mts. que se mantiene bajo el tiempo de: 29:31.78 y el segundo objetivo es derrotar a la atleta etíope Tirunesh Dibaba, frente a quien perdió por una zancada la medalla de oro en el pasado Campeonato realizado en Moscú 2013.

Esta mañana entrenando en el centro deportivo de la CONADE con el equipo de atletismo se desplomó en el suelo. Marion su entrenadora, preocupada, la lleva al hospital, donde la someten a pruebas médicas. Unos días más tarde Pepa recibe los resultados de los estudios médicos, las noticias son malas, ya que en los últimos meses se han esparcido células cancerígenas en todo su cuerpo. El tiempo máximo de vida que le dan los médicos es de tres, quizás seis meses, siempre y cuando se comprometa con el tratamiento médico, lo que implica asistir a las quimioterapias, suministrarse una gran variedad de pastillas, asistir al grupo de apoyo psicológico (Cómo decir adiós a la vida), descansar y dejar de correr.

Al escuchar esto, Pepa, se detiene un par de minutos para reflexionar de qué manera enfrentar esta situación y decide esconderla tanto a la entrenadora como a sus compañeras de equipo continuando con sus planes de camino al Campeonato de Atletismo. Al dejar el consultorio la doctora le sugiere que reflexione la situación y le entrega un folleto donde anota el nombre del grupo de apoyo y el horario en el que se llevan a cabo las sesiones.

Después de salir del hospital se dirige a la casa de su padre con quien no ha tenido mucho contacto en los últimos años. El padre se queda perplejo ante la noticia. Al día siguiente decide asistir al grupo de ayuda, donde conocerá a Sarah, la encargada al frente del grupo.

Días más tarde recibe la llamada de una extraña que se hace llamar Anna Blume, quien le dice que antes de que muera le quiere mostrar algo. Los últimos días de Pepa lucen grises, tratando de mantener el nivel con el equipo, arreglando la relación con su padre, entendiendo su propia muerte y descifrando a la misteriosa mujer quien recientemente ha comenzado a entablar contacto con ella.

Construcción de la historia

Para llevar a cabo la construcción de una historia hay varios elementos que tenemos que tener presentes acerca de la estructura en la que se sostiene, elementos que mencionaré retomando las definiciones que considero pertinentes para uso de este trabajo del libro *El Guión* de Robert Mckee.

Cuando nos ponemos a pensar en las películas que nos gustan, en general nos inclinamos por aquellas historias que nos resultan originales, incluso si se trata de una historia que hemos visto mil veces, sí la manera en que está contada tiene un sabor diferente y hay algo en ella que nos envuelve, inmediatamente atraparé nuestra atención. Robert Mckee nos habla de la originalidad del guion.

El guion propone originalidad, no clones. La originalidad es la confluencia del contenido y de la forma, de una singular elección del tema además de una forma narrativa única. El contenido (el entorno, los personajes, las ideas) y la forma (la selección y la organización de los acontecimientos) se necesitan, se inspiran e interaccionan.⁵⁵

⁵⁵ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, 23 pág.

Es la forma en que se nos cuenta la historia lo que nos resulta original o no, incluso si el guionista utiliza algunos clichés ya establecidos en la manera en que se cuentan las historias. Cuando una persona comienza a escribir un guion tiene la intención de crear una obra que resulte diferente pero diferente no significa burlar todas las reglas que se han establecido acerca de la escritura de guiones, sino conocer esas reglas y utilizarlas de otra manera.

Cuando comenzamos a plantear una historia, ésta mantiene una estructura en la que los elementos que la conforman la encaminan hacia donde el guionista tiene planeado llevarnos. Partimos de una idea a la que llamamos premisa y que se ve rodeada por una idea controladora que la mantiene en el camino en el que queremos que vaya.

Hay dos ideas que limitan el proceso creativo: la premisa, la idea que inspira al deseo que siente el escritor de crear una historia, y la idea controladora, el significado último de la historia, expresado a través de la acción y de la emoción estética del clímax del último acto.⁵⁶

Una IDEA CONTROLADORA se puede expresar en una única frase que describa cómo y por qué la vida cambia de una situación al principio hasta otra al final.⁵⁷

En Sarah el enunciado o premisa es: no existe manera sencilla de entender la muerte.

El significado y el proceso creativo. ¿Cómo encontramos la idea controladora de nuestra historia? Analizando el final que hayamos elegido deberemos preguntarnos: como resultado de esta acción climática, ¿qué valor, con carga positiva o negativa, entra a formar parte del mundo de mi protagonista? Después, retrayéndonos de ese clímax y excavando en los cimientos, nos plantearemos: ¿cuál es el motivo principal, la fuerza o el medio por el que llega este valor a su mundo? La frase que componamos con las respuestas a estas dos preguntas se convertirá en nuestra idea controladora.⁵⁸

⁵⁶ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 145.

⁵⁷ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 149.

⁵⁸ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs.152.

En mi historia tenemos a una muchacha que vive encerrada en si misma y que el temor a ser quien es la mantiene en un continuo conflicto interno. El contexto que creé alrededor de ella la va envolviendo poco a poco, conduciéndola a la toma de una inevitable decisión.

Robert Mckee en su libro nos habla de cargas positivas y negativas que se van presentando en la estructura de la historia y en las que a nuestro personaje se le van presentando ciertas situaciones en las que va tomando decisiones y que como consecuencia de ellas la historia va tomando un rumbo, siempre rodeado de la idea controladora y guiado bajo la premisa.

Por ejemplo, al principio de la historia de Sarah tenemos a Pepa ubicada en un momento de preparación para una carrera pero esta carrera no es cualquiera. Pepa es una chica en cuyo potencial hay mucha expectativa de lo que puede conseguir en las competencias de atletismo. Sabemos que forma parte de la selección de atletismo de su país y que tanto su padre, como el equipo deportivo que se encuentra detrás de su preparación albergan muchas expectativas en ella. Toda su vida se ha visto presionada por cumplir esas expectativas y ahora se encuentra a punto de asistir al mundial de atletismo de Pekín en donde tiene la oportunidad de conseguir un logro importante en la prueba de 10000 mts. que es dominada por las atletas africanas.

Pepa tiene que lidiar con el proceso de una enfermedad terminal, con la presión del equipo deportivo, de los analistas deportivos e incluso de ella misma, quien a lo largo de muchos años ha vivido con la constante presión que representa el saber que se tiene talento para desempeñar una actividad, que sé es bueno haciendo algo pero que el deseo de alcanzar esa cima se ve entorpecido por el miedo a obtenerlo. En este camino de entendimiento y de asimilación a lo que parece inevitable ella tendrá que arreglar la relación con su padre.

Cada vez que se enfrenta a una carrera surge un miedo dentro de ella que la conduce a no obtener los resultados que se esperan de ella y que ella misma desea. Lo que provoca en las personas a su alrededor que les surjan dudas acerca de su talento.

La hija, la atleta y la persona ejemplar son los roles que se le ha pedido que represente. Pero ella no tomó la decisión de ser atleta y pocas decisiones ha tomado a lo largo de su

vida, lo que la hace sentir como si no fuera la dueña de sí misma. No logra escuchar su propia voz.

Pepa viene de obtener la medalla de bronce de una competición previa lo que podemos considerar como una carga negativa en el relato. En esa escena ella conversa con su entrenadora y la carga pasa de negativo a positivo, mientras la convence de que tendrá otra oportunidad para ir por la medalla de oro.

Debido a la enfermedad observamos como pasa de tener un estado medianamente saludable a un declive físico. Aparentemente nadie se da cuenta de lo que le está ocurriendo y ella misma no puede asumir su situación por temor a desplomarse y que esto la aleje aún más del objetivo que se puso hace mucho tiempo.

Asimilar que los seres humanos tenemos una fecha de caducidad es un asunto muy interesante porque la respuesta ante esto dependerá de la persona, de sus creencias, de su edad, de cuestiones religiosas, de la personalidad y el carácter del personaje; pero una cosa es innegable en ningún caso resulta sencillo enfrentarse a esto. Es el caso de Pepa quien de camino a la competencia tendrá que aceptar que esto no le ocurre como consecuencia a la vida que ha decidido llevar, simplemente son cosas que ocurren en la vida y es ahí donde el papel de Sarah cobra importancia.

Nuestro personaje se encuentra atrapado y pareciera se mire por donde se mire que no existe escapatoria fácil. Estos son los cimientos de la historia. Ahora pasaremos a los momentos dentro de ella que la harán progresar y que finalmente nos conducirán a comprobar la premisa.

La función de la ESTRUCTURA consiste en aportar presiones progresivamente crecientes que obligan a los personajes a enfrentarse a dilemas cada vez más difíciles, y a causa de estas presiones tienen que tomar decisiones y llevar a cabo acciones que son cada vez más complicadas, de tal forma que se vaya revelando su verdadera naturaleza, incluso hasta el nivel del yo subconsciente.⁵⁹

La estructura en la historia de Sarah parte del momento en el que una atleta viene de no conseguir la medalla que ella y su equipo se han puesto como objetivo, entonces se po-

⁵⁹ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 37

nen a trabajar para conseguirla en el siguiente evento deportivo, en este caso el mundial de atletismo que se llevará a cabo en Pekín. De camino a esa competencia nos encontramos con que en la vida de Pepa se presentan situaciones que la harán dudar acerca de como ha llevado su vida hasta este momento. El descubrimiento de su enfermedad pone a Pepa en un dilema interno, no es una situación sencilla porque entran en juego sus objetivos personales. Otra de las situaciones que se le presentan es que conoce a una mujer que le atrae pero no sabe si actuar o no al respecto de sus sentimientos porque en este momento se encuentra asimilando el proceso de su inminente muerte. ¿Pepa podrá hacer a un lado su enojo para simplemente asimilar la situación?

Las PROGRESIONES se construyen moviéndose de forma dinámica entre las cargas positiva y negativa de los valores que estén en juego en el relato.⁶⁰

La anterior línea nos conduce entonces a preguntarnos qué está en juego en esta historia. Sin decirlo Pepa teme no llegar a la carrera que tanto ansía. Sí menciona la situación a Marion y al equipo de atletismo sabe que le pedirán que atienda su asunto médico y que se olvide de la carrera, así que no está dispuesta a renunciar incluso sabiendo que ya no depende 100% de ella porque en cualquier momento su cuerpo puede dejar de funcionar.

Las defensas positivas y negativas de la misma idea luchan entre sí a lo largo de la película, aumentando la intensidad, hasta que en el momento de la crisis chocan de frente en el último punto muerto. De ello nace el clímax narrativo en el que vence una de las dos ideas.⁶¹

En nuestra historia nos conduciría a la decisión de Pepa de ir en búsqueda de esa última carrera asumiendo las consecuencias que ello conlleve. Una constante lucha interna que ocurre dentro de nuestro personaje.

EL ABISMO. Ese abismo es el punto en el que colisionan los terrenos objetivo y subjetivo, la diferencia entre anticipación y resultado, entre el mundo tal y como lo percibía el personaje antes de actuar y la verdad que descubre a través de la acción.⁶² Ahora se ve obligado a perder para poder ganar.

⁶⁰ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 153.

⁶¹ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 154.

⁶² Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 187.

Robert Mckee nos habla SOBRE EL RIESGO. Existe una prueba muy sencilla a la que podemos someter todas las historias. Debemos preguntarnos: ¿qué hay en juego? ¿qué se arriesga a perder el protagonista si no obtiene lo que desea? Más específicamente: ¿qué es lo peor que le ocurrirá al protagonista si no alcanza su deseo? ⁶³

Desde que comienza la historia nuestro personaje se debe encontrar en un escenario que lo invite a que su vida tome una nueva dirección. Como bien podemos apreciar en el párrafo anterior algo de valor en su vida se encontrara en juego y él o ella deberá ir tomando decisiones dependiendo de las cuestiones que se le presenten. Continuando con el análisis de la historia de Sarah, nuestra protagonista Pepa se encuentra frente a un dilema complejo en el que varias cosas se encuentran en juego.

La medida del valor del deseo de un personaje es directamente proporcional al riesgo que esté dispuesto a correr para conseguirlo; cuanto mayor sea el valor, mayor será el riesgo. ⁶⁴

Como consecuencia los guiones bien escritos enfatizan menos que ocurre y más a quien le ocurre y por qué y cómo ocurre. De hecho, los placeres más ricos y satisfactorios de todos los que existen se encuentran en las historias que se centran en las reacciones que provocan los acontecimientos y las perspectivas que por ellas se obtienen. ⁶⁵

EL ABISMO QUE PROGRESA. Ahora deberá llevar a cabo una acción que exija todavía más voluntad, más capacidad, y que implique un mayor riesgo. ⁶⁶

LA SUSTANCIA Y LA ENERGÍA DE LA HISTORIA. La sustancia de una historia es el abismo que se abre entre lo que un ser humano espera que ocurra cuando realiza una acción y lo que realmente ocurre; la fisura que se produce entre las expectativas y el resultado, la probabilidad y la necesidad. Para construir una escena abrimos constantemente esas brechas en la realidad. ⁶⁷

⁶³ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 187.

⁶⁴ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 189.

⁶⁵ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 220.

⁶⁶ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 190.

⁶⁷ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 221.

EL INCIDENTE INCITADOR. Pero en algún punto de nuestra creación de ese universo se nos plantearán las siguientes preguntas: ¿Cómo pongo en marcha mi historia? ¿Dónde coloco este acontecimiento crucial? ⁶⁸

Como ya he descrito anteriormente el personaje que protagoniza mi historia, Pepa, se encuentra en un momento en el que el contexto la está comenzado a asfixiar pero eso no es suficiente, el incidente incitador para la historia de Sarah se encuentra cuando descubre que tiene cáncer y que no hay nada que los médicos puedan hacer para detener el proceso de la enfermedad. A partir de este momento la historia sufre un giro en el que como podemos seguir descubriendo a través de la progresión de la historia en la que las ideas y convicciones que conocimos que mantenía al principio de la historia irán tomando un nuevo rumbo al ponerlas en cuestionamiento.

Cuando una historia comienza, su protagonista vive una vida que está más o menos equilibrada. Tiene éxitos y fracasos, altos y bajos. ¿Y quién no? Pero la vida la tiene relativamente controlada. ⁶⁹

Entonces, quizá de repente, pero siempre de forma decisiva, se produce un acontecimiento que altera de manera radical ese equilibrio, la carga del valor que tenga la realidad del protagonista oscila hacia lo positivo o hacia lo negativo. ⁷⁰

El incidente incitador primero desequilibra la vida del protagonista y después le hace sentir el deseo de recuperar el equilibrio. ⁷¹

En el caso de la historia de Sarah tenemos que Pepa se encuentra frente a una situación que la mueve a querer liberarse del yugo de su padre y a comenzar una búsqueda de sí misma. LA BÚSQUEDA. Todas las historias toman la forma de una búsqueda.

Para mejor o para peor, un acontecimiento desequilibra la vida del personaje, lo que le provoca un deseo consciente y/u inconsciente por aquello que siente que restaurará el

⁶⁸ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 233.

⁶⁹ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 233.

⁷⁰ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 234.

⁷¹ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 236.

equilibrio y le lanza a la búsqueda de su objeto del deseo contra las fuerzas antagonistas (internas, personales, externas). Tal vez lo consiga o tal vez no. Eso es, en resumen, una historia.⁷²

Las primeras cuestiones que se plantean después del incidente incitador en Sarah son: ¿Cómo lidiar con el descubrimiento de su enfermedad? ¿Sí menciona la situación en el equipo de atletismo la dejarían fuera del equipo para ir a la competencia?

Debe ser comprobado con un acontecimiento definitivo, por una decisión y una acción elegidas por el protagonista en un momento de gran presión: la escena obligatoria (crisis) y el clímax del último acto.⁷³

Tenemos dos conceptos que me resulta importante traer a cuenta: el texto y subtexto. El texto hace referencia a la superficie sensorial de una obra de arte. En el cine se trata de las imágenes en la pantalla y de la banda sonora con su diálogo, su música y sus efectos sonoros. Lo que vemos. Lo que oímos. Lo que dicen las personas. Lo que hacen las personas. El subtexto es la vida que se oculta bajo la superficie -los pensamientos y sentimientos, tanto conocidos como desconocidos, ocultos tras el comportamiento.⁷⁴

Robert Mckee nos sugiere al momento de construir una escena que en primer lugar debemos crear una descripción verbal de la superficie sensorial de la vida con imágenes y sonidos, actividades y palabras. En segundo lugar debemos crear el mundo interno de los deseos conscientes y subconscientes, de las acciones y las reacciones, de los impulsos y del idfreudiano ocurre lo mismo que en la realidad: se debe ocultar la verdad detrás de una máscara vital, los verdaderos sentimientos de los personajes detrás de lo que dicen y hacen.⁷⁵

Ahora pasaremos a tres conceptos que Robert Mckee resalta y que guardan una gran importancia en el momento en el que estamos creando una historia porque el tener clara su ubicación en la estructura de nuestro relato nos da la sensación de tener una línea a la que nos dirigimos: la CRISIS, el CLÍMAX y la RESOLUCIÓN.

⁷² Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 241.

⁷³ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 245.

⁷⁴ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 305.

⁷⁵ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 306.

Nuestra historia se encamina hacia el momento de crisis en la que nuestro personaje se ve enfrentado ante el inevitable momento de tomar la decisión final que nos conduzca a la resolución de nuestro relato. Se encuentra en el momento de peligro total en el que lo que decida hacer lo conducirá a obtener el objeto de su deseo o a perderlo.

CRISIS

En cada escena toman la decisión de llevar a cabo una acción u otra. Pero la crisis con C mayúscula, representa la decisión última. El ideograma chino de la Crisis está formado por dos términos: peligro y oportunidad. <<Peligro>> porque la decisión equivocada en ese momento nos hará perder para siempre lo que queremos, y <<oportunidad>> en el sentido de que la opción correcta nos permitirá alcanzar nuestro deseo.⁷⁶

La búsqueda en la que se encuentra inmerso el protagonista le ha llevado a través de las complicaciones progresivas hasta haber agotado todas las acciones para satisfacer su deseo, excepto una.⁷⁷

La crisis debe plantear un verdadero dilema -una elección entre bienes irreconciliables, entre el menos de los males o ambos a la vez- que coloca al protagonista bajo la máxima presión de su vida.⁷⁸

Continuando con la historia de Sarah tenemos que el momento de crisis se presenta cuando muere Sarah y se entera de que ella le había escondido que también se encontraba enfrentando una enfermedad terminal; lo que nos conduce al climax de la historia cuando ella decide salir a enfrentar su competencia ahora que ha entendido que no hay nada que perder, es en este momento en el que se encuentra asumiendo lo inevitable de la situación; finalmente esto nos conduce a la resolución de la historia en la que asiste a la competencia y la gana, pero encaminándose a una muerte segura debido al esfuerzo de la carrera y al deteriorado estado físico con el que llega a este momento.

⁷⁶ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 365.

⁷⁷ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 365.

⁷⁸ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 366.

El dilema se plantea al protagonista quien, al verse cara a cara con las fuerzas antagonistas más poderosas y definidas de su vida, debe tomar la decisión de realizar una acción u otra en un último esfuerzo por alcanzar el objeto de su deseo.⁷⁹

El significado provoca emociones. No las provoca el dinero, ni el sexo, ni los efectos especiales, ni las estrellas del celuloide, ni una deslumbrante fotografía.⁸⁰

SIGNIFICADO: es una revolución en los valores de positivo a negativo o de negativo a positivo con o sin ironía: un cambio de valor con su carga máxima que resulte absoluto e irreversible. El significado de ese cambio llegará al corazón del público.⁸¹

La acción que provoque ese cambio debe ser <<pura >>, clara y evidente en sí misma, no debe necesitar ninguna explicación. Cualquier diálogo o narración aclaratorios resultan aburridos y redundantes.⁸²

LA RESOLUCIÓN. Una película necesita lo que el teatro llama <<un telón lento>>, una línea de descripción al final de la última página que desvía lentamente la cámara o hace un seguimiento de las imágenes durante unos segundos para que el público pueda recuperar el aliento, organizar sus pensamientos y salir de la sala con dignidad.⁸³

EI PRINCIPIO DEL ANTAGONISMO: un protagonista y su historia sólo pueden resultar tan intelectualmente fascinantes y emocionalmente atractivos como lo permitan sus fuerzas antagonistas.⁸⁴

En la historia de Sarah tenemos que las fuerzas antagonistas se encuentran acompañándola a lo largo del relato, desde el principio hasta el final. Ya que todas las situaciones en las que se ve sumergida Pepa están pensadas para desanimarla de camino a la carrera. ¿Cómo lidiar con lo que le está ocurriendo? Sabemos que la sociedad está construida a base de imágenes que le presentamos a los demás. Por ejemplo en la historia de Pepa,

⁷⁹ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 366.

⁸⁰ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 372.

⁸¹ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 372.

⁸² Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 372.

⁸³ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 377.

⁸⁴ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 381.

tenemos a una atleta que tiene que cumplir con las exigencias sociales que se le han encomendado y con las que ella misma se ha impuesto.

LLEVAR LA HISTORIA Y LOS PERSONAJES AL LÍMITE

¿Contiene nuestra historia fuerzas negativas de tal poder que el lado positivo está obligado a obtener una nueva cualidad insuperable?⁸⁵

Concluyendo este apartado de la construcción de una historia con las siguientes preguntas que nos propone Robert Mckee: el primer paso consiste en preguntarnos cuáles son los valores que están en juego y su progresión. ¿Cuáles son los valores positivos? ¿Cuál es el principal y el que produce el clímax narrativo? ¿Exploran las fuerzas del antagonismo todos los tintes de la negatividad? ¿Alcanzan el poder de la negación de la negación en algún punto?

Si podemos responder a las preguntas antes planteadas entonces tenemos una historia que vale la pena contar al público.

⁸⁵ Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, págs. 383.

El uso del sonido en los productos audiovisuales: IMAGEN SONORA.

A lo largo de la exposición de mi trabajo de investigación para llevar a cabo la escritura de una propuesta de guion cinematográfico hemos perdido un poco de vista la parte auditiva que también forma parte de la construcción de los productos audiovisuales. En este último apartado y aunque no vayamos a profundizar en el tema, me gustaría ponerlo sobre la mesa, puesto que cuando estamos escribiendo una historia, a la par que estamos pensando en imágenes, también contemplamos el uso del audio y de los sonidos, las voces de nuestros personajes, la música, el uso del silencio y los efectos sonoros, que irán acompañando a nuestro relato. Para este apartado he consultado el trabajo de tesis con el título: “La importancia de la imagen sonora en el cine” escrita por Rocío Hernández Urraca; en la que se realiza un análisis de la función y la importancia de la imagen sonora en la película: Réquiem por un sueño dirigida por Darren Aronofsky.

Vamos a partir de la cuestión ¿qué es la imagen sonora? Pues bien, la imagen sonora es la relación que hay entre la percepción de un sonido y la evocación debida que se genera en la mente.⁸⁶

La importancia de la imagen sonora se debe a las funciones que cumple en nuestro relato. Por ejemplo en Sarah podemos analizar la construcción de las imágenes sonoras haciendo uso de una de las escenas. Al principio de mi relato para ubicar al público que eventualmente podrá disfrutar de esta historia, lo que veríamos en pantalla serían las imágenes de una pista de atletismo, las máquinas que integran un gimnasio, un pasillo de casilleros y las regaderas. Cuando pensamos en los lugares anteriormente enunciados qué sonidos nos vienen a la mente. En la pista podríamos pensar en el sonido de las pisadas de los atletas corriendo, su respiración tranquila y controlada manteniendo el ritmo, el silbato del entrenador, etc; si alguna vez hemos pisado un gimnasio podríamos evocar el sonido que producen las máquinas cuando están siendo ocupadas, algún tipo particular de música, en este caso quizás la respiración de los deportistas sea más trabajosa al estar trabajando su cuerpo con el peso de las máquinas; y si entráramos al cuarto de los casilleros lo que escucharíamos serían los sonidos que emiten los casilleros al ser abiertos o cerrados, como se trata de un lugar de encuentro entre atletas en algún momento escucharíamos las voces de algunos de ellos intercambiando algunos comentarios; y finalmen-

⁸⁶ Hernández Urraca, Rocío. (2005). La importancia de la imagen sonora en el cine (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pág 59.

te en el caso de las regaderas los sonidos que integran generalmente esta imagen son: el sonido de las llaves de agua abriéndose o cerrándose, el caer del chorro de agua, el sonido del calzado que regularmente ocupamos cuando tomamos un baño, el sonido rasposo de una esponja tallando nuestro cuerpo, etc.

Todos estos sonidos nos ubican en un lugar, en un espacio y tiempo determinados, cuyo objetivo es ubicarnos el contexto en el que se desarrolla nuestra historia. No es lo mismo tomar un baño en el tiempo presente que en el siglo pasado, ya que tanto las imágenes como los sonidos que integran esas escenas serían completamente diferentes.

Para llevar a cabo la construcción de la imagen sonora en una historia audiovisual tenemos que tener presente la existencia de los siguientes elementos como lo son: la música, la voz, los efectos sonoros y el silencio; que nos ayudan a plantear de una mejor manera una escena dependiendo de cuáles sean nuestras necesidades en la historia, el panorama sonoro nos ofrece oportunidades narrativas que ofrece al relato cinematográfico.

Una de las funciones que cumple la imagen sonora es la de situarnos en un contexto histórico que nos sirve como un referente del tiempo donde se lleva a cabo la historia. Por ejemplo si se trata de una película de época lo que intenta el guionista es hacer una representación verosímil del periodo histórico donde se desarrolla la historia apoyándose en el uso de varios elementos como: la música, el uso del lenguaje de los personajes, el vestuario, los escenarios, los usos y costumbres, etc.

A continuación les presento las definiciones de los elementos que forman a la imagen sonora, para que tengamos una idea más clara de cual es su función dentro del relato audiovisual.

La música

La música es el arte de combinar efectos sonoros con silencios, relacionados de tal forma que generen algún ritmo. De esta acepción se puede inferir que la música es un elemento sonoro incapaz de existir sin el silencio, los efectos y, en algunos casos, la voz.⁸⁷

⁸⁷ Hernández Urraca, Rocío. (2005). La importancia de la imagen sonora en el cine (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pág. 67.

La música, así como cualquier otro elemento sonoro, puede adquirir mayor importancia que la imagen y atraer la atención del público debido a que provoca una carga emotiva muy fuerte (por ello se dice que la música es el lenguaje universal); gracias a esto puede resultar más efectivo enviar mensajes por medio de la música o de otro elemento sonoro que mediante una imagen visual.⁸⁸

El uso de la música para contar historias es un aspecto que resulta muy interesante porque estamos identificados con la importancia que tiene este elemento en las películas. Vamos a pensar en películas cuya música tuvo un importante efecto en el público, que más allá de su uso en la historia tuvo un gran alcance hasta volverse un referente musical de cierto período. La mayoría de las personas estamos identificados con películas como la historia del boxeador Rocky Balboa; una canción en particular tomó fuerza más allá de haber formado parte de la serie de películas de este personaje: Eye of a tiger, que se volvió emblema para los deportistas de diferentes disciplinas. En la película nos ayuda a entender que rol toma nuestro personaje ante la situación que se le presenta en la que una vez más aparentemente se encuentra en desventaja contra un oponente que luce mucho más fuerte que él, pero esta situación no vuelve débil a nuestro personaje sino que como bien narra la canción dentro de él alberga una fuerza que a simple vista la gente a su alrededor no logra ver pero que ahí está. Esta canción se vuelve la fuerza que necesita nuestro personaje para cumplir su objetivo.

Otro uso que se le dio a la canción anteriormente comentada ocurrió en una escena de la película de animación de Marjane Satrapi: Persepolis; en la que nuestra protagonista se levanta una mañana y al ritmo de la canción sale de su cama, dándonos a entender que está lista para la lucha del día a día en el complejo contexto político que vivía en Iran a principios de la década de los 80.

La música también puede aportar otros datos, como el estrato social, la edad, etcétera; quizás éstos no se entiendan de manera fácil pero sirven para dar algunas pistas acerca de la película.⁸⁹

⁸⁸ Hernández Urraca, Rocío. (2005). La importancia de la imagen sonora en el cine (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pág. 72-73.

⁸⁹ Hernández Urraca, Rocío. (2005). La importancia de la imagen sonora en el cine (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pág. 77.

El uso de la música en las películas puede funcionar de diferentes formas, ya que podemos ocuparla para ayudar al público a entender lo que nuestro personaje está sintiendo, o para ubicar nuestra historia en un periodo histórico específico o simplemente para acompañar las imágenes que estemos proyectando en pantalla (música incidental).

En el caso de la historia de Sarah he contemplado el uso de música específica y del uso de algunas canciones que acompañen los sentimientos de mis personajes.

Un aspecto que resulta interesante del uso de la música en las narraciones audiovisuales es que no siempre se tiene que pensar de una manera lineal para ocupar los elementos de la imagen sonora, ya que dependiendo del tono en el que estamos contando la historia podremos jugar con estos elementos.

La voz

La capacidad fonética constituye una parte fundamental en la comunicación social. Se ha mencionado acerca de la necesidad del hombre por imitar la realidad que lo rodea. De este modo, al igual que la imagen, el sonido (voz) es uno de los factores que lo impulsan a crear mecanismos para imitar la realidad, como los medios de comunicación (la radio, la televisión y el cine). La construcción y manejo de estos medios tiene como objetivo enviar al espectador mensajes que pueden ser verdaderos o falsos, verídicos o fantásticos, reales o irreales, pero todos muestran una parte de la sociedad. El cine intenta imitar la realidad del hombre, ya sea en lo físico, en lo psicológico, en sus actividades o, en este caso, en su capacidad de hablar.⁹⁰

Cuando comencé a construir a los personajes de la historia de Sarah, en mi cabeza tenía una idea vaga de como se escucharían sus voces. Se comienza a plantear la existencia de unos personajes que están basados en personas reales y comenzamos a describir como lo imaginamos, por ejemplo a la entrenadora del equipo de atletismo. Ya sea por experiencia propia o derivada de una investigación en la que nos acercamos a entrevistar y a convivir con una persona que se dedica a lo que nuestro personaje hace, nos damos una idea de como habla; de su uso del lenguaje; de su tono de voz, incluso si prestamos atención en su tono de voz podemos percibir si una persona es tímida, segura de si mis-

⁹⁰ Hernández Urraca, Rocío. (2005). La importancia de la imagen sonora en el cine (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pág. 78.

ma, si está alegre, triste, emocionada, molesta, etc. La voz nos aporta algunos detalles de nuestro personaje. Es importante que los guionistas tengan presente este tipo de detalles porque de ahí también resulta o no, la verosimilitud de nuestros personajes.

¿Cómo son los entrenadores(as) de atletismo en general? No porque tengamos que reafirmar los estereotipos de como son ciertos personajes, pero el fijarnos como se desenvuelven las personas nos ayuda a describir y a reinterpretar a una persona.

Los efectos sonoros

Ángel Rodríguez define a los efectos de la siguiente forma: “El efecto sonoro es el efecto auditivo que produce algún objeto. Es el conjunto de formas sonoras representadas por un sonido inarticulado o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad construyendo una imagen.”⁹¹

A este concepto se puede añadir que la serie de efectos sonoros naturales constituyen los ambientes acústicos que rodean al hombre, como un sonido en la ciudad, en determinado hogar, en una oficina, en una fiesta, en una playa, en el campo, en el desierto, entre otros, a los cuales está acostumbrado, según sea su experiencia sonora. De la misma forma los sonidos que se crean por medio de aparatos tecnológicos se han adaptado con el tiempo a su vida cotidiana y ahora se integran en diversos ambientes sonoros como en una sala de videojuegos, en una discoteca, en una feria, entre otros.⁹²

Una de las ideas que me gustaría subrayar es que al guardar estos efectos en su memoria el hombre posee un repertorio que se va incrementando conforme a su experiencia sonora.

El silencio

Los usos del silencio:

Uso sintáctico. El silencio sirve como separador que indica de forma clara que se ha llegado al final de una etapa y que a continuación viene algo distinto.

⁹¹ Hernández Urraca, Rocío. (2005). La importancia de la imagen sonora en el cine (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pág. 87.

⁹² Hernández Urraca, Rocío. (2005). La importancia de la imagen sonora en el cine (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pág. 88.

Uso naturalista. Cuando un efecto natural como la lluvia, el motor de un coche, el galope de caballos u otro sonido desaparece por más de tres segundos. Este silencio sirve para dar información que no dará la imagen, por ejemplo, si desaparece el sonido del galope de caballos quiere decir que estos se han detenido en el camino, o si desaparece el sonido del motor, quiere decir que el vehículo ha dejado de avanzar.

Uso dramático. Cuando el silencio dura varios segundos da al espectador sensaciones que refuerzan la historia. En este caso el silencio también proporciona mensajes al espectador al transmitirle diferentes sentimientos que van de la mano con la historia y con lo que indica su narrativa.

En general, la utilización del silencio suele ser difícil de adaptar, pues al tener muchos significados éste debe ser apoyado con los sonidos adecuados en el momento indicado, pues el silencio difícilmente podrá transmitir toda esa variedad de sensaciones y significado sin el apoyo de los elementos sonoros que completan la categorización del sonido (música, voz y efectos sonoros).⁹³

⁹³ Hernández Urraca, Rocío. (2005). La importancia de la imagen sonora en el cine (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pág. 93.

CONCLUSIONES

Nuestro recorrido en el universo del guion cinematográfico ha llegado a su fin pero antes de dar carpetazo a este asunto me gustaría compartirles algunas apreciaciones acerca de lo que conllevó escribir una propuesta de guion cinematográfico.

Como les mencioné al principio de este trabajo el proceso que llevaría a cabo para escribir un guion se dividiría en dos partes; por un lado la revisión de los conceptos teóricos que todo guionista que se jacte de serlo debe tener presente; y por otro lado después de haber reflexionado y revisado estos conceptos llevarlos a la práctica escribiendo una propuesta de guion cinematográfico.

La importancia de tener identificados los conceptos de construcción dramática cuando se está escribiendo un guion radica en que hay conceptos como: la estructura dramática, la premisa, el conflicto, la unidad de progresión (la crisis, el climax y la resolución), la acción dramática, la creación de los personajes y sus tres niveles: fisiología, sociología y psicología y los procesos narrativos; ya que nos ayudan a reconocer cuales son los elementos que conforman un guion y que una vez que los tengamos identificados podamos usarlos dependiendo de las necesidades de nuestra historia, conceptos que se comparten entre una historia y otra.

Leemos los conceptos y sus definiciones y cuando comenzamos a escribir una historia todo lo que pensamos que ya teníamos claro se nos presenta de una manera muy confusa porque de repente queremos seguir al pie de la letra los consejos y las recomendaciones de los autores que hemos estado leyendo y nos encontramos con que llevar a cabo la escritura de un guion no es tan simple y sencillo como aparenta a primera vista.

Resultó valioso retomar conceptos de la construcción dramática desde la perspectiva clásica para ir observando como ha ido evolucionando a lo largo de los años; pero que en ese pasar del tiempo se sigue conservando la estructura en tres actos de las historias y es que a pesar de que a lo largo de la historia del cine han existido varias corrientes ideológicas que buscan rechazar y renovar la manera en que se han construido las historias, hay algunos elementos característicos con los que cada historia cuenta: un principio, un desarrollo y una parte final; y que no importa que tan rebelde sea nuestro espíritu esa estructura no cambia pues una historia comienza y llega a un inevitable final por más larga

que sea y a pesar de que cortemos la historia y cada uno de sus pedazos los revolbamos en la línea del tiempo en la que está contada.

Otro apartado que tiene una gran importancia durante el proceso de creación de un guión cinematográfico es la construcción de los personajes, las tres dimensiones que sería recomendable tener presente para que los personajes resulten verosímiles y sea más fácil entablar un vínculo con los espectadores.

La verosimilitud de la historia es un aspecto que resulta más complejo de lo que aparenta porque en el momento en el que estaba escribiendo la historia ya que no quería que los elementos de la historia resultaran falsos, redundantes o forzados teniendo en mente a los personajes, a las acciones y a las situaciones en las que se desarrolla la trama, buscaba que fluyera de una manera natural. Mientras reflexionaba acerca de esta idea, pensaba en las veces en que he salido del cine y que no había disfrutado en su totalidad una película debido a que algo en ella me resultaba falso o forzado.

Uno de los grandes problemas a los que se enfrenta un guionista es tratar de contar una historia que nos resulte creíble una vez que comienza y conforme se va desarrollando, el guionista busca que no se note demasiado la estructura en la que está construida porque de lo contrario podría parecernos acartonada.

Otra situación que surge al escribir una historia es que queremos alejarnos lo más que se pueda de la manera clásica de contar historias y esto hace que nos aventuremos a romper reglas de la narración pretendiendo innovar este arte, lo que no resulta una tarea sencilla porque la gran mayoría de las veces terminan siendo experimentos con deficiencias; para aportar algo nuevo tenemos que conocer muy bien los elementos de construcción del guion para así poder proponer una nueva forma de escribir.

En cuanto a la parte práctica de la construcción de la historia y reflexionando acerca de mi experiencia escribiendo mi propuesta les compartiré que cuando comencé a escribir la historia de Sarah partí de la idea de lo absurdo que me resultaba la idea de que al igual que en la sociedad nos enseñan como vivir, también se nos enseñe como morir o como enfrentar a la muerte. Cuando una persona joven se enfrenta a una situación como una enfermedad terminal la idea nos sacude socialmente porque tenemos la concepción de

que la muerte llega con la vejez, con el deterioro, con el inminente paso del tiempo; pero cuando no es así nos intriga entender las razones por las que ocurre.

Así que una vez que tenía el tema del que quería hablar comencé a buscar a mi protagonista y terminé por seleccionar a una corredora. Los corredores generalmente son considerados como personas sanas debido a la forma de vida que mantienen: haciendo ejercicio, comiendo bien y descansando lo suficiente para reponerse para retomar el entrenamiento al día siguiente. Cada día que pasa se encuentran más cerca de cumplir alguno de los objetivos que se proponen, por ejemplo: una carrera; y cuando este plan se ve interrumpido por una lesión o por alguna situación ajena no es sencillo disuadirlos de abandonar el objetivo.

Después de seleccionar a mi personaje principal y de pensar en la problemática a la que se vería enfrentado, comencé a pensar en la idea raíz bajo la cual seguiría adelante con la historia. Hasta aquí todo se escucha tranquilo y fluyendo pero la verdad es que no fue un asunto sencillo porque en el momento en el que seleccionas la premisa que va a seguir tu historia quieres hacer que todo se rija sobre ella, de una manera estricta y terminas por escribir de manera acartonada.

Llegué a la página treinta de mi historia y comencé a darme cuenta que a pesar de que tenía una premisa clara o medianamente clara en la cabeza, mi historia no estaba fluyendo de manera natural; tenía a mi personaje principal enfrentando una situación en un contexto y en un lugar determinados pero algo se había atorado. Lo que estaba ocurriendo es que la curva de crecimiento en la historia no estaba caminando de manera natural y eso se evidenciaba cuando no sabía que escribir en la siguiente página.

Pensando en las razones por las cuales la historia había dejado de fluir me encontré con que probablemente había expuesto muy rápido todos los detalles de la historia, lo que me remitía a un texto en el que había leído que los guionistas inexpertos sufren de ansiedad por contar varios detalles desde las primeras páginas de la historia, lo que a larga termina por jugar en contra del escritor porque ya no encuentra la manera de seguir manteniendo la atención del público.

Escribir es una tarea que debe hacerse pacientemente porque de esta manera le das tiempo al público que está mirando la historia para ir reconociendo los elementos que la

conforman, como lo es: quién es el personaje principal, frente a qué escenario se encuentra, en qué momento comienza la historia, quiénes lo acompañan para vivir esta aventura, entre otros detalles. Tomarnos el tiempo de compartir la información con los espectadores.

Conforme avanzaba en la escritura del guion llegué a la parte que considero es la más compleja de escribir una historia y es llegar a la escena de crisis y clímax de ella, que nos conducirá al desenlace de nuestro relato porque lograr que nuestra historia se conduzca bajo la línea que le hemos construido hacia un inevitable final sin que resulte un final flojo o poco convincente, no es tarea fácil.

Para cuando finalicé la parte práctica de mi proyecto de titulación les puedo decir que la manera fácil y sencilla que imaginaba de escribir una historia no resultó así, lo que significa que la importancia del guion dentro del proceso de creación de un producto audiovisual debe ser considerado como uno de los elementos más importantes porque es en esta guía en la que tenemos el éxito o fracaso de una buena historia.

Ahora bien otro aspecto interesante de la escritura de guiones es el: proceso creativo.

El proceso dentro en la escritura de historias es muy interesante porque la manera en que comenzamos a concebir una idea no sigue una forma y un método específico, tampoco funciona de la misma manera para todos, lo que termina enriqueciendo al mundo de los productos audiovisuales. Los libros y textos que se han escrito acerca del guion y de la construcción dramática nos hablan de la necesidad que tenemos de entender como funciona el proceso creativo y pone sobre la mesa la cuestión de si en realidad existe una formula que nos facilite el trabajo en el momento que nos ponemos a escribir una propuesta de guion; pero la verdad es que no existe una formula como tal.

A algunas personas les funciona partir de una premisa o de una idea raíz, a algunos otros el seleccionar un tema y a partir de él construir a los personajes y las situaciones de la historia, habrá quienes simplemente se sienten frente a su computadora con una idea y comienzan a escribir de manera fluida teniendo el relato muy claro en su cabeza. Pero todo depende del guionista y de la manera en que se sienta más cómodo escribiendo.

La importancia de continuar fomentando la escritura de guiones radica en la demanda de productos audiovisuales por parte de un público con un hambre insaciable, lo que nos in-

vita a seguir proponiendo historias, pero siendo cuidadosos de la calidad y el contenido de éstos.

Analizar material audiovisual del que se tengan buenas referencias o cuya manera de haber sido construido nos invite a reflexionar acerca de su creación; leer los guiones de las películas para identificarnos con la manera en que los guionistas profesionales trabajan ya que escribir guiones es una tarea en la que se debe trabajar día con día y siempre estar al tanto de cómo va evolucionando la manera de contar historias.

Como he mencionado al principio de este trabajo la industria mexicana se encuentra en un punto de crecimiento interesante en cuanto a la producción de productos audiovisuales en los que se encuentra la creación de películas, series, cortometrajes, etc., pero antes de sentarnos a celebrar debemos tener presente que para que el impulso a esta industria continúe viento en popa necesitamos mantener un control de calidad en el contenido de las historias para que realmente nuestro cine sea competitivo en el extranjero.

Sabiendo que el cine guarda una gran importancia en el esparcimiento del público mexicano debemos continuar con la producción, distribución y exhibición de películas de producción nacional e impulsar las estrategias para que poco a poco el público prefiera ver una película de cine mexicano que una de cine extranjero, lo que nos conduciría a una reconciliación entre el público mexicano y las historias de su país.

Concluyendo este trabajo con que para escribir un guión cinematográfico debemos tener presente que tanto la perspectiva teórica como la práctica son indispensable al momento en el que nos proponemos escribir una historia, ya que ambas perspectivas se retroalimentan continuamente.

Finalmente lo único que tenemos que seguir haciendo es escribir, escribir y seguir escribiendo. Pulir el talento.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- Yves, Lavandier: *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic.*, 2a ed, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2003, 625 págs.
- Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática. Estructura y cánones.*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1989, 264 págs.
- Howard Lawson: *Creación de un guión cinematográfico*, CUEC, Mexico, 1984, 120 págs.
- Robert Mckee: *El Guión*, Alba Minus, España, 2009, 550 págs.
- Lawson, John Howard: *Teoría y técnica del guión cinematográfico*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 98 págs.
- Sydfield: *¿Qué es el guión cinematográfico?*, México, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, 1986, 153 págs.
- Egri, Lajos: *Cómo escribir un drama*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1986, 198 págs.
- Linares, Marco Julio: *El guión. Elementos. Formatos. Estructuras*, México, Alhambra, 1994, 5a ed., 302 págs.
- Maza Pérez, Maximiliano; Cervantes de Collado Cristina; *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, México, Pearson, 1994, 1º edición.
- Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*, España, Cátedra, 2011, 2a ed., 365 págs.
- Carrière Jean-Claude, Bonitzer Pascal: *The End*, España, 1991, 1a ed., 161 págs.
- Puyal, Alfonso, *Teoría de la comunicación audiovisual*, 1º edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287 págs.
- Michel Chion: *Cómo se escribe un guión*, 2a edición, Ediciones Cátedra, España, 2011, 365 págs.
- Alfonso Puyal: *Teoría de la comunicación Audiovisual*, 1a edición, Ediciones Cátedra, 2006, 363 págs.
- San Miguel Begoña Gutiérrez: *Teoría de la narración audiovisual*, 1a edición, Editorial Fragua, Madrid, 2006, 287 págs.
- Vladimir Propp: *Morfología del cuento*, 5a edición, Ediciones Akal, Madrid - España, 2011, 275 págs.

Libro (versión electrónica)

- Instituto Mexicano de Cinematografía, Anuario estadístico de cine mexicano 2017. México. https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/5aa593629d727956c3000b61/files/ANUARIO_ESTADISTICO_DE_CINE_MEXICANO_2017_PDF_HD_DEF.pdf
- Instituto Mexicano de Cinematografía, Anuario estadístico de cine mexicano 2016. México. https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/58c56cab9d7279400e00114c/files/Anuario_estadistico_de_cine_mexicano_2016.pdf

Tesis y disertaciones:

- Hernández Urraca, Rocío. (2005). La importancia de la imagen sonora en el cine (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Videos:

- Berwin D. (Producer), & Haynes T. (Director). (2015). *Carol* [DVD]. United States: The Weinstein Company.

**ANEXO:
GUIÓN SARA**

INT. CENTRO DEPORTIVO-VESTIDOR-GIMNASIO-REGADERAS. MAÑANA

Nos encontramos dentro de las instalaciones de la CONADE (Comisión Nacional de Cultura Física y Deporte) en el centro deportivo donde entrenan los atletas de alto rendimiento. Conformado por una pista de atletismo, gimnasio, vestidores y comedor.

El recorrido de la cámara comienza mostrando el vestidor de mujeres. Una habitación de gran tamaño, en su interior se encuentran tres filas de casilleros separadas por largas bancas. Continuamos con la vista y ahora observamos el gimnasio. Observamos los aparatos para hacer ejercicio. Concluimos el recorrido con la vista de las regaderas.

Mientras realizamos el recorrido escuchamos los sonidos correspondientes al lugar en el que nos encontramos. Comenzando con el abrir y cerrar de los casilleros, después con el ruido de las máquinas en función, para finalizar con el ruido de las regaderas abiertas. En el fondo poco a poco escuchamos el ruido de atletas conviviendo.

EXT. PISTA DE ATLETISMO - MAÑANA

Una mujer joven de aproximadamente 23 años se encuentra en la línea de salida de la pista de atletismo, la observamos estirar y mover las piernas, después comienza a brincar, hasta que se escucha el sonido de un disparo y sale corriendo a gran velocidad.

De repente la pantalla se vuelve a negro. Desde la perspectiva de los ojos de la atleta en el piso, observamos que una mujer se acerca corriendo desesperadamente hacia ella, quien lentamente cierra los ojos.

Su nombre es PEPA. Es una atleta de estatura media, complexión atlética, de tez morena apiñonada, ojos marrones, cabello negro lacio corto un poquito arriba de las orejas.

La mujer que corre hacia ella, es MARION, su entrenadora, de complexión robusta, alta, con gestos faciales toscos rondando los cuarenta años de edad.

MARION
(con tono angustioso)

¡PEPA! ¡PEPA! ¡PEPA!

INT. CONSULTORIO MÉDICO - MEDIO DÍA

Nos encontramos en una habitación pequeña en las paredes se

encuentran colgados diplomas y reconocimientos a la trayectoria de la DOCTORA (50 años de edad de un aspecto simpático y conciliador) junto con algunos carteles de información médica.

Frente a la puerta de entrada está ubicado un escritorio en donde se encuentra sentada la DOCTORA y ocupando la silla frente a ella se encuentra PEPA.

DOCTORA
(contundente)

Aproximadamente tomaría tres meses

PEPA
(incrédula)

¿Tres meses?

DOCTORA
Comprendo que el enojo, la incomprensión, la tristeza y finalmente la aceptación serán los sentimientos con los que lidiara a lo largo de este proceso.

PEPA escucha atentamente a la DOCTORA, pero por su cara adivinamos que no comprende lo que está sucediendo.

La DOCTORA saca un folleto del cajón de su escritorio. El folleto dice: ¿Cómo decir adiós a la vida? Se lo acerca lentamente a PEPA como si estuviera mostrándole la publicidad de alguna agencia de viajes. Señala con su pluma las actividades, fechas y horarios.

DOCTORA
(indiferente)

Dentro de las actividades que el hospital le propone, tenemos un grupo que la escuchará y ayudará durante este complejo proceso. Es importante que su familia la acompañe. Dígame ¿Su madre aún vive?

PEPA guarda silencio mientras mira el folleto, voltea a verla perpleja sin decir nada. La DOCTORA continúa hablando, poco a poco su voz se desvanece mientras escuchamos la V.O. de PEPA.

La cámara se acerca lentamente a la cara de PEPA hasta

enmarcarla. Miramos su reacción, aún parece en shock.

PEPA

(v.o.)

¿Cáncer? ¿Voy a morir de cáncer? Y ahí estaba yo sentada frente a la doctora tratando de entender el porque? ¿Qué había hecho mal? Hasta el día de hoy la historia de mi vida no había sido sencilla, desde aquel primer momento en el que vi la luz en este mundo.

Continuamos escuchando a PEPA mientras que ella habla, por corte en la pantalla comienza la siguiente escena.

FLASHBACK

INT. HOSPITAL - SALA DE PARTO - NOCHE

La MAMÁ de PEPA se encuentra en la sala de parto rodeada de DOCTORES y ENFERMERAS, la DOCTORA tiene las manos entre sus piernas en plena labor de parto. El PADRE de PEPA se mantiene a su lado, sé le nota preocupado y un poco horrorizado. Una de las enfermeras se acerca a la radio y la prende.

La DOCTORA hace señas a su equipo de trabajo para que se reúnan en el fondo de la sala, se observa que comentan algo relativo al parto, por sus caras notamos que no es nada bueno.

Al finalizar la repentina reunión todos regresan a sus posiciones.

Se escucha una radio prendida sintonizada en un programa de noticias en vivo, el locutor está hablando acerca de las últimas horas de vida de Freddy Mercury.

Al mismo tiempo en que se desarrolla el parto, el locutor habla del nerviosismo por la muerte en transmisión en vivo de Mercury.

Paralelamente escuchamos los siguientes sonidos. El fuerte llanto de la bebé que ha logrado salir sana y salva y al locutor de la radio afirmando la muerte de Freddy Mercury. Seguido del tono de coma en la máquina de RCP.

Se escucha la canción The show must go on.

LOCUTOR

(desencajado)

Freddy. Freddy Mercury señores, se ha ido.

DOCTORA
(emocionada)

¡Es una niña! ¡Es una niña!

Al momento que suena el tono de muerte las ENFERMERAS y los MÉDICOS se acercan a la MADRE DE PEPA para tratar de revivirla. La doctora toma a la niña mientras el padre llora a un lado de ella.

PEPA
(v.o.)

Mi madre murió... Y a mí me exiliaron con la abuela. Ella y yo pasamos muy buenos momentos juntas.

INT. JARDÍN DE NIÑOS - SALÓN DE CLASES - DÍA

Continuamos escuchando la narración de PEPA. Nos ha transportado a su infancia. En un amplio salón del jardín de niños se encuentra el grupo de primer año de primaria. Los pequeños están haciendo fila esperando su turno para que les tomen la fotografía para el anuario escolar.

En el fondo del salón se ha montado un pequeño estudio fotográfico, con una tela azul a manera de fondo, decorado por imágenes de un día soleado. El sol brilla, los árboles y las flores sonríen.

Pasan tres niños, el primero abre los ojos con espanto, la segunda sale llorando y la tercera que es PEPA sale alegremente vestida con ropa de niño. Se escucha el clic de la cámara y se observa una ráfaga de luz.

Los fotógrafos se voltean a ver entre ellos, mientras la niña sigue sonriendo. Los padres de los niños se encuentran detrás de los fotógrafos, entusiasmados mirando a los pequeños, dentro de ellos sobresale una mujer mayor vestida extravagantemente luciendo joyas y un vestido entallado. Es la ABUELA DE PEPA (58 años). Cuando ve a su nieta aplaude y le sonríe ignorando la ropa que se ha puesto, mientras que los otros padres se miran desconcertados.

PEPA
(v.o.)

Hasta que ella también se fue.

INT. FUNERARIA - DÍA

PEPA está parada frente al ataúd de la ABUELA.

Una MUJER DESCONOCIDA notablemente atractiva, con un cuerpo bien formado, se para junto a ella.

PEPA la escucha sollozar y voltea a ver de quien se trata, en su camino se encuentra con un par de pechos gigantes, pasa un poco de saliva, abre los ojos y se los talla con las manos haciendo a un lado sus lagrimas. La MUJER le sonríe y se inclina un poco para abrazarla apretujándola contra su cuerpo.

Después del abrazo PEPA sonríe y se le mira feliz.

PEPA

(v.o.)

Entonces volví con mi PADRE...

INT. CASA DE PEPA - COCINA - NOCHE

PEPA y su PADRE están cenando, se encuentran sentados frente a frente en la mesa de la cocina. Entre ratos, cuando sus miradas se cruzan, sonríen tímidamente sin decir nada. Sólo hacen muecas incómodas y forzadas.

PEPA

(v.o.)

No había mucho que decir realmente.
Mis años de tortura habían comenzado,
inscrita en una escuela religiosa, sin
ser la ferviente creyente que mi PADRE
deseaba. Sin madre y sin abuela. Mis
días lucían prometedores y
complicados.

INT. CAPILLA - DÍA

PEPA está con una AMIGA en la capilla de la escuela. PEPA toma los cerillos que se encuentran en el altar, prende uno, lo observa y lo apaga con los dedos. Lo guarda en su bolsillo.

PEPA

Por si acaso nos hicieran falta al
rato.

Su AMIGA, adolescente de 13 años, regordeta y de aspecto

timido; asiente con la cabeza.

INT. CAFETERÍA - TARDE

Años más tarde, PEPA como adolescente. Se encuentra en una cafetería a unas cuadras de la casa de su PADRE en compañía de una CHICA. Las dos chicas comienzan a besarse.

El PADRE le mira desde afuera a través de la ventana con cara de asombro.

Entra a la cafetería.

PADRE
(con tono severo)

¿Lesbiana... Eres lesbiana? Los
homosexuales mueren antes ¿Lo sabías?

PEPA
(v.o.)

Quizás la dirección de mi vida no
había sido la correcta.

TERMINA FLASHBACK

INT. CONSULTORIO MÉDICO - DÍA

De vuelta al consultorio. La DOCTORA ha terminado de contarle cuál es el protocolo a seguir.

DOCTORA
(esperando una respuesta)
¿Entonces...?

PEPA la mira confundida. Toma el folleto sobre el escritorio y lo hojea un poco.

PEPA
¿Cuándo son las sesiones?

INT. HOSPITAL - PRIMER PISO - PASILLO - DÍA

PEPA está caminando a lo largo de un extenso pasillo, de lado a lado observa puertas de salones cerradas, en cada una de ellas cuelga un letrero con el nombre del grupo psicológico.

Sé encuentra buscando el salón con el título de: ¿Cómo decir adiós a la vida?

Al fondo del pasillo encuentra por fin el salón, mira por la rendija hacia adentro observando un grupo de personas sentadas formando un círculo. Algunos se están quitando los zapatos, otros conversan entre ellos mientras que el resto de las personas dejan al fondo de la sala sus bolsas y mochilas.

INT. HOSPITAL - PRIMER PISO - PASILLO - SALÓN 12 - DESPUÉS

PEPA continúa mirando por la rendija. Detrás de ella aparece SARAH quien lleva consigo una caja de galletas, su bolsa y algunos folders con papeles. Espera un par de segundos antes de acercarse lentamente al oído de Pepa y susurrarle algo al oído.

SARAH
(casi susurrando)

¿Mirando algo que le guste?

PEPA sobresaltada, suelta su mochila brincando del susto.

SARAH
(amigable)

Usted debe ser PEPA, si no me equivoco. ¿Nos acompaña entonces?

SARAH abre la puerta y le hace una amable seña con la mano para que entre a la sala. PEPA la contempla, encoge un poco los hombros, recoge su mochila del piso, le sonrío tímidamente y entra detrás de SARAH.

INT. HOSPITAL - SALÓN 12 - DESPUÉS

Se encuentran seis personas, tres mujeres y tres hombres. Cuatro se encuentran sentados en el piso, ya han tomado sus lugares en el círculo. Los otros dos están de pie conversando.

SARAH irrumpe a paso apresurado caminando al fondo de la sala, saludando a todos.

SARAH
(entusiasta)

¡Hola, hola! ¡SAM, ANGIE! ¿Qué tal los estudios? ¿ROGELIO, tu esposa cómo está?

Sé acerca a una mesa, dejando la caja de galletas a un lado de la cafetera. De un armario ubicado a un lado de la mesa

toma una bolsa de café una azucarera, crema y un litro de leche. Sé encuentra de espaldas a los demás.

PEPA da algunos pasos dentro de la sala, voltea a mirar las imágenes que ilustran las paredes de la sala. De un lado observa carteles hechos por la gente que ha formado parte de este grupo.

En la pared de enfrente, un periódico mural llama su atención, observa fotos de personas sonrientes, tristes, molestas, con caras sin expresión o en pleno llanto. En algunas personas se ha puesto un pequeño círculo adherible de color verde.

SARAH
(dirigiéndose a PAT)

¿PAT, duele menos la cabeza?

SARAH se acerca al círculo de gente, se quita las zapatillas y se sienta.

SARAH
(dirigiéndose a PEPA)

El día de hoy tenemos carne fresca entre nosotros. ¿PEPA?

SARAH regresando a mirar a los demás, se quita el saco, desabrocha los botones de los puños de su blusa y los dobla.

PEPA voltea a ver a SARAH y comienza a acercarse hacia el círculo, se sienta a un lado de una mujer mayor muy flaca debido a las quimioterapias a las que ha sido expuesta, su nombre es LUISA (63 años), quien le hace más espacio junto a ella.

PEPA le sonrío un poco incómoda. Pone su mochila en el piso y torpemente comienza a quitarse los zapatos.

SARAH
El café estará listo en unos minutos.

Al momento en el que PEPA se sienta en el piso, LUISA rompe en llanto y todos voltean a verla.

SARAH
(desconcertada)
¿LUISA, qué pasa cariño?

SAM
(dirigiéndose a PEPA dándole una orden)

¡Abrázala!

PEPA abre los ojos con asombro, tratando de articular algún sonido, sonrío un poco extrañada por lo que está ocurriendo.

PEPA
(torpemente con sus palabras)

Bueno. No. Bien... ¿Qué pasa?

SARAH
(dirigiéndose a PEPA)

Anda abrázala.

LUISA se avienta a los brazos de PEPA, quien fríamente cierra los brazos alrededor de ella.

ANGIE
(estresada)

¡Dile algo! Pero qué frialdad. ¡Anda que no es un muerto!

ROGELIO (51 años) de semblante fatigado, alto y robusto; y PAT (56 años) de aspecto bonachón; intercambian miradas de complicidad.

SANDRA (39 años) de estatura baja, flaca, de mirada perdida; observa la situación sin ningún cambio en su semblante.

LUISA suelta a PEPA de manera brusca y se vuelve frente a los demás.

LUISA
(entrecortado)

El... ár-bol de... la vi-da existe.

SARAH
(sonriente)

Cariño, eso ya lo hemos hablado. Es sólo un mito.

LUISA
(sollozando)

¿Pero si fuera cierto, aún tendríamos una oportunidad, verdad?

SARAH
(volteando a ver a los demás)

Muy bien muchachos. Entonces ventajas de morir ¿Quién comienza?

PEPA sobresaltada mira a SARAH como no creyendo lo que acaba de escuchar.

SARAH
¡Ah, pero que tonta! PEPA, bienvenida.
¿Qué es de ti? ¿Qué dicen los últimos días de tu vida?

PEPA suelta una carcajada, voltea a ver a ROGELIO le hace una mueca como insinuando que están locos, se levanta y toma sus cosas. Todos la voltean a ver perplejos, excepto SARAH que está fascinada con su reacción.

PEPA
¿En serio? Gente, disculpen. Aquí alguien perdió uno de sus tornillos mentales.

PEPA se agacha para amarrar sus tenis, lo hace mal y de manera rápida.

SARAH voltea a ver a los demás.

LUISA comienza a llorar otra vez, SAM (46 años de edad) de estatura media y semblante relajado; sé acerca y trata de consolarla pero sólo consigue que aumenten sus llantos.

ROGELIO
(hablando para sí v.o.)

¿Y qué tiene de malo morir?

PAT
(mirando fijamente a SARAH v.o.)

Quizá sea buen momento para invitarla a salir.

PEPA se levanta, sale maldiciendo y diciendo algunas cosas que no se distinguen claramente.

PEPA
(irónica)

Sentarme a ver cómo se me van "mis últimos días de vida". Si, como no. Y después nos encontramos, todos juntos en el cielo y nos bebemos unas cervezas bien frías ¿No?

PEPA sale y azota la puerta.

SANDRA sonrío mirando hacia la puerta.

EXT. HOSPITAL - ESTACIONAMIENTO - DESPUÉS

PEPA se encuentra quitándole la cadena a su bicicleta. Le llega un mensaje a su celular. En el mensaje se lee. "No lo olvidaste verdad? ¡Ya estamos aquí!".

Sube a su bicicleta y sale del estacionamiento.

EXT. CRUCERO AUTOMOVILÍSTICO - DÍA

PEPA va distraída de camino al centro deportivo, aparece un auto de la nada casi atropellándola, vira el manubrio de la bicicleta a tiempo.

Termina en el piso.

Se levanta y acomoda sus cosas mientras escucha como el CONDUCTOR (33 años) de aspecto elegante y actitud prepotente; la insulta desde su auto.

El CONDUCTOR no puede pasar ya que se ha topado con el embotellamiento de la hora escolar.

CONDUCTOR
(exaltado)

Malditos ciclistas. ¿Estás ciega o qué? Rojo. Mi hermana, significa Alto.
¡Ehh! (recalcando las palabras) ALTO
¡A • L • T - O!

PEPA no está en el mejor humor así que tira la bicicleta al piso y se acerca al auto. Saca una navaja de una de los compartimientos de su mochila.

El CONDUCTOR pierde de vista a PEPA por unos instantes mientras comienza a quejarse con su acompañante de lo que ha pasado.

PEPA mira al conductor, después mira su navaja y comienza a caminar alrededor del auto rallándolo con la navaja en mano. El conductor inmutado y algo asustado sólo la mira sin comprender.

CORTE A:

INT. CENTRO DEPORTIVO - OFICINA CENTRAL - TARDE

PEPA entra apresuradamente al centro deportivo. Antes de tocar la puerta de la oficina de MARION, sé detiene para tomar un poco de aire, como si sé dispusiera a entrar a una competición.

Abre la puerta y sé encuentra con MARION quien está buscando un documento en el archivero.

PEPA
(indiferente)

¿Y DANIELA?

MARION
(seria)

Tenemos que hablar

PEPA asiente con la cabeza y alza una ceja como pidiendo respuesta a su pregunta.

EXT. CENTRO DEPORTIVO - PISTA DE ATLETISMO - SET DE GRABACIÓN
- TARDE

En el centro de la pista de atletismo se ha instalado un set de grabación.

PEPA observa a los técnicos cargando cables o transportando de un lado a otro luces.

PEPA dirigiéndose hacia el vestidor de mujeres se encuentra con los utileros cargando muebles para el set.

INT. CENTRO DEPORTIVO - VESTIDOR DE MUJERES - TARDE

El vestidor de mujeres se ha transformado en un camerino, donde el equipo formado por maquillistas y peluqueros ha instalado su equipo para arreglar a las atletas que aparecerán en la televisión.

En el fondo del vestidor observamos una mesa repleta de artilugios de belleza como maquillaje, cepillos, secadores

para el cabello, etc. Frente a la mesa se encuentra un gran espejo cuyos bordes sé encuentran iluminados por focos.

FANA (21 años), de aspecto atlético, una de las integrantes del equipo se encuentra sentada sobre una silla giratoria dejando que uno de los estilistas arregle su cabello.

PEPA entra y observa a sus compañeras tratando de encontrar a DANIELA.

PEPA

Hola FANA ¿Has visto a DANIELA?

FANA

(emocionada)

¡PEPA! ¿DANIELA? No, seguramente está poniéndose el uniforme. O hablando con MARION. ¿Ya estás lista? Saldremos en la televisión.

El ESTLISTA (34 años) alto y con aspecto bonachón, continúa con el cabello de FANA.

DANIELA (22 años) alta, de cuerpo atlético y de aspecto andrógino, aparece detrás de PEPA y la toma por los hombros.

DANIELA

(entusiasta)

¡Ahí estás! Vamos, ya separé tu uniforme.

PEPA intenta besarla. DANIELA rechaza el beso y le da unos golpecitos en la espalda.

DANIELA

(con una actitud fría)

Anda que ya casi salimos al aire

PEPA la mira decepcionada y le arrebató la ropa de las manos.

Una ESTILISTA (41 años) de complexión normal y de aspecto bien cuidado; sé acerca a ella, pone un brazo alrededor de sus hombros, le enseña una secadora junto a un cepillo para el cabello, sonriendo maquiavélicamente.

FANA deja su lugar en la silla giratoria dejando que PEPA se acomode mirándose en el espejo sintiéndose incómoda.

CORTE A:

INT. CASA DEL PADRE DE PEPA - SALA - TARDE-NOCHE

En una habitación oscura, iluminada solamente por la radiante luz de un televisor, se encuentra un hombre de cuarenta y tantos años, mirando un programa deportivo.

En la imagen de la televisión se observa a los conductores hablando acerca de PEPA Gray.

Dentro del televisor se muestran imágenes y algunos pedazos de videos de competencias donde PEPA ha salido triunfante.

Escuchamos las voces de los conductores mientras observamos los videos.

CONDUCTOR 1

(v.o. tono serio)

Y nuestras esperanzas están en las
piernas de Gray, PEPA Gray.

Cuando termina de hablar el CONDUCTOR 1, en la pantalla se observan imágenes de las carreras de la atleta etíope Tirunesh Dibaba.

CONDUCTOR 2

¿Qué necesita PEPA para vencer a
DIBABA?

CONDUCTOR 1

(contundente)

Todos sabemos que DIBABA se encuentra
en los últimos años de su carrera...

CONDUCTOR 2

(interrumpiendo de golpe al Conductor
1)

La cruz que significa la palabra
Etiopía para nuestras atletas...

INT. CASA DEL PADRE DE PEPA - SALA - TARDE-NOCHE

Se escucha el chiflido de una tetera hirviendo desde la cocina, que se encuentra a un lado de la sala.

EL PADRE de Pepa se levanta con el control remoto en las manos apuntando a la televisión, harto de escuchar se dispone

a apagarlo.

Dentro de la pantalla de la televisión, los conductores se levantan de sus sillas giratorias y se acercan a las cámaras dando la sensación de querer hablar con los televidentes.

CONDUCTOR 1
(hablando directamente a la cámara)
Acaso... ¡Lo veo y no lo creo!

CONDUCTOR 2
Querido amigo, es cierto. En vivo desde el centro deportivo del país, tenemos en exclusiva al equipo de atletismo.

INT. CASA DEL PADRE DE PEPA - SALA - NOCHE

Se observa al PADRE DE PEPA con una taza de café en la mano frente al televisor, toma asiento en su sillón.

EXT. PISTA DE ATLETISMO - NOCHE

El set improvisado luce muy bien iluminado. Se observan a diez chicas, sentadas a lo largo de un extenso sillón, el REPORTERO; se encuentra en medio de ellas.

Todas lucen impecables, se les observa felices, un poco inquietas y nerviosas, excepto a PEPA quien trata de disimular que su cabeza está en otro lugar.

Echando una vista a su alrededor PEPA reconoce al REPORTERO como el CONDUCTOR del auto con quien tuvo el incidente.

REPORTERO
De atletismo y mujeres

Las chicas ríen tímidamente ante las primeras palabras del REPORTERO. El REPORTERO voltea a un lado y reconoce a PEPA, se le nota un poco nervioso.

REPORTERO
(nervioso)

De vida o muerte los siguientes meses de intenso trabajo en la selección nacional de atletismo. Pekín les espera.

INT. CASA DEL PADRE DE PEPA - SALA - TARDE-NOCHE

En la pantalla de la televisión, la cámara en el estudio encuadra a PEPA que mira furiosa hacia donde está el REPORTERO.

De repente sin decir o explicar algo, sé levanta y sale del set improvisado. Sé dirige al estacionamiento donde se encuentra su bicicleta, al intentar subir en ella sé da cuenta que una de las llantas está ponchada.

Detrás de ella sale MARION, pero no logra alcanzarla. Sólo mira como PEPA se aleja corriendo.

EXT. AVENIDA - NOCHE-LLUVIOSA

Observamos a PEPA corriendo bajo la lluvia en una avenida de dos sentidos, ella corre en sentido contrario de los autos. Varios autos pasan a su lado deslumbrándola, pero ella sigue corriendo.

Sé da la vuelta en una calle como cortando camino hacia su destino. Hace algunos gestos de molestia hasta que se detiene de golpe frente a una feria.

Toma un poco de aire y comienza a caminar en dirección de la feria. Frente a ella tiene que enfrentar a los asistentes de la feria que vienen en su sentido. En la marea de gente que viene hacia ella, se encuentran adultos, niños, adolescentes y viejos. En su rostro podemos ver su frustración.

EXT. PUERTA CASA DEL PADRE DE PEPA - NOCHE

PEPA se encuentra fuera de la casa de su PADRE, llama a la puerta. Cuando la puerta se abre, vemos al hombre que ha estado viendo la transmisión del programa deportivo.

Se trata del padre de PEPA. Intercambian un par de miradas.

PEPA
(tiritando de frío)

Hola papá.

EL PADRE hace una seña con la mano para indicarle que entre.

INT. CASA DEL PADRE DE PEPA - COCINA - NOCHE

PEPA se sienta en una de las sillas de la mesa, mientras que el PADRE se encuentra de espaldas hacia ella, poniendo agua para calentar en un pocillo. Sé le observa abriendo la

alacena buscando un bote de café.

PADRE

¿Qué ocurre?

PEPA voltea a ver a su PADRE, pero sólo ve su espalda. Hace algunas muecas, tratando de decir algo.

PADRE

¿Te expulsaron otra vez?

PEPA

(con tono frío)

No

Saca de su mochila un folder y lo pone sobre la mesa.

EL PADRE se voltea con las dos tasas sobre la mano, sé acerca a la mesa acercándole una taza a Pepa.

EL PADRE mira el folder, lo abre, mira de reojo y observa que dice PEPA GRAY. Se sienta en la mesa y comienza a ojearlo. Voltea a ver a PEPA con los ojos comenzando a llenarse de lágrimas.

EL PADRE se levanta y sale de la habitación, se escucha como sube las escaleras hasta llegar a su habitación cerrando la puerta detrás de él.

INT. CASA DEL PADRE - HABITACIÓN - NOCHE

El PADRE cierra la puerta se acerca al buró que se encuentra a un lado de su cama, toma la foto que se encuentra sobre él, donde podemos observar a la MADRE de PEPA luciendo una panza de 7 meses de embarazo, también se encuentra la abuela a su lado. Con la foto en las manos comienza a llorar.

INT. CASA DEL PADRE - COCINA - NOCHE

PEPA está sentada en la mesa terminando la taza de café con la vista hacia la puerta. Sé queda un par de minutos y luego sé levanta, dejando el folder sobre la mesa. Toma sus cosas y sale de la casa.

INT. CUARTO DE PEPA - MAÑANA

PEPA está acostada en su cama, saca la cabeza de las colchas y voltea a ver el reloj, sé da cuenta de que olvidó poner la alarma la noche anterior así que de un salto brinca de su cama, camina de un lado a otro buscando su uniforme y sus

tenis.

Conforme va localizando las cosas las va aventando en su mochila.

EXT. CENTRO DEPORTIVO - PISTA DE ATLETISMO - DÍA

PEPA entra apresurada, avienta la mochila en la grada más cercana de donde se encuentran sus compañeras.

Sus COMPAÑERAS la voltean a ver desconcertadas, comienzan a intercambiar miradas y a cuchichear entre ellas.

PEPA se acomoda entre FANA y DANIELA.

PEPA
(exaltada)

Buenos días. Lo siento, el maldito despertador simplemente decidió no sonar ¿Pero en qué estamos?

MARION aplaudiendo y haciendo movimientos con las manos.

MARION
(enérgica)

De dos en dos arrancones. DANIELA, PEPA, ustedes primero. Uno dos, uno dos. ¡Vamos!

PEPA y DANIELA arrancan a toda velocidad. Termina ganando DANIELA por una notable distancia.

Sé vuelven a formar en la fila detrás de sus compañeras.

Otra vez le toca turno a PEPA pero ahora contra FANA. Vuelve a perder pero esta vez por poca distancia.

MARION
(dirigiéndose a PEPA con tono molesto)
¿Qué pasa? ¡PEPA! ¿Dónde diablos está tu cabeza? Vamos, más rápido. Aprieta.

PEPA se sale de la fila para tomar un poco de aire y tirarse al piso visiblemente cansada.

Las otras CHICAS continúan con el ejercicio hasta que MARION les hace señas de que ha terminado.

MARION
(estresada)

Muy bien CHICAS, cinco minutos de descanso y continuamos. Vayan por agua, al baño o lo que tengan que hacer.

MARION voltea a ver a PEPA, quien se encuentra en el piso sentada con las piernas estiradas.

MARION la mira y luego le insinúa con la mirada que se dirija a su oficina.

PEPA asiente con la cabeza, se vuelve a tirar al piso volteando a ver hacia el cielo.

PEPA se levanta y se encamina hacia la oficina de MARION.

INT. CENTRO DEPORTIVO - OFICINA DE MARION - DÍA

Entran MARION y PEPA sin decir palabra alguna. MARION se sienta detrás del escritorio, sube los pies en él, mientras que PEPA se acerca a un librero donde se encuentran las medallas y los reconocimientos que ha obtenido MARION.

MARION
Y bien, ¿Los análisis, qué tal?

PEPA sin darse vuelta para mirarla

PEPA
(seria)

Todo bien. Sólo exceso de trabajo.

MARION
¿Has vuelto a salir de fiesta entre semana, verdad? ¿O se trata de otra chica?

PEPA voltea a verla y asiente con la cabeza mientras se sienta frente a MARION.

MARION
(firme)

PEPA ya has quedado fuera de una competencia ¿Quieres que pase otra vez? Concentración, PEPA, concentración. Hoy has estado fatal,

DANIELA te pasó sin gran problema.

PEPA baja la mirada cómo buscando una respuesta.

MARION

¿Quieres esto? Pregúntate si realmente te interesa. Si realmente quieres conseguir esa medalla. Estamos a un par de meses de la competencia.

PEPA

(respondiendo algo obligada)

Si...

MARION

Anda ve a las regaderas. Ve a tu casa a descansar. Nos vemos mañana.

PEPA se levanta, le sonrío un poco incómoda y sale de su oficina.

INT. PASILLO CENTRO DEPORTIVO - DÍA

DANIELA camina detrás de PEPA, hasta que la alcanza y la toma por un brazo. Luce notablemente molesta.

DANIELA

(demandante)

¿Porqué saliste así anoche? Todo el equipo está desconcertado.

PEPA

(indiferente)

Tenía que ir a un lugar.

DANIELA

(molesta)

¿A un lugar? De qué estás hablando, hace unas semanas sólo hablabas de salir en la televisión y cuando llega el momento tienes que ir a un lugar.

PEPA

(tranquila)

Bueno a veces pasa. Yo tenía cosas que hacer.

DANIELA
¿Nos veremos esta noche?

PEPA
No, lo siento Dan.

DANIELA soltando su brazo.

DANIELA
(molesta)

Cómo quieras, igual saldré con las chicas. Acaso quieres terminar, qué pasa contigo. Conociste a alguien más ¿cierto? Contigo es inútil.

DANIELA se voltea y comienza a caminar de regreso a la pista de atletismo ya que PEPA no le da respuesta a ninguna de las preguntas que le ha hecho.

PEPA
DAN, espera...

DANIELA la ignora, sigue su camino y levanta la mano como despidiéndose.

INT. VESTIDORES - DÍA

PEPA se está cambiando de ropa, toma asiento en una de las bancas, se inclina para sacar algo dentro de su mochila y se encuentra con el folleto del grupo de ayuda psicológica. Lo mira dudosa. Sé levanta, toma su mochila y sale del vestidor.

INT. HOSPITAL - SALÓN 12 - DÍA

PEPA está en la puerta del salón 12, mira su reloj y se da cuenta que la sesión ha terminado, así que decide no entrar y esperar a que salga los PACIENTES.

Sé hace a un lado de la puerta al escuchar que la puerta se abre. Los PACIENTES salen comentando algunas cosas. Algunos la miran y la saludan con la mirada.

INT. SALÓN 12 DEL HOSPITAL - DÍA

SARAH está acomodando cosas dentro de su bolsa, PEPA camina silenciosamente hacia ella.

PEPA
(penosa)

Hola.

SARAH mira hacia atrás de reojo y se da cuenta de la presencia de PEPA, le sonrío y vuelve la vista a su bolso.

SARAH
(simpática)

PEPA, buenos días ¿Qué te trae por aquí? Creía que éramos simplemente un montón de locos, viviendo la satisfacción de la muerte.

PEPA abriendo los ojos con sorpresa.

PEPA
Sí, tienen un poco de eso, pero decidí no juzgar.

SARAH
¿Cómo vas?

PEPA
Podríamos decir que bien, pero ambas sabemos que esa sería una gran mentira.

SARAH
¿Ya desayunaste?

PEPA
No, aún no.

SARAH
(entusiasta)

Entonces vamos.

SARAH toma su bolsa, voltea a todos lados como buscando algo que se le haya olvidado. Se dirige a la puerta y le hace una señal con las manos para que PEPA camine al frente.

PEPA accede y ambas se dirigen a la puerta.

EXT. HOSPITAL - TERRAZA EN LA CAFETERÍA DEL HOSPITAL - DÍA

La cafetería del hospital se encuentra en la planta alta del hospital, en una terraza, la vista es espléndida hacia la ciudad.

SARAH le señala una mesa al fondo cerca de la orilla de la

terraza.

Una MESERA se acerca a ellas y saluda amablemente a SARAH.

MESERA
(dirigiéndose a SARAH con tono
amigable)

Buenos días. ¿Americano y huevos
continentales?

SARAH asiente con una gran sonrisa. MESERA (19 años)
dirigiéndose a PEPA.

MESERA
¿Y para usted?

PEPA volteando a ver a la MESERA y luego regresando la vista
al menú, duda un poco.

PEPA
(dudosa)

Mmm creo que será... ¿Qué tal está el
sándwich de...? No, creo que será
un...Café con leche y un cuernito.

MESERA
(confirmando la orden)

Americano, café con leche, huevos
continentales y un cuernito.

SARAH y PEPA se miran la una a la otra y asienten.

La MESERA les retira los menús y se aleja hacia dentro de la
cafetería.

SARAH observa la vista, el cielo luce despejado, los rayos
del sol aún no se encuentran en todo su esplendor, tampoco se
escuchan ruidos molestos.

SARAH
Es muy tranquilo acá arriba. La
mayoría de las veces sólo encuentras a
los parientes de los pacientes.

En las mesas alrededor de ellas se encuentran un par de
personas que no prestan mucha atención al paisaje que tienen
enfrente. Una de ellas es una MUJER concentrándose en la
lectura de un libro. PEPA la voltea a ver intrigada por el

título del libro. Se lee "El libro tibetano de los muertos"

SARAH observa como PEPA comienza a picar el pan del centro de la mesa.

SARAH

Para vivir, es necesario morir, por eso tanta gente se rinde, porque sabe que no importa cuán duramente pelee, siempre acabará perdiendo y, entonces, ya no tiene sentido la lucha.

PEPA cortando un pedazo del pan y llevándolo a su boca.

PEPA

(molesta)

Es estúpido morir, si uno puede evitarlo.

SARAH

¿Y si no lo puedes evitar, también sería estúpido morir?

PEPA hace muecas de inconformidad.

PEPA

(desencajada)

No quiero irme. No, no quiero. ¿Porqué ahora?

La MESERA llega con los cafés, pone en el centro de la mesa azúcar, crema y un servilletero. PEPA toma un poco de azúcar mascabada del centro de la mesa y la agrega al café.

SARAH la observa fijamente mientras hace esto, estudiando sus movimientos. PEPA mueve el café con una cuchara.

PEPA

(frustrada)

¿Cómo puedes dedicarte a esto?

SARAH moviendo con una cuchara su café y mirando por la ventana de la cafetería.

SARAH

(curiosa)

¿Dedicarme a qué?

PEPA

A hablar con gente que va a morir.

SARAH

(con tono juguetón)

¿Estaría mejor que hablará con gente que va a vivir? ¿Quizás almas en proceso de nacimiento?

La MESERA llega con la orden a la mesa, les sirve a cada una su respectiva orden.

PEPA

(estresada)

Ya sabes a que me refiero. ¿Disfrutas escuchar esas historias? ¿No te mueve nada, que un día entran a tu salón y que quizás mañana o un par de días después ya no lo harán?

PEPA toma el cuernito en sus manos, lo gira escogiendo el mejor lado para morderlo.

SARAH

No significa que no me causen nada, sólo que yo no puedo tirarme a llorar con ellos. Ese no es mi trabajo. Yo debo hacer entendible su situación.

PEPA

(con tono demandante)

¿Entendible? Y cómo logras eso ¿Quién tiene ganas de morir?

SARAH

Tenemos demasiado miedo a lo que creemos es el fin. Es el miedo el que nos paraliza y nos detiene, hace temible una situación que es natural.

PEPA

¿Natural?

SARAH no responde, la mira a los ojos, levanta las cejas y continúa comiendo.

SARAH

Pues sí PEPA. Todo tiene un principio

y un fin. Nuestra existencia es efímera. Todo historia tiene un principio y un fin.

PEPA

(molesta)

El problema es que tu crees que un conjunto de palabras puede tranquilizarnos. Pero no es así. ¿Cómo sacas de la cabeza de todos ellos la idea de que van a morir? ¿Cómo les pides que sigan sonriendo? ¿Y sus planes? ¿Y sus familias? La vida es injusta.

SARAH intenta hablar, pero tiene un bocado en la boca, mastica aceleradamente con la intensión de responderle.

PEPA luce desesperada a punto de quebrarse.

SARAH

Sólo es la vida. No es ni justa ni injusta.

PEPA

(desafiante)

Entonces igual que la muerte, tampoco tú respondes a ninguna pregunta.

PEPA se levanta molesta de la mesa, toma su cartera y saca un poco de dinero, lo deja sobre la mesa, acomoda su mochila sobre su hombro y suspira.

PEPA

(molesta)

Debo irme. Gracias por el desayuno.

CORTE A:

INT. HABITACIÓN - DEPARTAMENTO DE PEPA - NOCHE

PEPA está sentada en su escritorio frente a la computadora buscando información sobre el árbol de la vida en Internet.

Observamos la pantalla de la computadora mientras PEPA clikea en diversos sitios acerca del árbol de la vida.

Se escucha que timbra el teléfono ubicado sobre el buró a un

lado de su cama.

PEPA estira los brazos, se gira en la silla, voltea a mirar el teléfono, luego mira el reloj de su mano, se levanta y se dirige hacia él.

PEPA

¿Bueno?

En el teléfono se escucha la voz de mujer adulta con voz rasposa y oscura, su nombre es ANNA BLUME.

ANNA BLUME

(seria)

Espere un momento, DIOS en la línea...

PEPA

(fastidiada)

Número equivocado

PEPA comienza a reírse y cuelga el teléfono.

El teléfono suena una segunda vez, PEPA lo observa mientras suena, hace una mueca y contesta.

PEPA

(molesta)

No es gracioso. ¿Qué diablos quiere?

ANNA BLUME

¿Tiene donde anotar? Preste atención y ¡Anote! Galeana 32. El café de Venus. Esta misma noche, dentro de media hora.

PEPA abre el cajón del buró y saca una pequeña libreta, revolotea para encontrar una pluma y comienza a anotar los datos.

PEPA

(intrigada)

¿Esta noche?

Sin decir más ANNA BLUME cuelga el teléfono, se escucha el tono de finalización de la llamada, PEPA se queda escuchándolo mientras observa la libreta donde ha anotado los datos.

Sentada sobre su cama cuelga el teléfono y se tira en la cama mirando fijamente al techo de la habitación, observando una imagen. En la imagen hay una atleta que la mira fijamente acompañada de la leyenda JUST DO IT! Sé lleva las manos a la cara y sé levanta de un brinco.

INT. CASA DE PEPA - SALA - TARDE-NOCHE

PEPA toma del sillón de su casa una sudadera y una bufanda, toma su bolsa de mano que se encuentra sobre la mesa de centro de la sala.

Camina hacia la puerta, la abre, voltea hacia atrás como dudando si salir o no, sé acomoda la bufanda y cierra la puerta detrás de ella.

INT/EXT. VENUS CAFÉ - TARDE-NOCHE

PEPA se abre camino dirigiéndose al Venus Café que se encuentra no muy lejos de su casa.

INT/EXT. VENUS CAFÉ - TARDE-NOCHE

El Venus café es un lugar extraño. Las puertas de entrada te invitan a adentrarte en un lugar desconocido. Se trata de una cafetería pequeña, conocida por la calidad del café y sus postres. Dentro del lugar la luz es azul, en las paredes hay carteles de películas de extraterrestres.

Los MESEROS están obligados a pintar sus caras de color azul y usar trajes galácticos para atender a los visitantes.

PEPA observa a su alrededor como buscando a una persona que sobresalga entre las demás, pero es inútil así que decide sentarse en una de las mesas cerca de la puerta para estar al tanto de la entrada de la gente.

Un joven MESERO (19 años) se acerca a ella para entregarle el menú de la cafetería, la saluda amablemente reconociéndola.

MESERO entrega el menú a PEPA.

MESERO
(con tono amable)

¿Señorita Gray? ¡Bienvenida terrestre!

PEPA desconcertada acepta el menú.

PEPA
(titubeando)

Si... ¿Tú llamaste?

MESERO poniendo sobre la mesa un paquete de tamaño chico.

MESERO

Esto es para usted. Acompañado, claro de un café y uno de nuestros deliciosos postres, cortesía de ANNA BLUME. Así que dígame qué..

Antes de que el mesero pueda terminar de hablar, es interrumpido por PEPA.

PEPA

(intrigada)

¿ANNA quién? ¿Viste a la chica que dejó esto?

MESERO

Sólo dejó esto y se fue.

PEPA

(desesperada)

¿Cómo era? ¿La conoces?

MESERO tomando el menú entre sus manos.

MESERO

(cortante)

Le traeré la especialidad de Venus. Enseguida regreso.

PEPA se queda mirando como el MESERO se aleja, entonces voltea a ver el paquete, lo toma entre sus manos y comienza a abrirlo.

Encuentra una carta con su nombre y un libro de Paul Auster llamado "El país de las últimas cosas". Deja las cosas sobre la mesa y mira su reloj, voltea a todos lados tratando de encontrar a alguien que la esté observando, pero la gente está concentrada en sus asuntos.

Toma el sobre y lo abre. Dentro hay una carta. La carta ha sido escrita a base de letras recortadas de revistas o de periódicos, lo que le causa gran curiosidad.

Se escucha la voz de ANNA BLUME, mientras PEPA lee la carta.

ANNA BLUME

(v.o.)

Ms. Gray, siento mucho que nuestro primer encuentro sea llevado de esta manera, no espero que entienda porque hago esto, sin embargo, lo que si espero es que esta noche no sea la última. Es cierto, estoy al tanto de su situación y tres meses nos serán suficientes para mostrarle algo. Tiene trabajo, comience a hacerlo y cuando sea el momento apropiado me volveré poner en contacto con usted. Señorita Gray disfrute la cena que todo va por mi cuenta.

Mientras PEPA lee se ve interrumpida por el MESERO quien le deja sobre la mesa el café y el pastel.

EL MESERO le sonríe mientras le presenta su cena, PEPA le regresa la sonrisa de manera obligada. Dobla la carta, voltea a ver el libro, lo ojea un poco, voltea a mirar el postre y el café. Al ojear el libro se encuentra con el nombre del personaje.

PEPA

(v.o. con tono sorprendido)

¿ANNA BLUME?

Con una cuchara comienza a agitar el café para enfriarlo, le da un sorbo. Sé acomoda en el sillón, toma el libro de nueva cuenta y continúa leyéndolo.

INT. HABITACIÓN DE LA CASA DE PEPA - MAÑANA

PEPA se encuentra profundamente dormida sepultada bajo las cobijas de su cama.

El reloj que se encuentra sobre el buró a un lado de su cama, se ha detenido durante la noche marcando las dos de la mañana. El minuterero hace un extraño movimiento avanzando y regresando en el mismo minuto.

El teléfono celular de PEPA comienza a sonar a todo volumen, se observa como dentro de las cobijas un bulto comienza a moverse. Pepa saca una mano dentro de su fortaleza de cobijas, tratando de alcanzar el teléfono, en el intento el aparato llega al suelo y Pepa termina por salir de la cama, buscándolo en el piso. Cuando intenta contestar, la llamada

ha terminado.

PEPA
(adormilada, hablando para si misma)
Seguro es otro de mis amigos salidos
de alguna novela.

PEPA mira el teléfono y se encuentra con el nombre de DANIELA. Voltea a ver el reloj observando que apenas son los dos de la mañana.

PEPA
(v.o.)

¿Dos de la mañana? Más vale que tenga
una buena excusa para marcar.

PEPA voltea a mirar otra vez el reloj, entonces se da cuenta de que el reloj se ha detenido. Sé levanta de golpe de la cama, abre las cortinas y los rayos del sol invaden su habitación.

PEPA
(estresada)

¡Oh no! ¡Otra vez tarde! MARION me
matará. Me matará, me matará, me
matará... ¡Va a matarme!

Brincando de un lado a otro, se pone la misma ropa del día anterior, recoge su mochila, que se encuentra en el suelo y se la lleva con lo que ya tiene dentro. Vuelve a sonar el teléfono, PEPA lo mira y declina la llamada.

EXT. CENTRO DEPORTIVO - PISTA DE ATLETISMO - DÍA

PEPA llega corriendo a la pista de atletismo, entra apurada y se encuentra con que el día de hoy es la ronda final eliminatoria para decidir quienes formaran parte de la selección representativa de México para el próximo mundial de atletismo.

Sus compañeras se encuentran a un lado de la pista estirando y platicando entre ellas.

DANIELA se acerca a PEPA.

DANIELA
(fría)

¡Suerte! Olvidaste que hoy era el día

¿verdad?

PEPA
(decidida)

Estoy lista.

MARION llama a todas al centro de la pista, las chicas comienzan a acercarse hacia ella formando un medio círculo.

MARION se encuentra acompañada de su grupo de auxiliares, quienes se encuentran listos para observar a las chicas.

Junto con MARION ellos decidirán quienes irán al mundial. Hay tres mujeres y dos hombres. MARION hace señas con las manos para apurarlas.

MARION
Ok ¿listas todas? Para elegir a las cinco mejores, tomaremos en cuenta la fuerza, la velocidad y la resistencia.

PEPA y DANIELA se integran al último al centro de la pista.

Observamos como se alinean las diez chicas en la marca de salida de la pista de atletismo. Comienzan por tomar posición, algunas estiran, mientras otras ajustan bien las agujetas de sus tenis.

MARION
(v.o.)

De diez de ustedes quedaran tan sólo cinco. Comenzaremos con la prueba de fondo de 10 000 mts. ¿Listas para mostrar su resistencia?

MARION comenta algunos últimos detalles con el grupo técnico, todos asienten y se dispersan en dos partes.

MARION se acomoda a un lado de la pista, junto con dos de los auxiliares, otros dos se acomodan al lado contrario de donde se encuentra MARION y el último se acomoda detrás de las chicas para observar que ninguna vaya a moverse antes del tiempo establecido.

Todo se queda en silencio. Paralelamente al momento en el que se escucha al AUXILIAR decir la primera palabra, las ATLETAS toman posición en el piso, al escuchar la segunda se levantan y al escuchar la tercera comienzan a correr.

AUXILIAR 1

(v.o.)

En sus marcas, listas, fuera.

Las CHICAS comienzan a un ritmo tranquilo y similar, toma la delantera FANA, PEPA y DANIELA ocupan el quinto y sexto lugar. Observamos como pasan las primeras 5 vueltas de manera resumida.

MARION

(v.o.)

Inicio de la octava vuelta.

En cuanto las atletas escuchan esto, aprietan el paso, las primeras tres chicas que encabezaban la carrera descienden algunos lugares, mientras que DANIELA y PEPA aceleran, son seguidas por otra de sus compañeras.

El final de la carrera se acerca, PEPA y DANIELA toman la delantera, cruzan la meta. En el semblante de PEPA se aprecia cierta tranquilidad por haber completado la carrera. Le da la mano a DANIELA, se aleja dando un par de pasos, recuperando lentamente el aire. Los auxiliares ubicados a los lados de la pista comentan un par de cosas y algunos de ellos anotan en sus libretas.

MARION

(v.o.)

En parejas de dos irán pasando para la prueba de velocidad.

PEPA mira a DANIELA quien se encuentra junto a ella, le sonríe fríamente, mientras Daniela sin emitir algún sonido, en sus labios se lee la palabra "suerte".

PEPA asiente con la cabeza.

MARION

(v.o.)

La distancia: 100 mts.

PEPA y DANIELA se agachan tomando posición de salida en la pista.

MARION mira su reloj en ceros.

Uno de los SINODALES voltea a ver a MARION, después regresa

la mirada hacia las CHICAS.

SINODAL
(con tono entusiasta)

Tres, dos, uno...

Se escucha el disparo de una pistola falsa.

Se observan los ojos de PEPA y DANIELA.

Ambas salen disparadas hacia la marca de los 100 mts.

MARION
(v.o.)

El tiempo es importante así que den lo máximo de ustedes.

Antes de llegar a la marca de los 100 mts. PEPA se detiene cojeando y tocándose la parte posterior de la pierna. Mueve la cabeza como negando algo. Sé detiene en su totalidad y sé tira al piso, sé lleva las manos a la cara y cubre sus ojos mientras las lagrimas comienzan a caer de sus ojos.

MARION y el EQUIPO MÉDICO se acercan a ella, todos parecen consternados y preocupados.

DANIELA gana la competencia.

Voltea a ver a PEPA quien se encuentra en el piso, con las manos en la cara.

La cámara regresa a la cara de PEPA, enfocando sus ojos, quien comienza a cerrarlos lentamente, al mismo tiempo en que la pantalla se funde a negro.

Disolvencia a negro:

Comienza a escucharse a lo lejos los encabezados del programa de noticias deportivas.

CONDUCTOR 1
(v.o.)

Otro caso de dopaje en el Tour de ciclismo en Francia. Comienza la temporada de futbol americano en la NFL.

CONDUCTOR 2

(v.o.)

Los Patriotas de Nueva Inglaterra se reportan listos para devorar otra temporada. Mundial de atletismo. A menos de tres meses de dar inicio, PEPA GRAY, la gran duda.

Se muestra un televisor apagado. En cuanto se escucha el nombre de PEPA, en la pantalla aparece una imagen triunfante de ella.

La pantalla se divide en dos y a lado de esta imagen se muestra otra de PEPA en el suelo y con las manos en la cara.

A continuación en la pantalla se muestra a los dos LOCUTORES del programa deportivo, listos para dar la gran noticia del día.

CONDUCTOR 1

(preocupado)

Incertidumbre en las últimas horas en la comisión nacional de deporte de nuestro país, debido a la lesión que probablemente alejaría a nuestra corredora estrella: PEPA GRAY, del mundial de atletismo. Al parecer esta mañana durante las pruebas finales para formar parte del equipo representativo, se lesionó.

La cámara enfoca al conductor en turno según vayan hablando.

CONDUCTOR 2

Desgarro fascicular. Hasta el momento se habla de tres a cuatro semanas de reposo, que dejarían tan sólo un mes, quizás mes y medio de preparación para la atleta.

CONDUCTOR 1

(dudoso)

¿Debe o no ir PEPA GRAY al mundial de atletismo?

Ambos CONDUCTORES se voltean a ver y luego regresan la mirada hacia la pantalla.

CORTE A:

INT. HOSPITAL - SEGUNDO PISO - TERAPIA DEPORTIVA - DÍA

En el fondo negro de la pantalla aparece la leyenda: "Terapia RICE: día 1".

PEPA se encuentra sentada sobre una cama, quitándose los tenis y el pants.

Entra una DOCTORA y un ENFERMERO.

La DOCTORA trae consigo un expediente, mientras que el ENFERMERO trae consigo un par de paquetes de vendas y una bolsa con hielos.

La DOCTORA se acerca a PEPA, le estrecha la mano saludándola, el ENFERMERO le sonríe, ambos le indican que se recueste sobre la cama.

Como si alguien estuviera tomando una fotografía se congela la imagen y en la parte baja de la pantalla aparece la leyenda DESCANSAR.

La DOCTORA se acerca a la pierna de PEPA y la observa minuciosamente, tocando la zona lesionada, cuando le aplica fuerza, los gestos de pepa delatan un notable dolor.

El ENFERMERO le acerca a la DOCTORA, la bolsa de hielos, envuelta en una toalla para evitar el contacto directo con la piel de PEPA.

En ese momento se congela la imagen y al fondo de la pantalla aparece la leyenda HIELO.

En el fondo blanco de la pantalla aparece un carrito vacío donde los médicos guardan sus instrumentos.

Sorpresivamente en el carrito aparecen dos vendas, cinta adhesiva y unas tijeras. Las cosas comienzan a moverse solas en el carrito de un lado a otro, las vendas se desenrollan y se dirigen al pie de PEPA.

Sólo se observa como envuelven su pie. La cinta adhesiva se corta por pedacitos con ayuda de las tijeras y se adhiere a las vendas.

Aparece la leyenda: COMPRESIÓN.

El pie de PEPA se observa colgado sobre dos almohadas. Aparece la leyenda: ELEVACIÓN.

PEPA, la DOCTORA y el ENFERMERO, voltean hacia la pantalla.

CORTE A:

INT. HABITACIÓN DE LA CASA DE PEPA - DÍA

Con el fondo negro en la pantalla aparece la leyenda: DÍA 2. DESCANSO. Observamos a PEPA recostada en su cama mirando una película, con la pierna levantada sobre un cojín.

INT. HABITACIÓN DE LA CASA DE PEPA - TARDE

Con el fondo negro en la pantalla aparece la leyenda: DÍA 3. DESCANSO. PEPA continúa acostada, ahora se encuentra con la computadora sobre sus piernas, navegando por internet. Ríe mientras mira fijamente a la pantalla de su computadora. De repente se escapa la alegría de sus ojos y más bien pone cara de seriedad.

INT. HABITACIÓN DE LA CASA DE PEPA - NOCHE

Con el fondo negro en la pantalla aparece la leyenda: DIA 4. DESCANSO.

PEPA no puedo conciliar el sueño, lucha entre sus cobijas por encontrar la posición adecuada. Comienza a aletear con las cobijas, al parecer un insecto interrumpe su descanso. Prende y apaga la lámpara de su buró.

Cuando la lámpara se encuentra apagada aparecen las leyendas: Día 3, 4, 5, 6...7. Cuando se prende la luz, se alcanza a ver que se levanta de la cama, que camina por la habitación, se vuelve a sentar pero ahora en la silla giratoria de su escritorio, muestra la última palabra del libro de "El país de las últimas cosas".

La pantalla se funde a negro, la leyenda "DESCANSAR" se marca al unísono de los golpes en una máquina de escribir.

INT. HOSPITAL - SALA 9 - DÍA

PEPA llega tarde a la sesión con el grupo, se encuentra con que la BRIGADA DE ACCIÓN EN CASO DE CATASTOFRES está dando una plática a sus COMPAÑEROS.

Sus COMPAÑEROS están sentados como si estuvieran en una clase en la escuela, las dos MUJERES BRIGADISTAS se encuentran frente a ellos.

BRIGADISTA 1 acomodando una rodilla en el suelo y la otra doblada, toma el extintor y comienza a explicar cómo debe ser

sostenido de manera correcta.

BRIGADISTA 1
Entonces tomamos el cilindro

BRIGADISTA 2 les muestra una lamina donde ha pegado la imagen de un extintor, señalando cuáles son las partes que lo componen.

BRIGADISTA 1
Tomamos una posición cómoda. Si no es posible levantarlo por el peso, nos quedamos ahí. Tomamos la boquilla, la válvula y disparamos...

SARAH le hace señas a PEPA para que se siente cerca de ella, PEPA camina lentamente y sin hacer ruido hacia ella.

PEPA
(susurrando)

¿Y esto?

SARAH
(susurrando)

Parte del protocolo de seguridad del hospital. Bla, bla, bla...

PEPA suelta una risita. La BRIGADISTA 2 la voltea a ver y le hace señas de que guarde silencio.

BRIGADISTA 1
Es posible que piensen que jamás llegara el momento de utilizar un extintor, pero no lo sabemos con certeza. Quizás si, quizás no. De ahí la importancia de conocer estas cosas.

BRIGADISTA 2 asiente con la cabeza, quita la lámina del extintor que se encuentra sobre el caballete y ahora muestra otra con la leyenda ¿Qué hacer en caso de incendios?

BRIGADISTA 1
El fuego, alguien sabe qué es el fuego.

PEPA abre los ojos con gran sorpresa y comienza a murmurar cosas.

PEPA
(murmurando)

¡Fuego! Y justo tenía que venir el día
de hoy.

PEPA subiendo un poco el tono de voz.

PEPA
(con tono irónico)

Un elemento de la naturaleza.

La BRIGADISTA 1 ignora las palabras de Pepa

ANGIE
¿Es el calor, las llamas?

BRIGADISTA 1
Aja ¿qué más es el fuego?

PAT
Incendios.

ANGIE
Combustible.

BRIGADISTA 1 tratando de motivar más respuestas

BRIGADISTA 1
Muy bien. Si, si y... ¿Han visto lo
que le ocurre a las frutas, cuando las
cortan?

Todos se quedan mirando perplejos ante la pregunta, se
escucha la tímida voz de una persona al fondo de la
habitación.

ROGELIO
(tartamudeando y en voz baja)

¿Se... ox...ox..oxida?

BRIGADISTA 1
(entusiasta)

¡Claro! Exactamente eso. Estamos
hablando de oxidación. Una reacción
química donde los electrones se
transfieren entre los reactivos
provocando un cambio en su estado.

Hablamos de un cambio en la materia.

PEPA dirigiéndose a SARAH.

PEPA
(con tono irónico)

¿En serio? Genial y ahora un curso de química para los enfermos en el momento final de su vida. Hermoso, verdaderamente hermoso.

SARAH
(con tono serio)

La chispa que lo encendió todo.

PEPA sonriendo y levantándose lentamente.

PEPA
O simplemente que todo se reduce a cenizas.

BRIGADISTA 1 dirigiéndose a PEPA.

BRIGADISTA 1
¡Usted! Señorita ¿cuál es su nombre? Le parece que estamos jugando y que esto es sólo información inservible.

PEPA se voltea y le sonrío sin contestar nada.

BRIGADISTA 1
Bien. Fuego igual a peligro.

BRIGADISTA 1 camina de izquierda a derecha con los brazos en la espalda.

BRIGADISTA 1
Imaginemos que el día menos pensado comienza a sonar la alarma de incendios. La gente comienza a desalojar el edificio piso por piso. Entonces uno de ustedes entra en desesperación, la habitación comienza a llenarse de humo, tropieza con una mochila y cae al suelo inconsciente. Los bomberos se encuentran en camino, pero se topan con tránsito. Tardaran más de lo que imaginan. En ustedes caerá la responsabilidad de salvar a

la víctima ¿Y qué harán, quedarse ahí pensando qué hacer sin saber qué hacer realmente?

BRIGADISTA 2 niega con la cabeza, se voltea, saca una tercer lamina y la pone sobre el caballete, dejando ver el dibujo de una persona entrando en pánico.

BRIGADISTA 1

Toman la decisión de entrar a rescatarla. Pero ¿Cómo cargar el cuerpo de la persona? ¿Y si es más grande y pesado que ustedes? ¿Qué hacer?

BRIGADISTA 2 quita la tercer lamina, dejando ver una cuarta, que describe las posiciones más sencillas para cargar un cuerpo.

BRIGADISTA 2

Técnicas de evacuación de lesionados.

BRIGADISTA 1 detiene su andar y de golpe pregunta.

BRIGADISTA 1

¿Un voluntario?

Se voltean a ver unos a otros. PEPA huye la mirada de la BRIGADISTA 1.

BRIGADISTA 1

(dirigiéndose a PEPA)

Usted la que nos abandonaba, adelante.

PEPA se levanta un poco apática y se acerca al frente junto a la BRIGADISTA 1

BRIGADISTA 1

Ahora manos a la obra. En esta situación SARAH estará inconsciente en algún lugar de la sala. El equipo de brigadistas entrará a rescatarla. Con los ojos vendados, uno detrás de otro unidos por una cuerda. Tendrán cinco minutos para encontrar a la víctima y sacarla de la zona de riesgo.

PEPA

(harta)

¿Y debemos usar alguna técnica en particular?

BRIGADISTA 1
Eso lo deciden ustedes.

ANGIE
¿Quién va a dirigir?

ROGELIO
PEPA, tu deberías hacerlo.

PEPA
(indiferente)

Cómo sea.

El BRIGADISTA 2 les acerca una cuerda a la que cada uno enrolla su cintura. PEPA y los dos pacientes comienzan a cubrirse los ojos, se acomodan del lado de la puerta y esperan la señal de la BRIGADISTA 1 para entrar. BRIGADISTA 1 volteando a ver SARAH.

BRIGADISTA 1
¿Lista?

SARAH termina por acomodarse en el suelo cómodamente, viendo hacia el techo y cerrando los ojos como si estuviera dormida. Le hace una seña con el pulgar viendo hacia arriba.

BRIGADISTA 1 le guiña el ojo al BRIGADISTA 2.

BRIGADISTA 2 mirando su cronómetro, aprieta un botón y comienza a correr el tiempo.

BRIGADISTA 2
Bien chicos, listo.

PEPA y los otros dos PACIENTES se agachan y entran a la sala gateando sobre el piso.

PEPA va lentamente estirando la mano tratando de tocar algo firme que le de la sensación de seguridad. ANGIE va detrás de PEPA, de vez en cuando toma el tobillo de PEPA con la mano izquierda para no perderse, mientras que con la derecha suelta un poco de cuerda para que PEPA pueda explorar con libertad en el espacio.

ROGELIO gatea sin mucho miedo guiándose por el tirón de la cuerda.

PEPA
(jadeando un poco)

¿SARAH? ¡Ouch! Alguien dejó algo aquí.

BRIGADISTA 1
SARAH haz un poco de ruido

SARAH comienza a pegarle a una silla que se encuentra a un lado de ella.

PEPA da otro paso, su mano estirada toca el hombro de SARAH.

PEPA
(efusiva)

Muchachos, aquí hay un cadáver.

ANGIE y ROGELIO sueltan una risita.

BRIGADISTA 1
¿PEPA puedes describir la situación?
Recuerda, la persona se encuentra
inconsciente o consciente ¿Hay lesión?

PEPA reflexionando un poco

PEPA
(con tono serio)

Nos enfrentamos a una mujer de
aproximadamente treinta, treinta y
algo de años... medio regordeta,
atractiva, algo exótica para mi
gusto...

SARAH soltando un golpe al aire tratando de tocar a PEPA.

PEPA
(juguetona)

Error, Houston, error. ¿Acaso dije
regordeta?

BRIGADISTA 1
(molesta)

Basta de tonterías ¿Cómo la van a
sacar?

ANGIE

(dudosa)

¿Entonces...?

PEPA

(con mucha seguridad)

Cangrejo, haremos el cangrejo.

ROGELIO

¿Aguantas bien su cuerpo?

PEPA se acomoda detrás de SARAH, abre las piernas, las flexiona y acomoda a Sarah sobre su cuerpo, recargando la cabeza de SARAH y su espalda sobre su pecho.

PEPA

(susurrando al oído de Sarah)

Bien. ¿Lista para salir?

PEPA comienza a jalar el cuerpo de SARAH lentamente en dirección a donde dicta la cuerda que mantiene unidos a los dos pacientes y a ella. Mientras lo hace jadea un poco, sin darse cuenta comienza a respirar cerca del oído de SARAH, el olor del cabello de SARAH llega a su nariz, se detiene un instante a olerlo discretamente.

PEPA sube un par de escalones, pero en el tercero decide tomar un descanso, de su frente corren algunas gotas de sudor.

PEPA

(alzando la voz)

Equipo, unos segundos de descanso.
Esta mujer nos tiene mal.

SARAH le pega con el codo en el estomago. PEPA tratando de subir el cuerpo de SARAH al escalón donde se encuentra, la jala por la axila, pero sólo logra lastimarla.

PEPA

(fatigada)

Espera. Espera. Vamos a sacarte de aquí. Maldición. Bajaré a tu escalón.

Sentada como se encuentra Pepa baja al escalón donde está SARAH, se vuelve a acomodar detrás de ella y comienza a

jalarla.

SARAH

Creí que esto sería pan comido para una atleta.

SARAH empieza a empujar su cuerpo hacia PEPA para ayudarla a terminar de recorrer los escalones faltantes.

PEPA deja caer su cuerpo sobre el suelo, pasando las manos sobre su cabeza, el cuerpo de SARAH cae sobre su estomago. Ambas se quedan mirando hacia el techo.

ANGIE comienza a jalar la cuerda, tratando de ayudar a salir a PEPA y a SARAH, pero sus intentos sólo son en vano.

ANGIE

(con tono angustioso)

¿PEPA? ¿ROGELIO qué ocurre, porqué la cuerda no está tensa?

ROGELIO se encuentra cerca de la puerta sentado, enrollando la cuerda para tratar de identificar a qué distancia se encuentran las demás.

ROGELIO

No lo sé probablemente dos o tres escalones abajo de ti.

PEPA comienza a moverse, tratando de levantar el cuerpo de SARAH.

PEPA

(sarcástica)

Anda, vamos o van a creer que esto es en serio.

SARAH se incorpora con dificultad y luego se deja caer.

PEPA

(demandante)

¿ROGELIO? Un poco de cuerda, suelten un poco de cuerda.

ANGIE comienza a soltar la cuerda cuando escucha la voz de PEPA.

ANGIE
(entusiasta)

Entendido.

El BRIGADISTA 2 saca su cronómetro, observa que casi se han cumplido seis minutos, aprieta un botón y una alarma comienza a sonar.

BRIGADISTA 2
Tiempo.

BRIGADISTA 1 se acerca a donde se encuentran PEPA y SARAH.

BRIGADISTA 1
Para este momento la víctima y tu equipo de rescate habrían volado en mil pedacitos y si no, al menos estarían inconscientes en el suelo por haber aspirado tanto humo.

SARAH se quita la venda de los ojos, se levanta y se dirige a checar cómo están los otros compañeros.

El BRIGADISTA 1 también se incorpora, mientras que PEPA se quita la venda de los ojos y se queda tendida en el suelo.

El PADRE de PEPA aparece en el marco de la puerta de la sala 12, se nota un poco inseguro y dudoso, comienza a buscar a PEPA entre los pacientes, la observa tirada en el suelo.

PEPA se incorpora del piso, voltea a ver alrededor de la habitación y se encuentra con el semblante de su PADRE, le sonríe y lentamente se acerca a él.

El PADRE de PEPA trae consigo una pequeña bolsa de regalo.

PADRE
(con tono amable)

¿Ya terminó la actividad?

PEPA
(asombrada)

Si, al parecer todos hemos muerto en la simulación.

PADRE
(incómodo)

PEPA qué cosas dices. ¿Cómo estás?
Escuché lo de la lesión.

PEPA
(tranquila)

Va mejorando poco a poco, al menos ya
no me molesta para caminar.

PADRE
(con tono serio)

Voy a salir de la ciudad. No sé cuánto
tiempo me vaya a tomar.

El PADRE le acerca a PEPA una bolsa de regalo.

PEPA
(sorprendida)

¿Y esto?

PEPA toma la bolsa, la abre y comienza a revisar lo que
contiene.

PEPA
(molesta)

¿Dinero? Me estoy muriendo y tú me
regalas dinero.

PEPA le devuelve la bolsa, el padre no quiere recibirla, ella
insiste, comienzan a forcejear un poco.

PADRE
Vamos, haz a un lado el orgullo, sólo
trato de ayudarte.

PEPA arroja la bolsa a un lado de la puerta del salón.
Mientras sus compañeros en el grupo y SARAH miran lo que está
pasando.

PADRE
(severo)

Por una vez hazme un favor y deja de
actuar como una niña berrinchuda.
Basta de tus dramas, basta de tus
problemas. Yo no pedí esto.

PEPA lo mira desconcertada.

PEPA

(molesta)

¿Y un montón de billetes solucionan mi vida? No fui a buscarte para pedir caridad, sólo quería... Ahhh, no importa de cualquier manera.

PADRE

(incómodo)

No puedo con esto. Tengo otra vida. Contigo nada funciona.

PEPA

(desconcertada)

¿Qué?

PADRE

(sentenciando)

No quieres el dinero. Está bien. Marcarás más la distancia. Está bien. No llamarás hasta que tus fuerzas se hayan ido. Está bien. Haz lo que quieras con tu vida.

El PADRE se agacha y toma la bolsa, se da la vuelta y sin despedirse comienza a alejarse del salón.

PEPA sólo mira como se aleja. Uno de los pacientes se acerca a ella y trata de abrazarla, pero ella se aleja en cuanto siente sus manos.

Voltea al fondo de la habitación buscando su mochila, camina hacia ella, la toma y sin decir nada sale.

SARAH voltea a ver a los demás y sonrío incómoda.

EXT/INT. PUERTA CASA DE PEPA - TARDE

PEPA llega a su casa, está abriendo la puerta, en cuanto la abre nota que hay varios sobres en el piso, comienza a ver cada uno de ellos, se encuentra con un sobre membretado de parte de ANNA BLUME.

Entra a su casa, deja la mochila en el piso, pone la correspondencia en una mesa a un lado de la puerta y sólo se queda con la carta de ANNA BLUME.

INT. CASA DE PEPA - COCINA - TARDE

PEPA entra a la cocina con el sobre, lo abre y encuentra que además de una carta hay dos entradas para la feria. Toma la carta y la mira de reojo. La deja por un instante, mientras revisa su plan alimenticio pegado en el refrigerador.

Con el dedo señala el día. Abre la puerta del refrigerador y comienza a buscar los ingredientes para preparar su comida.

De la alacena toma una pequeña báscula, separa algunos de los ingredientes y comienza a pesarlos uno por uno.

Comienza a picar un pedazo de cebolla sobre una tabla de madera, en una sartén comienza a calentar un poco de mantequilla, observa como se calienta, cuando considera que está suficientemente caliente agrega la cebolla, observa como salpica un poco de mantequilla por la estufa. Agrega un pedazo de pechuga de pollo a la cebolla y lo deja reposar unos instantes. Se prepara una ensalada, corta un poco de lechuga, betabel y unas rodajas de jitomate.

Mientras observamos como PEPA cocina, comienza a escucharse la voz de ANNA BLUME leyendo la carta que le ha enviado.

ANNA BLUME

(v.o.)

¿Qué pasa PEPA? Porqué sigues buscando una razón para culpar a los demás ¿Qué es lo que no puedes aceptar?

Comienza una conversación entre PEPA y ANNA BLUME, seguimos observando a PEPA cocinando. Mientras escuchamos las voces de las dos. Cuando ANNA BLUME habla, observamos las reacciones de PEPA, estudiando su rostro, el movimiento de sus ojos, sus muecas.

PEPA

(v.o. angustiada)

No sé ANNA. No lo sé.

ANNA BLUME

(v.o.)

¿Qué es lo que está dentro de ti que te enoja tanto?

PEPA

(v.o.)

En este momento el no saber quién eres
¿Porqué haces esto? ¿ANNA merezco
esto?

Continuamos escuchando el diálogo de las dos pero ahora en lugar de observar el rostro de Pepa, comenzamos a ver las fotos de una mujer sin rostro. Es ANNA BLUME, conforme se lleva a cabo la conversación veremos fotos de ella.

En la primer foto observamos el barco en el que llegó al país de las últimas cosas. En la siguiente se encuentra ella caminando en una ciudad sin sol, con calles destruidas, casas en ruinas, gente con rostros cansados, niños mirándola fijamente y ella misma corriendo. Después se muestran algunas fotos de situaciones más alegres. La misma mujer misteriosa pero ahora acompañada por un hombre. La última foto es la de ANNA llorando en el cuerpo del hombre muerto.

ANNA BLUME

(v.o.)

¿Porqué no puedes aceptar que no todo está bajo control? ¿Le preguntas a una muerta el porque?

PEPA

(v.o. sorprendida)

¡Qué! ¿Muerta? Ah claro, sólo eres un personaje de una novela. Quizás me he vuelto realmente loca.

ANNA BLUME

(v.o.)

No seas tan dura contigo. Y deja de mencionar que tan sólo soy un personaje de una novela ¿No aprendiste nada del libro? ¿No accedí a ir a buscar a mi hermano al lugar más desolado del mundo? Estamos de acuerdo que era evidente que al ir, sólo encontraría mi propia muerte.

PEPA

(v.o.)

Si, si eso lo vi. Pero...

ANNA BLUME

(v.o.)

¿Acaso no sobreviví hasta el último momento que pude?

PEPA

(v.o)

Si...

ANNA BLUME

Llegué sola. Aprendí a cuidarme.
Caminé entre caminos peligrosos.
Conocí gente buena y gente mala. Nunca hallé a mi hermano, pero lo intenté.
Seguí viviendo. Eso fue lo que hice.
Seguir viviendo.

Cuando se proyecta la última foto la pantalla lentamente se vuelve a negro y sólo escuchamos las últimas palabras de ANNA BLUME.

EXT. FERIA - NOCHE

Nos encontramos en las taquillas de entrada de la feria.

Observamos un amplio lugar, iluminado por las luces de los juegos. Sobresalen algunos juegos mecánicos. Escuchamos los gritos y las risas de la gente que se encuentra dentro.

Caminando de frente en su dirección se encuentra SARAH.

PEPA trata de esconderse, detrás de un grupo de gente que está a punto de comprar boletos para entrar, pero le es imposible ya que la ha visto y se acerca a ella.

SARAH

(asombrada)

Así que esto haces en tu tiempo libre.
Cuidas una feria ¡Vaya responsabilidad!

PEPA mira constantemente hacia otros lados buscando a ANNA BLUME.

PEPA

(nerviosa)

No en realidad, sólo estaba...
Pasando, por aquí. Tomando un poco de aire. Cuidando la feria.

SARAH
(intrigada)

¿Ah sí? Qué curioso, a mí parecer
estás esperando a alguien. Muy
probablemente se trata de una cita,
una cita amorosa.

PEPA
(nerviosa)

No. No. No. No, nada eso.

SARAH mira los boletos en la mano de PEPA.

SARAH
(pensativa)

Y porqué comprarías dos boletos para
un lugar al que no piensas entrar.
Curioso. Muy curioso. Más que curioso
parece sospechoso.

PEPA
(suspirando)

Ok, tu ganas. Sí espero a una persona,
pero al parecer me han dejado
plantada.

SARAH
(despreocupada)

Vamos, no es tan malo. Relájate ¿Cómo
estás? ¿Porqué no entramos?

SARAH dirige la mirada hacia PEPA y luego hacia la feria.

PEPA
(dudosa)

Las pastillas omiten la sensación de
malestar. No es tan malo. No sé SARAH,
quizás debería regresar a descansar.
Además es tarde. Mañana corro. Estoy
un poco cansada.

SARAH
(decidida)

Anda. Vamos. Sólo se vive una vez.

Quita esa cara. No seas aburrida.
Quizás la persona a la que estás
esperando llegue más tarde.

SARAH toma por el brazo a PEPA y la dirige hacia la entrada.

INT. FERIA - NOCHE

Vista de frente la feria está llena de luces. Una rueda de la fortuna sobresale en el cielo, junto con una noria que sube y baja. A donde quiera que giren la cabeza en sus ojos se reflejan las luces de los puestos de juegos y de comida.

La atención de PEPA se ve atraída por la noria que sube hasta lo más alto que puede en el cielo.

SARAH mira con atención la fascinación de PEPA.

SARAH
(emocionada)

No sé qué opines pero visitar la feria
por las noches es aún más divertido.

PEPA
¿Ah si?

SARAH
Claro ¿Acaso lo dudas? Mmm...

PEPA y SARAH se encuentran dentro de la feria. Comienza a recorrer el lugar.

SARAH está emocionada y comienza a hablarle a PEPA respecto a su niñez.

PEPA no dice mucho, en realidad parece incómoda.

SARAH
Cuando era pequeña solía venir muy
seguido con mi hermano. Nos encantaba
subir y bajar en la noria, también nos
divertíamos manejando en los carritos
chocones. Pero mi favorito sin lugar a
dudas era el lugar de la adivina. Me
intrigaba verla, desde el momento en
que se sentaba frente a ti.

PEPA
¿Crees en la lectura de las manos y en
los adivinos?

SARAH

No, en realidad no, sólo que me gustaba ver la concentración que ponía cuando le hacías una pregunta.

SARAH comienza a motivarla para que se suba a los juegos mecánicos con ella. Al principio PEPA se niega un poco, pero termina por convencerla.

Las observamos en los carros chocones. Ambas chicas ocupan un coche y comienzan a corretearse.

SARAH está fascinada y PEPA sólo la observa. Algo la cautiva de la manera en que SARAH disfruta el lugar.

Escuchamos las risas de ambas y vemos como una y otra vez se golpean. Escuchamos el ruido de los choques, de las máquinas de los otros juegos y a la gente riendo.

SARAH

(gritando)

Te atraparé lo juro. Lo haré

PEPA

No, no lo creo.

Continúan el recorrido por la feria, ahora se encuentran frente al toro mecánico.

SARAH comienza a retar a PEPA con la excusa de comprobar quien es más fuerte. PEPA nunca rechaza un reto así que pone manos a la obra. SARAH sube primero al toro, observamos como es agitada por éste, la observamos riendo alegremente.

El turno de PEPA llega, de igual manera el toro la agita un largo rato, poco a poco observamos cómo se relaja su semblante. Termina en el piso, mirando hacia el techo riendo. SARAH se acerca a ella para levantarla.

Una abrazada de la otra se alejan del lugar.

SARAH

(entre risas)

Debiste ver tu caída. Lo juro debiste ver tu caída ¡Qué manera de azotar en el suelo!

PEPA

(entre risas)

Y no me duele nada.

PEPA se sienta en una banca a descansar un poco, mientras SARAH va a comprar algo de comer. Cuando SARAH regresa, PEPA se sorprende de la cantidad de comida que trae consigo.

PEPA
(sorprendida)

Órale, así que esa es tu cena.

SARAH sonríe. Acomoda la comida junto a PEPA y comienza a repartir lo que trae consigo.

SARAH
(sonriente)

Sí, pero no te preocupes que también pienso alimentarte.

Se sientan juntas a mirar como se divierten las demás personas. Frente a ellas se encuentra un PADRE y su HIJA probando disparos en el tiro al blanco.

PEPA se queda pensativa durante unos instantes.

SARAH
(seria)

Dale tiempo. Nunca es fácil para ellos. No conozco la historia entre ustedes, pero en este tipo de situaciones las personas tienen reacciones confusas. No creo que haya tratado de insultarte con su visita esta mañana.

PEPA sin mirarla y continuando con los ojos sobre el PADRE y su HIJA.

PEPA
(seria)

Nunca lo he podido entender.

El PADRE le enseña a su hija cómo tirar de la escopeta, la NIÑA presta mucha atención y sigue con precisión lo que le dice. La NIÑA mira al PADRE con admiración. Toma la escopeta y dispara hacia el objetivo. Falla la primera vez, pero al segundo disparo lo logra. El PADRE la felicita y ambos toman el premio y siguen caminando. SARAH mira el reloj de su

muñeca, estira los brazos y se levanta.

SARAH
(bostezando)

Es momento de partir, es algo tarde.

PEPA asiente con la cabeza.

PEPA
(cansada)

Claro, es tarde. Hace mucho que no venía a una feria. La última vez vine con mi abuela, hace ya varios años. A ella le gustaba la emoción de los juegos.

Sé encaminan hacia la salida, durante el trayecto ninguna de las dos dice nada. Sé mantienen pensativas. En la salida, se paran una frente a la otra y sonríen.

PEPA
(curiosa)

¿Vives lejos?

SARAH
No, en realidad a unas cuadras.

PEPA la voltea a ver y le sonríe. SARAH le regresa la sonrisa

INT. CASA DE SARAH - NOCHE

El departamento de SARAH es pequeño, compuesto por dos habitaciones, una cocina y una amplia sala.

En la sala se encuentran dos sillones acomodados frente a un televisor empotrado en la pared, a un lado se encuentra un mueble sobre el que se ubican retratos fotográficos de ella.

En las paredes cuelgan cuadros con fotografías tomadas por ella. El departamento tiene un olor muy agradable a incienso.

Al entrar al lugar PEPA se siente extraña por estar ahí. Observa atentamente las fotos de Sarah le da un pequeño recorrido.

INT. CASA DE SARAH - COCINA - NOCHE

La cocina está formada por una cocineta integral en forma de

ele, un refrigerador y una pequeña barra que da vista hacia la sala. Pepa se sienta del lado de la barra que se encuentra en la sala, mientras que SARAH se queda del lado de la cocina.

SARAH pone a calentar agua sobre la estufa, saca algunos ingredientes de la parte superior de la alacena, para preparar té chai.

SARAH

(entusiasta mirando fijamente a los ojos a PEPA)

¿Señorita Gray está lista para probar el mejor té chai que haya sido preparado en la historia de las bebidas?

PEPA

(juguetona)

¿Me aseguras que será el mejor?

SARAH asiente con la cabeza.

PEPA

Me gustan las fotos que tienes en las paredes ¿Tu las tomaste?

SARAH

Sí, son de algunos viajes que he realizado. De hecho antes de trabajar en el hospital me dedicaba a fotografiar personas, lugares, cosas.

PEPA

Son realmente buenas ¿Ya no lo haces?

SARAH termina de preparar el té ahora se dispone a poner las tasas sobre la barra. PEPA se levanta del banco de la barra y entra a la cocina a ayudarla.

SARAH

(señalando con el dedo la parte de arriba de la cocineta)

Arriba del horno hay pan y también hay galletas ¿Te gusta el chocolate? Tengo algo, quizás te gustará. Es una crema de cacao.

Ambas chicas estiran las manos hacia el horno para tomar las cosas, en el trayecto sus brazos se rozan, la mano de PEPA queda sobre la mano de SARAH, no existe rechazo de parte de ninguna de las dos. Es notorio que hay una atracción entre ellas.

SARAH le sonríe y se aleja lentamente, girando su cuerpo hacia la estufa, lista para servir el té. Cuando SARAH se voltea, PEPA mira su espalda dirigiendo su atención a su cuello. Se acerca lentamente hacia SARAH quien se encuentra de espaldas. SARAH continúa sirviendo el té.

PEPA coloca sus brazos alrededor de la cintura de SARAH y lentamente dirige sus labios hacia el cuello de SARAH, quien le responde acariciando su cabello. SARAH se voltea y comienza a besar a PEPA apasionadamente, sin decir nada SARAH dirige a PEPA a su habitación, continúan jugueteando en el camino.

INT. CASA DE SARAH - HABITACIÓN - NOCHE

La habitación de SARAH es pequeña, sólo se encuentra la cama ubicada en el centro, un armario, un buró y un escritorio donde se encuentran diversos papeles. A los lados de la cama se encuentran dos lámparas altas que proyectan una luz tenue de color naranja. Durante el trayecto hacia la cama, ambas han perdido un poco de ropa.

PEPA y SARAH terminan en la cama. Escuchamos sonidos de placer. Poco a poco las luces de las lámparas se apagan hasta desaparecer por completo.

Con la pantalla en negro, sólo escuchamos sus respiraciones.

INT. CASA DE SARAH - HABITACIÓN - DÍA

PEPA se estira entre las sábanas. SARAH ya no se encuentra a su lado. Escucha ruidos en la cocina así que asume que se encuentra ahí.

PEPA

¿SARAH?

SARAH contesta desde la cocina. Se escuchan los ruidos de platos en movimiento.

SARAH

(v.o.)

No te asustes, sigo aquí. Ya casi está listo el desayuno. Por fin probaras el

té.

PEPA se levanta de la cama y se dirige al baño.

INT. CASA DE SARAH - BAÑO - DÍA

El baño es una habitación chica pero acogedora. Detrás de la cortina se encuentra la regadera, enfrente el excusado y a un lado de éste el lavamanos. Sobre el lavamanos se ubica un espejo redondo, PEPA se mira en él. Pone un poco de jabón en sus manos y comienza a lavarse la cara. Las gotas de agua corren por su rostro.

Comienza a husmear en las cosas que guarda SARAH en el espejo y se encuentra con diversos frascos de medicamentos. Lee las etiquetas pero no logra reconocer alguno.

INT. CASA DE SARAH - COCINA - DÍA

SARAH se encuentra sirviendo el desayuno en la barra. PEPA toma asiento del lado de la sala, comienza a beber el té chai, disfrutándolo notablemente.

PEPA observa maravillada todo lo que ha preparado SARAH. Sobre la barra se encuentra un plato con variedad de frutas, un termo con el té chai de la noche anterior y el platillo principal que se trata de un sandwich.

PEPA
(sorprendida)

¡Vaya! Y ahora, ¿a qué se debe el espléndido menú?

Señalando cada cosa sobre la barra, presenta lo que ha preparado como desayuno.

SARAH
(alegre)

Bienvenida. El desayuno especial para una chica especial.

PEPA no puede evitar sonreír, luce feliz y relajada.

SARAH
Desde la lejana selva del sur de nuestro espléndido país. En su punto: el mango.

SARAH le ha dibujado caras a las frutas. Toma el mango y le

muestra cómo sonrío.

SARAH
(coqueteando)

Pero no viene solo, a su lado se encuentra el plátano, la pera, la naranja y las diminutas deliciosas y redonditas uvas.

PEPA ríe un poco y continúa mirando a SARAH.

SARAH
Ahora, después del baile inaugural de la fruta, nos espera una pausa degustando el delicioso té chai. Lo que nos abre camino al platillo principal: el sandwich. Sé preguntara qué es lo que hay entre las dos tapas de pan.

PEPA
¿Será buen momento para besarte?

SARAH
¿A quien sé estará refiriendo la atleta sentada frente a mí? Será el sandwich o yo...

PEPA
Sin duda alguna hablamos del sandwich.

Comienzan a desayunar. Se miran de reojo entre momentos y sonrían. Hay algo que inquieta a PEPA, sin duda alguna aún está pensando en las pastillas que ha encontrado en el baño.

PEPA
(timida)

¿Puedo hacerte una pregunta?

SARAH
Claro. Todo excepto cuál es la mágica receta del chai.

PEPA
¿Porqué tienes tantos botecitos llenos de pastillas en el baño?

SARAH la mira perpleja, baja un poco la vista y tarda en responder a la pregunta.

PEPA

¿Y bien?

SARAH

(segura)

Son medicamentos que he tomado alguna vez. Pastillas rezagadas en el espejo del baño. Nada importante supongo.

PEPA sabe que SARAH miente. Lo que no entiende es el porque.

Insiste en la pregunta.

PEPA

¿Comenzamos a escondernos cosas?

SARAH comienza a incomodarse.

SARAH

(seria)

¿Revisas los secretos que se guardan en el baño de los lugares que visitas?

PEPA

(sorprendida)

¿Qué? No. Sarah no me malinterpretes. No sé que pensé. Quizás pasa algo, quizás no, por eso pregunto. No eres exactamente un libro abierto y tampoco te estoy pidiendo que me digas todo.

SARAH comienza a recoger los platos de la barra. PEPA la observa asombrada.

SARAH

(distante)

¿Te gustó el desayuno?

PEPA

(insistente)

¿SARAH qué pasa? Gracias nadie había hecho algo tan lindo como esto.

Se escucha que tocan a la puerta. SARAH mira el reloj de la cocina y luego se dirige hacia la puerta.

INT. CASA DE SARAH - PUERTA - DÍA

En la puerta se encuentra MARCO, el hermano de SARAH. Un chico de estatura media, robusto, con facciones finas, tez apiñonada vestido con un traje elegante. PEPA observa todo desde la barra.

MARCO nota su presencia.

MARCO

¡Buenos días! Ahh, tienes compañía.
Qué tal, mucho gusto (dirigiéndose a
PEPA) MARCO, el hermano de SARAH.

PEPA

Hola, soy PEPA.

MARCO

Sí, claro he escuchado tu nombre.

MARCO toma lugar en la sala, deja su portafolio a un lado de la puerta. SARAH se nota incómoda.

SARAH

(amable dirigiéndose a PEPA)

Entonces Pepa estaba en camino de
marcharse ¿no es así?

PEPA se levanta de la barra, toma sus cosas y se acerca a SARAH para despedirse. PEPA la besa en la mejilla, SARAH trata de disimular su enojo.

SARAH

Nos vemos PEPA ¿Irás al grupo más
tarde?

PEPA

Sí, probablemente pase. Ahora debo ir
a entrenar. Gracias por el desayuno.

PEPA sale del departamento confundida por las reacciones de SARAH. MARCO la mira desaprobando lo que acaba de pasar.

MARCO

Aún no le dices ¿verdad? Va a
entenderlo ¿sabes? ¿Qué puede decirte?

INT. CENTRO DEPORTIVO - VESTIDORES DE MUJERES - DÍA

Después de que DANIELA no la buscará en los últimos días,

PEPA decide visitarla cuando finalice el entrenamiento. Sé encuentra tranquilamente sentada en una de las bancas. Escucha que dos personas se acercan, aguza el oído y le resulta simpático que sea una pareja la que está jugueteando en el pasillo afuera los vestidores.

Sospechando que se trata de alguna de sus compañeras, decide esconderse y esperar a que entren. Se lleva una gran sorpresa cuando sus ojos descubren a DANIELA y MARION. PEPA las mira absorta sin comprender muy bien lo que está pasando. Ninguna de las dos se decide a decirle algo.

PEPA
(tranquila)

Sin duda alguna, ha estado divertido el tiempo de mi ausencia. Me dieron de alta. Gracias por preguntar. Ahora entiendo porque ni una llamada ni una visita. Muy amable de tu parte DANIELA.

PEPA sale de los vestidores molesta.

EXT. BOSQUE - DÍA

Nos encontramos en el bosque cercano a la casa de PEPA, es temprano por la mañana y se encuentra repleto de corredores.

Al entrar al bosque lo primero que vemos es un largo sendero rodeado de árboles. Es un día frío con un poco de llovizna pero aún así hay mucha gente. Después observamos un pequeño lugar plano con piso rocoso, sobre él se encuentran tubos donde la gente se dispone a estirar. PEPA se encuentra calentando al fondo sola, mirando entre momentos a la gente que se encuentra alrededor de ella.

EXT. CENTRO DEPORTIVO -PISTA DE ATLETISMO - MAÑANA

En la pista de atletismo se encuentra el equipo de atletismo sin PEPA. Sus compañeras se encuentran estirando en el centro de la pista.

MARION mira continuamente hacia la puerta esperando que PEPA aparezca.

EXT. BOSQUE - DÍA

PEPA se conecta los audífonos de su aparato de música, comienza a correr alrededor de la pista. Observamos el camino que le espera, los primeros metros se forman por cuestas muy

marcadas. Mientras corre voltea a ver a la gente que va a su lado, algunos parecen subir con dificultad el camino, pero aún así no se detienen. En cuanto la cuesta se vuelve más empinada mueven de manera más rápida los brazos. Algunos otros suben como si fuera la cosa más fácil a la que se enfrentarían.

EXT. CENTRO DEPORTIVO - PISTA DE ATLETISMO - DÍA

Observamos al equipo de atletismo correr alrededor de la pista.

Desde la perspectiva del piso de la pista observamos los pies de las corredoras acelerando de manera notoria.

MARION

(v.o. alzando la voz y aplaudiendo)

Vamos. Más fuerte. Abriendo la zancada. La zancada.

El volumen de las pisadas de las chicas va en aumento hasta que borran el sonido de la voz de MARION.

EXT. BOSQUE - MAÑANA

Continuamos escuchando el sonido de las pisadas de las integrantes del equipo de atletismo. PEPA trata de subir la velocidad de sus pasos, pero la inclinación de la cuesta la obliga lentamente a bajar la velocidad. En su rostro observamos que está obligándose a continuar.

El sonido de las pisadas se hace más fuerte, junto al sonido de su respiración, poco a poco se le dificulta más mantener un ritmo.

EXT. CENTRO DEPORTIVO - PISTA DE ATLETISMO - DÍA

Vemos a las integrantes del equipo de atletismo llegar a la línea de meta en la última vuelta de su entrenamiento. Ninguna de ellas parece cansada. Sonríen y platican cosas entre ellas.

DANIELA y FANA aplauden de manera entusiasta. Algunas de las chicas elevan los brazos en señal de haber conseguido un triunfo.

DANIELA voltea a ver hacia la entrada de la pista, no hay señal de PEPA.

EXT. BOSQUE - MAÑANA

PEPA termina de correr llegando de nueva cuenta al inicio de la pista. Sé nota cansada. Sé detiene y comienza a caminar para tranquilizar su respiración. En su rostro observamos preocupación, no sé siente nada bien.

EXT. CASA DEL PADRE DEL PEPA - TARDE

PEPA se encuentra en la puerta de la casa de su PADRE a punto de llamar. Se espera un poco tratando de hacer a un lado sus nervios.

Antes de que logre tocar, abre la puerta una MUJER (33 años), de semblante tranquilo luciendo una gran panza de embarazada.

MUJER
(sorprendida)

Hola ¿Buscas a alguien?

PEPA la mira un poco confundida pero asiente con la cabeza. La MUJER le sonrío.

MUJER
¿Entonces, puedo ayudarla en algo?

En ese momento el PADRE de PEPA sale y la mira con sorpresa.

PADRE
(dirigiéndose a la MUJER)

Cariño, no te preocupes yo atiendo a la chica.

La MUJER le da un tierno beso en la mejilla al PADRE, le sonrío a PEPA y entra en la casa.

PADRE
(serio)

¿Porqué no pasas?

INT. CASA DEL PADRE DE PEPA - SALA - TARDE-NOCHE

El PADRE, la MUJER y PEPA se encuentran sentados en la sala.

El PADRE está a punto de contar quien es la MUJER que abrió la puerta.

PADRE
(dirigiéndose hacia la mujer)

PEPA es mi hija.

PEPA
(nerviosa)

Qué tal. Mucho gusto.

La MUJER luce molesta, por su reacción podemos adivinar que no se esperaba que eventualmente algo así ocurriera.

PADRE
Después de la muerte de tu madre pase muchos años solo, tratando de olvidar, tratando de dejar atrás a una persona a la que había amado demasiado. La vida es extraña, justo cuando tenía la certeza de que estar muerto y vivir me resultaba lo mismo. Apareció ANDREA. No sabía como lo ibas a tomar. Tenía miedo a tu reacción.

ANDREA lo mira perpleja.

PEPA
(molesta)

¡Vaya! Creo que no habría opinado mucho ¿No ibas a pedir mi permiso supongo? (dirigiéndose a ANDREA) no lo necesitan ¿cierto? Mucho gusto, soy la hija de veinticuatro años de la que no te habló. A la que al parecer dio por muerta muchos años atrás.

PEPA estira la mano con gesto amistoso hacia ANDREA, pero ésta tan sólo la mira un poco asustada. El PADRE aleja la mano de PEPA y comienza a abrazar a ANDREA.

ANDREA
(sorprendida)

Tranquila, debe ser difícil. Pero podemos hablarlo.

PADRE
A esto me refería cuando dije que mi vida había tomado un nuevo camino.

PEPA
(molesta dirigiéndose a su PADRE)

Me gustaría que entendieras de una buena vez que estoy cansada de que me escondan las cosas, de que me oculten detalles para no lastimarme. Ya me cansé del silencio en nuestra relación. Yo no soy culpable de la muerte de mi madre. No quiero seguir cargando con eso. Estoy harta de que simplemente no lo escuches en mi cara de una buena vez. Dilo, quizás así logres perdonarme algún maldito día. Ahora tendrás un nuevo bebé Bien.

ANDREA trata de hablar pero el PADRE de PEPA no se lo permite.

PADRE
(nervioso)

No, no cariño déjame tranquilizarla.

PEPA
(enfadada)

No tienes que tranquilizarme, me largo. Es inútil. Sólo te busqué porque creí que eso era lo correcto. No porque lo deseara. Sólo por el absurdo protocolo de la vida. Morir y no dejar ni un cabo suelto, no dejar malas relaciones, malos recuerdos. Al diablo, hay cosas que simplemente no pueden ser enmendadas.

PEPA se levanta, toma sus cosas y se dirige hacia la puerta.

PEPA
(dirigiéndose hacia su PADRE)

No te molestes más en buscarme. Sean felices, te lo mereces después de años y años de sufrir en silencio.

ANDREA trata de acercarse a PEPA para tranquilizarla pero sólo consigue que se alejé bruscamente de ella.

PEPA
(irónica)

Felicidades por el nuevo bebé Seguro
será mejor padre de lo que fue
conmigo.

PEPA sale de la casa de su PADRE.

EXT. CASA DE PEPA - PUERTA - TARDE

PEPA está poniéndole llave a la puerta de su casa cuando
escucha la voz de su PADRE dirigiéndose hacia ella.

PADRE

(serio)

Hola ¿Tienes tiempo?

PEPA

(distante)

¿Tiempo para otra discusión? Qué tal.
Pues en realidad no, voy hacia el
hospital hoy tenemos una sesión
familiar ¿Qué quieres? Te despedirás
de una buena vez de mí. Quizás me
dirás que todo esto lo merezco.

PADRE

¿Y vas a ir sola? No pretendo nada, no
traigo nada planificado. Y tampoco
vengo con ganas de discutir.

PEPA

(indiferente)

Si, supongo que habrá otros que
también lo harán. Sólo es una
dinámica.

PADRE

Traigo el auto ¿quieres un aventón?

INT. AUTO DEL PADRE - DÍA

El auto del PADRE de PEPA se trata de una camioneta Jeep, de
color negro, amplia, un modelo no reciente. Ambos personajes
miran de frente, nunca se voltean a ver, al menos no al mismo
tiempo.

PADRE

El otro día no era mi intención...

PEPA lo interrumpe de golpe.

PEPA
(con palabras torpes)

No tienes que explicar nada ¿Cómo está tu novia o tu prometida o tu compañera?

PADRE
(tratando de ocultar su alegría)

Bien. El doctor nos ha informado que es una niña.

PEPA
(fría)
Me alegra. Felicidades.

PADRE
(amable)
Gracias. ANDREA ha preguntado constantemente por ti. Nos gustaría que vinieras a la casa uno de estos días, antes de que partas a la competencia.

PEPA
No lo creo. No creo que sea buena idea. No tienes que involucrarme en tu vida ahora. Es algo tarde ¿Sabes? Sigue tu vida, de alguna u otra manera ya estamos conscientes de cuál será el final de mi historia.

El PADRE no contesta nada y continúa manejando.

PEPA comienza a sentirse mal, se nota un poco adolorida. De su mochila saca un bote de pastillas y una botella de agua.

INT. HOSPITAL - PASILLO - SALÓN 12 - TARDE

PEPA y su PADRE caminan por el pasillo del hospital dirigiéndose al salón 12. Al llegar, PEPA se queda parada en el marco de la puerta despidiéndolo.

El PADRE de PEPA observa a la gente dentro del salón, los compañeros de PEPA han traído un familiar con ellos. Antes de que PEPA entre en el salón, la agarra por un hombro. Luce

inquieta y un poco sorprendida por este gesto.

INT. HOSPITAL - SALÓN 12 - TARDE

SARAH observa que PEPA ha venido acompañada de su padre, la mira de reojo pero no se atreve a acercarse a ellos. Los pacientes se acomodan en las sillas que SARAH ha acomodado formando un círculo. Algunos de los pacientes se acercan a SARAH para presentar a la persona que viene con ellos.

SARAH
(entusiasta)

Bienvenidos, me alegra mucho que hayan venido. Como saben en nuestro grupo nos sentamos a platicar y compartir nuestros pensamientos y sentimientos. Para la dinámica del día de hoy he preparado un poco de trabajo manual.

SARAH pasa entre los participantes una bolsa con material para hacer manualidades como: palitos, listones, pegamento, tijeras, agujas e hilos.

SARAH
Vayan tomando hilo, una aguja, un liston, pegamento y cualquier otro adorno que quieran ocupar en la creación de su flor.

SARAH enhebra el hilo en la aguja y comienza a pasarla por la orilla del listón a una distancia aproximada de cinco centímetros hasta que consigue algunos pliegues en el listón. Los asistentes en el curso comienzan a seguir lo que SARAH hace.

PEPA observa que SARAH no está tan cómoda como en otras ocasiones. Sarah termina de hacer la flor y la pega en el palito. Les muestra cómo ha sido terminada. Entonces los demás ponen manos a la obra.

SARAH
(entusiasta)

Y ahí la tienen, una flor.

Observamos como todos trabajan y platican un poco mientras lo hacen. SARAH camina alrededor del salón observando como interactúan entre ellos. Sé percata de que a PEPA le cuesta trabajo pasar la aguja sobre el listón así que sé acerca a PEPA y a su PADRE. Rozando la mano de PEPA toma el listón.

SARAH
(dirigiéndose a PEPA y su PADRE)

¿Les hace falta algo? No, PEPA, así no. Observa. Tomas la aguja. Intenta pasarla a la misma altura del punto anterior.

PEPA
(poniendo atención)

Gracias.

SARAH continúa revisando el trabajo de los pacientes alrededor del salón.

SARAH
Con el paso del tiempo hacemos a un lado cosas tan simples como el trabajo que nuestras manos pueden hacer ¿Recuerdan la última vez que se tomaron un momento para detenerse y sólo respirar?

SARAH toma en sus manos la flor y la observa.

SARAH
Entonces quién quiere contarnos qué fue lo que experimento en esta actividad.

Todos voltean a mirarse, pero bajan las miradas, al parecer la timidez impera en el salón. Finalmente PAT toma la palabra.

PAT
Increíble.

SARAH
(dirigiéndose a PEPA)

¿Cuáles fueron tus emociones mientras hacías la flor? ¿Cómo te sentiste?

Pepa levanta tímidamente la mirada, voltea a ver a sus compañeros, a su PADRE y finalmente a SARAH. Sé pone de pie con la flor que construyó en la mano.

PEPA
(titubeando)

Para empezar me ha quedado claro que las manualidades no son cosa mía. No soy alguien que exprese muchas palabras, tampoco me tomo el tiempo para reflexionar. Lo único que ha rondado mi cabeza es la idea de que voy a morir y que quizás nunca me tomé el tiempo necesario para muchas cosas.

SARAH la mira incrédula. PEPA juega con la flor en sus manos.

PEPA

Ya no sé que me atormenta más, si tener cáncer o tener conciencia de que viví a medias todo este tiempo. He dicho no demasiadas veces. No sé que signifique la flor, nunca he entendido este tipo de actividades.

PEPA se queda de pie mirando a SARAH quien se encuentra sentada inmutada observándola. En la pantalla sólo queda la imagen de las dos mujeres, el fondo se desvanece.

INT/EXT. PUERTA CASA DE PEPA - TARDE

PEPA se encuentra frente a la puerta de su casa recogiendo la correspondencia que se encuentra en el piso. Sobresale un sobre de color morado. Sonríe al sospechar que se trata de otra carta de ANNA BLUME. Sin embargo al abrirla se encuentra con una tarjeta membretada con el nombre de una cafetería. Al voltear la tarjeta encuentra anotado "Llegó el momento de conocernos" junto a la fecha y hora de la cita.

Mientras vemos la tarjeta, PEPA repite un par de veces la frase anotada en la tarjeta. Escuchamos la voz de ANNA BLUME mientras realiza esto PEPA.

ANNA BLUME

(v.o.)

Llegó el momento de conocernos

EXT. CALLE - CASA DE PEPA - NOCHE

Observamos a PEPA caminar sobre la calle donde se ubica su casa. Se dirige a Katsina, la cafetería en la que la ha citado ANNA BLUME. Llega a la cafetería, entra, toma asiento en una de las mesas que están disponibles al fondo del lugar.

Un MESERO (27 años) de actitud fría y distante, se acerca y le entrega el menú.

MESERO

Buenas noches. Bienvenida, le dejo la carta. ¿Espera a alguien?

PEPA mira inquieta la puerta de la cafetería, es notoria su ansiedad.

PEPA

(inquieta)

Gracias. Sí, sí, espero a una persona.

El MESERO deja otro menú sobre la mesa del lado de la silla vacía.

PEPA mira constantemente su reloj de mano. Las manecillas parecen correr, intercala miradas entre la puerta que se abre y el movimiento de las manecillas. Pero ninguna de las personas que entra parecen reconocerla. Su teléfono que se encuentra sobre la mesa comienza a brillar y a vibrar, el número que aparece es desconocido.

PEPA

(molesta)

¿ANNA?

MARCO

(serio)

Mmm... No, no soy ANNA. Soy MARCO ¿me recuerdas? El hermano de SARAH.

PEPA

(decepcionada)

Claro ¿Qué tal? ¿Pasa algo?

PEPA saca una libreta y una pluma del bolso que lleva con ella, anota la dirección de la funeraria donde se llevará a cabo el velorio de SARAH. Cuelga el teléfono, se levanta de la mesa y sale de la cafetería.

EXT/INT. FUNERARIA - VELATORIO - NOCHE

PEPA llega a la funeraria, se queda un par de minutos contemplando la entrada. No parece estar convencida de lo que está pasando. Una pareja de chicos sale a fumar, en cuanto los ve decide entrar, luce perdida.

En una pizarra que se encuentra a un lado de la entrada

observa que se localiza el nombre del fallecido y la sala en la que se lleva a cabo el velorio. Al leer el nombre de SARAH, baja la vista. La mujer de la recepción se le acerca y sé acomoda junto a PEPA.

RECEPCIONISTA
(asombrada)

La edad ya no es garantía. Una mujer realmente muy valiosa ¿La conoce de mucho tiempo atrás?

PEPA
(indiferente)

Un poco.

La RECEPCIONISTA (50 años) de estatura baja y rechoncha, toma un arreglo floral que se encuentra en el piso y se encamina hacia la recepción.

MARCO sale de una de salas y observa a PEPA.

MARCO
(Entusiasta)

PEPA.

PEPA se encamina hasta donde se encuentra MARCO, lo mira un poco inquieta como esperando que le de una explicación.

MARCO
Me alegra que hayas venido.

PEPA apenas le sonrío.

PEPA
(incrédula)

¿Qué pasó?

MARCO
(incrédulo)

¿Qué pasó? ¿Qué no sabes? SARAH estaba muriendo. Hace cinco meses le detectaron cáncer.

PEPA
(sorprendida)

¿Porqué no me dijo nada?

MARCO
(explicativo)

Tenía una forma muy particular de hacer las cosas. No podría explicarte el porque. Ni yo entiendo lo qué hacía de su vida. Renunció al tratamiento, continuó con su trabajo y simplemente se dejó morir. Sé que es una manera difícil de ver las cosas, pero más o menos fue así.

PEPA mira a MARCO sin creer que la mujer en el ataúd es SARAH.

MARCO saca un llave de una de las bolsas de sus pantalones. Se la entrega.

MARCO
(tranquilo)

Un par de semanas atrás me pidió que te entregara esto si el momento se presentaba. Es la llave de su salón de conferencias en el hospital. Al parecer hay una caja dentro de un armario. No me preguntes qué hay adentro. Mi hermana era un verdadero misterio.

PEPA toma la llave y la guarda dentro de su bolsa. MARCO abre la puerta de la sala donde está el cadáver de su hermana, le hace señas a PEPA para que ella entre primero.

INT. VELATORIO - SALA 2 - NOCHE

Nos encontramos en una sala espaciosa, de techo amplio, poca iluminación decorada por varios arreglos florales. Se ubican dos sillones en los extremos, el ataúd de SARAH se encuentra en el centro, rodeado de familiares y amigos.

PEPA es custodiada por las miradas de los presentes durante su recorrido hasta el ataúd. Devuelve un par de gestos amables a quienes la miran.

PEPA
(v.o.)

¿Porqué?

PEPA toma posición frente al ataúd. Adentro observamos a SARAH, su semblante luce tranquilo, hay una sonrisa marcada en su rostro. PEPA la observa fijamente, la estudia de pies a cabeza. No parece convencida de lo que está sucediendo.

PEPA

(v.o.)

Este sería un buen momento para que comenzarás a contestar mis preguntas ¿Porqué el misterio? ¿Porqué? ¿De donde sacabas tanta fuerza?

MARCO se acerca al ataúd abrazando a una mujer mayor, se trata de la MADRE DE SARAH. La mujer luce agotada después de haber llorado por largas horas.

MARCO dirigiéndose hacia PEPA.

MARCO

(casi susurrando)

PEPA, ella es la madre de SARAH, bueno también es mi madre.

PEPA

(casi susurrando)

Mucho gusto.

La MADRE la observa y le extiende la mano. PEPA recibe el saludo.

MADRE

(sollozando)

Mi pequeña SARAH. Me habló algunas veces de usted. La atleta de carácter difícil ¿Cómo se encuentra?

PEPA la mira sorprendida, al parecer la madre de SARAH estaba al tanto de su condición.

PEPA

Bien. Gracias. SARAH fue muy amable conmigo.

MADRE

(triste)

Siempre sonriendo a pesar de guardar

tantos secretos. Ella tampoco me dijo la verdad a mí y soy su MADRE. Yo sabía que algo andaba mal. Pero nunca me atreví a preguntar.

MARCO
(casi susurrando)

Nos quedaremos toda la noche. Al fondo de la habitación hay café y galletas.

PEPA
(casi susurrando)

Gracias pero debo irme.

MARCO la observa y asiente con la cabeza. PEPA se despide de la MADRE DE SARAH. Camina lentamente y se dirige hacia la puerta.

EXT. CALLE - TARDE

PEPA decide caminar y aclarar un poco sus ideas. La observamos caminar un par de calles, dejando que la lluvia caiga sobre ella. Tiene conectado un aparato para escuchar música.

Escuchamos la canción de The Scientist al mismo tiempo que le da play. Mientras camina, los recuerdos se apoderan de ella, en su mente se dibuja el rostro de SARAH.

Vemos imágenes de los momentos que compartieron. Las imágenes se sobrepone en el rostro de PEPA. Desde aquel primer momento en que se conocieron hasta la noche que compartieron.

Comienza a sentir un poco de frío, mete las manos en la gabardina y encuentra la llave. Se detiene y decide dirigirse al hospital. Detiene un taxi en la calle y se pone en camino.

EXT. HOSPITAL - NOCHE

PEPA desciende del taxi. Observa la entrada del hospital, es tarde así que la puerta principal está cerrada. Decide caminar hacia la entrada de urgencias.

EXT/INT. HOSPITAL - URGENCIAS - RECEPCIÓN - NOCHE

Nos encontramos en la fachada de entrada del edificio de Urgencias. Un GUARDIA (53 años) alto y robusto con semblante poco amable, se encuentra sentado recibiendo a los pacientes que llegan. Sólo deja entrar al paciente y a un familiar, por

lo que afuera de la entrada se encuentran personas sentadas en el piso esperando.

PEPA se acerca lentamente.

GUARDIA
(serio)

Buenas noches ¿Viene con alguien?

El GUARDIA la observa. PEPA viene empapada después de haber caminado bajo la lluvia. Su rostro luce pálido, parece enferma, a punto de desplomarse.

PEPA
(apagada)

No. Vengo a atención médica.

GUARDIA
(preocupado)

¿Está usted bien? ¿Cuál es su nombre?
¿Viene alguien con usted? ¿Trae su
carnet médico?

El GUARDIA descuelga la radio de su cinturón. PEPA saca de su bolso, una identificación y su carnet médico.

PEPA
(tranquila)

No sé preocupe. Conozco el hospital.
Tomo terapia para enfermos terminales.

GUARDIA
(más tranquilo)

Muy bien señorita, ponga aquí su
nombre, su firma y la hora de entrada.

El GUARDIA comienza a hablar por la radio.

GUARDIA
(serio)

Entra una paciente. Su nombre: Gray,
PEPA GRAY. Al departamento de
urgencias. Cambio y fuera.

PEPA termina de anotar sus datos en la libreta.

PEPA

(amable)

Gracias.

Vemos entrar a PEPA. Frente a ella se encuentra la recepción. Comienza a hablar con el ENFERMERO (36 años) de semblante agradable, al cargo del turno de la noche.

Observamos como el ENFERMERO escribe unos datos en una libreta, le sonrío y le señala que tome asiento.

PEPA se sienta, se da cuenta que aún hay cuatro pacientes en lista de espera antes de que la llamen a ella.

A lado de ella se encuentra una señora que luce demacrada, casi sin movimiento, de vez en cuando emite algunos ruidos de dolor, al parecer el chico que está sentado junto a ella es su hijo. Frente a ella reconoce a uno de sus compañeros del grupo de ayuda psicológico. Se trata de SAM. Trata de bajar la vista para que no la identifique. Parece cansado.

SAM

(asombrado)

PEPA ¿Qué haces aquí? ¿Vienes sola?

PEPA lo mira sin saber con exactitud que decir.

PEPA

(titubeando)

Sí. Los medicamentos no me están cayendo bien.

SAM

Ohh. Te entiendo. A mí me están acabando las quimio terapias ¿Vendrás mañana a la terapia?

Cuando PEPA escucha esto, cierra los ojos y trata de guardar la calma. Una ENFERMERA (53 años) sale de uno de los consultorios.

ENFERMERA

¿Samuel González?

SAM

(sonriente y un poco adolorido)

Ese soy yo. Nos vemos.

PEPA parece absorta e incómoda. Se levanta y se acerca a la recepción.

PEPA
(cansada)

Disculpa ¿Los baños dónde se encuentran?

El ENFERMERO le señala el pasillo.

PEPA
(amable)

Gracias.

INT. URGENCIAS - PASILLO - NOCHE

PEPA camina por el pasillo, constantemente mira hacia atrás esperando que nadie vea a donde se dirige. Reconoce el pasillo ya que los grupos de apoyo psicológico se encuentran hacia el fondo.

El pasillo está iluminado con una luz casi amarilla. De repente a su lado toma forma el fantasma de SARAH, a cada paso que da, a su lado se encuentra SARAH. Pero PEPA no la puede ver.

EXT/INT. PASILLO - SALÓN 12 - NOCHE

Intenta abrir la puerta pero está cerrada, la agita sin hacer mucho ruido. PEPA se agacha un poco para examinar con qué tipo de cerradura está lidiando. Saca de su bolso una tarjeta del transporte público y juega un poco con ella. Logra abrir la puerta y entra.

INT. SALÓN 12 - NOCHE

Sin prender la luz camina lentamente hacia el armario. Titubea al abrirlo. Observamos sus ojos cristalizados a punto de llorar. Frente a ella se materializa el fantasma de SARAH, ambas mujeres se observan firmemente. SARAH le sonríe, PEPA le regresa el gesto.

SARAH
(alegre)

Toma, esto es lo que estás buscando.

El fantasma de SARAH le entrega la caja. PEPA la toma en sus manos, la abre. Hay un sobre de color morado, un collar y una

fotografía. Sé sienta en el piso, coloca la caja a un lado de ella. PEPA comienza a leer. Mientras ocurre esto, observamos que el fantasma de SARAH camina por el salón, mira con atención cada una de las cosas que forman parte del lugar.

ANNA BLUME

Señorita Gray Hace seis meses que vivo sabiendo que el final se acerca. Cuando comencé este viaje hacia el final, sabía que no sería sencillo, pero también sabía que no había nada más que hacer. No me rendí, simplemente seguí viviendo hasta donde se pudo. Lamento no haber llegado esta tarde, es extraño pero siempre tuve la sensación de que el día que finalmente nos conociéramos algo se opondría. Algo tan fuerte como la muerte. Te escribo desde un lugar perdido donde el tiempo se ha congelado, donde la noción de vida y muerte se desvanecen. Acá también dirijo un grupo de locos, ahora estoy a cargo de aquellos que serán enviados a vivir a tu mundo, cansados de estar muertos. Corre y rompe ese récord, que ya es tuyo. ANNA BLUME.

Conforme PEPA va acercándose al final de la carta, el fantasma de SARAH se acerca ella, se sienta junto a ella y la observa. Cuando se da cuenta que algunas lagrimas corren por las mejillas de PEPA, sé acerca a su rostro y le limpia las lagrimas.

Después de leer la carta PEPA comprende que SARAH y ANNA BLUME son la misma persona. Dobla la carta y comienza a mirar la fotografía de las dos riendo en la noria de la feria, rompe en lagrimas durante largo rato.

INT. CASA DE PEPA - SALA - HABITACIÓN - DÍA

PEPA se levanta al ver que la luz del sol entra por la ventana. Junto a ella se encuentra la caja de SARAH. Se levanta y sube a su habitación.

INT. CASA DE PEPA - HABITACIÓN - BAÑO - DÍA

Se mira en el espejo del baño, sé quita la ropa y observa cómo ha adelgazado su cuerpo. Toca sus brazos, su espalda, su estómago y sus piernas, en su rostro observamos que le causa molestia. Encuadra su cara en el espejo y observamos su

rostro más relajado como cuando aún no sabía de su enfermedad.

Vemos la evolución de su semblante hasta que el tono de su piel se vuelve pálido, sus facciones se han vuelto más marcadas debido a la pérdida de peso, bajo sus ojos se aprecian las ojeras que poco a poco han ganado dominio.

Se aleja del espejo, abre la regadera y se mete a bañar. Talla su cuerpo cómo si quisiera quitarse todo el peso que carga. Al finalizar luce más tranquila.

INT. CENTRO DEPORTIVO - OFICINA DE MARION - DÍA

PEPA se encuentra sentada frente al escritorio de MARION, esperando a que regrese. Entra MARION y mira con sorpresa a PEPA.

MARION
(sorprendida)

Creí que entrenarías por tu cuenta o que simplemente te habrías despedido de la competencia.

PEPA
(indiferente)

No, aún no pienso bajar los brazos. Me tomé un descanso.

MARION busca sobre su escritorio un sobre, saca de él un boleto de avión y lo acerca a PEPA.

MARION
(seria)

Nos vamos en una semana.

PEPA
(seria)

Si.

MARION
(apenada)

Gracias por no decir nada, nos ahorraste muchos problemas a todos. Luces más delgada ¿cambiaste algo en tu dieta?

PEPA

(seria)

No. Lo mismo de siempre ¿Esta tarde entrenan?

MARION asiente con la cabeza. PEPA se levanta, toma el boleto de avión y antes de que salga de la oficina, MARION avienta un folder sobre la mesa. Mira a los ojos a PEPA, quien sólo sonríe.

MARION

(molesta)

No le veo la gracia. Vas a explicarme qué diablos es esto. Tengo varias preguntas y quiero respuestas.

PEPA se mantiene de pie, no baja la mirada ni hace el mínimo esfuerzo para agarrar el folder.

PEPA

(firme)

Yo también tengo preguntas, muchas en realidad.

MARION abre el folder y comienza a ojearlo.

MARION

(intrigada e irónica)

Unidad médica cancerología. Nombre: Pepa Gray. Diagnóstico... Mmm esta es la mejor parte.

PEPA

(sonriente)

¿Qué quieres?

MARION cierra el folder y se pone de pie.

MARION

(tranquila)

Nada ¿Porqué no dijiste algo? ¿Porqué ocultarnos un asunto de este tamaño?

PEPA

(molesta)

¿Mi vida? Ahora vas a decirme qué es lo que debo hacer, cómo debo actuar. Son mis malditas decisiones. No veo en qué te afecte. Sigo viva ¿No?

MARION

(molesta)

Sí, son tus malditas decisiones, las que siempre ponen al límite a los demás. Siempre arriesgando más de lo que puedes dar. Entiéndelo. Se acabó, perdiste.

PEPA

(sarcástica)

¿Y vas a hacer algo? Me sacaras una semana antes. ¿Vas a despedirte de tu mejor atleta una semana antes de que empiece la carrera? No, no lo vas a hacer. Y sabes muy bien porque.

PEPA toma el boleto del escritorio, sale de la oficina notablemente molesta.

MARION sólo observa como se aleja.

INT. AEROPUERTO BENITO JUÁREZ CIUDAD DE MÉXICO - NOCHE

PEPA se encuentra con sus compañeras del equipo de atletismo registrando sus maletas y preparándose para abordar el vuelo con dirección a Pekín.

Observamos a MARION y a DANIELA juntas platicando, voltean a ver a PEPA pero ninguna de las dos se atreve a acercarse y decirle algo.

EXT. AEROPUERTO DE PEKÍN - SALIDA - TARDE

Observamos a PEPA, sus compañeras, MARION y su grupo de auxiliares fuera del aeropuerto de Pekín.

Una camioneta de la organización IAAF se encuentra afuera de la salida por donde el equipo de atletismo saldrá. El CHOFER de la camioneta se encuentra a un lado del auto con una bandera de México.

Las atletas abordan la camioneta y el auto se pone en marcha.

EXT. AVENIDA PRINCIPAL DE PEKÍN - TARDE-NOCHE

Observamos cómo el auto se dirige hacia el centro deportivo del país. Después vemos a PEPA mirando por la ventana.

Desde la perspectiva de la ventana vemos que PEPA no habla con ninguna de sus compañeras, sólo se mantiene en silencio.

En su rostros se reflejan las imágenes de la calle.

INT. CASA DEL PADRE DE PEPA - SALA - NOCHE

Observamos la pantalla de televisión que hemos observado antes, en ella se muestra un programa de noticias deportivas.

Vemos videos de como ha ganado PEPA las diferentes etapas en la categoría de 10000 mts. Formando parte de las últimas diez atletas en la competencia final.

INT. CENTRO DEPORTIVO DE PEKÍN - VESTUARIOS - DÍA

El día de la gran competencia ha llegado.

PEPA se encuentra en el vestidor en compañía de sus compañeras del equipo de atletismo quienes se encuentran terminando de ponerse el uniforme representativo del equipo de atletismo.

PEPA se acomoda frente a un espejo observándose por un par de minutos, entonces saca de su maleta deportiva un collar. Es el collar que SARAH le dejó. Sonríe cuando termina de acomodarlo alrededor de su cuello.

Entra MARION al vestidor, se ubica en el centro. Comienza a escucharse los ruidos de la gente en el estadio.

MARION
(entusiasta)

Chicas, venga. Acérquense. Llego el día. Tenemos que salir por lo que hemos venido. Ha sido un largo camino, pero aquí estamos.

Todas las chicas escuchan con atención a MARION.

DANIELA voltea a ver a PEPA quien le sonríe.

MARION
(decidida)

Tenemos que salir a ganar.

Entra uno de los chicos que se encuentra a cargo del equipo de atletismo de México.

AUXILIAR DEPORTIVO
(entusiasta y muy animado)

Listas chicas, llego la hora.

MARION voltea a verlo y asiente con la cabeza.

Comienza a incrementar el volumen de las voces del público en las gradas del estadio olímpico, mezclado con música en los altavoces, el ambiente es completamente festivo.

INT/EXT. TUNEL DE VESTIDOR - PISTA DE ATLETISMO - DÍA

PEPA camina por el túnel de camino al inicio de la pista. A los lados del túnel observa gente alentándola. Completos desconocidos, ella luce entusiasta y feliz.

Mira hacia el final del túnel, hay una luz resplandeciente.

EXT. ESTADIO NACIONAL DE PEKÍN - PISTA ATLETISMO - TARDE

Nos encontramos en el majestuoso estadio nacional de Pekín, de forma ovalada y cubierto por fuera por una membrana de tiras de acero, que cubren al llamado, nido de pájaro.

Observamos una toma aérea del estadio. Las luces del techo se encuentran encendidas. En uno de los extremos del estadio observamos una pantalla gigante donde se aprecia las atletas. En el centro del estadio hay un grupo de personas acomodando cámaras en diversos puntos para no perderse un detalle de la competencia. Los espectadores ondean variedad de banderas en las gradas.

Escuchamos una voz que sale de los altavoces del estadio, animando a los espectadores. Al mismo tiempo pero en menor volumen se escucha de fondo la canción: Rain fall down.

INT. CASA DEL PADRE DE PEPA - SALA - NOCHE

El sonido que escuchábamos en el estadio cambia al ser transmitido por el televisor.

El PADRE DE PEPA mira una transmisión en vivo de un canal deportivo.

LO QUE SE VE EN EL TELEVISOR

En la pantalla observamos una por una a las atletas, mientras escuchamos a los locutores de la transmisión presentándolas.

LOCUTOR 1
(v.o. explicativo y emocionado)

Nos encontramos en el estadio nacional de Pekín. Once atletas listas para la prueba final de 10000 mts.

LOCUTOR 2
(v.o. entusiasta)

Que será corrida en veinticinco vueltas alrededor de la pista con una distancia de 400 mts. Dos de nuestras atletas nacionales se encuentran en la competencia.

Se observa a DANIELA y PEPA saludando hacia la cámara.

LOCUTOR 1
(v.o.)

Ocupando el carril número ocho tenemos a la representante local, Junxia Wang, en el carril número nueve se encuentra Lisa Uhl, representante de Estados Unidos.

LOCUTOR 2
(v.o.)

De Etiopía, Tirunesh Dibaba, sería contendiente a la medalla de oro. Recordemos que en los pasados juegos realizados en Moscú 2013, Pepa Gray estuvo a unas cuantas zancadas de derrotar a Dibaba. El momento de la revancha ha llegado. ¿Podrá la dos veces campeona de los juegos olímpicos conservar su título?

Observamos a DIBABA en pantalla. La cámara sigue su recorrido en el reconocimiento de las atletas y ahora es el turno de PEPA.

LOCUTOR 1
(v.o. emocionado)

En el último carril: PEPA, otra de las

atletas llamadas a dar la gran sorpresa en los resultados, sin duda alguna nuestra favorita.

PEPA mira de frente a la cámara, luce segura, muy tranquila, ondea los brazos cómo pidiendo que el público levante el ánimo.

EXT. ESTADIO OLÍMPICO PEKÍN - PISTA DE ATLETISMO - DÍA

Las atletas toman su lugar en la pista.

Observamos que detrás de la última línea de atletas se encuentra una persona cuidando que no vaya a ver un movimiento en falso de parte de alguna de las atletas al momento de iniciar la carrera.

Las atletas se acomodan en la línea de salida. El estadio guarda silencio. Se escucha un disparo y comienza la carrera.

Las atletas se agrupan en los primeros dos carriles, observamos que PEPA y DIBABA se ubican entre el quinto y sexto lugar respectivamente.

INT. TELEVISOR

En la pantalla observamos la transmisión de la carrera. En la parte central de la pantalla observamos la pista de atletismo y a las atletas.

En la parte baja y de la lado derecho se encuentra un pequeño cuadro con las posiciones de las atletas, cambiando constantemente.

Escuchamos las voces de los locutores describiendo la carrera.

LOCUTOR 1

(v.o. emocionado)

Las atletas chinas se apoderan de los tres primeros lugares, detrás de ellas se encuentran las kenianas.

LOCUTOR 2

(v.o. emocionado)

Dibaba conserva la velocidad, no trata de estar en los primeros lugares. Pepa va a su lado, con un paso tranquilo, pero dando grandes zancadas.

La cámara se mueve entre los rostros de las competidoras. Lucen serias, serenas, todas mirando hacia el frente.

La cámara comienza descubrir el cuerpo completo de las atletas. Los músculos de sus brazos y piernas, brincan al ritmo de cada pisada.

LOCUTOR 1
(v.o. emocionado)

DIBABA aprieta, PEPA la tiene bien vigilada.

La cámara muestra una imagen mirando de frente a las atletas, juntas lucen como la primer línea de la formación de un ejército, manteniendo el semblante serio y tranquilo.

En la parte baja de la pantalla, del lado izquierdo observamos un pequeño marcador con la cuenta de las vueltas que faltan por correr.

En la pantallas observamos de manera rápida y resumida el paso de las primeras vueltas, hasta que en el contador nos indica que quedan tan sólo tres vueltas.

LOCUTOR 2
(v.o. emocionado)

DIBABA toma la delantera, ha dejado atrás a las kenianas. PEPA acelera, se encuentra a unos pasos de DIBABA.

LOCUTOR 1
(v.o. emocionado)

PEPA no baja los brazos. Maravillosa atleta, DIBABA da grandes pasos, se encuentra a unos segundos de la victoria. Al parecer la medalla de plata irá para nuestra atleta.

Observamos como van quedando rezagadas algunas de las atletas, dejando como protagonistas de la competencia a DIBABA y PEPA.

LOCUTOR 2
(v.o. incrédulo y eufórico)

¡Pero qué pasa! PEPA toma la delantera. Última vuelta. Se le está yendo la competencia a la atleta

etíope. Y aquí viene PEPA, un par de zancadas más y lo habrá logrado.

Continuamos escuchando las voces de los locutores de la televisión, conforme las dos atletas se acercan a la línea de meta, los colores de la pantalla comienzan a desvanecerse, mientras el volumen de los sonidos va descendiendo.

La pantalla se ilumina de color blanco y sólo queda grabada la silueta de PEPA con los brazos apuntando hacia el cielo en señal de haber conseguido la victoria.

Poco a poco regresa el sonido, se ve invadido por el ruido de una ambulancia, por el murmullo de los paramédicos, mezclado con las voces de los locutores.

El último sonido que escuchamos es el de la máquina de RCP que ha fallado y PEPA está muerta.

INT. HABITACIÓN BLANCA - DÍA

Se encuentra un tablero de ajedrez sobre una mesa en el fondo de una habitación. En el tablero de ajedrez observamos que sólo es cuestión de un par de jugadas más y la partida habrá terminado. La mano de una personas aparece sobre el teclado y titubea un poco respecto a que pieza mover.

Escuchamos la conversación de PEPA con DIOS.

PEPA
(v.o. Tranquila)

Tienes que admitirlo, fue una gran carrera.

En respuesta a esta última jugada la mano de otra persona aparece sobre el tablero. Elimina una de las piezas del lado de PEPA.

PEPA
(v.o. inquieta)

¡Ohh! No vi venir eso. Movimiento agresivo. ¡Eh!

PEPA vuelve a estirar la mano, moviendo otra pieza. La mano de DIOS vuelve a aparecer en el tablero y hace un movimiento con el que termina el juego ganándolo.

DIOS
(v.o. triunfador)

Jaque mate.

Escuchamos las carcajadas de ambos personajes. La pantalla cambia a negro durante un par de minutos, escuchamos las primeras estrofas de la canción: Sooner or Later.

Después aparecen los créditos.

FIN.